

**МИНИСТЕРСТВО
ОБРАЗОВАНИЯ
И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ**



**MINISTRY OF
EDUCATION
AND SCIENCE
OF THE RUSSIAN
FEDERATION**

**Российский
государственный
социальный
университет**

**Russian State Social
University**

Кафедра-сеть
ЮНЕСКО/ИНКОРВУЗ
«Развитие неправительственных
организаций» (идентификаци-
онный номер 197)



UNESCO/INCORVUZ
Chair and Network for
the Development
of Non-governmental
Russia organizations
in Countries in Transition
ID Network (197)

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ НАУК
В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ
Параллели и взаимодействия**

Сборник трудов
Международной научной конференции
13–18 апреля 2015 года

Москва
2015

УДК 78 (091)

ББК 85.313 (0)

И868

Российский государственный социальный университет

*Издание осуществлено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда:
проект № 15–04–14040.*

Автор проекта Г.Р. Консон.

Под общей научной редакцией Г.Р. Консона;

редактор-составитель Г.Р. Консон;

редакторы Г.Р. Консон, И.А. Консон

редакторы сведений об авторах А.В. Блинкова, Г.Р. Консон.

Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сборник трудов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 года [Текст, илл.] / Ред.-сост. Г.Р. Консон. — М.: Liteo, 2015. — 641 с.

Сборник включает в себя избранные статьи участников Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия», состоявшейся в Российском государственном социальном университете. В книге рассматривается широкий круг вопросов искусствоведения, философии, филологии, культурологии, психологии, педагогики, социологии.

Издание адресовано специалистам в различных областях науки и образования, а также читателям, интересующимся гуманитарной проблематикой.

ISBN 978-5-9391-0334-3

© Российский государственный социальный университет, 2015

Оглавление

ОБРАЩЕНИЕ К ЧИТАТЕЛЯМ	10
И.Г. Алиева	
«ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ» И «СТУПЕНЕВЫЕ» КАЧЕСТВА ЗВУКА: ЕДИНСТВО КОНТИНУАЛЬНОСТИ И ДИСКРЕТНОСТИ	11
А.Г. Алябьева	
ФЕНОМЕН СИНЕСТЕЗИИ В ДРЕВНЕЙШИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУРАХ И КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ	16
А.А. Амрахова	
ЭВОЛЮЦИЯ ОПЕРНОГО СТИЛЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕОРИИ РЕЧЕВЫХ АКТОВ	31
Е.А. Ануфриев	
СИСТЕМАТИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	37
Н.И. Ануфриева	
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЦЕННОСТЕЙ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ: ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ РЕШЕНИЯ	40
О.М. Базанова, А.В. Кондратенко, Т.И. Петренко	
ТЕХНОЛОГИЯ НЕЙРОБИОУПРАВЛЕНИЯ ДЛЯ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	45
О.Е. Баксанский	
ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНОЕ И ГУМАНИТАРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: СОВРЕМЕННАЯ ИННОВАЦИОННАЯ ПАРАДИГМА	53
Л.П. Белозер	
ИСТОКИ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ КАЗАХСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ	60
А.С. Белоненко, П.С. Дмитриева	
ПУТЕШЕСТВИЕ Г.В. Свиридова по Франции в 1966 ГОДУ (К ИСТОРИИ РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ)	66

О.Л. Берак	
КАК ВОСПИТАТЬ НЕВРОТИКА, ИЛИ ОПЫТЫ	
С ПЕРЕСТРОЙКОЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	71
И.В. Бергер, Н.А. Бергер	
МУЗИЦИРОВАНИЕ ВНЕ НОТНОГО ТЕКСТА: ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ РЕШЕНИЯ	78
М.М. Берлянич	
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	
(НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ)	87
Б.П. Борисов	
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ТЕОРИИ	
«МУЗЫКИ-ИНТОНАЦИИ» Б.В. АСАФЬЕВА	93
Б.Б. Бородин	
ЮРОДСТВО И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА	103
Д.И. Варламов	
ПОСТАКАДЕМИЧЕСКИЙ СИНДРОМ —	
РЕАЛЬНАЯ УГРОЗА ИСКУССТВУ ИЛИ ВЫМЫСЛЫ ТЕОРЕТИКА?	112
М.А. Гареева	
К РАЗРАБОТКЕ ТЕОРИИ ВТОРИЧНОГО ТЕКСТА	
В ТВОРЧЕСТВЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ	117
Е.В. Гордеева	
О НЕКОТОРЫХ РИТМИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА	
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XX–XXI СТОЛЕТИЙ)	121
П.С. Гуревич	
ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА	132
В.Э. Девуцкий	
ТРИ ТРАГЕДИЙНЫЕ ЛИНИИ РУССКОГО СИМФОНИЗМА XX СТОЛЕТИЯ:	
НИКОЛАЙ МЯСКОВСКИЙ, ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ, МИХАИЛ НОСЫРЕВ	140
А.И. Демченко	
ШЕДЕВРЫ ДЛЯ СВАЛКИ ИСТОРИИ?	144
Г.Ю. Демченко	
ОБ ОДНОМ ИЗ РЕДКИХ КОНТАКТОВ МУЗЫКИ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА	158

А.В. Денисов	
ПРИНЦИП ЦИТИРОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVII–XVIII ВЕКОВ	164
Д.А. Дятлов	
СТИЛИ И СИМВОЛЫ В ФОРТЕПИАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	172
Т.А. Зайцева	
М.А. БАЛАКИРЕВ: ПУТЬ В БУДУЩЕЕ	183
Е.О. Зинченко	
ПЕРСПЕКТИВЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ВУЗАХ СРЕДСТВАМИ ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	189
А.Н. Зорин	
ФАКТОР МНОГОНАЦИОНАЛЬНОСТИ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)	196
Е.Ю. Иванова	
ИСКУССТВО ИЛЛЮМИНИРОВАНИЯ КНИГ В РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ ИРЛАНДИИ: ДУХОВНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ	200
Л.В. Казанская	
ЗАПЕЧАТЛЕННЫЕ ГЕНИЕМ: ФОРТЕПИАННЫЙ ОР. 72 П.И. ЧАЙКОВСКОГО	209
А.В. Каменец	
РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ В РУССКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ КАК ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.....	225
Е.А. Каминская	
ТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК ОДИН ИЗ НОСИТЕЛЕЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ	232
Т.В. Карташова	
НЕПАЛ: МНОГОЦВЕТЬЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ.....	238
Н.Ю. Катонова	
ТЕОРИЯ ОТКРЫТОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ОПТИКА ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЖАНРОВ.....	247

А.И. Козятник	
К ПРОБЛЕМЕ МНОЖЕСТВЕННОСТИ ВЕРСИЙ РАДИФА В ИРАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ	254
Н.П. Коляденко	
ПЕРСПЕКТИВЫ СИНЕСТЕТИКИ В ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ	261
Г.Р. Консон	
ДЕСЯТЬ ОБЛИКОВ БЕСА, ПОРОЖДЕННОГО СОЗНАНИЕМ ЧЕЛОВЕКА	267
М.Л. Космовская	
МУЗИЦИРОВАНИЕ В ПРОШЛОМ И СОВРЕМЕННОСТИ: ОТ Н.Ф. ФИНДЕЙЗЕНА — К НАШИМ ДНЯМ	276
С.В. Лаврова, Е.А. Островская	
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОВОКАЦИИ НОВОЙ МУЗЫКИ	283
А.Е. Лебедев	
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАССИОНЫ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ С УЧАСТИЕМ БАЯНА (НА МАТЕРИАЛЕ «СТРАСТЕЙ ПО ИУДЕ» М. БРОННЕРА)	289
Л.В. Лейпсон	
«ИСКУССТВО ШУМОВ» ЛУИДЖИ РУССОЛО — СТО ЛЕТ СПУСТЯ	296
В.М. Ляшук	
СООТНОШЕНИЕ СЛОВ И МУЗЫКИ В ПОЭТИЧЕСКОМ КОНЦЕПТЕ «ПЕСНЯ»	305
Т. Майтесян	
РУССКО-БЕЛЬГИЙСКИЕ СКРИПИЧНЫЕ СВЯЗИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ	311
Д.А. Малыгин, И.А. Корсакова	
ПРИБЛИЖЕНИЕ МОЛОДЕЖИ К ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ КАК ПУТЬ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ КОНСТАНТЫ РОССИИ	322
В.В. Медушевский	
ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ РАЗЛИЧИЯ ЗАПАДА И РОССИИ: МИРОВОЗЗРЕНИЕ И БОГОСОЗНАНИЕ КАК ТОЧКИ ОТСЧЕТА	328
А.М. Меркулов	
РУССКАЯ ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА ИЛИ ШКОЛЫ?	334

Ю.В. Николаевская	
ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРИСТИКИ (В ДИАЛОГЕ С Х.У. ГУМБРЕХТОМ)	346
С. Никольская	
ИНДИЙСКИЙ ДИЗАЙН В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА.....	352
Г.П. Овсянкина	
О НОВЫХ ОБРАЗНЫХ ДОМИНАНТАХ КОНТРАБАСА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ГРИГОРИЯ КОРЧМАРА)	357
В.О. Петров	
ПЕРФОРМАНС И ХЭППЕНИНГ — ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ АКЦИОНИЗМА В ИСКУССТВЕ ХХ ВЕКА	367
Н.А. Петрусева, Р.Н. Васильев	
МОДЕРНИЗАЦИЯ ДУХОВНЫХ ЖАНРОВ: А. ИЗОСИМОВ, П. ДЮСАПЕН.....	377
М.В. Пинская	
МОБИЛЬНОСТЬ КАК ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ПАРАМЕТР АКТУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ СТУДЕНЧЕСКОЙ СУБКУЛЬТУРЫ	383
И.В. Полозова	
ДРЕВНЕРУССКОЕ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ С ЮГО-ЗАПАДНЫМИ СЛАВЯНСКИМИ КУЛЬТУРАМИ	391
Е.Н. Прасолов	
О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАНТА- ИСПОЛНИТЕЛЯ (ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ И ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ)	401
Э.М. Рагимова	
ТУРЕЦКИЙ МЕХТЕР: ЭКСКУРС В ТРАДИЦИЮ	408
В.П. Рыжов	
ДИСКРЕТНОЕ И НЕПРЕРЫВНОЕ В ИСКУССТВЕ И В ЕГО ВОСПРИЯТИИ.....	421
А.В. Свиридова	
МОТИВ ПУТИ В ИСКУССТВЕ	430
С.А. Симонова	
К ВОПРОСУ О МУЗЫКЕ НЕБЕСНЫХ СФЕР	439

О.В. Синельникова	
РОМАНТИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ И РИТОРИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В ФОРТЕПИАННЫХ АНСАМБЛЯХ РОДИОНА ЩЕДРИНА	443
О.А. Скорбященская	
ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЕВРОПЕЕЦ АДОЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ	452
М.С. Скребкова-Филатова	
ОБ ОДНОМ КАМЕРНОМ ШЕДЕВРЕ МУСОРСКОГО	462
Е.В. Славина	
ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗНОЙ СИМВОЛИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. СКРЯБИНА (К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ КОМПОЗИТОРА)	465
Р.Н. Слонимская, М.Р. Черная	
ИНСТРУКТИВНЫЕ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ФУНКЦИИ МУЗИЦИРОВАНИЯ В «КОНЦЕРТЕ-БУФФ» СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО.....	476
Э.М. Спирова	
ЖАК МАРИТЕН О ПОЭЗИИ	482
И.С. Стогний	
ТЕОРИЯ КОННОТАЦИЙ В ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА	489
В.Н. Сыров	
К ИЗУЧЕНИЮ ИСТОКОВ ДЖАЗОВОГО СВИНГА	499
Е.М. Тараканова	
ШУМ – ТИШИНА, ШУМ – ТИШИНА – МУЗЫКА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПЕРЕЖИВАНИИ	511
Г.К. Тарасова	
КОНЦЕПТЫ ДУХОВНОСТИ И НРАВСТВЕННОСТИ В ДЕЙСТВИИ (НА ПРИМЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАНТА)	515
В.Ф. Третьяченко	
ИНТОНАЦИОННОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ВАЖНЕЙШИЕ СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА	521
Н.А. Федоровская	
ВОЗМОЖНОСТИ РИТОРИЧЕСКИХ ФИГУР В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ МЮЗИКЛА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ» Э.Л. УЭББЕРА	528

С.А. Филатов-Бекман	
ПСИХОАКУСТИЧЕСКИЕ ГРАНИ ЗОННОЙ ТЕОРИИ Н.А. ГАРБУЗОВА	534
С.В. Халудорова	
ДОГОВОР ВОЗМЕЗДНОГО ОКАЗАНИЯ КУЛЬТУРНО-ЗРЕЛИЩНЫХ УСЛУГ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ	541
С.И. Хватова	
ПОЛИЛИНГВИЗМ СОВРЕМЕННОГО БОГОСЛУЖЕБНОГО СЛОВА И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЭКЛЕКТИКА ПЕВЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА СОВРЕМЕННОГО ПРАВОСЛАВНОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ	545
О.О. Хлопонина	
«ЖЕНСКИЙ МИФ» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ 1910–1920-Х ГОДОВ В ДИНАМИКЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МОДЕЛЕЙ	557
А.Л. Хохлова	
КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ГУМАНИТАРНОГО ПОЗНАНИЯ	563
Т.Ф. Шак, И.В. Маевская	
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ	572
Ф.М. Шак	
ОППОЗИЦИИ «МАССОВОГО» И «ЭЛИТАРНОГО» В МУЗЫКЕ ФЬЮЖН, ФРИ-ДЖАЗЕ, МИНИМАЛИЗМЕ И АРТ-РОКЕ	581
Л.В. Шаповалова	
ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ КАК ИНТЕГРАТИВНАЯ НАУКА: ОПЫТ ВСТРЕЧИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ГУМАНИТАРИСТИКИ	590
Е.М. Шишкина	
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗА РУБЕЖОМ	599
А.И. Щербакова	
ФЕНОМЕН ДУХОВНОСТИ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ	605
В.Н. Юнусова, А.В. Харуто	
ТЕМБРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТРАДИЦИОННЫХ ВОКАЛЬНЫХ ТЕХНИК ВОСТОКА: ОПЫТ КОМПЬЮТЕРНОГО АНАЛИЗА	612
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	622

ОБРАЩЕНИЕ К ЧИТАТЕЛЯМ

Настоящее издание открывает новую страницу в научной жизни Российского государственного социального университета. Мы продолжаем серию ежегодных публикаций по материалам международных конференций под названием «Искусствование в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия». Этот научно-образовательный бренд хорошо известен в России и зарубежных странах. А в этом году конференция была признана Российским гуманитарным научным фондом и удостоена гранта.

Конференция 2015 года включила в себя около 100 докладов. Из них свыше 50 — исследования докторов наук, более 25 — доклады кандидатов, авторами остальных являются аспиранты и студенты. В сборник вошло почти 80 статей. На форуме ученых в Москве представлены различные регионы России, а также Азербайджана, Беларуси, Бельгии, Германии, Казахстана, Македонии, Словакии, США, Украины.

Несмотря на то, что среди статей выявился весьма широкий разброс мировоззренческих позиций, все они направлены на изучение духовной жизни человека, который в настоящее время, вопреки трагическим коллизиям в мире, стремится к обретению гражданственно-нравственной позиции. Поэтому, хотя многочисленные искусства, подобно гетевскому Мефистофелю, разворачивают исследователей от вопросов науки к проблемам повседневности, одним из высших критериев отношения человека к действительности является знание, точнее, моральное сознание в его сократовском понимании как феномена добродетели. Думается, что к достижению этого настоящий сборник проложит новые пути.

Григорий Консон

В восприятии и представлении музыкальной информации человеком необходимо различать «ступеневые» и «элементарные» качества звука. Понятие *ступеневых* качеств в его противопоставлении «элементарным» использовал в своей теории зонной природы музыкального слуха музыкальный акустик Николай Александрович Гарбузов. В предисловии к статье «Зонная природа темпа и ритма» он выделил особо, что его исследования «касаются главным образом ширины ступеневых качеств (зоны устойчивых показаний), а также порогов различения между этими качествами (зон неустойчивых показаний) и не имеют ничего общего с исследованиями порогов различения между элементарными качествами» [2, 148].

Говоря о новизне своих результатов, Гарбузов писал: «Порог различения — (...) то минимальное изменение раздражения, которое дает едва заметное различие ощущений. Никто из физиологов и психологов, насколько мне известно, говоря о пороге различения, не знал, что он имеет дело с порогом различения двух однородных, «элементарных» качеств, каковыми в области слуха являются высота, громкость, длительность звука и т.п., и что порог различения существует также по отношению к двум однородным соседним «ступеневым» качествам, каковыми в области музыкального слуха являются звуковысотные ступени, например звуки a^1 , b^1 , тональности C-dur и Des-dur, интервалы большой секунды и малой терции, темпы Allegro и Moderato, динамические оттенки f и mf и т.п.» [2, 146].

Добавим, что одно и то же «элементарное» качество может быть связано с различными «ступеневыми» качествами, например высота звука как «элементарное» качество — со ступенью звукоряда и интервалом, длительность — с ритмическим делением, метром, темпом.

Введя понятия элементарных и ступеневых качеств звука и подчеркнув принципиально новый характер своих исследований, Гарбузов, однако, детально не раскрыл смысла этих понятий. Поэтому рассмотрим разделение им элементарных и ступеневых качеств звука в ракурсе когнитивного подхода — с точки зрения восприятия, переработки и представления музыкальной информации человеком.

Информация может существовать в непрерывной (континуальной) и дискретной формах. Непрерывность означает отсутствие разрывов, промежутков между значениями, которые может принимать информация. Дискретной называют информацию, которая изменяется скачкообразно. Дискретная информация принимает лишь *определенные* значения.

Информация о любой непрерывной величине может приобрести дискретную форму — из бесчисленного множества значений непрерывной величины по какому-либо принципу выбирается их определенное число, а остальные значения непрерывной величины присовокупляются к этим выбранным значениям, или аппроксимируются. Представление непрерывной величины в дискретной форме называется ее дискретизацией.

Природа музыкального звука такова, что физические параметры, его характеризующие, могут принимать любые значения в слуховом диапазоне. Например, частота колебаний звуковых волн, которая слуховыми ощущениями воспринимается как высота звука, может иметь любую величину в диапазоне от 16 до 20000 Гц. Звук — величина непрерывная *по своей физической природе*, носитель непрерывной, или континуальной, информации. Гарбузов называет это «элементарным» качеством звука.

Когда человеческое сознание относит высоту звука к определенной *ступени*, информация о звуковысотности преобразуется из непрерывной формы в дискретную, которую Гарбузов называет «ступеневым» качеством звука. В простейшем виде непрерывная информация, связанная с музыкальными представлениями, переходит в дискретную форму с самого момента осознания разности, различия между воспринимаемыми звуковыми явлениями.

Сама дефиниция как мера некоей непрерывной величины уже означает переход от непрерывности, континуальности, к дискретности, поскольку вербальный переход от одной дефиниции к другой дефиниции происходит скачком (например, *тихо* — *громко*, или *быстро* — *медленно*, или *звук свирели* — *голос человека* и т.д.). Эта дефиниция уже придает нашим звуковым представлениям дискретность или, по Гарбузову, ступеневые качества.

Такая дискретность, связанная со ступеневыми качествами звука посредством дефиниции, может быть истинной, а может быть мнимой. При истинной дискретности звук со всей определенностью может быть отнесен только к одной из двух соседних ступеней. Дискретность можно назвать мнимой, когда соответствующие терминам физические характеристики звуков могут относиться сразу к двум соседним дискретным представлениям (например, *allegro* — *allegretto*, *P* и *mp*, *f* и *mf*). Ю. Рагс пишет, что, как показывают исследования Гарбузова и его последователей (О. Сахалтуевой, Е. Назайкинского, Ю. Рагса и др.), «только звуковысотная система обладает почти абсолютной дискретностью; системы других качеств звука (громкостная, тембровая, ритмическая) такой дискретностью не обладают — промежуточных зон-перегородок в них не существует, и зоны определенных качеств нередко перекрывают друг друга» [2, 33].

Переходная зона в истинной дискретности — это совокупность звуков, не принадлежащих ни к той, ни к другой ступени. Изолированность звуковысотных ступеней, существование зоны промежуточных интервалов между звуковысотными зонами¹ говорит об истинной дискретности звуковысотных представлений европейски образованных музыкантов. *Переходная* зона в мнимой дискретности — это совокупность звуков, принадлежащих одновременно и к той, и к другой ступени (как, например, в зоне темпа или динамических оттенков).

Мера элементарного качества звука как непрерывной, *природной*, характеристики звука связана с *природными* свойствами человеческого восприятия, с порогом высоты. Порог различения (разностный порог высоты) — это минимальное вос-

¹ Это замечание касается экспериментов по исследованию интервального слуха в контексте и вне контекста. В экспериментах, связанных с исследованием абсолютного слуха, зона промежуточных интервалов, как правило, не определялась [см.: 1].

принимаемое слухом *изменение высоты*.

Порог различения элементарного качества имеет физиологическую основу и может считаться мерой, скорее, субъективной. Порог различения, или разностный порог высоты, зависит от различных факторов: физиологических особенностей органов слуха, степени тренированности, внимания, громкости звука, регистра и т.д. Пороговые величины как характеристики музыкальных представлений подробно изучались многими авторами. У С. Рубинштейна в «Основах общей психологии» мы можем прочесть, что «величина порога различения, или разностного порога высоты, (по данным Т. Пэра, В. Штрауба, Б. Теплова) в средних октавах у большинства людей находится в пределах от 6 до 40 центов. У высокоодаренных в музыкальном отношении детей, обследованных Л. Благонадежиной, пороги оказались равны 6–21 центам» [3, 205]. Большое количество данных приводится Тепловым в его труде «Психологии музыкальных способностей» [4, 96–119]. Гарбузов в работе «Зонная природа звуковысотного звука» отмечает, что «даже для развитого слуха порог различения двух звуков по высоте равен 5–6 ц.» [2; 127, 205].

Эти данные позволяют полагать, что, как правило, разницу по высоте менее 5–6 центов слух не улавливает. Порог различения «ступеневых» качеств формируется, воспитывается в результате обучения и всего музыкально-интеллектуального опыта взаимодействия человека с окружающей его звучащей средой и оказывается, таким образом, не только субъективной, но также и социально, культурно обусловленной мерой.

В отношении звуковысотного слуха различие этих порогов состоит в том, что ниже порога элементарного качества *нет* ощущения изменения высоты звука, ниже порога ступеневого качества ступеневая принадлежность делается *неопределенной*. Что касается измерения (меры) порогов, то в обоих случаях результаты исследований выражаются не числом, а областью, множеством — или, по выражению Гарбузова, «*зоной*» — как для элементарных, так и для ступеневых качеств звука. Гарбузов пишет: «Мои исследования показали, что в музыкальном искусстве порог различения элементарных качеств значительно уже порога различения ступеневых качеств (например, при сравнении отдельных звуков по высоте он равен приблизительно 6 ц., при сравнении интервалов — приблизительно 24 ц.); что ступеневым качествам соответствуют широкие зоны (интервалам, например, соответствуют зоны в 50–60 ц.); что *пороги различения «элементарных», а также ступеневых качеств суть зоны* (курсив наш. — И. А.), в пределах которых испытуемые, обладающие даже высокоразвитым музыкальным слухом, далеко не всегда дают правильные показания (зона неустойчивых показаний), а сами ступеневые качества суть зоны, в пределах которых все испытуемые с хорошим музыкальным слухом дают правильные показания (зона устойчивых показаний)» [2, 148].

Понятие *зона* было введено Гарбузовым как мера ступеневого качества звука, то есть как мера обобщенного представления элементарных качеств. В пределах зоны изменение элементарных качеств звука не приводит к изменению их ступеневой характеристики. Обратим, однако, внимание, что Гарбузов считает возможным применить понятие «зона» также и в отношении порогов различения элементарных качеств (см. цитату выше — «*пороги различения «элементарных», а также “сту-*

пeneвых” качеств суть зоны»). Ю. Рагс подобное применение Гарбузовым термина «зона» в отношении «элементарных» качеств звука приводит как пример неточного, нечеткого его использования [2, 33]. Однако мы склонны видеть в этом не оговорку и не неточное использование понятия, а, скорее, *отношение* Гарбузова к самому понятию «зона» как к *множеству*, в формировании которого участвуют различные факторы. Среди этих факторов — и пороговые значения, точнее, *множество* пороговых значений (или *зона*), которое неизбежно образуется в ходе любых экспериментов как разброс результатов измерений.

Элементарные качества — это неотъемлемая субстанция музыкального звука. В человеческом восприятии элементарные и ступеневые качества звука представляют неделимое целое. Элементарные качества не исчезают в ступеневых, они сохраняются, проявляются в них, и с ними так же сохраняется мера этих качеств — порог различения. Неделимость элементарных и ступеневых качеств звука проявляется и в результатах измерений Гарбузова. Как результаты всякого эксперимента, они содержат некоторую погрешность, т.е. являются приближенными. *Объективная погрешность* измерений обусловлена точностью используемой аппаратуры. Гарбузов определял ее в ± 5 центов [2, 127]. *Субъективная погрешность* результатов обусловлена индивидуальностью испытуемого и зависит от ряда причин, в число которых входит и величина *индивидуального* разностного порога высоты музыканта — то есть мера элементарного качества звука. Эта погрешность составляет не менее 5–6 центов.

Таким образом, в величину измеренной Гарбузовым зоны — меры ступеневого качества звука — оказывается включенной и совокупность (множество, «зона») индивидуальных порогов различения — мера элементарного качества звука. При всем противопоставлении этих понятий в ступеневых качествах звука не могут не проявляться его элементарные характеристики.

Что же происходит в нашем сознании при восприятии музыкальной информации, или каков механизм действия когнитивной системы музыканта? Когнитивная система — модель, которая используется при исследовании процессов, связанных с человеческим сознанием, и, как аналог системы преобразования информации, она имеет своеобразные устройства ввода и вывода информации, ее хранения и преобразования, объем, пропускную способность и пр. Такое допущение позволяет формализовать процессы, связанные с восприятием и представлением музыкальной информации.

Элементарное качество звука — суть природа явления, ступеневое качество — его смысл, семантика, договоренность. В человеческом восприятии элементарные и ступеневые качества звука составляют неделимое целое. Звук на входе в когнитивную систему человека предстает в своем элементарном качестве, то есть в качестве непрерывной величины. Когнитивная система преобразует элементарное представление звука в ступеневое — происходит дискретизация информации. Скорость, качество такого преобразования зависят от различных индивидуальных и объективных факторов, в числе которых и пороговые значения элементарных качеств, и степень, и качество развития музыкального слуха, что формируется всем опытом слушания и обучения, и психологические факторы, и внешние условия, и др.

Принцип же, или тип преобразования заложен в когнитивную систему музыканта, организуя ментальную схему. Исторические, культурные, социальные условия формируют и определяют различие типов преобразования когнитивной системы или тех *принципов*, в соответствии с которыми происходит дискретизация высоты как элементарного качества звука: это могут быть различные звукоряды, свойственные различным музыкальным культурам, это может быть и 12-ступенная равномерная темперация.

Таким образом, осмысление понятий элементарных и ступеневых качеств звука и когнитивный подход позволяет нам определить *звукоряд как культурно-исторически обусловленную дискретную форму представления звуковысотной совокупности*. Когнитивная система музыканта в его восприятии перерабатывает информацию — соотносит воспринимаемую высоту звука (элементарное качество) с *доступным его пониманию целым* (ступеневым качеством), которое формируется как схема, или фрейм, под влиянием индивидуальных (субъективных) и культурно-исторических (объективных) факторов, организуя, таким путем, когнитивную систему музыканта.

Ступеневые качества звука — это внутренние репрезентации музыканта. Они формируются как результат преобразования его когнитивной системой элементарных качеств звуков, составляющих воспринимаемое музыкальное явление в дискретную форму. В зависимости от типа преобразования одинаковым по своим элементарным качествам звукам могут быть приписаны *различные* ступеневые качества. Нормы художественного интонирования, свойственные именно данной культурной общности, определяют тип преобразования и, как следствие, «ступеневые» качества — то есть размеры и структуру звуковысотной зоны.

Понимание *звукоряда как культурно-исторически обусловленной дискретной формы представления звуковысотной совокупности* позволяет понять ментальные процессы, связанные с восприятием и представлением музыкальной информации, психоакустические процессы, связанные с взаимодействием различных музыкальных строев, при попадании в иное звуковысотное поле. Так, например, взаимодействие 17-ступенного звукоряда, свойственного азербайджанским ладам в традиционных жанрах, и 12-ступенной равномерной темперации — это, по сути своей, своего рода встреча двух принципов дискретизации непрерывной звуковысотной информации, встреча двух когнитивных систем.

Когнитивный ракурс позволяет понять и проблемы чистоты строя, которые с давних времен волнуют философов и математиков, музыкантов-теоретиков и исполнителей. Два основных подхода к этой проблеме отражает известный спор каноников и гармоников, который, по сути, отражает две стороны этого явления в их диалектической цельности и противоположности, в необходимости их взаимодополняемости. Каноники, последователи Пифагора (570–490 гг. до н. э.), исходили из музыкально-теоретической, математически точной организации строя. Каждой ступени такого строя соответствуют числовые отношения (математически рассчитанное отношение отрезков струны). Гармоники, сторонники Аристоксена (ок. 360–300 до н. э.), в организации строя основывались на слуховом опыте и музыкальном восприятии — Аристоксен полагал, что до определенного предела изменение вели-

чин интервалов не меняет рода мелоса.

Дискретное понятие «ступень», наполненное звуковысотной континуальностью, обретает качество звуковысотной *зоны*, к которой мы относим все множество значений, обусловленных как слуховой неточностью, так и необходимостью микровысотного (внутризонного) интонирования, обусловленного музыкальным контекстом.

Таким образом, осмысление понятий элементарных и ступеневых качеств звука подводит нас к пониманию ментальных процессов, связанных с восприятием и представлением музыкальной информации, процессов, связанных с взаимодействием различных музыкальных строев, «сценариев», разворачивающихся при совмещении различных когнитивных систем, различных принципов дискретизации непрерывной звуковысотной информации.

Литература

1. *Алиева, И.Г.* К понятию звуковысотной зоны. URL: http://www.21israel-music.com/Garbuzov_zona.htm.
2. Н.А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог: Сб. ст. / Сост. О.Е. Сахалтуева, О.И. Соколова; Под общ. ред. и коммент Ю.Н. Рагс. — М.: Музыка, 1980 — 303 с.
3. *Рубинштейн, С.Л.* Основы общей психологии. — СПб.: Питер, 2002. — 720 с.
4. *Теплов, Б.М.* Психология музыкальных способностей: Избр. тр. В 2 тт. Т. I. — М.: Педагогика, 1985. — 328 с.

А.Г. Алябьева

ФЕНОМЕН СИНЕСТЕЗИИ

В ДРЕВНЕЙШИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУРАХ И КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Ученые считают, что синестезия это одно из «проявлений невербального мышления, формируемого в основном в подсознании» [11, 314–315]. Результаты его могут выйти на «свет» сознания и зафиксироваться в какой-либо форме. Звуко-цветовые соответствия относятся к области синестезии, предполагающей наличие межчувственных ассоциаций, культивируемых прежде всего в языке искусства¹. В явлении цветного слуха (синопсия) можно выделить два направления: первое — оперирует звуко-цветовыми аналогиями; второе — связано с темброво-цветовыми ощущениями. Ко второму направлению принадлежат в основном художники, поэты, писатели, обладающие цветным слухом (В. Кандинский,

¹ В отечественной науке особое внимание проблемам синестезии стало уделяться с момента создания НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» (Казань, 1992), который возглавлял доктор философских наук Б. Галеев. Кроме того, проблемам функционирования смыслопорождающего механизма синестетичности, посвящено фундаментальное исследование Н. Коляденко «Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века)» (Новосибирск, 2005).

К. Бальмонт, А. Рембо, Г. Гачев). Единственный известный нам из этой среды композитор — А. Шенберг².

Полагаем, что феномен синестезии может быть свойственен различным видам искусства, какими являются композиторское творчество и древнейшие традиционные музыкальные культуры, и проявляться он будет в системе темброво-цветовых взаимодействий, которые рассматриваются в качестве элементов невербального мышления, формируемых в основном в подсознании, и выводящих на уровень архетипов коллективного бессознательного (К. Юнг).

В этой связи возникают вполне закономерные вопросы: какой тип музицирования и в каких условиях предполагает подобную возможность? На наш взгляд, это может быть инструментальное музицирование в условиях гетерофонии, поскольку именно гетерофония является одним из показателей музыкального мышления мифологического типа³, для которого характерно особое внимание к тембру. В данной статье в качестве примеров будут кратко рассмотрены: «Море: Симфонические эскизы» К. Дебюсси и индонезийское трансовое действо «Рейог Понорого» (традиционное гамеланное музицирование). Выбор образцов был сделан, исходя из определенных фактурных условий (гетерофония), поскольку основополагающей фактурной организацией гамелана является именно гетерофония [2]. К гетерофонии зачастую причисляют некоторые фактурные явления в музыке конца XIX – начала XX вв. Это относится, например, к сочинениям К. Дебюсси, И. Стравинского, где «многоголосные пласты, движущиеся подобно мелодии» [15, 135]. Таким образом, учитывая сказанное, вполне логичным выглядит предположение о наличии в произведениях Дебюсси гетерофонии смешанного типа [согласно С. Галицкой], а, следовательно, особом значении тембровой составляющей в отмеченном фактурном типе. Напомним также, что сам Дебюсси признавал и неоднократно подчеркивал особый колорит традиционной музыки Явы, поразившей его своим своеобразием на Всемирной выставке в Париже (1889).

Кроме того, исследователи полагают, что «по причине специфичности и универсализма мышления Дебюсси, его музыка требует нового аппарата музыковедческого анализа» [10]. На том основании, что творческий метод композитора перекликается, с одной стороны, с эстетикой импрессионизма в живописи, а, с другой — с литературным символизмом, высказывается предположение, что еще одним «ключом» к пониманию его музыки могут быть межвидовые аналогии [там же].

Относительно ритуала, представленного в индонезийской культуре трансовым действом, современные ученые приходят к выводу о необходимости системного подхода в изучении традиционной музыкальной культуры как первоисточнику ху-

² Изучению эстетических концепций Кандинского и Шенберга посвящена статья И. Сивкова «Созвучия между теорией абстрактной живописи Кандинского и музыкальной практикой Шенберга» (см.: «Теоретические концепции XX века: итоги, и перспективы отечественной музыкальной науки». Материалы всероссийской научной конференции НГК имени М.И. Глинки. — Новосибирск, 2000. — С. 50–62. См.: также Ванечкина И. «Куда скачет “Синий всадник”?» (Музыкальная академия. 1994. № 1. — С. 122–124).

³ Более подробно см.: Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: Автореф. дис ... д-ра иск.: 17.00.02. — Владивосток, 2002.

дожественного творчества, поскольку особенностью «дожанровых» культур [И. Земцовский] является первоначальная синкретичность ритуала, определяющая диффузный характер соотношений различных видов художественного творчества человека [6]. Ритуал включает в себя «парад всех знаковых систем» [по выражению В. Топорова] — вербальный язык, язык жестов, цвета, музыки, пантомимы, хореографии, запахов и т.д., который наиболее полно проявляется в ритуале [13, 7–10].

Таким образом, система темброво-цветовых параллелей, учитывая обозначенный характер композиторского творчества К. Дебюсси и феномен ритуала, имеющий выход на проблему межчувственных ассоциаций (синопсия), вполне может иметь место.

Прежде чем перейти к анализу музыкальных артефактов, считаем необходимым акцентировать внимание на том факте, что тембр, несмотря на свою принадлежность к первичным музыкальным свойствам, в иерархии средств музыкальной выразительности до сих пор занимает периферийное положение в плане системного теоретического осмысления. Весьма показателен в этом плане следующий пример: при определении понятия «тембр» даже у специалистов в области акустики возникают непреодолимые трудности. Можно предположить, что трудности вызванные определением сути понятия «тембр» (при всей многочисленности попыток дать его точную формулировку) вызваны невозможностью охарактеризовать этот феномен с позиции какой-либо одномерной величины.

Как известно, в этномузыкознании присутствует понимание того, что вполне правомерно выделять тембр «в качестве главной характеристики обществ с первобытным укладом и ранними формами государственности» [12, 12]. Э. Алексеев отмечает тот факт, что раннефольклорное интонирование во многом обусловлено спецификой преобладания тембра по отношению к высоте [1], то есть тембр характеризуется поглощением звуковысотного параметра. Современные исследователи обращают внимание на особую роль тембра в феномене этнозвука [16], рассматривают его семантические аспекты [3] и включают тембр в систему отношений элементов глубинной структуры⁴ [4]. В связи с этим предлагается использовать термин «темброформа», под которым понимается качественная характеристика звука. Она включает в себя следующие параметры: тембр, артикуляция, динамика, регистр, высота (во многом зависит от органологии инструмента). Темброформа обладает коммуникативными возможностями и может быть рассмотрена в качестве «информационного кода безграничного мира» [выражение Ю. Лотмана].

Содержащиеся в работах В. Кандинского, Г. Гачева и в поэтическом творчестве К. Бальмонта темброво-цветовые параллели послужили основой для создания сводной Таблицы, в которой помимо темброво-цветовых соответствий, учитываются данные относительно соответствий со стихиями мироздания, с космическими первоэлементами — Огнем, Водой, Воздухом, Землей.

⁴ Более подробно о понятии глубинной структуры см.: *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М., 1996. — С. 138.

Таблица темброво-цветовых соответствий

К. Бальмонт		В. Кандинский		
Инструмент	Цвет	Инструмент	Цвет	
Труба	«Рой красных струй»	Труба	Желтый, киноварь	
Литавры	«Торжествующе-алый»	Туба с тромбонами Фанфары	Красная киноварь Светло-красный	
Виолончель	«Мед густой и мглистый»	Виолончель	Темно-синий	
Флейта	«Зорево-голубой»	Флейта	Светло-синий	
Скрипка	«Блеск алмаза»	Скрипка	Зеленый	
Арфа	«Серебристо-голубой»	Альт	Оранжевый	
Свирель	«Лазурный»	Английский рожок	Фиолетовый	
Г. Гачев				
Стихии	Вода	Воздух	Огонь	Земля
Цвет	Зеленый	Синий, голубой, белый	Красный + Коричневый	Черный
Инструменты	Струнные Переливы гитар, арф	Деревянно-духовые	Медные Труба, фанфары, колокола, гусельки	Ударные Барабан, трещетки, ксилофон, кастаньеты

Как уже было отмечено, партитуры Дебюсси рассчитаны не только на обычное восприятие, но и предполагают возможность синкретического восприятия — синестезии, поэтому темброво-цветовые параллели (синопсия) выглядят вполне уместными.

Предлагаемый метод анализа представляет собой своеобразную возможность реконструкции синопсии путем выявления темброво-цветовых соответствий, которые и являются «ключом прочтения» глубинной мифопоэтической основы «Моря» Дебюсси. Выявлению системы темброво-цветовых представлений предшествовал

классический метод отечественного музыковедческого темброво-интонационного анализа. При рассмотрении партитуры эскизов воздержимся от детального изложения различных технических подробностей, однако оставляем за собой право привлекать их по мере необходимости [8].

Во французском Космо–Психо–Логосе Вода выступает в роли женского начала [7, 132] как «агент принципа всеобщего зачатия и порождения» [выражение С. Аверинцева]. Ей отводится одно из первых мест в иерархии четырех стихий. Спецификой проявления Воды во французском Космосе Г. Гачев считает ее связь со стихиями Огня и Воздуха, в результате чего образуются элементы с единораздельными качествами: Огонь + Вода = Огневода и Вода + Воздух = Водовоздух [там же. С. 132–158].

В произведении «Море. Три симфонических эскиза» Дебюсси использует большой симфонический оркестр тройного состава. Вступительный раздел первого эскиза «От зари до полудня на море» представляет собой темброво-интонационную идею всего симфонического цикла. В целом форма вступления построена по принципу зеркальной симметрии. Крайние разделы представляют собой пример рассредоточенного тематизма в гетерофонной фактуре, тогда как в центре раздела (ц. 1) располагается концентрированная тема.

Эта тема — одна из основных в произведении. Она неоднократно звучит в первой части и получает свое дальнейшее развитие в третьей. Ее проведение поручено трубе с сурдиной и английскому рожку в октавный унисон (тембровый дуэт этих инструментов продолжен в репризном разделе вступления). Для темы характерно восходяще-нисходящее движение. В восходящем движении при заполнении квартового объема образуется асимметричная структура типа «трихорд в кварте»⁵ (30): $b_2 + m_3$ ($c^2 d^2 f^2$ в партии трубы). Дальнейшее поступенное нисходящее заполнение объема большой сексты выстраивает мелодический «радужный спектр интервалов» [Ю. Холопов] натурального звукоряда от тринадцатой гармонике к восьмой: $as^1 b^1 c^2 d^2 es^2 f^2$ (b_2, m_2, b_2, b_2, b_2).

Что касается разделов с рассредоточенным тематизмом, то исследователи справедливо обращают внимание на восходящую секундовую интонацию в партии виолончелей и арф (тт. 2–3), определяя ее в качестве лейтинтонации (уточним, что здесь в партии виолончелей акцентируется восходящее движение, хотя в целом она представляется как восходяще-нисходящая — см. партию арф). Помимо секундовой интонации, на наш взгляд, важную роль в дальнейшем интонационном развитии играет мелодическая линия у альтов (тт. 3–6): $cis^1 - fis^1 - gis^1 - h^1 - cis^2 - fis^2$. Ее крайние звуки образуют интервал дуодецимы ($cis^1 - fis^2$), заполненный восходящими квартами $cis - fis$; $gis - cis$; $cis - fis$; большими секундами ($fis - gis$; $h - cis$) и малой терцией ($gis - h$). В итоге образуется симметричная ладовая структура, центром симметрии которой является не звук, а интервал терции ($cis, fis, gis — h, cis, fis$). В последующих тактах (тт. 6–8) вступают деревянные духовые инструменты (пер-

⁵ О ладовом архетипе (асимметричная бинарная структура «трихорд в кварте»), рассматриваемом в качестве ядра многих традиций Востока и Запада, см.: Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное...

вый гобой, первый кларнет, фаготы), роль которых заключается в изложении своего темброво-интонационного варианта выявленных структурных элементов.

Рассредоточенный тематизм начального и заключительного разделов вступления первой части отличается особым тембровым колоритом: тремоло литавр на звуке «h» (динамика *ppp*) и выдержанная педаль у контрабасов в низком регистре (партия контрабасов разделена: кроме оркестровой педали им поручено акцентирование первой и четвертой четверти такта, *pizz*). В последующих тактах подключаются арфы, альты и виолончели (*div.*, с сурдинами). У арф попеременно звучит «колышущаяся» восходяще-нисходящая интонация, причем вторая арфа «запаздывает» на четверть, благодаря чему возникает эффект «сонного дыхания» — раннее утро.

В партии струнных «волна» вычерчивается графически — постепенный переход нисходящего мотива (*h a gis fis*) из верхнего регистра в нижний (тт. 6–12 и далее). На этом фоне в партии гобоя рельефно звучит восходящая малосекундовая (gis^1-a^1) и нисходящая большесекундовая интонация (gis^1-fis^1), тогда как восходящая малосекундовая интонация акцентируется в партии кларнета (тт. 6–8), что приводит к их «столкновению» (одновременное звучание этих интонаций в т. 8). Таким образом, с первых тактов вступления возникает ощущение «волны» как «биологического ритма живого существа (ритм дыхания, систола и диастола в сокращениях сердца)» [14, 18]⁶.

Применение метода темброво-цветовых параллелей позволяет соотнести тембр инструментов с метаязыком одной из фундаментальных стихий мироздания — Водой, Огнем, Воздухом, Землей, которые, в свою очередь, позволяют «читать» природу, физику и метафизику, поэзию, музыку [7, 47]. Так, темброво-интонационная динамика развертывания ладовых структур, их элементов в разделах с концентрированным и рассредоточенным тематизмом во вступительном разделе первой части «Моря», воплощенная в цветовой палитре, позволяет сделать вывод о появлении стихии Огня (красный цвет — труба с сурдиной + английский рожок), Воздуха (синий, голубой, белый — деревянно-духовые инструменты) и, конечно, собственно Воды (зеленый — струнные инструменты, арфы).

Темброво-интонационный анализ первого эскиза показал, что специфика реализации концентрированных тем заключается в следующем: темы проводятся инструментами одной группы (тема валторн ц. 3, тема виолончелей ц. 9), тогда как рассредоточенный тематизм расцветивается тембрами солирующих инструментов, принадлежащих к разным оркестровым группам. Интересно отметить, что последний способ тембрового рисунка напоминает технику живописи, характерную для импрессионистов — накладывание на полотно отдельных, различных по цвету мазков.

Привлекает внимание мотив, представляющий собой восходящее симметричное заполнение тритонового объема (*f-as-ces*). Он пронизывает зоны и концентрированного, и рассредоточенного тематизма (в партии виолончелей и контрабасов ц. 5; партия валторны ц. 7 и т.п.).

⁶ Ю. Холопов приводит данную аналогию в связи с «гармоническим дыханием» музыки. Полагаем, что к темброво-интонационному это также вполне применимо, поскольку «волнообразность этих движений есть в конечном итоге отражение космических ритмов» [14, 18].

Анализ симфонической поэмы «Моря» позволяет сделать заключение об особой роли тритона, семантика которого в данном случае, вряд ли сопряжена с «дьявольской» образной сферой. В этой связи следует напомнить, что в западноевропейской традиции встречается моделирование любовной атмосферы с помощью этого интервала (сегидилья из оперы Ж. Бизе «Кармен», второй и третий акт перед ц. 156). Хотя в музыкознании принято акцентировать «дьявольский характер» интервала, полагаем, что при выявлении семантики тритона в каждом конкретном случае следует учитывать многозначность его семантического поля.

Начало среднего раздела (второй такт до ц. 9) ознаменовано проведением тематического материала в партии виолончелей (с пятого такта звучания темы подключаются валторны). Тематическое родство этой темы с предыдущими проявляется в наличии асимметричной структуры «трихорд в кварте». В данной теме он звучит в ломаном движении — b–c–g; b–f–g; d–es–b; и графически напоминает вихрь спиралей (клубление, закручивающиеся линии в фактуре полотен Винсента Ван Гога). Невозможно оставить без внимания сказочные переливы арф в зонах рассредоточенного тематизма (см., например, три такта до ц. 10), их звучание образует «тембровый акцент» [термин А. Веприка] произведения.

В среднем разделе, основная тема также проводится три раза. Ее второе (ц. 10) и третье (ц. 11) проведения поручено деревянно-духовым инструментам. С каждым проведением тема поднимается в более высокий регистр и в своем восхождении достигает кульминации (ц. 11). Таким образом, средствами тембрового развития происходит выстраивание вертикальной симметрии звуковысотного пространства (аналогичный прием отмечен во вступлении первой части). При более детальном анализе заключительных тактов I части обнаруживается своеобразие тембрового решения в инструментовке заключительного аккорда: струнные, духовые инструменты отключаются и почти полтора такта звуки труб и тромбонов «зависают», а затем постепенно «растворяются» в воздухе — полдень.

В целом темброво-интонационное развитие первой части позволяет в полной мере ощутить особый процесс — явление Солнца, лучи которого, преломляясь в Воздушно-Водной среде, дают радужный эффект.

Многие исследователи отмечают особое картинно-красочное начало, присущее «Игре волн» (Б. Ионин, Ю. Крейн и др.). Действительно, музыкальное пространство второго эскиза наполнено феерической игрой красок, полутонов, бликов, оттенков. Именно с помощью средств оркестровки достигается столь изысканный колорит. Тем не менее, особенности темброво-интонационного развития второй части позволяют говорить о наличии глубинного образа, также связанного с игровым началом. На наш взгляд, это образ любовной игры. Прежде всего особое эмоциональное состояние создает восточный колорит основной темы (ц. 16, английский рожок). Полагаем, что в данном случае создание подобного колорита обусловлено особым состоянием, связанным с восточной любовной негой. Признанная во всем мире чувственность французов перекликается с ближним (мы добавим — и дальним) ориентом. Согласно французскому Космо–Психо–Логосу, «сладкая Франция» (la douce France) предстает в образе возлюбленной и супруги [7; 132, 152, 155].

«Восточная» (любовная) тема состоит из двух элементов: восходящее поступенное большесекундовое заполнение тритонового объема с последующей орнаментикой [кольцевая фигурация, согласно С. Василенко]. Для тем второй части характерно включение иной тембровой краски: в первом проведении основной темы (у английского рожка, ц. 16) последние два такта дублируются в октаву у флейты, во втором проведении (тема у гобоя, ц. 17) окончание темы дублируется в партии колокольчиков, причем здесь же происходит взаимообмен дуольными и триольными ритмоформулами. Отметим, что ритмические формулы темы в партии дублирующего инструмента отличаются от ритма солирующего инструмента.

Как известно, в мифопоэтических системах числа являются элементами особого числового кода, с помощью которого описывается мир, человек и сама система метаописания [согласно В. Топорову]. Так, семантика чисел 2 и 3 (чет, нечет) предполагает проявленность женского (чет) и мужского (нечет) начал. То есть число 2 ассоциируется с женским, число 3 — с мужским. Единение этих двух начал происходит в кульминационной зоне второго эскиза (ц. 35–38). Тема этого раздела, первоначально исполняемая струнными инструментами, приобретает характер ритмического *ostinato*, «стержня» [выражение Б. Ионина] всего кульминационного раздела. Что представляет собой этот стержень? Прежде всего привлекает внимание ярко выраженное танцевальное начало темы: трехдольный метр, упругий ритмический рисунок и активный восходящий ход на терцию. Как известно, представление о мистико-магических свойствах танца, связи его с космологией существовало еще в эпоху античности и прочно вошло в систему мирозерцания средневековья, Ренессанса и Барокко [5, 73–78]. Именно в земном танце, этом прообразе небесного танца движущегося Космоса, происходит воссоединение с партнером и подключение к Универсууму. Как известно, во Франции большое внимание уделялось танцевальному искусству. В трактате М. Марсенна «Универсальная гармония» (1636) отмечено, что упорядоченность движений танца восходит к упорядоченности движения звезд и планет: «Создатель же Универсуума является великим Мастером балета, который танцуют все его создания с такими великолепно упорядоченными движениями, которые поражают всех мудрецов и ученых и служат в удовольствие ангелам и блаженным душам» [цит. по: 5, 74–75]. Интересен темброво-интонационный подтекст танцевального вихря: одновременно с танцевальной темой у струнных в верхнем регистре у флейт (две флейты и флейта пикколо) звучит сокращенный вариант первой (любовной) темы, основанный на поступенном заполнении тритонового объема (такт 4 до ц. 36 и далее).

Подчеркнем особую роль тритона в этой части: он буквально пронизывает все музыкальное пространство эскиза — на нем основана первая тема, его темброво-интонационные варианты можно встретить в партиях различных инструментов (например: у трех валторн — третий такт после ц. 20; у первых и вторых скрипок — четвертый такт до ц. 25; у трубы — шестой такт до ц. 35 и т.п.). В заключительном разделе (зона рассредоточенного тематизма, ц. 39–42) содержится пример одновременного звучания его темброво-интонационных вариантов (виолончели, вторая арфа, флейты). Только в последних тактах эскиза происходит расширение тритонового объема до квинты. В этой связи вполне правомерным представляется вывод

о чувственной, любовной семантике тритона, применительно ко второй части. Таким образом, *за внешней эффектностью, изобразительностью второго эскиза вполне может скрываться интригующая, завораживающая атмосфера любовной игры.*

Вступительный раздел третьего эскиза «Диалог ветра с морем» представляет собой темброво-интонационный вариант первой части: крайние разделы — рассредоточенный тематизм, в центре — концентрированная тема трубы.

По отношению к архитектонике всего произведения тема трубы (в отличие от вступительного раздела проводится дважды) расположена в зоне золотого сечения. В ней сохранены все интонационные особенности, отмеченные ранее. Возможно, двойное проведение темы (первоначально с сурдиной, второй раз без сурдины) призвано акцентировать ее «дважды золотое расположение». Границы тритонового объема достаточно длительное время подчеркиваются в партии литавр (ц. 43 и далее). Его звучание одновременно разделяет и соединяет два проведения темы трубы, тем самым создавая определенный подтекст: в зоне золотого сечения располагаются два проведения темы трубы, а их центром является тритон.

Музыкальный материал (ц. 48) привлекает внимание «диалогом» валторн и первых, вторых скрипок (на фоне деревянно-духовых инструментов). Переход от верхнего регистра (скрипки) в нижний регистр (подключаются альты и виолончели) зримо создает эффект падения и взлета морской волны. Интересно то, что в данном случае «волну» можно рассматривать как результат предшествующего диалога воздушной и водной стихий: активное воздействие воздушной стихии (к валторнам подключаются трубы) вызывает ответную реакцию водной стихии (струнные инструменты).

Следующий раздел построен на темброво-интонационном развитии концентрированной темы из вступления к третьей части. Она звучит в партии фаготов и виолончелей (*pizz.* в низком регистре). Тема проводится четыре раза, причем одной из особенностей ее проведения является то, что тема подвергается интонационному переосмыслению: вместо трихорда в кварте звучит трихорд в тритоне. Если обратить внимание на звуковысотное соотношение каждого из четырех проводений (третье и четвертое на одном звуковысотном уровне), то оно образует зеркально симметричную структуру трихорда в объеме тритона (f–a–h).

В кульминационном проведении темы (*tutti*, третий такт до ц. 50), преобладает тембр деревянных духовых и медных инструментов. Можно было бы на основании этого предположить, что ведущая роль в диалоге двух стихий принадлежит воздушной стихии. Однако, последующая «реакция» струнных инструментов (восходящее движение, *detashe*, f) не позволяет безоговорочно говорить об этом доминировании.

Завершает третью часть тема хорала. На наш взгляд, ее можно рассматривать в качестве смысловой кульминации всей симфонической поэмы «Море». Хорал звучит у группы медных духовых инструментов, включая тубы и тромбоны (деревянные духовые инструменты и тембр струнных образует его фон). Впервые в этой поэме инструменты медной группы звучат как единое целое, их тембр заполняет собой все пространство нижнего и среднего регистра. Согласно темброво-цветовым

параллелям, предложенным В. Кандинским, А. Шенбергом и Г. Гачевым, в данном случае группа медных инструментов ассоциируется с многообразием и богатством оттенков, тонов огненно-красного цвета. То есть степень проявленности огненной стихии не вызывает сомнений. Хочется обратить внимание на тот факт, что после заключительного аккорда, выдерживаемого более двух тактов в партии всех инструментов, тембром, завершающим третью часть и в целом все произведение, является тембр струнных. Как ни странно, их звучание как бы «запланировано», поскольку в *tutti* оркестра отсутствует глубокий бас (все группы инструментов захватывают только средний и верхний регистр), и только спустя некоторое время аккорд у струнной группы в низком регистре уравнивает музыкальное пространство. Напомним, что именно тембр струнных инструментов (согласно приведенным темброво-цветовым аналогиям) представляет стихию Воды. На наш взгляд, именно нижний регистр струнных с его богатством обертонов соответствует характеру водной стихии (с ее вязкостью, влажностью, эффектом глубины).

В результате темброво-интонационного анализа «Моря» Дебюсси и последующих темброво-цветовых соответствий, являющихся своеобразным «кодом» прочтения, можно сделать следующие выводы: глубинной мифопоэтической основой произведения являются фундаментальные стихии мироздания, в первой части — Огня, Воды — во второй части и их единение в третьей части — Огонь, Вода, Воздух. В качестве объединяющего начала выступает водная стихия (мифологема воды), согласно французскому Космо–Психо–Логосу — Влаговоздух и Огневода. На наш взгляд, данное произведение можно рассматривать в качестве «Космоса са-кральнoй Жажды» (Г. Гачев), добавим — Жажды Любви.

Объектом нашего внимания в плане традиционного инструментального музицирования стал феномен индонезийского трансового действия Рейог Понорого (район восточной оконечности о. Ява). Музыкальный материал (в европейской нотации) содержится в работе известного этномузыколога Маргарет Картоми [17, 132–158], многие годы проводившей исследования в данном регионе. Это единственная из известных нам работ, посвященная описанию подобной формы трансового действия. Рассмотрим кратко его музыкальное пространство в контексте особой связи его темброформы (в который входят ладоинтонационный и ритмический параметры) с определенной цветовой символикой, присутствующей в этом представлении, что в свою очередь может прояснить специфику его мифопоэтической основы.

На Яве до сих пор существуют древнейшие магические формы искусства, связанные с состоянием коллективного транса, которое позволяет через вхождение в аффективное состояние получить определенный эмоциональный мистический опыт, необходимый для психологической разгрузки. Такой формой является трансовое действие. Как отмечают многие зарубежные исследователи, сами становившиеся непосредственными зрителями и участниками трансовых действий, в жизни индонезийского традиционного общества отмеченным формам ритуальной практики отводится огромная роль, поскольку в них становится возможным, согласно изысканному высказыванию Д. Пиджеода, сделать что-то выходящее за рамки обычного поведения, но, при этом, вполне приемлемое в их обществе (так как в традиционном обществе это не является антинормой) — то это делается

именно в художественной форме [цит. по: 17; 86, 87]. Древнейшая индонезийская традиция трансвестизма уходит своими корнями к изначальному, сакральному единству противоположных сущностей и является отражением священного символа многообразия и целостности космоса. Эта идея находит проявление во многих формах художественной практики индонезийцев: скульптуре, танце, драме и ритуалах, а так же и в этических концепциях королевского статуса и власти. Отметим, что данная религиозно-философская концепция находит воплощение и в близнечных мифах, характерных для Юго-Восточной Азии: ведь особенностью близнечной мифологии «является совмещение обоих рядов мифологических противоположностей в одном мифологическом образе, который включает в себя оба члена (близнечные существа — двуполые существа)» [9, 175].

Современное представление Рейог Понорого состоит из семи сцен. Следует отметить, что символическое значение многих элементов трансовой драмы хорошо известно ее участникам.

Открывается представление танцем *jaran kerang*, который исполняется юношами в возрасте от двенадцати до шестнадцати лет на бамбуковых лошадках. В течении всего трансового действия они будут трижды, меняясь попарно, появляться перед зрителями (в первой, второй и четвертой сцене). В третьей сцене («*Sontoloyo*») на смену юношам с бамбуковыми лошадками приходят клоуны. Их также две пары. Согласно представлениям индонезийцев, клоуны когда-то сами были богами. Но однажды они прогневали небеса и были изгнаны с божественных высот и обречены на жизнь среди смертных. Таким образом, следует учитывать их посредническую функцию между миром людей и миром божеств.

В пятой сцене («*Pujangganom Nylamur Dadi Pental*» — «Паджангганом исполняет роль клоуна Пентала») появляется новое действующее действующее лицо — карлик Паджангганом. Он носит яркую красную маску, символизирующую его бесстрашие и грубый (*kasar*) характер.

Нельзя не упомянуть о цветовом оформлении трансового действия Реог Понорого, которое очень значимо и символично в любой традиционной культуре. Например, бамбуковые лошадки выполнены в комбинациях черного, желтого и красного на белом фоне. Эти цвета всегда имели сакральное значение на Яве. По мнению Клер Холт, они связаны (как и на Бали) с четырьмя сторонами света. Согласно индонезийскому исследователю С. Картохадикусумо, эти цвета имеют следующее значение: черный — символ отрицательных эмоций (опасение, застенчивость, ревность, потеря); красный олицетворяет гнев и скрытый эгоистический импульс; желтый — взаимоотношения полов, удача и похвала; белый — чистота, ясность и невинность. Согласно другим исследователям, черно-синяя цветовая гамма является прерогативой демонической сферы и может быть связана с семантикой смерти.

Величественный выход главной фигуры театрализованного представления — Баронга — является кульминационным моментом драмы (сцена шестая — «*Barongan*»). Баронг — это известное мифическое животное на Яве и Бали. Жители Понорого верят, что Баронг (Бог Джунглей) объединяет в себе характерные черты трех королевских животных — павлина, мифического льва (*singa*) и тигра. Испол-

нитель роли Баронга носит высокий роскошный головной убор, который представляет собой маску тигра в натуральную величину с оскаленной пастью. В свою очередь, голова тигра увенчана сотнями перьев павлина. Как правило, в представлении присутствует только один Баронг, но в рассматриваемом трансовом действе введения второго, меньшего по размеру, Баронга, можно объяснить особым статусом Реог — принадлежностью к близнечным мифам.

Другой, не менее впечатляющий по пышности выход принадлежит главному противнику Баронга — Королю Клана Сейондану. Исполнитель держит в руке маленькую палку, украшенную четырьмя красными и белыми бумажными розетками, которая олицетворяет легендарный кнут, благодаря которому становится возможной победа над врагом. Учитывая высказанные выше соображения, можно трактовать цветовую символику следующим образом: сочетание красного и белого ассоциируется с гневом и яростью с одной стороны, и праведностью и чистотой, с другой. Это вполне объяснимо, так как, исходя из содержания легенды, становится понятным, что король получил от мудреца-отшельника волшебный кнут, который и помогает одержать победу.

Маска короля выполнена в красной цветовой гамме, а форма его короны напоминает маску Баронга, которая, в свою очередь, вызывает ассоциации с *кауон*, символом вселенной (мирового дерева) в театре ваянг. Поединок двух масок — главная сцена Рейог. На стороне Клана сражаются и его воины танцоры джаран кепанг (*jaran kerang*). Противоборство, по сути, происходит между божественной властью короля, и хтонической мощью Баронга. короля Победа в этой борьбе одной из сторон изначально вызывает сомнение, поскольку, так как участники борьбы в своем единстве наглядно иллюстрируют яванскую концепцию космического дуализма. Как обычно в таких ритуальных поединках, ни одна из сторон не может одержать окончательную, решающую победу.

Интересна трансформация действующих лиц в последней, седьмой сцене Рейог: «*Kucing-kucingan*» (кошки-мышки). В этой сцене оскорбленный Баронг предстает уже в образе кота и борется с Клана Сейондана-человеком. Носителям культуры вполне понятен аллегорический сюжет сцены: потеряв свою силу, Баронг может в дальнейшем ее вернуть и тогда все вернется на круги своя.

Таким образом, антитеза высшего порядка: Баронг — Король Клана (борьба космических сил) повторяется и на профанном уровне. Но на каких бы уровнях не был представлен конфликт — он никогда не будет решен окончательно.

В состав гамелана, сопровождающего трансовое действо входят инструменты трех групп [согласно классификации Хорнбостеля-Закса]. К группе аэрофонов относится *слонпрет* (его конусовидная труба имеет на конце съемный колокольчик). Группу идиофонов представляет семейство бронзовых гонгов: *кенонги* (маленькие бронзовые гонги), *кемпул* (большой висячий гонг) и *ангклунг* (четыре бамбуковые трубки, настроенные в октаву, и раскрашенные в красный и белый цвет). Мембранофоны представлены малым барабаном (*типунг/кетипунг*) и большим барабаном (*кенданг Понорого*). Для звукоизвлечения используются обычно барабанные палочки, но по барабану, звучащему во время театральных или танцевальных представлений, ударяют только руками. Разнообразие звуков достигается за счет ударов

по мембране различными частями рук и пальцев, по краю или центру мембраны. Кроме того, необходимо отметить наличие различных видов темброформ, которые обусловлены особым способом звукоизвлечения на кенданге и кетипунге и имеют следующие обозначения (информация представлена на основе данных, содержащихся в работе М. Картоми).

Удары левой руки

t tak Сильный удар четырьмя пальцами левой руки с опорой на большой палец, с правой стороны звук приглушается

c ton Удар по краю, звук не глушится

g

l ket Удар по центру, звук не глушится

Удары правой руки

b dan Очень сильный удар ладонью по центру, звук не глушится

g

p tun Очень сильный удар по краю, звук не глушится

g

Удары двумя руками

Г dla dang и tak одновременно, звук не глушится

l ng

F tlun tung и lung (легкий удар пальцем), звук не глушится

l g

Результаты проделанного анализа относительно параметров темброформы, ритма, ладоинтонационности уникального действия Рейог Понорого позволяют подтвердить предположение относительно определенной взаимосвязи всех элементов представления, включая его структуру, а также цветовую символику в условиях гетерофонной фактуры [явление диффузности, согласно С. Галицкой, см.: 6].

Наиболее показательным примером единораздельности всех составляющих Рейог Понорого, является соотношение цветовой символики и темброформы. Напомним, что действующие лица представления визуально предстают в определенной цветовой гамме. Юноши с бамбуковыми лошадками – их цветовая палитра являет собой объединение всех значимых цветов: желтый, черный, белый, красный, семантика которых отражает все многообразие эмоционально-чувственной, этической и религиозно-философской картины мира индонезийцев. При этом данные разделы Рейог Понорого включают в себя также весь спектр темброформ, задействованных в представлении, причем разделы с клоунами также включают в себя всю цветовую и тембровую палитру. На наш взгляд, это вполне объяснимо с точки зрения специфики индонезийской традиционной модели мира: молодые люди, будучи представителями срединного мира, отождествляются с его многообразным наполнением; в свою очередь, клоуны, являясь изначально представителями верхнего мира, также отражают его безграничность, одновременно являясь посредниками между мирами. Таким образом, эти группы действующих лиц олицетворяют идею многомерности и многообразия космоса.

В тех номерах, где преобладает символика красного цвета, ведущей темброформой является модель o-p-t, что позволяет говорить о соответствии данной модели

темброформы указанному цвету (сцены 5, 6). Семантика красного цвета, как было указано, связана с эмоциями гнева, ярости и, кроме того, «несет эгоистический импульс». В Рейог Понорого именно в этих сценах участвуют легендарные герои. Удивительным образом семантика цвета проявляет их субъективное начало, тем самым способствуя проявлению оппозиции «коллективное – индивидуальное».

В области взаимодействия ритма и темброформы наблюдается следующая закономерность: взаимоотношения этих двух параметров выстраиваются в виде обратно пропорциональной зависимости. В сценах 1–4 присутствует все многообразие темброформ, при этом, в области ритма наблюдается достаточно устойчивая модель, представленная восьмыми и четвертями. В тех же номерах, где темброформа, как уже было указано, соответствует красному цвету и ограничивается определенной моделью o-p-t, ритмическая составляющая демонстрирует все многообразие возможных вариантов — паузирование, триоли, синкопированный ритм, шестнадцатые и т.п.

Таким образом, на уровне структурирования звуковысотного пространства наблюдается следующая закономерность: в симметричной составной тритоновой ладовой модели происходит внутренняя трансформация – а именно, сужение объема от кварты до терции, при этом границы ладовой модели остаются без изменений. Таким образом, можно говорить о том, что одна из целей ритуала — моделирование специфического времени-пространства в контексте мифопоэтической картины мира — достигнута.

Необходимо отметить, что выявленные взаимосвязи цвета и темброформы явно указывают на глубинную основу рассмотренного действия, в качестве которой может выступать именно близнецный миф. Так, в различных обрядах, связанных с культом близнецов, было распространено раскрашивание тела и лица в разные цвета — как правило, в черный и белый, причем имя героя-близнеца обозначало эту цветовую двойственность [9, 175]. При этом разноцветье олицетворяет сверхсилу (в нашем случае, номера, связанные с выходом мальчиков) и обладает андрогинной семантикой — «божественная сила — радуга описывается и как андрогинное божество, и как близнецная пара». Именно данная цветовая символика является преобладающей в действе Реог Понорого, что позволяет также отнести эту форму к феноменам, в основе которых лежит близнецный миф.

Таким образом, феномен синестезии проявляется в системе темброво-цветовых взаимодействий различных музыкальных артефактов, и, в свою очередь, дает возможность выхода на уровень глубинной мифопоэтической основы произведения, способствуя раскрытию глубинного информационного кода «безграничного мира».

Литература

1. *Алексеев, Э.Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. — М.: Советский композитор, 1986. — 238 с.
2. *Алябьева, А.Г.* Проблемы звуковысотности и семантики в традиционной индонезийской музыке (гамелан и тембанг мачапат): Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 1999. — 24 с.

3. *Алябьева, А.Г.* Тембр как глубинная структура: вопросы изучения // Культурная жизнь Юга России. — 2007. № 6. — С. 19–21.
4. *Алябьева, А.Г.* К проблеме семантических возможностей тембра // Культурная жизнь Юга России. — 2008. № 1. — С. 5–10.
5. *Баранова, Т.Б.* О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и барокко // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время): Сб. науч. тр. — Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1989. — С. 73–83.
6. *Галицкая, С.П.* Теоретические вопросы монодии. — Ташкент: Фан, 1981. — 91 с.
7. *Гачев, Г.Д.* Национальные образы мира: Курс лекций. — М.: Academia, 1998. — 432 с.
8. *Дебюсси, К.* Море: Три симфонических эскиза: Партитура. — М.: Музгиз, 1978. — 122 с.
9. *Иванов, В.В.* Близнечные мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 тт. Т. 1 / Гл. ред. С.А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1994. — С. 175.
10. *Комарова, Е.Э.* Представления о художественной картине мира и пространстве в музыке на рубеже прошлого столетия (Дебюсси–Рембо — межвидовые сопоставления) // Вестник Омского университета. 1999. Вып. 3. — С. 115–119. Режим доступа: <http://www.omsu.omskreg.ru/vestnik/articles/y1999-i3/a115/article.html>.
11. *Синестезия* // Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989. — 448 с.
12. *Сисаури, В.* Об исторической типологии систем музыкального мышления // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. — Сб. науч. тр. — Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 1980. — С. 10–21.
13. *Топоров, В.Н.* О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: Сб. ст. — М.: Наука, 1988. — С. 7–10.
14. *Холопов, Ю.Н.* Гармония: Теоретический курс. — М.: Музыка, 1988. — 544 с.
15. *Фраенов, В.П.* Гетерофония // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш — М.: Советская энциклопедия, 1990. — С. 135.
16. *Юнусова, В.Н.* Региональная специфика музыкального образования: от картины мира до этнозвука // Региональная культура как фактор устойчивого развития общества: социально-политические, этнонациональные и информационные аспекты: Мат. Междунар. науч. конфер. 16–18 сент. 2013 года. — Геленджик. Краснодар: Красноярский государственный университет культуры и искусств, 2013. — С. 252–256.
17. *Kartomi, M.* Performance, Music and Meaning of Reyong Ponorogo // Indonesia, 1976. № 22. — P. 85–130.

ЭВОЛЮЦИЯ ОПЕРНОГО СТИЛЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕОРИИ РЕЧЕВЫХ АКТОВ

В данной статье речь пойдет об односюжетных произведениях. О трудностях межвидового «перевода» литературного первоисточника — в музыку, нами в свое время была написана кандидатская диссертация, выводы которой могут показаться неутешительными: все, что остается в опере от первоисточника — название и фабула, обычно этого достаточно для идентификации литературного текста — не более того [1]. Разночтения обусловлены причинами как субъективного, так и объективного характера. Субъективные — на виду: это разница в художественных картинах мира, оценочности, творческой индивидуальности авторов, стиле. Данная статья посвящена так называемым объективным разногласиям, тем, которыми вызваны «разночтениями» на языковом уровне. Тут, казалось бы, тоже уже многое известно. Прежде всего не всегда новая языковая система в состоянии передать содержимое литературного оригинала. Причина этих расхождений кроется не только в специфике музыкального языка, но и в имманентных особенностях организации драмы. Практически все изменения литературной первоосновы при перенесении ее на сцену диктуют два основополагающих принципа драматического искусства: присутствие зрителя и необходимость однозначного соответствия изображаемого (реального) времени художественному времени восприятия.

Драму как род литературы выделяет произносимое слово. Диалогическая и монологическая речь становятся организующим началом сценического произведения. И здесь необходимо подчеркнуть два важных момента:

1. Условием существования диалогического дискурса является смысловая связанность.
2. Эта смысловая связь носит скрытый характер, она «внетекстуальна» и должна быть реконструируема зрителем (слушателем) [6].

В своей работе в роли такого своеобразного реконструктора композиторской рефлексии (и авторов либретто), мы использовали популярную в аналитической философии теорию речевых актов (ТРА). Родоначальниками философской традиции анализа речевых актов (Дж. Остин, П. Грайс, Дж. Серль), приравнивали смысл языкового выражения к его употреблению. Джону Остину принадлежит известный тезис о том, что посредством слов мы не только описываем реальность, но и творим ее. Одно из положений его теории состоит в том, что минимальной единицей человеческой коммуникации является не предложение или высказывание, а осуществление определенного вида актов, таких, как: констатация, вопрос, приказ, извинение, благодарность, поздравление и т.д. [4, 66–67]. Таким образом, для ТРА характерно стремление выйти за пределы предложения, раздвинуть рамки лингвистического анализа, установить такие структуры и правила речевого взаимодействия, которые позволили бы, исходя из интерпретации составных частей речевого сообщения, получить — «композиционным путем» — интерпретацию целого. Перспективность этой теории в анализе драматического произведения самоочевидна: благодаря ТРА

поле и инструментарий традиционного искусствоведческого анализа можно значительно расширить.

Попробуем разобраться в ситуации более детально.

Мы уже отмечали, что присутствие зрителя — (слушателя) — конститутивный момент сценического искусства, который может быть обнаружен в самом тексте драматического произведения. Для объяснения этого феномена как нельзя лучше подходит ролевое измерение коммуникативной ситуации («говорящий — адресат — слушающий»), впервые обоснованно выдвинутое в статье Г. Кларка и Т. Кларсона «Слушающие и речевой акт» [3]. Согласно теории этих авторов, в случае, когда в разговоре участвует более двух человек (а именно так и происходит в драматическом искусстве — третий — всегда зритель), построение речи носит особый характер: говорящий полностью информирует всех участников вместе о том акте, который он одновременно осуществляет по отношению к адресату. Происходит это благодаря тому, что речь говорящего включает в себя информативы, необязательные для адресата, но необходимые для понимания ситуации слушающим. Классический по простоте и наглядности пример подобного акта приводятся авторами вышеуказанной статьи: когда Отелло говорит Дездемоне (в присутствии Яго и Родриго) «Пойдем, Дездемона».

(В. Шекспир, «Отелло» — 1 акт).

Адресат (Дездемона) понимает, что ей необходимо пойти за Отелло, двое других также осознают, что им этого делать не следует, хотя, казалось бы, никаких указаний на этот счет не получали [3, 270].

В сценическом действии присутствие информативов в речи персонажей приобретает определяющее значение. Текст драматического произведения (как один развернутый речевой акт) самим присутствием информативов целенаправлен на то, чтобы зритель мог понять происходящее на сцене. Исследователями неоднократно отмечались такие специфические черты драматического искусства как «разорванность текста, одновременное возникновение у зрителя различных смысловых перспектив действия» [6, 37]. Этот эвристический заряд, который несут в себе информативы, семантически связывают дискретную диалогическую речь, заполняет общий смысловой фон действия.

Исторический взгляд на проблему выглядит следующим образом: интенсивность и разреженность насыщения сценической речи информативами зависит от установки драматургического произведения на рассказ или показ действия. Так, например, явный приоритет слухового начала над визуальным был выдвинут эстетической доктриной французского классицизма, идейной квинтэссенцией которой являются известные из «Поэтического искусства» Н. Буало:

Не все события, да будет вам известно,

С подмостков зрителям показывать уместно.

Волнует зримое сильнее, чем рассказ.

Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз [2].

Ни один жанр (стиль) драматического искусства не свободен от присутствия информативов, разница в способах и области их концентрации. В античной драме они иногда кристаллизуются в хоровых пародах, стасимах и эксодах, в театре француз-

ского классицизма проникают в речь персонажей. Эта смысловая перспектива развития драматического искусства тесно связана с видоизменением его пространственно-временной организации. Поясним это на примере.

Специфика драматического искусства как рода литературы обусловлена особенностями эпического хронотопа: временная приуроченность архаической литературы — нахождение эпического сказителя в одной точке и локализованная в пространстве свидетельская позиция в драматическом искусстве — явления одного порядка. На исторически ранних этапах литературы монологическая риторика и декламационность преобладали над диалогической разговорностью, и драма от античности до В. Гюго широко опиралась на монологи (прямые обращения к публике, высказывания вестников, реплики в сторону). Изживание из текста сказового начала — монологичности — происходило постепенно, имело исторические параллели во всех сферах словесного искусства. Далеко не случайно в эллинской культуре, параллельно с творчеством великих драматургов и расцветом театра, сама философская рефлексия (у Сократа и Платона) выступила в форме диалога. Таким же порождением диалогической культуры был оперный жанр с самых первых дней своего существования.

В XVII – начале XVIII веков в основном в опере-*seria* соположенность «показа-переживания» была дифференцирована между двумя видами искусств (двумя языками — литературой и музыкой). Однако процесс «изживания монологичности» повлек за собой не только изменение форм смыслообразования и общения, но и дальнейшую внутреннюю диалогизацию, спровоцировавшую в музыке симфонизм, в литературе — полифоничность мышления, в драме — дифференциацию на внутреннее и внешнее действие. Этапы этого пути свидетельствуют о связи семантики с решением проблемы времени.

Временная перспектива драматического искусства связана с его семантическим полем, наличием в дискурсе информативов — слов или выражений, передающих какую-то информацию именно слушающим. Весь ход развития западноевропейской оперы (тот, который получил название «омузыкаливания драмы») — не что иное, как путь от дифференцированной соположенности информативов и реакции на них (опера-*seria*, комическая опера) — к музыкальному театру Р. Вагнера, в «Тристане» и «Парсифале» которых события есть и их как бы нет.

Если пространственная общность «роднит» эпос и драму, то с точки зрения временных различий и тесно связанных с ними психологических отношений, пропасть, разделяющая эти роды литературы, — огромная. Как известно, повествование в эпосе обращено в прошлое, в романе же чаще апеллирует к настоящему. Отметим здесь, что временной охват романа в целом может быть сколь угодно широким, а темп повествования — сколь угодно неравномерным.

Несовпадение порядка событий и порядка их изложения приводит к сложной системе взаимодействия в литературном произведении двух временных осей: временной оси описываемых событий и временной оси описывающих их текста

Самое общее сравнение времени литературного и музыкального позволяет обнаружить возможные сходства и различия между ними в опере. Музыкальная наука давно уже обратила внимание на неидентичность времени событийного и соб-

ственно музыкального в сценических произведениях. Можно предположить, что адекватность той или иной версии литературному первоисточнику зависит от стремления или способности композитора найти временной (музыкальный) эквивалент событийному (литературному) ряду. Например, общеизвестно, что в опере-*seria* действие было сосредоточено в речитативах-*сессо*, а развернутые номера (арии), по существу, являлись если не портретом, то эмоциональной реакцией на тот или иной поворот событий. Естественно, что в этом жанре перипетии имели структурообразующее значение, темпоритм оперы зависел от частоты смены событий, и сама музыка имела лишь внешнюю связь с сюжетом. Первым шагом к решению проблемы временного соответствия сюжета и музыки в опере стала реформа К.В. Глюка и Р. Кальцабиджи, которые укрупнением сюжетных линий, сосредоточением музыкальной концепции в немногих, но важных моментах фабулы добились передачи музыкой всего происходящего на сцене. Со становлением собственно музыкальных принципов развития (симфонизма) появились более широкие возможности взаимодействия музыки и литературы в сценических произведениях. Включение имманентно музыкальных форм в основу строения больших отрезков действия привело к тому, что в драматургии современной оперы, начиная с Вагнера, структурообразующего значения перипетии уже не имеют.

Сама специфика драмы в ее классическом варианте уже предполагает приоритет в сценическом произведении событийной временной оси. Присутствие информативов в тексте — в разных литературных стилях и музыкальных жанрах, получающее различное наполнение и применение, позволяет нивелировать эту необходимость. Присутствие информативов в любой речи — явление когнитивное, и поэтому распространяют свое влияние не только на литературу. Исходя из этого утверждения, можем предположить, что, уже начиная с Вагнера, информативы проникают в музыку. Можно возразить: что описывать, характеризовать и изображать музыка могла и до Вагнера — достаточно вспомнить компоненты барочной эмблематики, исторически воплотившиеся не только в барочной опере. Но в том-то и дело, что он создал свою лейтмотивную систему именно для нужд своего оперного театра. Здесь информативы действуют по принципу: характеризую — означивать.

Мы конспективно прошли по историческому пути видоизменения смысла — действия — времени в некоей культурной ретроспективе. Детальный анализ в каждом случае (каждом культурно-историческом эпизоде — будь то опера-*seria* Метастазио, реформатские оперы Глюка или театр Вагнера) требует специального исследования.

Но этот ряд еще не окончен, настало время рассказать о специфике взаимодействия информативов в триаде — литература — драма — музыка на примере того, как это делается в жанре тотальной оперы. Причем мы будем опираться не на «Солдатов» Б. Циммермана, а на более поздний пример — оперу «Собачье сердце» А. Раскатова в постановке театра «La Scala» (2013). Как известно, под тотальным театром Циммерман понимал «сосредоточение всех театральных средств и ресурсов в одном специально для этой цели созданном месте с целью коммуникации. Иными словами: архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, электроусилители, телевидение, записывающая техника

и звуковая аппаратура, электронная музыка, конкретная музыка, цирк, мюзикл и все виды сценического движения» [5, 101].

Что же такое тотальная опера по отношению к такому произведению как «Собачье сердце»? Это визуализация всего: рассказа, воспоминания, эмоциональной окраски и даже культурного контекста. Информативы, которые в старой классической опере были сосредоточены в речи персонажей или ремарках (обращение героев в зал, авторские замечания), теперь внедряются в сценографию, словно распыляя свое воздействие между разными органами чувств.

Из неупомянутых Циммерманом видов искусств, пригодных к использованию в тотальном театре, отметим задействованный в «Собачем сердце» театр теней и световое оформление, которое играет не менее важную роль, чем, собственно, музыка и литературная первооснова. Достаточно сказать, что над спектаклем работал не мастер по свету, а художник по свету, Майкл Ливайн, которым было написано что-то вроде световой партитуры.

Музыка Раскатова сложна и технически, и психологически. А сама постановка является действо-синтезом всего и вся: музыки и слова, света и тени, куклы и людей. Как на словах передать этот эффект многоканального воздействия на слушателя-зрителя? По-видимому, самая верная характеристика «Собачьего сердца» — это опера XXI века — образец того, какой она должна быть.

Режиссер Саймон Мак Берни (Simon Mc Burney) поставил великолепный спектакль с огромным количеством сценических находок. Он добился полной синхронизации аудио- и видеоряда. Не отвлекаясь на сопутствующие успеху «Собачьего сердца» элементы, — феноменально претворенный образ собаки кукловодами, «не-человеческий» вокал Е. Васильевой, исполняющей партию Шарика, светотеневые эффекты, претворенные Майклом Ливайном (Michael Levine), поговорим о чисто музыкальных достижениях.

«Собачье сердце» — выдающаяся русская опера, написанная на гениальный текст русского писателя М. Булгакова русским композитором А. Раскатовым. Подчеркнуть это стоит особо, потому что то, что раньше именовалось «национальным колоритом», а сейчас подзабыто ввиду всеобщей глобализации и не менее вездесущей толерантности, здесь присутствует ярко и самобытно. Мелодизм оперы словно настоян на интонационности, свойственной широкому пласту русской культуры: несмотря на самый сложный строй, он включает в себя и отголоски знаменного распева, и речитацию в духе Мусоргского, площадный колорит уличных частушек и революционных песнопений.

В традициях русской прозы — неоднозначность главных действующих лиц. Персонажи, подобно героям романов Толстого и Достоевского, выписаны психологически подробно: родовое изменение (собака — не-собака, человек — не-человек) происходит не только с Шариком — Шариковым, история с превращением в Демиурга не проходит даром и для профессора Преображенского. «Собачье сердце» может послужить и образцом взаимоотношений музыки и текста. В этой опере сохранен не только дух булгаковской прозы, но и ее «буква»: фразы и афоризмы профессора Преображенского, которые давно разошлись в народе на цитаты, присутствуют здесь целиком и полностью.

Часто при перевоплощении от первоисточника остается только фабула, которая все-таки имеет поверхностное отношение к сути литературного текста. В отличие от хулителей либретто этой оперы, должна сказать, что его достоинство в том, что Булгаков «остался», в опере это не только фабула, позволяющая лишь идентифицировать событийный ряд. Работа над либретто претерпела несколько стадий. Либретто написал Чезаре Маццонис (Cesare Mazzonis), великолепный знаток Булгакова. Композитор, имея карт-бланш от либреттиста и все с ним согласовывая, стал менять все, что его не устраивало, сокращать то, что было не нужно, и наоборот, добавлять то, чего не было. Но ни одного слова от себя не присовокупил, используя текст только самого Булгакова.

Несмотря на стилистическую разноплановость музыкального языка — это и городской фольклор, и революционные песни, и древнерусский пласт, — музыкальный язык оперы однороден. Жанровая «всеядность» поглощается однородной интонационной средой, опера не превращается в какой-то постмодернистский китч. Как известно, Циммерман понимал время как «всеохватное единство настоящего, прошедшего и будущего». В плюралистической композиции он предполагал соединение нескольких стилевых пластов в виде одновременно звучащих музыкальных или текстовых цитат. (Это тоже в какой-то мере информативы.)

У Раскатова все несколько иначе. Здесь нет полистилистики. По словам композитора, эта опера построена по принципу некоего калейдоскопа, там есть какие-то формулы (но не лейтмотивы), которые кочуют, но за персонажами не закрепляются. Кроме, пожалуй, нейтрального Борменталья, но он и должен быть нейтральным.

В интонационной драматургии оперы можно усмотреть антагонизм двух систем — борьбу дьявольского и божественного начала. Есть два принципа, на которых строится вся опера. Это идея двойного тритона (Шариков) и идея бесконечного креста (партия Приятного голоса). Профессор Преображенский связан и с тем, и с другим началом.

Существует точка зрения, что опера на сюжет изжила себя, музыка не должна следовать литературе, она должна иметь свою имманентно музыкальную форму. Что привлекает в «Собачем сердце» — это то, что опера абсолютно не является иллюстрацией произведения Булгакова, это перевоплощение сюжета другим жанром, другим языком. Или даже другими языками, потому что здесь осуществлен синтез видов искусств, основанных на визуальных средствах коммуникации.

Таким образом, суммируем вышеизложенное: мы хотели показать, как особенности речевой организации (не только литературной, но и музыкальной) оказывали и оказывают влияние на эволюцию оперного искусства.

Литература

1. *Амрахова, А.А.* Взаимоотношение литературного первоисточника и музыки в музыкально-сценических произведениях азербайджанских композиторов: Дис. ... канд. иск: 17.00.02. — Баку: Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибекова, 1995. — 161 с.
2. *Буало-Депрео Н.* Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой (с коммент. Н.А. Сигал). Режим доступа: <http://fgpodsobka.narod.ru/poetica.htm>.

3. *Кларк, Г.; Кларсон, Т.* Слушающие и речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. — М.: Прогресс, 1985. — С. 270–321.
4. *Остин, Дж. Л.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. — М.: Радуга, 1986. — С. 66–67.
5. *Циммерман, Б.А.* Будущее оперы: Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего // Композиторы о современной нотации: Хрестоматия / Сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2009. — С. 97–106.
6. *Elam, K.* The Semiotics of Theatre and Drama. — London: Methuen, 1980. — 272 p.

Е.А. Ануфриев

СИСТЕМАТИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ

В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Понятие «интерпретация», вошедшее в обиход в середине XIX века, занимает центральное место в эстетике исполнительского искусства. В музыкальном искусстве это понятие означает передачу исполнителем композиторского замысла, своеобразие трактовки исполнителем, личностного прочтения им идеи, смысла художественного образа сочинения. Однако при этом следует подчеркнуть, что структуре произведения музыкального искусства свойственна определенная незаконченность, подвижность, так как его художественный образ в одном контексте, в одной интерпретации выступает в придающем элементам художественной структуры произведения разнообразное смысловое значение, взятое извне. Поэтому при изучении определенного репертуара в процессе исполнительского анализа музыканту-интерпретатору необходимо использовать такие инструменты познания, которые отражают процессы или структуру объекта изучения, то есть непосредственно самого музыкального произведения как совокупности данных «обратной связи», как производное, с одной стороны, от процесса его создания композитором, с другой — от процесса восприятия, то есть его потребления слушателем. В этой связи уместно привести выводы Б. Теплова о том, что процесс целостного восприятия музыкального произведения во всей его глубине и содержательности возможен только в контексте других, выходящих за пределы музыкального искусства средств познания [см.: 3].

В динамических процессах «музыкальное сочинение – исполнитель», «музыкальное сочинение – слушатель» можно выделить те каналы информации, которые обеспечивают восприятие вложенных в произведение идей и соотнесение этих идей с ценностной системой исполнителя и слушательской аудитории. Это означает, что, с одной стороны, в этом процессе выступают отношения — система художественных образов, отображающиеся в репертуаре исполнителя, с другой — слушатель, который входит в эти отношения со своими взглядами и представлениями, своей системой ценностей: «Ощущение музыки», выражающей глубинные характеристики человеческого бытия личности, — утверждает Г. Иванченко, — несомненно,

связано с такими ценностями как свобода, независимость, самоактуализация и т.п.» [1, 178]. Движение музыкальной информации по этому каналу пропорционально мировоззрению, внутреннему миру исполнителя, его мастерству, его таланту.

Процесс исполнения музыкального произведения, воплощение художественного образа всегда связан с определенными способами, технологическими приемами исполнителя, а главное, с особенностями передачи его стилевых и жанровых особенностей. Раскрываемые различными средствами художественной выразительности, идеи, заложенные в образном содержании музыкальных сочинений, находятся в тесном взаимодействии с их ценностно-смысловой интерпретацией, имеющей определенную пространственно-временную форму и организацию.

Следовательно, исполнительский процесс выступает как результат логики коммуникативных связей, включенных в процесс передачи идеи, интеллекта, смысла, вдохновения композитора и музыканта: «музыкальный текст, заключающий в себе смыслы и ценности человека как центра социума, с помощью специфического музыкального языка доносящий до слушателя образ мира, — это, несомненно, особый философский текст, несущий в себе ответы на множество вопросов о сущности бытия и роли человека, его преображающего в великих творениях искусства» [4, 97].

Вся исполнительская деятельность музыканта-интерпретатора сосредотачивается вокруг музыкального сочинения, а этапы его анализа и изучения, синтезируют результаты этой деятельности в единое смысловое целое — уникальное, личностно-неповторимое «поле», свойственное только данному исполнителю. Включаясь в процесс познания сущности художественного образа, заложенных композитором в своем «продукте творения», исполнитель подвергает анализу все средства выразительности, при помощи которых композитор создавал архитектуру его музыкальных смыслов. Целостный анализ, производимый исполнителем, должен вобрать в себя все стороны музыкальной формы произведения, все структурные элементы музыкальной речи, а главное — разнообразные оттенки интонации в их макро- и микровзаимодействии. При этом тот или иной технологический прием исполнителя должен быть связан с художественным смыслом, а выбор средств выразительности обосновываться ссылками на стиль, эволюцию жанра и др.

В соответствии с индивидуальностью, интересами и склонностями музыканта-исполнителя процесс трактовки произведения приобретает ярко выраженные образную природу, своеобразие системы средств выразительности. Закономерность музыкальной формы, логика тонального плана всегда связаны с содержательным замыслом сочинения, с развитием художественного образа. Поэтому осмысление формы в ее динамическом развитии позволяет исполнителю плодотворно решать проблему процессуальности, развития характера художественного образа сочинения и его ритмической составляющей: «Важную роль в восприятии ритма играют различные способы построения музыкального произведения: гармонический опорный бас; ясная ритмическая структура мелодии; смена тембров и регистров, подчеркивающих ритмическую и формообразующую организацию музыки; изменения динамики произведения; регулярная или непропорциональная смена гармоний» [1, 48].

Процесс работы музыканта-исполнителя над репертуаром требует наличия развитых не только индивидуальных творческих способностей, художественно-эстетических чувств и эмоций, но и сформированного чувства стиля, формы, жанровой основы. Поэтому немаловажное место в процессе анализа музыкального произведения, нахождения верных решений при исполнительской трактовке отводится художественно-эстетическому вкусу интерпретатора. Сформированный вкус исполнителя в процессе отбора репертуара, анализа и непосредственно исполнения свидетельствует о способах его погружения «в сущность личностно-творческой интерпретации произведений» [Н. Илларионова].

Н. Илларионова, исследуя пути формирования музыкального вкуса современного исполнителя-интерпретатора, приходит к выводу, что процесс интерпретации музыкального произведения обусловлен «эстетически полноценным общением музыканта-исполнителя с различными видами искусств, так как восприятие произведений искусства пробуждает интерес к “технологии искусства”, потребность воплотить на практике свои творческие замыслы. Поэтому отбор репертуара музыкантом для концертно-исполнительской практики должен осуществляться в полном соответствии с высокими художественно-ценностными принципами. Техническое владение музыкальным материалом, при этом, выступает как неотъемлемая часть процесса исполнения, так как передать художественный образ можно лишь “материально”» [2, 38].

Таким образом, наличие у музыканта-исполнителя высокого уровня художественно-эстетического вкуса дает ему возможность выйти на представление не только о целостном интонационном процессе, но и его движущих силах, что позволяет найти адекватные исполнительскому замыслу выразительные средства и приемы, то есть в область конкретных технологий интонирования нотного текста.

Литература

1. *Иванченко, Г.И.* Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. — М.: Смысл, 2001. — 264 с.
2. *Илларионова, Н.Н.* Музыкальный вкус как искусство личностно-творческой интерпретации произведений эстрадного вокального жанра // Человеческий капитал. — 2013. № 8 (56). — С. 38–40.
3. *Теплов, Б.М.* Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. — М.; Л.: Академия педагогических наук РСФСР, 1947. — 335 с.
4. *Щербакова, А.И.* Музыкальное искусство в современном пространстве культуры // Ученые записки РГСУ. — 2012. № 5. — С. 97–100.

***ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЦЕННОСТЕЙ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА
В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ: ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ РЕШЕНИЯ***

Традиционная культура, возникшая в недрах этнической истории, впитала художественно-творческий опыт многих предшествующих поколений, который органично влился в сознание человека XXI века, сопоставив народную традицию с современной массовой культурой. Народная традиция как феномен жизни человека транслирует ценности от поколения к поколению через специфические социальные механизмы, сообразные конкретному этапу исторического развития общества, отражающие жизнь людей с ее основными ценностными, содержательными и мировоззренческими установками. Одним из веских доказательств исторической обоснованности гуманистической функции традиционного фольклора выступает его органическая связь со своими специфическими для данной общественной системы формами, особыми чертами и свойствами. Поэтому потенциал выработанных тысячелетней общественной культурной практикой категорий и ценностей произведений народного художественного творчества и их видового многообразия приобретает личностно-смысловое воплощение, конкретную форму.

В данном контексте актуальным представляется исследование Б. Бессонова, которое он посвятил предназначению человека как «коренной проблеме философии». Исследуя данную проблему, ученый обращается к работе П. Флоренского «У водоразделов мысли» и приходит к выводу о том, что свое философское мышление Флоренский уподобил русской песне. Флоренский считал, пишет Бессонов, что «в музыке раскрыты доселе два многоголосых стиля: гомофония Нового времени, или гармонический стиль, с господством главного мелодического голоса над всеми остальными, и полифония Средних веков, или контрапунктический стиль, с взаимоподчинением всех голосов друг другу... Единство достигается взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками» [цит. по: 7, 64].

Народное музыкальное творчество обладает способностью формировать отношение человека не только ко всем жизненным явлениям, но и к миру собственных ценностей. Гуманитарная сущность народной музыки отражается в динамически и энергетически ярких аспектах культурного бытия людей, несущих внутри себя целевые установки на успешную социализацию личности, воплощению в различных видах деятельности ее сущностных сил и качеств. При этом следует подчеркнуть, что мировоззренческая функция народной музыки обладает способностью систематизировать полученные знания подрастающего поколения, расширять его кругозор, формировать убеждения, взгляды, оценочные суждения, поведенческие нормы, правила, присущие культуре народа, этнической группе, нации.

Данное положение можно соотнести с мнением Г. Нейгауза и С. Фейнберга о том, что в основе процесса обучения будущего музыканта заложены личностные качества, уровень его духовной мировоззренческой культуры, которые составляют «ценностный центр» личности [М. Бахтин]. Поэтому формирование мировоззрения, ценностно-смысловой сферы студентов на основе ценностей музыкального фольк-

лора предполагает наличие у них активно-субъектной позиции по отношению к этому процессу.

Содержание процесса обучения студентов-музыкантов в образовательной среде современного вуза обретает личностный смысл и мировоззренческую перспективу, если он будет направлен на осуществление многовекторной связи народного и профессионального академического искусства, сохранение и популяризацию музыкальных исторических памятников национальной и региональной культуры, несущие в себе способность синтезировать универсальный художественный опыт предыдущих поколений и претворять его в личностный опыт, что дает возможность обозначить адекватные формы участия их в этом процессе.

Соотнесение процесса познания студентами ценностей музыкального фольклора с их будущей профессиональной деятельностью обусловлено ее сложной многогранной структурой, так как все виды этой деятельности характеризуют личное и социальное пространство студента и вбирают в себя эстетические, социально-ценностные модели, содержащие рефлексию жизни на уровне ее художественных образов, норм и целей: «В гносеологическом отношении музыка является формой чувственного постижения мира. Музыка — единственное из искусств, которое выходит за границы социальной практики человека и восходит к началу мира. Создание человеком музыкальных форм приближает нас к раскрытию “тайны” мира — рождению из небытия» [2, 47].

Отсюда следует, что исследование многозначности музыкального слова народной песенной традиции, несущей в себе бесконечное множество смыслов, требует огромной концентрации нравственных сил студента-музыканта — сопереживания, концентрирующиеся вокруг определенных идеалов, их личностного осмысления. Примером тому может служить анализ художественно-образного содержания русских народных песен, изданных русским филологом, фольклористом, этнографом А. Соболевским в семи томах, содержащих свыше пяти тысяч текстов различных по жанру и композиционной форме: «низшие этнические», лирические, семейные, рекрутские, «сатиристические», юмористические, разбойничьи, казачьи и др. Мысли и чувства героев песен переданы наглядно, в контексте определенных жизненных коллизий:

«Как у ключика у гремучего,
У колодезя у студеного
Добрый молодец сам коня поил,
Красна девица воду черпала;
Почерпнув, ведра поставила
Как поставивши, призадумалась,
Призадумавшись, заплакала,
А заплакавши, слово молвила:
«Хорошо тому жить на сем свете,
У кого как есть отец и мать,
И отец, и мать, и брат-сестра,
Ах, брат-сестра, что и род-племя!» [5, 56].

Представленный образец песни как музыкальный объект изучения студентами наследия традиционного фольклора в контексте определенного исторического периода можно трактовать в двух аспектах: первый — способ создания песни; второй — способ дальнейшего ее существования и функционирования в современной культурной среде. Однако наряду с конкретикой и определенностью факта художественный образ песни в ее музыкальной интерпретации не обладает «явной» содержательностью. Поэтому в процессе анализа поэтического и нотного текстов песни студенты должны определить имманентные, наиболее существенные для данного примера системообразующие элементы, их взаимосвязи, определить ценностное художественно-эстетическое начало в его относительно самостоятельной целостности формы. Центром в данном случае выступают мировоззренческие и нравственные ценностные ориентации студента, его уровень идентификации с культурно-историческим прошлым своей страны, что формирует у будущего музыканта субъективный образ картины мира: «Систематизация жанров, основанная на тщательном изучении памятников музыкальной культуры европейской традиции, равно как и музыки наших дней, могла бы стать необходимой точкой опоры для решения одного из наиболее жгучих вопросов современности — вопроса музыкального воспитания. Хорошее знание музыкальных жанров, их ощущение на слух — это кратчайшая дорога к постижению семантики субзнакового слоя, а через нее и смысла музыкального произведения, ибо так преодолевается один из первых барьеров — семантическая «немота» музыки» [3, 36].

Обращение студентов к жанру исторической песни позволяет студентам вычленить специфику отраженного в ней жизненного материала, принципы, способы, художественные методы этого отражения. Целостность жанра исторических песен наиболее полно раскрывается через категорию «художественный образ»: «Песни народа переносят нас в далекое прошлое: в эпоху татаро-монгольского нашествия, во времена царя Ивана Грозного, в годы «великой смуты», когда на престоле в Москве сидел самозванец Лжедмитрий, когда народное ополчение во главе с Мининым и Пожарским пришло под кремлевские стены биться с иноземцами» [6, 67].

Содержание исторических песен оказывает ценностно-эстетическое воздействие на студентов и создает условия для активизации познавательного интереса к изучению культурно-историческим событиям страны, региона, помогает отличить уровень художественного произведения от подделки: «Постижение духовных ценностей, заложенных в музыкальном бытии, — справедливо утверждает А. Щербакова, — обращает нас к проблеме познания, рождения знания-переживания, к возможностям проникновения в таинственное пространство одухотворенного звука, скрывающего в себе самую великую тайну — тайну человека» [8, 99]. При этом изучение исторических песен создает целостное восприятие студентами не каких-либо отдельных элементов произведений народной музыки — ритма, мелодии, композиционной структуры, а целостного мира, который проявляется через эти элементы; синтезирует представления студентов о ценностной основе народной художественной культуры.

Формирование у студентов навыка ценностно-смыслового анализа произведений традиционного музыкального фольклора не должен сводиться к пониманию худо-

жественных образов, а воспитывать навык ценностно-эстетического отношения к их сущности, обусловленной природой народного творчества, созданной по законам гармонии и красоты. Целенаправленно организованный процесс изучения студентами вуза произведений народного творчества способствует формированию у них художественно-эстетической потребности к познавательной, исследовательской деятельности, раскрывающей видовое и жанровое многообразие музыкально-традиции.

Мир народной музыкальной традиции связан с самовыражением человеческой индивидуальности и рассматривается как акт выявления ее гуманной сущности, возвышенных побуждений, при которой на передний план выступают нравственные императивы природы и человека, готовность и способность к диалогу с культурой других народов. И если музыкальная традиция выражает определенные настроения народа, то эти настроения выступают личностно-значимыми образцами определенных смыслов, поиском истины, создания особого духовного пространства, отвечающего за нравственный арсенал каждого человека.

Народное музыкальное творчество в силу своей специфики становится областью, которая открывает студенту возможность и условия включиться в горизонтальные и вертикальные связи музыкального быта народа, обрести музыкально-культурную компетентность, расширить «поле» его эмоционально-ценностной ориентации. В процессе познания студентами образной сферы народной музыки потенциально активны краткие песни юмористически-сатирического характера. И если гиперболизированное изображение в былинах, например, вызывает удивление, восхищение необыкновенными физическими качествами героя, то в частушках — это обыкновенные люди, но здесь гипербола подчеркивает силу их чувств и переживаний:

«Мы прощались, расставались
Между двух белых берез.
Листья падали и вяли
От моих горячих слез».

В другом случае гиперболой создается комический эффект:
«Износил я свои ноженьки до самых до колен».

Частушка возникла во второй половине XIX века как новый жанр фольклора, как «восхитительный орнамент», обусловленный фактурой гармонии, когда представителем из народа отчетливо стал осознавать себя личностью. Частушка заявила о себе в фольклоре мощно, с необычайной эмоционально-чувственной силой. Погружение студентов в «наитончайший юмор в музыке», русский юмор тонов, который не уступал словесному, по определению Б. Асафьева, представляет «философию русского уныния, терпения, непротивленчества во всех ее изворотах». Асафьев отмечает «простор интонационной гибкости», «чудесную закономерность голосоведения», «классическую прозрачность озорной гомофонии» и т.д. [1, 31]. С позиции сущностных смыслов частушку как жанр народной песенной традиции студенты

характеризуют в тесной связи с современностью и необычайной широтой тематики, в том числе общественного значения. Ф. Селиванов, подчеркивает разнообразие мира человеческих характеров, чувств, переживаний, настроений частушки, который бесконечно разнообразен и получает в частушке свое отражение в сюжетах о любви и обо всем, что с ней связано, — о встрече и разлуке с любимыми, ожиданиями и провожаниями, измене и ревности — наиболее художественно совершенных, сверкающих яркими красками словесного искусства произведения [4, 62].

Изучение наследия народной художественной культуры с ее конструктивной ориентацией знания предполагает трудоемкий творчески-познавательный процесс накопления информации, наличия высокого уровня познавательной активности студентов-музыкантов для нахождения собственных смыслов, вариантов творческого преобразования в их тесном взаимодействии с мировоззрением личности. Множество разнообразных и оригинальных взаимосвязей между способами образного освоения звучащей среды создает предпосылки для постижения многообразного мира эмоций и чувств художественного пространства народной музыки. Понимание студентом-музыкантом внутренних, скрытых смыслов народной песни или инструментального наигрыша на основе конструктивного подхода зависит от внутреннего (нотные тексты) и внешнего контекста (собственно смысловой). Наряду с этим в данном процессе угадывается социальный и субъективно-психологический контекст, который заключается в ясном понимании системы культурных ценностей, норм и особенностей национальных музыкальных традиций различных регионов, областей России.

Литература

1. *Асафьев, Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л.: Музыка, 1973. — 407 с.
2. *Корсакова, И.А.* Коммуникативные основания музыкального искусства // Известия Тульского государственного университета: Гуманитарные науки. — 2011. № 3. — С. 45–51.
3. Музыкальные жанры / Общ. ред. Т.В. Поповой. — М.: Музыка, 1968. — 319 с.
4. *Селиванов, Ф.М.* Поэтика былин в историко-филологическом освещении: Композиция, художественный мир, особенности языка. — М.: Круг, 2009. — 312 с.
5. *Соболевский, А.И.* Великорусские народные песни. В 7 тт. Т. 2. — СПб.: Государственная типография, 1895–1902. — 588 с.
6. Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири: Тезисы докладов Всеросс. муз.-фольк. конф. в г. Свердловске 3–8 мая 1979 г. — М.: Музфонд, 1979. — 94 с.
7. Философия человека: Сб. науч. тр. — Омск: Омский государственный университет, 2004. — 654 с.
8. *Щербакова, А.И.* Музыкальное искусство в современном пространстве культуры // Ученые записки РГСУ. — 2012. № 5. — С. 97–100.

О.М. Базанова, А.В. Кондратенко, Т.И. Петренко
ТЕХНОЛОГИЯ НЕЙРОБИОУПРАВЛЕНИЯ ДЛЯ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Введение

**Что значит оптимизировать и усовершенствовать
музыкально-исполнительскую деятельность?**

Оптимальное функционирование — термин, использующийся психофизиологами последние пятнадцать лет. Чтобы достичь такого состояния, необходимо научиться экстраординарному ощущению «полета» во время музыкального исполнения, то есть ощущению, что музыкально-исполнительские движения осуществляются с легкостью и удовольствием. У обычных людей подобное состояние появляется непроизвольно в самых различных ситуациях: от игры в шахматы до катания на мотоцикле, а у музыкантов и спортсменов — во время конкурсных прослушиваний и соревнований, когда они находятся на «пике формы». В этом состоянии они испытывают одновременно свободу движений и максимальную сосредоточенность. При этом все мышцы, кроме тех, которые выполняют движения, не напряжены. В целом здесь установлена тесная взаимосвязь оптимального функционирования с хорошим самочувствием и повышенной обучаемостью.

Очевидно, что для профессиональных музыкантов важно уметь достигать отмеченного выше пика формы: в этот момент исполнение музыки не связано с напряжением, а сопровождается легкостью и удовольствием, когда, по образному выражению К. Черни, «пальцы не препятствуют выполнению творческого замысла» [4, 3]. Несмотря на романтическое бытовое представление о профессии музыканта, как о легкой и беззаботной, многие исследования показывают, что музыкально-исполнительская деятельность связана с большими психофизиологическими затратами. Известно, что мастерство в любых видах психомоторной деятельности требует использования огромного числа степеней свободы для осуществления хорошо скоординированной последовательности движения в нужной траектории и нужное время [см.: 3, 233]. В частности, для того, чтобы разучить пьесу на инструменте, потребуется координация точной работы пальцев не только во времени и громкости звучания, но и для передачи эмоциональной компоненты музыки. То есть постоянно должен осуществляться контроль ощущений или обратная связь между предшествующим и последующим движением [см.: 3, 343]. Каждое движение исполнения музыки должно быть предсказуемо осознанно-свободным, но не расслабленным. В последнее время компьютерные технологии позволили объективизировать признаки такого оптимального функционирования и установить психофизиологические признаки мастерского музыкально-исполнительского движения, которые не проявляются в состоянии покоя, но которые характерны именно во время исполнения музыки: это увеличение амплитуды альфа-волн мозга при одновременном снижении тонуса мышц, которые не участвуют в необходимом движении [см.: 1]. Таким образом, поиск подходов, приводящих к оптимизации психомоторной деятельности, должен лежать на пути создания условий одновременного увеличения эф-

фективности когнитивной деятельности и снижения избыточного напряжения мышц, в выполнении двигательного акта не задействованных. Эта парадигма была подтверждена недавними исследованиями, исходя из которых был введен коэффициент оптимальности музыкально-исполнительского движения (КОМИД), оцениваемый по соотношению изменений мощности электроэнцефалограммы (ЭЭГ) в альфа-диапазоне и электромиограммы (ЭМГ) фронтальной мышцы во время исполнения музыки. Поскольку частота альфа-волн является фенотипическим признаком когнитивной эффективности [2, 102], то физиологическая эффективность или степень оптимальности исполнительского движения у лиц с высокой альфа-частотой (ВЧ) изначально выше, чем у НЧ студентов. Обычного урока с учителем достаточно, чтобы увеличить оптимальность в группе ВЧ, но не в НЧ. В то же время практика, сочетаемая с биоуправлением, повышает эффективность исполнительского движения в обеих группах. При этом ВЧ студенты легче достигали успеха в одной сессии тренинга биоуправления, чем НЧ. [1]

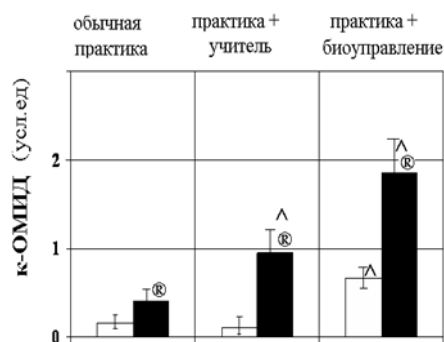


Рис. 1. Уровень коэффициента «Оптимальности музыкально-исполнительского движения» после обычной исполнительской практики, практики с учителем и практики с использованием биоуправления в группах испытуемых с низкой (белые столбики) и высокой (черные столбики) альфа-частотой. Обозначения: уровень различий ® — по фактору «частота», ^ — по фактору «вид обучения», достоверный при $p < 0.002$.

Цель этой технологии — помочь преподавателю научить студента осознавать естественность выполнения движения и получать удовольствие от игры на инструменте.

Одной из наиболее эффективных технологий, позволяющей совершенствовать и сохранять навыки оптимального функционирования, является биоуправление. Тем не менее, применительно к психомоторной деятельности, такой, как музыкально-исполнительская или спортивная, биоуправление используется в основном с реабилитационной или психотерапевтической целью. При этом использование стандартных протоколов — не индивидуализированных частотных диапазонов электроэнцефалограммы в 30 % случаев ограничивает достижение желаемой эффективности. Разработанные нами протоколы, основанные на предварительном тестировании индивидуальных особенностей саморегуляторных механизмов и стратегий обучения, позволили использовать эту технологию не только в реабилитации психосоматических нарушений, но и в процессе совершенствования музыкального исполнитель-

ства за счет тренинга ощущения «пика формы» и предотвращения сценического волнения.

Материал и методы

Испытуемые. В исследовании принимали участие 72 студента Новосибирской, Магнитогорской и Бременской консерваторий в возрасте от 17 до 27 лет (46 женщин и 26 мужчин). С помощью разработанной анкеты была выяснена их профессиональная успешность (академическая успеваемость, количество побед на конкурсах).

Дизайн эксперимента

1) В начале эксперимента все участники исполнили одну виртуозную пьесу на выбор продолжительностью 5 минут, а также прошли тесты для измерения самоактуализации и уровня тревожности. Учитывая связь альфа-частоты и когнитивных способностей, все участники были разделены на две группы согласно индивидуальной частоте максимального пика альфа (ИЧМПА), измеренной в условиях покоя с закрытыми глазами. В группу с высокой частотой (ВЧ) вошли участники, у которых ИЧМПА выше или равна 10 Гц, в группу с низкой (НЧ) — с ИЧМПА ниже 10 Гц.

2) затем проводилась регистрация ЭЭГ и электромиограммы (ЭМГ) в состоянии покоя с закрытыми (60 с), открытыми глазами (30 с) и при выполнении простого моторного теста пальцами обеих рук при закрытых глазах (60 с) и открытых глазах;

3) после мониторинга проводилась тестовая сессия альфа-повышающего и ЭМГ-понижающего биоуправления.

После этого всех студентов случайным образом делили на экспериментальную и контрольную группы, сбалансированные по возрасту, полу и уровню музыкально-исполнительского мастерства. Экспериментальная группа 2–3 раза в неделю по 30 минут занималась вместе с педагогом, используя биоуправление. А в контрольной группе проводились такие же занятия с педагогом и под мониторингом ЭЭГ и ЭМГ, но без предоставления обратной связи.

4) По завершению 20 сессий биоуправления студенты снова исполняли разучиваемую пьесу, и проводилось такое же психометрическое тестирование, как до курса биоуправления.

Измерения

Оценка исполнения музыкальной пьесы проводилась методом двойной слепой экспертизы: оценивали два-три эксперта из числа преподавателей консерватории с помощью стандартного набора критериев — «техника», «ритм», «интонация», «качество звука», «музыкальность», «отношение к исполнению» по 130-балльной системе (минимальный уровень — 70, максимальный — 130).

Психофизиологические измерения

Оценка ситуативной тревожности проводилась с помощью опросника Спилергера-Ханина, мотивацию к выступлению оценивали с помощью теста Рейнбергера [см.: 5].

Электрическую активность поверхностных мышц лба ЭМГ измеряли с помощью программно-аппаратного комплекса «Бослаб» (КомСиб, Новосибирск)¹.

Регистрацию ЭЭГ проводили с помощью компьютерного электроэнцефалографа «Мицар» (Санкт-Петербург) по 8 монополярным отведениям, согласно международной системе 10–20% (F 3, F 4, C 3, C 4, P 3, P 4, O 1, и O 2, при частоте дискретизации 256 Гц. и одновременно с помощью Бослаб в точке Pz. В качестве референтного использовали объединенный ушной электрод. В процессе регистрации испытуемый располагался в обычном для музыканта-исполнителя положении. Анализ частоты и мощности в заданных индивидуальных диапазонах формировался с помощью специализированной программы WinEEG.

Обычно в качестве альфа-диапазона биоэлектрической активности мозга принимается полоса частот, амплитуда которой подавляется при открывании глаз. Известно, что в каждом конкретном случае ширина альфа-диапазона может варьировать [2], соответственно границы низко- и высокочастотных диапазонов также будут индивидуальны. В предлагаемом подходе индивидуальная ширина диапазона ос-активности (ИШДА) определялась в соответствии с уровнем супрессии амплитуды спектра мощности.

Процедура биоуправления

Сеанс биоуправления проводился в привычной для студентов классной комнате во время обычной исполнительской практики с помощью специального программно-компьютерного оборудования Бослаб и продолжался 18–20 мин (6 периодов по 2–3 мин.). Цель — научиться осознавать и ощущать одновременное увеличение мощности высокочастотного альфа-ритма ЭЭГ и снижать тонус мышц, не участвующих в движении. Для этого одновременно на одном экране монитора персонального компьютера представлялся уровень интегральной мощности ЭМГ синей линией, а на другом экране мощность высокочастотного альфа-ритма — красной (рис. 1). ЭЭГ сигнал преобразовывался в графическое изображение — красную линию, отражающую динамику уровня ЭЭГ мощности индивидуального альфа-диапазона в одном из окон на экране монитора. Электромиографический сигнал, аналогично ЭЭГ, преобразовывался в графическое изображение — линию синего цвета, отражающую динамику интегральной мощности ЭМГ. Прямые линии — усредненные значения мощности индивидуального альфа-диапазона ЭЭГ и интегральной ЭМГ, зарегистрированные перед сеансом биоуправления, служили пороговыми уровнями (рис. 2).

¹ Программно-аппаратный комплекс «Бослаб», регистрационное удостоверение Минздрава РФ № 29/03010300/0231–00 от 28.04.2000 г.

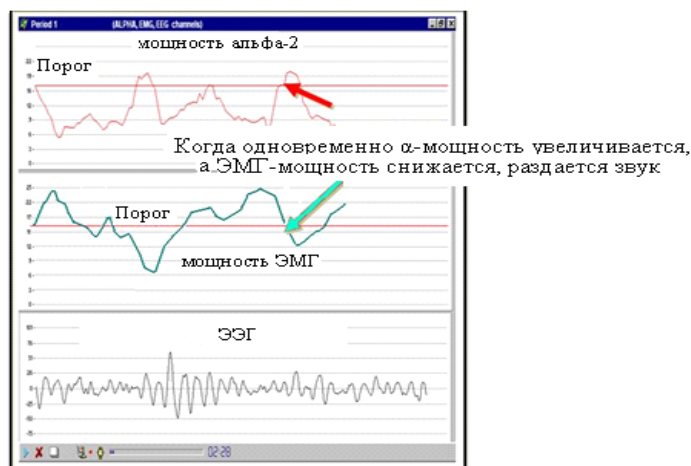


Рис. 2. Экранное представление сессии биоправления

Аудиосигнал обратной связи в виде аплодисментов появлялся тогда, когда одновременно красная линия, соответствующая мощности альфа-ритма, превышает пороговое значение, а синяя — становится ниже.

«Успешным» эпизодом тренинга считался такой, в течение которого мощность высокочастотного альфа-ритма ЭЭГ увеличивалась при одновременном снижении мощности ЭМГ. Интервалы с противоположной динамикой называются «неуспешными». Процентное отношение длительности «успешных» участков к длительности всего сеанса биоправления принималось за эффективность тренинга. Оперативные условия, таким образом, были направлены на одновременную индукцию высокой мощности альфа 2-ритма и низкой мощности ЭМГ.

Перед испытуемым ставилась цель как можно чаще и дольше слышать «аплодисменты» во время исполнительской практики и запоминать ощущения, которыми они сопровождалась. Студентам предлагалось использовать рекомендации педагогов по исполнительской специальности во время сеанса биоправления.

Приемы физиологической саморегуляции, которые рекомендовались использовать учащимся во время занятия: (1) Опора на ноги: перенести вес тела на опорные зоны стопы; (2) контроль дыхания: а) удлинение выдоха, б) дыхание животом, (3) релаксация мышц лба — в результате релаксации как мышц самого лба, так и мимических мышц лица; (4) воображение чего-либо приятного.

Статистический анализ результатов

Для того чтобы установить влияние вида практики на изучаемые переменные, проводили дисперсионный анализ. Достоверность различий между выборочными средними оценивалась по критерию Стьюдента. Для оценки расхождений между выборками, которые представлялись в виде относительных величин (активация), использовался непараметрический критерий Вилкоксона-Манна Уитни. Для анализа взаимосвязей между переменными значениями рассчитывали коэффициент корреляции Пирсона.

Результаты

В обеих экспериментальных подгруппах двухмесячные занятия, сочетаемые с биоправлением, улучшили экспертные оценки по всем критериям исполнения му-

зыка, увеличился уровень самоактуализации, снизились показатели ситуативной и личностной тревожности. Эффективность движения, уровень самоактуализации, экспертные оценки за «музыкальность» и «интонацию» и показатели личностной тревожности не изменились через два месяца обычных уроков по исполнительской практике в обеих контрольных подгруппах. При этом у НЧ студентов контрольной группы оценки по критериям «техника», «артикуляция», и «качество звука» при исполнении музыки и уровень самоактуализации снизились, средний уровень ситуативной тревожности увеличился. Однако у ВЧ испытуемых той же контрольной группы, уровень экспертных оценок за «качество звука» вырос ($p < 0.06$) (рис. 3). Оценки улучшились у всех испытуемых, занимающихся с обратной связью. При этом важно отметить, что после двухмесячного курса биоуправления изменения экспертных оценок были более выражены у студентов НЧ, чем ВЧ.

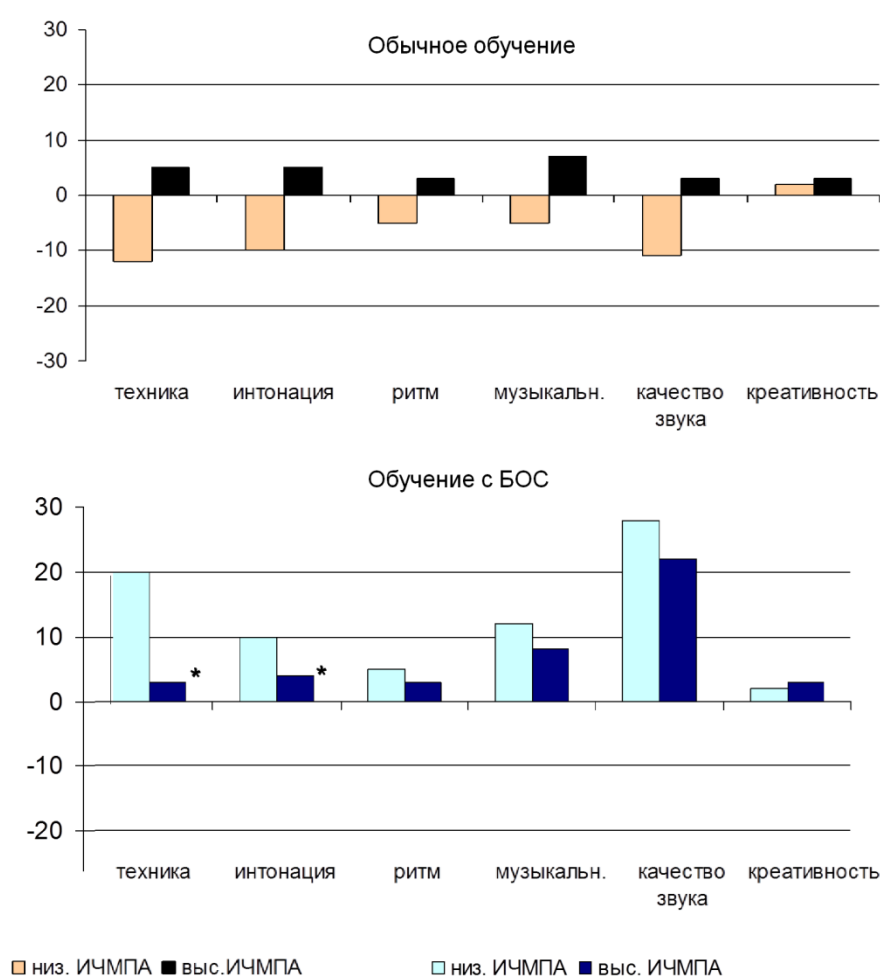


Рис. 3. Изменение (в процентах к исходному уровню) экспертных оценок за исполнение музыки у студентов, занимающихся обычными методами (коричневые столбики) и у студентов, использующих Биоуправление (синие столбики). Обозначения — светлые столбики — студенты с НЧ, темные — ВЧ, * достоверность различий ($p < 0.05$) между НЧ и ВЧ.

Через два месяца эффективность отдельной сессии биоуправления или «коэффициент обучаемости» также увеличился только у испытуемых экспериментальной НЧ подгруппы (рис. 4).

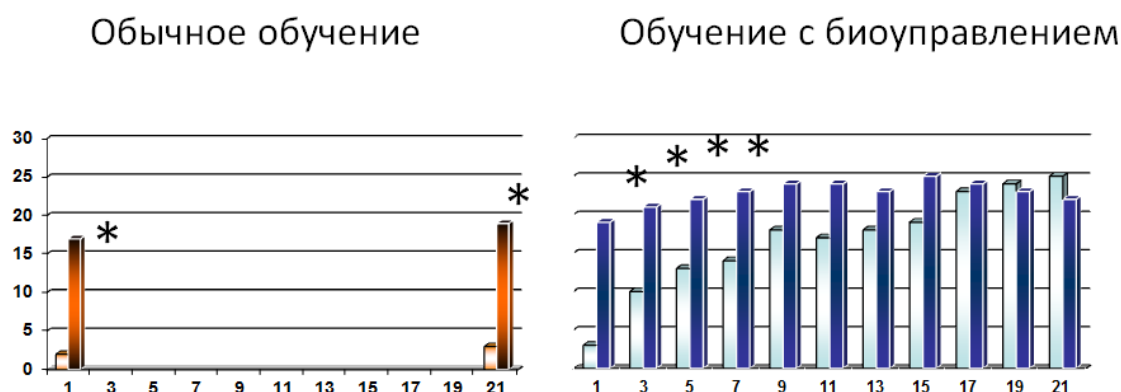


Рис. 4. Динамика изменений эффективности сессий биоуправления в течение двух месяцев обычных занятий и занятий, сочетаемых с сеансами биоуправления. По оси ординат — эффективность сессии биоуправления (%), по оси абсцисс — номер сессии биоуправления, светлые столбики — значения испытуемых НЧ-, темные столбики — ВЧ-группы; Обозначения те же, что на рис. 3.

Интересно, что в состоянии покоя — после сеанса биоуправления — уровень амплитудных показателей альфа-активности в обеих экспериментальной и контрольной группах не изменился, но у студентов экспериментальной группы во время исполнительского движения амплитуда альфа-волн снижаться перестала. Увеличение амплитуды альфа-осцилляций говорит о большем автоматизме, бессознательном контроле и непринужденности исполнения движений [см.: 2]. Все это дает основание заключить, что навыки ощущений пика формы при движении пальцами инициируют достижение психофизиологического равновесия, оптимальности соотношения процессов возбуждения и торможения, автоматизма и минимизации энергетических затрат на выполнение музыкально-исполнительского движения.

В целом музыканты улучшили свое исполнение по показателям «техника», «ритм» и «качество звукоизвлечения», что логично следует из направленности тренинга на оптимизацию исполнительского движения. С точки зрения методологии музыкальной педагогики очень важно визуализировать двигательные ощущения, т.к. движение, видимое снаружи и ощущаемое изнутри, актуализирует слух исполнителя, неразрывно связанный с мышечными ощущениями посредством не только *прямых* (когда слуховой образ рождает нужное игровое ощущение), но и *обратных связей*, формирующих образно-слуховые ассоциации, исходя из «наработанного» оптимального игрового движения [см.: 3]. Принципиально то, что использование биоуправления не ставит задачей подменить педагога компьютерной технологией, но способствует выработке необходимого движения — осознанного и точного — в процессе совершенствования мастерства музыканта-исполнителя.

Важно отметить, что актуальность использования биоуправления в обучении музыкантов исполнителей не равнозначна для лиц с исходно высокой и низкой частотой

той максимального пика альфа-активности. Студенты с высокой частотой и широким диапазоном альфа-активности, изначально обладая более высокими оценками по исполнительскому мастерству, большей самоактуализацией, достигают высокой эффективности тренинга уже на первых сеансах биоуправления, не снижая своих показателей через два месяца. Испытуемым с исходно низкой частотой альфа-активности и низким уровнем оценок и психометрических характеристик удалось достичь успехов только благодаря использованию технологии биоуправления (в контрольной группе с низкой индивидуальной частотой альфа-активности этого не наблюдается).

Если студенты с высокой частотой альфа-волн преимущественно используют свои способности к высокой скорости процессинга информации, то испытуемые с низкой частотой альфа-активности, по-видимому, могут достигать успеха как за счет увеличения беглости выполнения задания, так и использования нестандартности, оригинальности мышления.

Результаты нашего исследования показали, что технология биоуправления может являться как инструментом диагностики, выявляющим разнообразие стереотипов психомоторной и когнитивной деятельности, так и средством адаптационной коррекции, помогающей испытуемому «договориться с самим собой». Так, вместо того чтобы предаваться самокритике, студенты с помощью биоуправления учились изобретать «ключи» — рекомендации самому себе, рождавшиеся в процессе восприятия объективных данных о своей исполнительской деятельности с экрана монитора. Такие рекомендации, отобранные в ходе тренингов, продолжали «работать» и вне биоуправления, в обычной учебной обстановке.

Таким образом, технология альфа-ЭЭГ/ЭМГ биоуправления является инструментом, позволяющим визуализировать ощущения действия движения, повышать способность к самоконтролю и, таким образом, совершенствовать исполнительское мастерство музыкантов-исполнителей.

Литература

1. Базанова, О.М.; Мерная, Е.М.; Штарк, М.Б. Биоуправление в психомоторном обучении. Электрофизиологическое обоснование // Российский физиологический журнал имени И.М. Сеченова. — 2008. Т. 94. № 5 — С. 539–556.
2. Bazanova, O.M. & Vernon D. Interpreting EEG alpha activity // Neuroscience and Biobehavioral Reviews. — 2014. V. 44 — P. 94–110
3. Bernstein, N. The Co-ordination and Regulation of Movement. — Oxford: Pergamon, 1967. — 387 p.
4. Czerny, C. Ernest S. Recollections from my Life (1842) // The Musical Quarterly. — 1956. V. XLII. № 3. — P. 302–317.
5. Rheinberg, F.; Vollmeyer, R. A surprising effect of feedback on learning // Learning and Instruction. — 2005. V. 15. № 6. — P. 589–602.

Процесс развития науки — если описать его в самых общих чертах — начинается с появления множества отдельных, не связанных между собой областей знания. Позже началось объединение областей знания в более крупные комплексы, а по мере их расширения снова проявила себя тенденция к специализации.

Сегодня же, благодаря ускорению научно-технического прогресса, мы наблюдаем пересечение во времени целого ряда волн научно-технической революции. В частности, можно выделить идущую с 80-х годов XX столетия революцию в области информационных и коммуникационных технологий, последовавшую за ней биотехнологическую революцию, недавно начавшуюся революцию в области нанотехнологий. Также нельзя обойти вниманием имеющий место в последнее десятилетие бурный прогресс развития когнитивной науки.

Особенно интересным и значимым представляется взаимовлияние именно информационных технологий, биотехнологий, нанотехнологий и когнитивной науки. Данное явление получило название *NBICS-конвергенции* (по первым буквам областей: N — нано; B — био; I — инфо; C — когно, S — социально-гуманитарные технологии). Термин *NBIC-конвергенция* ввели в 2002 году М. Роко и У. Бейнбриджем, авторами наиболее значительной в этом направлении на данный момент работы — отчета «Converging Technologies for Improving Human Performance: Nanotechnology, Biotechnology, Information technology and Cognitive science», подготовленного в 2002 году во Всемирном центре оценки технологий (WTEC). Отчет посвящен раскрытию особенности NBIC-конвергенции, ее значению в общем ходе развития мировой цивилизации, а также ее эволюционному и культуuroобразующему значению.

Однако спустя 5–6 лет стало очевидно, что первоначальные четыре базовые технологии невозможно рассматривать в отрыве от блока социально-гуманитарных дисциплин и М. Ковальчуком было предложено расширить *NBIC-конвергенции* до *NBICS-конвергенции*, что открыло огромное поле деятельности для гуманитарного знания, но, к сожалению, отечественные академические исследователи (философы, психологи, социологи, экономисты) оказались не готовы ответить на вызовы времени. Далее, мы постараемся очертить стратегические направления органического включения социально-гуманитарных технологий в общий конвергентный контекст.

Взаимодействие нано- и биотехнологий является двусторонним. Биологические системы дали ряд инструментов для строительства наноструктур. Например, созданы особые последовательности ДНК, которые заставляют синтезированную молекулу ДНК сворачиваться в двумерные и трехмерные структуры любой конфигурации. Подобные структуры могут быть использованы, например, в качестве «лесов» для строительства нанообъектов. Нанотехнологии приведут к возникновению и развитию новой отрасли, наномедицины: комплекса технологий, позволяющих управлять биологическими процессами на молекулярном уровне.

В целом же взаимосвязь нано- и био- областей науки и технологии носит фундаментальный характер. При рассмотрении живых (биологических) структур на молекулярном уровне становится очевидной их химическая природа, и можно сказать, что на микроуровне различие между живым и неживым не очевидно. К примеру, АТФ-синтаза (комплекс ферментов, присутствующий практически во всех живых клетках) по принципам своего устройства и функциям представляет собой миниатюрный электромотор. Разрабатываемые же в настоящее время гибридные системы (микроробот со жгутиком бактерии в качестве двигателя) не отличаются принципиально от естественных (вирус) или искусственных систем. Подобное сходство строения и функций природных биологических и искусственных нанообъектов приводит к особенно явной конвергенции нанотехнологий и биотехнологий.

Нанотехнологии и когнитивная наука более далеко отстоят друг от друга, поскольку на данном этапе развития науки возможности для взаимодействия между ними ограничены, кроме того, эти области начали активно развиваться позже других. Но из просматриваемых сейчас перспектив прежде всего следует выделить использование наноинструментов для изучения мозга, а также — его компьютерного моделирования. Существующие внешние методы сканирования мозга не обеспечивают достаточной глубины и разрешения. Безусловно, существует огромный потенциал для улучшения их характеристик, но разрабатываемые во многих ведущих лабораториях роботы размером до 100 нм (нанороботы) представляются наиболее технически простым путем изучения деятельности отдельных нейронов и даже их внутриклеточных структур.

Взаимодействие между нанотехнологиями и информационными технологиями носит двусторонний синергетический и, что особенно интересно, рекурсивно взаимоусиливающийся характер. С одной стороны, информационные технологии используются для компьютерной симуляции наноустройств. С другой стороны, уже сегодня идет активное использование (пока еще достаточно простых) нанотехнологий для создания более мощных вычислительных и коммуникационных устройств. Информационные технологии также используются для моделирования биологических систем. Возникла новая междисциплинарная область вычислительная биология, включающая биоинформатику, системную биологию и др. К настоящему моменту создано множество самых разнообразных моделей, симулирующих системы от молекулярных взаимодействий до популяций.

В целом можно говорить о том, что развивающийся на наших глазах феномен NBICS-конвергенции представляет собой радикально новый этап научно-технического прогресса. По своим возможным последствиям NBICS — конвергенция является важнейшим эволюционно-определяющим фактором и знаменует собой начало трансгуманистических преобразований, когда сама по себе эволюция человека, надо полагать, перейдет под его собственный разумный контроль.

Подводя итог изложенному, можно заключить, что отличительными особенностями NBICS-конвергенции являются следующие:

- интенсивное взаимодействие между указанными научными и технологическими областями;
- значительный синергетический эффект;

- широта охвата рассматриваемых и подверженных влиянию предметных областей — от атомарного уровня материи до разумных систем;
- выявление перспективы качественного роста технологических возможностей индивидуального и общественного развития человека — благодаря NBICS-конвергенции.

В последнее десятилетие значительное внимание уделено изучению социальных следствий конвергенции науки и технологии — CKTS (Convergence of Knowledge and Technology for the Benefit of Society — конвергенция знаний, технологий и общества), которая представляется основой прогресса в XXI веке. Конвергенция рассматривается как возрастающее и преобразующее взаимодействие между научными дисциплинами, технологиями, сообществами и сферами человеческой деятельности для достижения совместимости и интеграции.

Конвергенция важна для информационного общества, и анализ социальных следствий конвергенции позволяет решать проблемы, которые не могут быть решены дисциплинарной наукой, а также создавать на *новые* технологии и знания, ориентированные на следующие принципы:

- взаимозависимости в природе и обществе;
- повышение креативности и инноваций в рамках знаний и технологий посредством эволюционных процессов конвергенции/дивергенции;
- целостный системный дедуктивный подход;
- развитие междисциплинарных языков высокого уровня для создания новых решений и передачи новых знаний;
- мировоззренческие концепции современных фундаментальных исследований.

Конвергенция возрастает в течение последних нескольких десятилетий. На первом этапе усилия, направленные на исследования и разработку нанотехнологий, привлекли внимание к сближению многих ранее отдельных научных и технических дисциплин (биологии, химии, физики конденсированных сред, материаловедения, электротехники, медицины и др.) на основе возрастающего понимания атомных и наномасштабных структур.

NBIC-конвергенция была вторым этапом, объединяющим возникающие технологии на основе их общих составляющих, таких, как атомы, гены (ДНК), биты, и нейроны, иерархически интегрированных во всех технологических сферах и масштабах.

CKTS является очередным этапом конвергенции; она расширяется на взаимосвязях и границах технологий, и в конечном счете вводит их в общечеловеческие, общепланетарные и общесоциальные основы. Она объединяет в соответствующих сферах человеческие, технические, социальные, природные ресурсы и возможности, чтобы попытаться ответить на вопросы и решить проблемы, которые узкодисциплинарными возможностями решены быть не могут, а также создает и распространяет новые знания, технологии, промышленности, продукты и решения для улучшения благосостояния людей.

Экономисты признают CKTS в качестве современного двигателя прогресса, дающего новые принципиальные возможности для создания сети глобальной конвергенции для построения и объединения усилий различных регионов планеты.

Конвергенция в действительности является частью динамического процесса *конвергенции/дивергенции*, который происходит в различных областях человеческой деятельности.

Этап конвергенции заключается в анализе связей между разрозненными идеями и их интеграции. Этап дивергенции состоит из принятия этих новых конвергенций и их применения к концептуальному формированию новых систем, многомерных результатов в знаниях и технологиях.

Процесс конвергенции/дивергенции находит свое отражение в последовательной цепи идей от античности до современной эпохи, в эволюции знаний и технологий, а также в развитии различных организаций и отраслей экономики.

Существует несколько подходов, которые являются основой концепции CKTS:

a) *принятие решений и трансформация знаний* на основе конвергенции/дивергенции процессов в области науки, технологий и приложений;

b) *целостный систематический дедуктивный подход*, начиная с глобальной системы человеческой деятельности и учитывающий иерархические взаимосвязи между знаниями, технологиями и социальными системами;

(c) *создание языков высокого уровня* (многодисциплинарных, конвергентных), использующих интеграцию знаний, технологий и культур — таких как теории унификации, междисциплинарные нанотехнологии, информатика, фрактальные структуры;

(d) *сосредоточение усилий на поиске принципов решения фундаментальных исследований и социальных проблем*. Процессы конвергенции будут использоваться для определения идей и соответствующих им фундаментальным исследованиям в стратегических областях, изменяющих научные приоритеты.

Любая научно-техническая система развивается по определенным законам: знания накапливаются, потом они трансформируются в технологии, которые приводят к новым видам производства, и перед наукой возникают новые задачи. Радикальное изменение научной картины мира приводит к научным революциям.

Еще 300 лет назад в глазах ученых природа была едина и неделима, наука об окружающем мире называлась естествознанием, а ученый, который пытался этот мир изучать, — естествоиспытателем. Постепенно из этого непознанного целого, по мере развития средств изучения окружающего мира, человек начал вычленять сегменты, доступные для анализа. Таким образом, формировались различные научные дисциплины: математика, физика, химия, биология, геология и т.д. Следующим этапом стала еще более узкая специализация, и в результате на сегодняшний день существуют сотни различных узкоспециальных направлений в науке. Двигаясь по пути все более углубленного анализа окружающего мира, человечество создавало узкоспециализированные области в науке и образовании, определившие, в том числе, и отраслевой принцип развития экономики.

Но, с другой стороны, было потеряно видение целостной картины мира. Создание узкоспециальной системы науки определило отраслевой принцип построения

экономики. На первом этапе развития все производство состояло из отраслевых технологий: деревообработка, добыча полезных ископаемых, металлургия и др. На следующем этапе появились более сложные «межотраслевые интегрированные» технологии: микроэлектроника, авиация, космонавтика, сложное машиностроение. Однако *отраслевой характер* экономики сохранялся.

В последней четверти XX века на арену вышли информационные технологии, имеющие *надотраслевой характер*, так как они применяются абсолютно во всех отраслях науки и производства. Информационные технологии явились тем средством, который объединил все межотраслевые науки. А в конце XX века появились нанотехнологии, внутренняя логика развития которых призвана соединить существующую межотраслевую науку и технологии в единую картину естествознания, но уже на новом, атомном уровне.

В середине XX века, когда появилась возможность манипулировать атомами, молекулами, ученые начали конструировать из них новые вещества. Были созданы искусственные материалы, хорошо известные нам сегодня: полупроводниковые кристаллы кремния, германия, арсенида галлия и др., диэлектрические кристаллы, в частности лазерные, и даже такие материалы, которые обладают свойствами, не существующими у природных веществ. Таким образом, в середине прошлого столетия, наряду с основной линией развития науки — *анализом*, начала формироваться новая линия — *синтеза*, когда человечество руками и разумом ученых начало синтезировать искусственные материалы.

Главная же проблема заключается в том, что ресурсы *ограничены*. Отсюда возникает новая задача — нужна выстроенная система *приоритетов*. Существует много важных задач, но сегодня, используя те ресурсы, которыми располагает человечество, можно решить лишь малую их часть. Поэтому необходимо из этого множества задач выбрать наиболее приоритетные и сконцентрировать на них усилия.

В целом основная тенденция развития сегодняшней науки связана с возвратом к единой, целостной картине мира. Выделим важнейшие, с нашей точки зрения, черты современного этапа развития научной сферы:

- переход к *наноразмеру* (технологии атомно-молекулярного конструирования);
- *междисциплинарность* научных исследований;
- *сближение* органического (живой природы) и неорганического (металлы, полупроводники и т.д.) миров.

Характерная черта научного развития на данном этапе — это сближение органического мира, мира живой природы, с неорганическим, в чем достигнуты большие успехи в последние десятилетия. Как следствие — принципиально меняется подход к организации исследовательской работы — от узкоспециального необходимо перейти к *междисциплинарному* методу проведения научных исследований. Ученый, манипулирующий атомами, создающий из них новые вещества, не может называть себя физиком, химиком или биологом.

Конвергентный проект науки по своей значимости, масштабам сравним с *атомным* или *космическим*, которые дали развитие сотням новейших высоких технологий, благодаря которым Россия до сих пор по праву относится к передовым высо-

котехнологичным государствам. Но при этом он значительно превосходит предыдущие по силе и глубине воздействия на экономику и общество. Всестороннее развитие конвергентных технологий должно осуществляться только на принципиально новой междисциплинарной основе. Фактически мы являемся современниками новой научно-технологической революции и нового экономического уклада мира.

Одно из главных условий нового научного уклада — наличие специалистов междисциплинарной направленности. Серьезный фактор, препятствующий развитию такого единого подхода, — действующая сегодня во всем мире система финансирования и организации науки. Она построена по узкоспециальному принципу и затрудняет организацию междисциплинарных исследований. Необходимо в корне изменить нынешнюю организацию науки, причем в мировом масштабе. Те страны, которые смогут быстро и эффективно перестроить систему научных исследований и образования, нацелить их на междисциплинарные исследования, обеспечат себе достойное место в глобальном мире. Перед человечеством сегодня стоит задача формирования и развития принципиально нового подхода, и речь идет в первую очередь о конвергентных NBICS-технологиях. Сама логика развития науки привела образование от узкой специализации к междисциплинарности, затем наддисциплинарности, а теперь фактически к необходимости объединения наук. Но не к простому геометрическому сложению результатов, а к их синергетическому эффекту, взаимопроникновению.

Все эти чрезвычайно сложные технологии требуют специалистов принципиально нового класса, подготовленных уже на междисциплинарной основе. При этом таких междисциплинарно образованных специалистов не должно быть много, на сегодняшний день это, можно сказать, *элита* научного сообщества, что предполагает формирование новой — *конвергентной парадигмы образования*.

К характеристикам конвергентного единства могут быть отнесены также следующие черты современной науки:

Во-первых, доминирование междисциплинарных исследований, которые берут на себя интегративные функции по отношению к отдельным наукам (примерами могут служить теория систем, теория управления и т.д.).

Во-вторых, растет само многообразие интегративных процессов; иначе говоря, происходит их дифференциация, т.е. интеграция дифференцируется.

В-третьих, сама дифференциация становится все в большей мере моментом интеграции, приобретает все более явно выраженную интегративную направленность, выступает как закономерный, функциональный момент процесса самоорганизации и самоструктурирования науки.

В-четвертых, интеграция в результате как движение к целостности направлена не противоположно дифференциации, а включает ее в себя как часть, как один из необходимых аспектов общего процесса развития системы.

Чтобы разумно, безопасно и эффективно пользоваться всеми этими достижениями, привести современную техносферу в гармонию с природой, создать ноосферу, необходимо учитывать и использовать закономерности трансформации сознания, психики человека. Человек как субъект практического и познавательного отношения к миру рано или поздно сам становится объектом научно-технологического

воздействия. Это может быть осуществлено путем соединения возможностей NBIC-технологий с достижениями социально-гуманитарных наук и технологий. На этом пути пространство конвергентных технологий приобретает еще одно измерение — социально-гуманитарное, а конвергентное единство нано-, био-, инфо-, когнитивных технологий дополняется социально-гуманитарными технологиями, становясь уже NBICS-технологиями. Это делает их практическим инструментом формирования качественно новой техносферы, которая станет органичной частью природы.

При этом постоянно следует иметь в виду, что NBICS-конвергенция помимо позитивных аспектов может таить в себе и большое количество угроз и социально-экономических рисков. Определение ключевых факторов риска в значительной степени зависит от перспектив, которые открываются, и от области применения и приложения. Поэтому следует уделять внимание и различным аспектам обеспечения безопасности. Можно указать следующие риски:

- опасность для окружающей среды в связи с высвобождением в нее наночастиц;
- вопросы безопасности, связанные с воздействием наночастиц на производителей потребителей нанопродуктов;
- политические риски, связанные с воздействием, которое могут оказывать нанотехнологии на экономическое развитие стран и регионов;
- футуристические риски, такие как возможное вмешательство в природу человека и гипотетическая возможность самовоспроизводства наномашин;
- деловые риски, связанные с рынком продуктов, содержащих нанотехнологические разработки;
- риски, связанные с защитой интеллектуальной собственности.

Конвергентные NBICS-технологии, давая человечеству шанс избежать ресурсного коллапса путем создания «природоподобной» технологической сферы, определяют вместе с тем принципиально новые угрозы и вызовы глобального характера. Эти угрозы связаны с самим характером конвергентных NBICS-технологий, обеспечивающих возможность технологического воспроизведения систем и процессов живой природы. С точки зрения специальных применений это открывает перспективу целенаправленного вмешательства в жизнедеятельность природных объектов и прежде всего человека. Конвергентные технологии открывают огромные потенциальные возможности и перспективы для человечества, но они же могут оказаться и ящиком Пандоры. Возможно, это лучший тест на разумность вида *homo sapiens*.

Таким образом, в конце XX – начале XXI веков в естествознании складывается качественно новый тип научной картины мира. Роль науки в обществе продолжает возрастать, она все в большей мере выступает непосредственной производительной силой и интегративной основой всех сфер общественной жизни на всех ее уровнях. Как никогда ранее сблизилась наука и техника, фундаментальные и прикладные науки, науки естественные и социально-гуманитарные (на фоне возрастания роли человеческого фактора во всех формах деятельности). Выделяются совершенно новые типы объектов научного познания. Они характеризуются сложностью органи-

зации, открытостью, саморегулированием, уникальностью, а также историзмом, саморазвитием, необратимостью процессов, способностью изменять свою структуру и т.п.

Резюмируя изложенное, можно отметить, что в естествознании XXI в. Складывается новая научная картина мира, в рамках которой:

- аналитический подход к познанию структуры материи сменился синтетическим, доминируют междисциплинарные исследования, растет их многообразие;
- они берут на себя интегративные функции по отношению к отдельным наукам; сближаются науки об органической и неорганической природе, интеграция наук приобретает трансдисциплинарный характер;
- дифференциация из особого направления эволюции науки становится моментом доминирующего в ней интеграционного процесса;
- процессы дифференциации и интеграции сливаются в единый синтез; усиливается взаимодействие между внешними и внутренним единством науки, они часто они становятся неразличимыми. Такая парадигма научного знания может быть названа *конвергентной*.

Конвергентный этап развития науки знаменует собой окончание постнеклассического этапа развития научной рациональности и переход к новой научно-исследовательской программе.

Л.П. Белозер

***Истоки национального стиля
КАЗАХСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ***

Музыкальная культура казахского народа является древнейшей и обладает своеобразной, веками складывавшейся системой музыкального мышления, отличающейся от европейской. Истоками формирования казахского национального стиля академической инструментальной музыки послужили особенности традиционного музыкального фольклора — песенного и инструментального творчества. В лучших образцах песен и кюев на протяжении нескольких веков сформировались художественные образцы и средства, которые отличают казахскую национальную музыкальную культуру от культур других народов.

Сведения о казахской музыке прошлых веков исследователи собирают по крупицам. К примеру, при раскопках древнего города Хорезма археологи нашли терракотовые статуэтки музыкантов, играющих на щипковых инструментах, которые имеют сходство с казахской домброй. Этим находкам не менее 2000 лет. Такие инструменты были распространены среди кочевников, живших на территории Казахстана.

Казахская национальная музыкальная культура наиболее ярко выражена в песенном творчестве. Традиция устного народного творчества способствовала особому к ней отношению. Народ уважал любимых певцов и акынов, помнил их имена. В казахской степи бытовали песни, различные по содержанию: лирические, драма-

тические, шуточные, трагические, хвалебные, заклинательные (песни-заговоры). Исследователи отмечают два пласта в вокальном творчестве казахов: эпический, *кантиленный* и декламационный, *речитативный*. Мелодический стиль казахских песен охватывает широкий спектр жанров: от обрядовых плачей и бытовых песен до напевов любовной лирики и поучений философского характера. В песнях речитативного склада находят отражение мотивы восхваления, обличения и эпическое «слово». Песни разных областей Казахстана имеют свои особенности. Напевы Южного Казахстана отличаются простотой, четкостью формы, оживленным темпом. Песни Северо-Восточного Казахстана имеют развитую форму и очень выразительную мелодию. В песнях Западного Казахстана преобладает лирическое настроение, повествовательность, а также казахские речитативные песенные формы — *терме*¹ и *желдирме*².

До нашего времени сохранились образцы казахской домбровой и сыбызговой музыки, которые передавались из поколения в поколения в рамках устной традиции казахского музыкального искусства. К ним, например, относятся кюи-легенды, которые имеют названия птиц и животных: «Акку» («Лебедь»), «Каз» (Гусь), «Аксак кулан» («Хромой кулан»), «Жорга аю» («Медведь-иноходец») и др.

В XIX веке на территории Казахстана сформировались композиторские и исполнительские традиции, которые имели свои региональные особенности. В западном Казахстане развивается домбровый кюй токпе, в юго-западном районе сохраняются традиции эпического сказительства. В Жетысу продолжают традиции айтыса (соревнования) акынов-импровизаторов. В музыкальную культуру вошли имена таких выдающихся казахских композиторов, как Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет, Казангап, Д. Нурпеисова, Биржан, Ахан, Ж. Муса, Мухит, Абай, К. Азербайев и др.

Музыка постоянно присутствовала в быту казахского народа. Согласно традициям степного быта казахов, музыка звучала в те моменты жизни, когда необходимо было восстановить душевную гармонию. «Мать пела свою колыбельную; со своим “Туган жер” прощалась девушка с родными, уходя в дом мужа; благословляя в дальний путь, давали свое “бата”; свою песню “Жиырма бес” пели, прощаясь с молодостью; песней-плачем “жоктау” провожали близкого человека в последний путь» [3, 157]. Поэтому в казахской культуре практически каждый в той или иной степени был создателем музыкального сочинения. Об этом пишет в своем исследовании мира этноса С. Аязбекова.

Своеобразное восприятие мира отразилось в разных видах и жанрах искусства. Тематика музыкального искусства связана и с окружающим бытом, и с религиозными представлениями, и с образами природы. Так как казахи вели кочевой образ

¹ Терме — буквально означает собрание, сбор. Короткий музыкальный напев позволяет выражать поэтические мысли в стихотворной форме. Стих в терме не имеет строго выдержанного строфного строения. В связи с этим рифма довольно свободна и разнообразна. Короткая музыкальная фраза ясного и четкого ритмического сложения многократно повторяется в связи с изложением словесного текста.

² Желдирме — это то же самое, что и терме, но только исполняется в еще более быстром темпе. Основное отличие — в стихотворном сложении, более развитом, чем терме. Желдирме чаще всего излагается одиннадцатисложными строками.

жизни, они не могли развивать те жанры искусства, которые требуют оседлости быта: архитектуру, скульптуру, театральное искусство и пр. Духовная культура казахов включала в себя музыку, слово и орнамент. Более того, «именно Музыка (а точнее, ее традиционные формы) явилась тем важнейшим элементом этнической кодификации, в котором в гораздо большей степени — в отличие от других видов искусства и даже литературы прозаической или поэтической — сохранились и отразились ... особенности этногенеза и этнопсихологии казахов и их этнической истории» [2, 63].

В период формирования казахских ханств (XV–XVI вв.) появились первые акыны. В этот исторический период происходили значительные изменения в сфере политики, экономики и хозяйствования; появилась потребность их духовного осмысления в новых формах искусства. В отличие от устного народного творчества с его пословицами, сказками, легендами, в которых преобладают фантастические образы, акыны описывают события такими, какими они были на самом деле. Однако у многих восточных народов, в том числе и у казахов, не принято многие вещи высказывать однозначно, в прямолинейной форме. Поэтому одной из главных черт традиционного мышления казахов становится иносказательность. Особенно часто она применяется в сообщениях о смерти и выражении соболезнования. Например, в легенде об «Аксак-кулане» (хромом кулане) күй звучит как выражение печали в момент сообщения хану о смерти сына. Народ хранит в своей памяти многие күйи и передает их из поколения в поколение.

У казахов күй — инструментальная пьеса для домбры, кобыза, сыбызгы. Зачастую күйи связаны с определенными легендами, сказаниями, опозитизированными эпизодами из жизни композиторов. Особенно сложной и развитой формой являются күйи для домбры. Подавляющее большинство домбровых кюев — авторские. Ладовая основа натуральна, диатонична, где переменность играет важную динамическую формообразующую роль. Повышенной сложностью отличается штриховая техника домбровых кюев и соответственно их метроритм, для которого характерны переменность метра и изощренность ритма. Күй в «чистом виде» — постоянно в поле зрения композиторов Казахстана. Композиторы широко вводят его принципы развития тематизма, формообразования в симфоническое, камерное и оперное творчество. Он получил убедительное воплощение сначала в виде переложений, обработок, далее, фрагментарно, — в качестве драматургического зерна сочинения и, наконец, — в оригинальных произведениях, в которых нет цитат, но присутствует идея кюя, часто ассоциируемая с ритмо-образом скачки. Он приобретает различную эмоциональную окраску: от ликования, радости и беззаботной веселости до печали, страдания, гнева.

Отличительная черта традиционной казахской культуры — концентрированность смыслового содержания, «многое, выраженное в малом». Эта черта проявляется в лаконизме формы произведений, размерах компактных инструментов, традициях исполнения и т.д.

В культуре казахского народа своего рода национальной идеей является общение, которое содержит в себе познание человека и окружающего мира. В этом же заключается и высокий смысл традиционного степного гостеприимства как формы

взаимопонимания, взаимообогащения культурным опытом. Традиционные музыканты постоянно разъезжали по аулам. В кочевом казахском обществе они были в некотором роде хранителями исторической памяти народа, так как своей музыкой откликались на все события жизни. Этим объясняется высокая социальная роль музыканта, которая отражалась на его внешнем и внутреннем облике. Традиционные музыканты проявляли уважение к слушателю, они чувствовали ответственность за сохранение музыкальных традиций и отличались благородством в общении с народом.

Музыкальное мышление казахских музыкантов развивалось в русле традиций сольного исполнительства. Традиционная система обучения основывалась исключительно на устных формах, когда музыкальные традиции устно передавались от поколения к поколению. Своеобразием такого обучения было соединение в одном лице функций композитора и исполнителя. Одновременно со строгим соблюдением норм традиции ярким признаком народного музыкального искусства является импровизация их творцов-исполнителей. Специфическая черта традиционного исполнительства — исполнение музыки без нот (в отличие от зафиксированных текстов) сказывается на импровизационности исполнительской манеры, которая является важнейшим признаком народного музыкального искусства.

В казахском народном искусстве устной традиции очень большую роль имеет внеличное начало. Примером может служить сфера лирических образов, которая очень широко представлена в музыке разных народов. В профессиональном искусстве устной традиции, по определению Н. Шахназаровой, происходит «абсолютизация лирического переживания», которое выявляется обстоятельно и глубоко. В музыке традиционных музыкантов устной традиции их образное мышление раскрывается не в качестве развития или процесса, а как состояние: «Домбровая музыка в основном передает длящиеся состояния, даже самые динамические образы изображаются именно как состояния, а не процесс» [4, 69]. Такое музыкальное мышление имеет черты близости с некоторыми явлениями современной музыкальной культуры. Например, с пьесами К. Дебюсси («Затонувший собор»).

На особенности музыкального мышления казахов огромное влияние оказал кочевой, скотоводческий образ жизни. «Он сформировал своеобразное мироощущение, которое распространилось на характер отражения мира в художественном мышлении. Ему свойственна, скорее, метафизичность, чем диалектическая динамика, эпический, философский настрой, воплощение состояний, а не столкновений и конфликтности, высокая степень обобщенности» [4, 16]. В условиях кочевого образа жизни в казахской культуре постепенно сформировалось разделение типов народного творчества. По наблюдению Б. Ерзаковича, «условия общественной жизни кочевого народа, а также устойчивые традиции семейного и аульного быта, более всего айтысы обусловили формирование несколько специфических типов профессиональных деятелей: акын (поэт), жырау, или жырши (сказитель эпоса, легенд), анши, или оленши (певец), кюйши (инструменталист), ертекти (сказочник), сыкаккой (юморист, имитатор) и другие. Как правило, каждый из них, кроме основной, владел еще одной-двумя профессиями» [5, 5].

Казахские музыканты распространяли огромное количество информации: исторической, культурной, бытовой. Ни одно важное событие не обходилось без их участия (к примеру, свадьба, рождение ребенка или общенациональный праздник той, посвященный важному политическому или культурному событию). Наиболее яркие и интересные в авторском исполнении кюи и песни включались в репертуар других музыкантов и получали затем распространение.

В зарождении профессионального казахского музыкального искусства письменной традиции XX в большая роль принадлежит композиторам А. Затаевичу и А. Жубанову. В начале XX века сбор образцов казахского музыкального фольклора проводил Затаевич, который был одним из первых собирателей и исследователей богатств казахской народной музыки. За несколько лет композитор собрал более двух тысяч казахских песен и кюев. В результате его работы были изданы сборники «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев». Эти этнографические сборники и сегодня представляют огромную ценность для музыковедения Казахстана.

Музыкально-этнографические изыскания Жубанова отражены в его книгах «Соловьи столетий» и «Струны столетий». Особая его заслуга состоит в том, что он уделил большое внимание обработке кюя, традиционного жанра казахской музыки. Казахский музыкальный фольклор исследовали И. Дубовский, Б. Ерзакович, М. Ахметова, Б. Сарыбаев, С. Елеманова, Б. Каракулов, Н. Титфтикиди и др.

В XX веке казахские композиторы освоили европейские жанры: оперу, балет, симфонию, инструментальный концерт, ансамблевые и хоровые формы и стали создавать произведения в национальном стиле. Европейские формы наполнились национальным содержанием. Новаторством для казахской музыкальной культуры стало появление опер «Кыз Жибек» Е. Брусиловского, «Абай» А. Жубанова, Л. Хамиди, «Биржан и Сара» М. Тулебаева и др., основой которых послужили традиции казахского музыкального фольклора. Казахские композиторы начали сочинять симфонические произведения. Возник новый жанровый синтез — симфонический кюй. Этот жанр достиг своего расцвета в творчестве композиторов Г. Жубановой, К. Кужамьярова и др.

На рубеже XX–XXI вв. в областных филармониях Казахстана стали организовываться фольклорные инструментальные ансамбли, в которых возродилось звучание казахских старинных самобытных инструментов. Большую популярность завоевал фольклорно-этнографический оркестр «Отрар сазы», в состав которого вошли старинные казахские инструменты, возрожденные ученым-фольклористом Б. Сарыбаевым. Руководитель оркестра — дирижер, композитор и домбрист Н. Тлендиев.

Творчество музыкантов устной традиции в период становления профессионального письменного композиторского творчества сыграло исключительно важную роль в процессе формирования национального стиля казахской музыки. Это влияние сказалось на различных жанрах: на опере и симфонической музыке, камерных вокальных и инструментальных произведениях. Черты традиционного казахского музыкального искусства продолжают существовать в современной культуре. Устная форма бытования музыкального искусства сказалась на исполнительской манере и традициях импровизации. Импровизационность музыкального материала соот-

ветствует природе современной казахской академической музыки и является одной из ее примечательных свойств.

Новаторством в культуре Казахстана стало обращение к джазу, существованию которого в Казахстане уже больше полувека. Импровизация издавна была свойственной казахскому народному музыкальному искусству устной традиции. В настоящее время в новой столице Казахстана — Астане — в Университете искусств кафедру эстрады и джаза возглавляет талантливая пианистка и композитор Г. Жолымбетова.

Современная инструментальная музыка композиторов Казахстана вобрала в себя многие черты, присущие музыкальному искусству XVIII–XX веков. Органично вошел в музыкальную культуру новый для казахской музыки жанр инструментального концерта, который перекликается с традиционным народным искусством — проведением айтысов домбристов и народных певцов. Академическая инструментальная музыка композиторов Казахстана развивается на основе казахских фольклорных традиций. В то же время творчество композиторов содержит в себе черты новаторства, которые проявляются в применении европейских инструментов, форм и средств.

О значении академической музыки для культуры страны убедительно сказал председатель Союза композиторов Казахстана Б. Кыдырбек: «...музыка, одетая в классическую форму, но имеющая глубоко национальное содержание, — это тот самый магистральный путь, который способен вывести Казахстан в число тех самых пятидесяти стран. Почему именно музыка? Да потому что, в отличие от слова, музыка интернациональна, она понятна всем поверх языковых барьеров» [1].

За прошедшие 20 лет Независимости Казахстана, несмотря на трудный переходный период после развала Советского Союза, талантливые композиторы Казахстана создали много произведений академических жанров, которые исполняются не только в Казахстане, но и в странах ближнего и дальнего зарубежья. К таким относятся Б. Кыдырбек, Д. Ботбаев, Б. Аманжол, А. Раимкулова, Е. Андосов и Б. Дальденбаевы, Х. и А. Сетековы, К. Шильдебаев, А. Алпысбаев, Д. Бахаров, А. Бушукова, А. Токсанбаев, Е. Умиров, М. Егинбаев, С. и А. Абдинуровы и др.

Казахская инструментальная музыка сохраняет свои национальные особенности и преемственность традиций музыкальной культуры. Постигание преемственности и эволюции национальной культуры помогает познанию современности. Изучение казахской инструментальной музыки способствует объективной оценке достижений музыкального искусства казахского народа.

Литература

1. *Арцишевский, А.А.* Симфония эпохи перемен. Режим доступа: <http://old.camonitor.com/archives/248>.
2. *Аязбеков, С.А.* Восток – Запад и социально-философский анализ казахской музыкальной культуры // *Аязбекова С.Ш.* Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казаков. — Алматы: Институт философии и политологии МО и НРК, 1999.

3. *Аязбекова, С.Ш.* Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казаков. — Алматы: Институт философии и политологии МО и НРК, 1999. — 285 с.
4. *Досаева, А.Ж.* Казахская фортепианная музыка. — Алма-Ата, 1991. — 208 с.
5. *Ерзакович, Б.Г.* В созвездии музыкальных культур. — Алма-Ата: Казахстан, 1978. — 88 с.

А.С. Белоненко, П.С. Дмитриева

***ПУТЕШЕСТВИЕ Г.В. СВИРИДОВА ПО ФРАНЦИИ В 1966 ГОДУ
(К ИСТОРИИ РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ)***

В биографии Г.В. Свиридова, известной по публикациям, есть один пробел — остались не изучены зарубежные связи композитора. В личном деле, хранящемся в архиве ЦК КПСС, в Листке по учету кадров от 1986 года (в пункте 14 «Пребывание за границей») он собственноручно указал восемь поездок за границу (см. скан). К этому следует добавить еще два выезда в 1994 и 1995 годах: на фестиваль хоровой музыки в Стокгольм и на концерт Д. Хворостовского в Лондоне.

Чаще всего композитор бывал во Франции (шесть поездок из десяти заграничных выездов). Два раза — на фестивалях русской и советской музыки, проходивших в Париже в 1969 и 1974 годах. Три раза он ездил туда в командировку и один раз, первый — в составе парижской делегации. Обратим внимание на поездку 1966 года. Она примечательна тем, что композитор совершил путешествие по всей стране. *Единственный раз за все время, проведенное во Франции.* История этой поездки известна только по заметкам композитора и кратким сведениям, переданным изустно.

На сегодняшний день нам известны три маленькие записные книжки с почерком Свиридова и один блокнот для записей, принадлежавший его супруге, — Эльзе Густавовне Свиридовой. В нашем докладе мы обращаемся к записной книжке Daili Kaupas. К сожалению, мы не можем с уверенностью ответить на вопрос, кто организовал эту поездку. По предположению братьев Гофманнов (сыновей Мишеля-Ростислава Гофманна, французского музыковеда, который был в дружеских отношениях с композитором), скорее всего, выезд был организован Жоржем Сория (Georges Soria), директором Литературного и художественного агентства (ALAP), организующим концерты советских артистов, художественных коллективов в Париже. Музыка Свиридова в 60-е годы была известна во Франции: ее часто исполняли на концертах в Париже, записывали на пластинки. Поэтому Ж. Сория мог быть заинтересован в приглашении Свиридова и в организации его поездки.

В записной книжке композитора 1966-го осталась запись со списком мест, которые он хотел бы посетить. В этом списке, помимо Парижа, значатся: «старинный монастырь, где есть служба», Бретань, Экс-ан-Прованс, Марсель, Ницца, Канн. Композитору и его жене была предоставлена машина, шофер и сопровождающий экскурсовод со знанием русского языка. Пользуясь записями Г.В., мы составили

карту гипотетически возможного маршрута по Франции. Явно выделяются два основных направления: Бретань-Нормандия и Прованс. Можно считать, что такая последовательность посещения городов близка к действительности: Париж – Канн – Байо – Монт Сен-Мишель – Сен Мало – Динан – Анжу – Сомюр – Монсоро – Тур – Пуатье – Марсель – Канны – Экс-а-Прованс – Арль – Ле Бо-а-Прованс – Париж.

Заметьте, что между отдельными городами остались «белые пятна». Сложно сказать, как эти расстояния преодолевались путешественниками: может быть, «гнал» шофер, как между Пуатье и Марселем, или чета Свиридовых в своих записях не отметили города «технических остановок». Но нашей целью является не только географическая реконструкция маршрута — нам следует понять цели этой поездки, побудительные мотивы выбора Бретани и Прованса.

Вопрос первый: Почему Свиридов чаще всего посещал Францию?

Помимо чисто субъективных причин, было одно немаловажное обстоятельство. Именно Франция стала первой страной, в которой Свиридов обрел признание. Здесь он познакомился с музыковедом Мишелем-Ростиславом Гофманном, автором первой зарубежной работы о советской музыке, где было уделено внимание и Георгию Васильевичу. Он, в свою очередь, очень ценил дружеские отношения с парижанином, который ввел его в круг французских музыкантов и композиторов.

Итак, мы начнем наш историко-культурный маршрут по Франции с Прованса. Заметки Георгия Васильевича говорят о том, что наибольшее впечатление на него произвели два города — Экс-Прованс и Арль. Внимание к этим городам, на наш взгляд, объясняется большим интересом Свиридова к художникам-импрессионистам. И здесь мы переходим ко второму вопросу нашего доклада — вопросу внутренних мотивов композитора, определивших данный маршрут.

В своей тетради «Разных записей» 1972–1980 Свиридов, вспоминая свою жизнь в Новосибирске во время войны и встречи с разными людьми, в частности с художником А. Константиновским, пишет следующее: «А.И. Константиновский познакомил меня с Домье, заново пробудил интерес к Франции, импрессионистам, которых я любил с первого знакомства. Ренуар, Сезанн, потрясающий душу Ван Гог (сын, оказывается, проповедника и сам проповедник), Дега и даже певец Порока — горбатый Лотрек писали с любовью к жизни. Это были художники-христиане. Человек для них — главное».

Интерес к художникам-импрессионистам мог возникнуть у молодого Свиридова еще в довоенные годы, в Ленинграде, где он учился в Центральном музыкальном техникуме (1932–1936) и консерватории (1936–1941). Молодой композитор интересовался живописью, хорошо знал ленинградские музеи. Также вероятно, что после войны он мог попасть в подвалы Эрмитажа, когда туда привезли коллекции Щукина и Морозова из расформированного Музея современной живописи в Москве, в котором, как известно, находилась одна из лучших и обширных коллекций французских художников-импрессионистов и пост-импрессионистов.

Кроме того, в хрущевское время возрождается широкий общественный интерес к французской живописи конца XIX – первой трети XX века (и художественным течениям этого времени в целом). В частности, состоялось открытие коллекций Щукина и Морозова. Как раз в начале 60-х годов открылись знаменитые залы на

третьем этаже Эрмитажа, коллекция импрессионистской живописи стала доступна в Пушкинском музее.

В эти годы Свиридов заводит знакомства с кругом живописцев, скульпторов: Аникушиным, Моисеенко, Мыльниковым. В Москве его внимание привлекла группа художников-реалистов, представителей «сурового стиля» — Гелия Коржева, Виктора Попкова и др. В среде советских художников в эпоху «оттепели» к импрессионистам было особенное теплое отношение. В живописной манере французских мастеров русские художники в противовес мертвой академической школе и догмам соцреализма видели своего рода отдушину.

Почему же Свиридова привлекала живопись импрессионистов? Вот как он писал об этом сам: «Импрессионисты увидели реальный мир поэтически. Они писали реальный мир, но они его идеализировали. Этот мир одет в изумительные краски, он был прекрасен, ибо они украсили его восторгом своей души. Сезанн любил изумительно этот мир».

В ранних записях конца 60-х — начала 70-х годов Свиридов часто вспоминает два имени: Ван Гога и Сезанна. Так, в тетради «Для разных записей» находим следующие мысли: «Наиболее национальное искусство — это живопись. Высшее: икона, идеалы (святые народные идеалы), картины передвижников, национальные даже в выборе сюжетов. Поэтому они и вызывают такую злобу и неприязнь. Их несколько портит «критическая» тенденция. В конце концов, человеку, которому не дорого свое (в данном случае — Русское), вернее, для которого это — не свое, зачем ему любить Репина, Сурикова или Нестерова более, чем Ван Гога или Сезанна. Они для него как бы одинаковы. Но и в Сезанне он видит только поверхность и не понимает его существа, потому, что Сезанн — такое же глубоко Французское явление, как Чайковский — Русское и т.д. Приходишь к выводу, что высшее искусство — это национальное искусство».

Последнее размышление — весьма примечательно в том отношении, что Свиридов возвращается к мысли о народном и национальном именно в 1960 годы. На смену социальной и исторической проблематике больших ораторий 1950 годов приходит постепенное осознание иных ценностей — темы *внутреннего человека*. В музыке Свиридова все отчетливее проявляется статика, он сам осознает, что ему теперь ближе не музыка развития, а музыка состояния.

На наш взгляд, в размышлениях о художниках-импрессионистах Свиридов раскрывает тайны нового этапа собственного творчества. Вот, например, Свиридов вспоминает Ван Гога в следующем рассуждении о музыке: «Аккомпанемент может быть построен на одной гармонии. Это как единый фон, т.е. одного цвета. Например, золотого — в старых иконах, особенно византийского письма или пронзительно-синий у Ван Гога. На таком фоне должно быть нарисовано лицо сильной выразительности или Божественный лик. В музыке это — мелодия, символ души Божественной или Человеческой, подобно тому, как лицо — символ души».

Свиридовы приехали в Прованс в октябре. Вначале они посетили Марсель. Были ли они в Ницце и Каннах — сложно сказать, поскольку каких-либо сведений о посещении этих городов не сохранилось. Судя по записям Э. Свиридовой, из Марселя они двинулись в Экс-а-Прованс. Заметно, что главным событием Свиридовых здесь

было посещение мест, связанных с Полем Сезанном. Это особенно чувствуется в трогательном описании мастерской художника: «Большая бедная койка. Окна на две стороны. Рукав, запачканный краской. Две шапки. Треух, чтобы не дуло в уши. Куски неоконченных картин. Вечное несовершенство, вечное недовольство собой».

Скорее всего, Свиридовы имели возможность объехать на машине гору Сен-Виктор вокруг. Именно эта поездка дала возможность Эльзе Густавовне отметить в своих записках: «Красная земля, белая гора, ослепительно голубое небо. Яркие краски». Именно эти краски видел и Георгий Васильевич, оценив замечательную точность колорита у Сезанна. Поэтому у него появилась эта запись: «Сезанн и Ван Гог — органичные гении». Они были тесно связаны с той землей, на которой жили, которую воспели на своих полотнах.

Если Экс-а-Прованс — город Сезанна, то в Арль — место свидания с Ван Гогом. Описание Арля начинается так: «Арль. Зной. Равнина. Поля. Люди такие же, как у Ван Гога. Колоссальный реализм, но в высшем смысле. Сезанн — горы. Ван-Гог — равнина». Любопытно наблюдение Свиридова о том, что у Ван-Гога на картинах нет изображения гор. Это действительно так. Для композитора это наблюдение лишний раз дает пищу для его любимой идеи неразрывной связи художника со своей землей. «Нет гения беспочвенного» — это его любимое выражение.

Следы античности, рассыпанные по всему городу, произвели сильное впечатление на композитора. В своей книжке он записывает следующее: «Арль — столица Римской провинции. Громадный римский амфитеатр. Бой быков — происходит теперь». Арль задел Свиридова за живое, вызвал у него тихий восторг. Композитор находит для этого города поэтические образы в прованском духе и переходит почти что на язык трубадуров. С тем мы следуем в маленький городок, расположившийся между Пиренеями и Альпами, некогда средневековый центр поэзии. Это Ле Бо-де-Прованс.

Каким был городок в середине 60-х XX века — сейчас представить трудно. Скорее всего, у него был скромный вид. В записной книжке Георгия Васильевича остались короткие, но примечательные строчки: «Деревня Ле Бо де Прованс. Шарлюн Рийо, поэт Прованса, памятник на горе с лицом французского крестьянина». (Заметим, что поэт Шарль Рю, автор «Песен о земле», привлекает автора Песен на слова есенинского цикла «У меня отец — крестьянин» своим происхождением и близкой по духу темой творчества.)

Свиридовы покинули Париж где-то в 20-х числах сентября и направились в Кан. Находим следующую запись в заметках Георгия Васильевича: «Кан. Нормандия XI века. Церковь св. Петра. Дом 14 века. Прекрасный новый город построен в стиле старого, но в новом духе». Сильное впечатление на Свиридова произвел мужской монастырь, основанный Вильгельмом Завоевателем. Здесь, в церкви Сент-Этьен хранились его останки до Великой Французской революции. В Нормандии Свиридов познакомился с героическим прошлым Франции, с Европой эпохи Крестовых походов.

Как известно, весной 1912 г. А. Блок намеревался писать балет для А. Глазунова «Из жизни провансальских трубадуров». На свет появилось несколько вариантов, пока, наконец, в январе 1913 не возникла драма под названием «Роза и крест».

И вот сейчас мы подошли к самому интересному моменту нашего повествования. Дело в том, что А. Блок был в Бретани, на юге Франции, посетил Аквитанию. И под влиянием этих поездок он увлекся средневековой французской историей, поэзией, рыцарскими романами. Его заинтересовало и состояние христианской религии в эпоху Крестовых походов. В одной из трактовок образа Гаэтана Блок видел в нем «Рыцаря-Грядущего» — «носителя того грозного христианства, которое не идет в мир через людские дела и руки, но проливается на него как стихия, подобно волнам океана, которые могут попутно затопить все, что они встретят по дороге» (А. Блок). В новом духовном движении Блок видел проявление стихии, сравнивая его с океаном.

Спустя полвека в тех же местах побывал Свиридов. От Аберврака (где был Блок) до Сен-мало (где побывал Свиридов) — около 80 километров. Кроме того, Свиридов заехал в Нормандию. Это тот же север Франции и то же побережье Атлантического океана. Вслед за Блоком Свиридов восхищается океаном. Какую же роль поездка сыграла в творчестве композитора, как повлияла на его духовный путь?

Самым первым, непосредственным откликом на это путешествие стали несколько песен на слова из блоковской драмы «Роза и крест». Собирался ли Свиридов писать оперу или ораторию — неизвестно. В данном случае им были созданы две песни — «Песнь Гаэтана» и «Майская песенка» на слова песни Второго менестреля.

Кроме того, был и косвенный результат этой поездки. Дело в том, что в 60-е годы у Свиридова созрел ряд важных, фундаментальных эстетических идей. Он пришел к убеждению, что самое ценное для него — это традиции национального искусства. Причем он считал своей задачей возрождение этих традиций, не ближних, на которых он непосредственно воспитывался, не традиций русского модерна начала XX века, а возрождение традиций русского классического искусства, которое в своих высших образцах зиждилось на христианском мирозерцании. Примечательно, что в 1966 году Свиридов присутствовал на торжественном богослужении в аббатстве Монт-Сен-Мишель и потом признался, что оно произвело на него сильное впечатление. А в следующем году композитор начал работу над хоровой музыкой, которая впоследствии вошла в спектакль Малого театра по трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Это знаковое сочинение композитора, от него — прямой путь к «литургической музыке» и замыслу православной оратории.

Завершенной, как известно, осталась только хоровая часть — «Песнопения и молитвы» — своего рода звуковой храм, русский «потонувший собор», ибо во многом все творчество Свиридова — это своеобразный плач о гибели Русской земли и одновременно — страстно желаемая мечта о преображении Руси. Искусство должно было стать средством преображения, очищения. Но какое искусство в понимании Георгия Васильевича могло выполнить такую миссию? Здесь необходимо сказать о том, что для Свиридова являлось чистым искусством, искусством идеала и с чем оно было призвано бороться, что ему противостояло: «Искусство нашего века несет большую ответственность за то, что оно настоятельно проповедовало бездуховность, гедонизм, нравственный комфорт, интеллектуальное наслажденчество и еще того хуже: упоенно воспевало и поэтизировало всякого вида зло, служа ему и

получая от этого удовлетворение своему ненасытному честолюбию, видя в обновлении мира»¹.

Таким образом, Георгий Васильевич ясно очертил границы искусства, создающего (созидающего) человеческое благо, то есть искусства, стоящего на христианских основах, и искусства, позабывшего нравственного человека — искусства сатанизма.

О.Л. Берак

***КАК ВОСПИТАТЬ НЕВРОТИКА,
ИЛИ ОПЫТЫ С ПЕРЕСТРОЙКОЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ***

Иногда кажется, что мир сошел с ума: качество жизни в так называемых развитых странах становится (так нам говорят) все выше, а степень уверенности в себе, в завтрашнем дне стремительно падает. Депрессивные состояния становятся чуть ли не массовым явлением. Родители теряются в догадках, какой метод воспитания подходит для отпрыска. Их роль в воспитании детей все чаще становится достоинством масс: чудовищные по степени нанесения психологических травм ролики выкладываются в «YouTube». На многочисленных форумах обсуждаются вопросы, связанные с выбором учебных заведений, в которые стоит отдавать ребенка и почему. Количество негативных высказываний явно преобладает. Причем это не просто отдельные жалобы и недовольства, а, скорее, описания состояний недоумения — что же происходит с перестройкой образования? Факты, вещь неумолимая, скорее, свидетельствуют о родительской растерянности, нежели о том, что они хотя бы приблизительно представляют путь, по которому стоит идти во благо ребенка.

Изрядное число родителей стремится дать не только обязательное в нашей стране среднее образование, но и дополнительное. Так было в доперестроечное время, сегодняшняя ситуация существенно не изменилась. Здесь музыкальные школы стоят если не на первом месте, то явно занимают высшие строчки рейтинга. Думаю, что выбор этот может быть продиктован многими причинами, однако, несомненно, одно: в родительских головах существует представление о безусловной пользе музыкальных занятий. Откуда же тогда цифры, свидетельствующие о том, что из поступивших в первый класс до выпускного экзамена не дойдет ... 70%. Кто здесь виноват? Слабая мотивация школьников? Программа обучения? Межличностные отношения? Что именно стоит на пути маленького человека, поначалу стремившегося к занятиям музыкой, которые, казалось бы, должны развивать творческий потенциал человека, а потом разочаровался — сам или его родители. Вероятно, существует какой-то невидимый глазу компонент, который не всегда осознается авторами перестройки музыкального образования и его реальными пользователями — учителями, родителями, самими учениками. Попробуем приоткрыть хотя бы часть завесы.

¹ Примечание: все использованные материалы — из личных архивов А.С. Белоненко.

Во многих странах на рубеже XX–XXI веков стали интенсивно разрабатываться специальные программы, направленные на реализацию творческих потенциалов человека. Одна их часть связана с системой обучения, начиная с самого раннего возраста, другая — с внедрением (в основном на телевидении) так называемых детских проектов — шоу «Голос. Дети», «Евровидение», «Х-Фактор» и др. Ясно, что это совершенно разные направления деятельности, успех от их внедрения в одних случаях виден практически сразу, другие дают отсроченный результат. Возьмем простой случай, проанализируем шоу-проекты. Их замысел достаточно прост: с одной стороны, показать, что каждый ребенок может стать звездой, с другой, заработать на проекте немалые деньги (недаром это называется шоу-бизнесом). В телевизионных шоу мы видим одаренных детей, способных на чрезвычайно яркие выступления. Ясно, что за этим стоят громадные амбиции родителей, а также профессиональные навыки всех, кто помогал ребенку достичь столь высокого уровня исполнения. Однако, и это крайне важно, нам не известен отсроченный результат — каким станет ребенок, когда он подрастет. По большому счету неважно, останется ли он в сфере музыки или найдет себе иную профессию. Сейчас речь о другом — его психическом здоровье. Трудно себе представить, что это может хоть как-то озадачивать устроителей шоу. Их дело — выдать продукт, который здесь и сейчас пользуется спросом: нравится зрителям, увеличивает рейтинг передачи и т.д. Кроме того в качестве побочного эффекта появляется определенный социальный заказ — родители бегут в специально создаваемые кружки и объединения, где им обещают из «звездочки» вырастить настоящую «звезду».

Вспомним, когда-то нас поразили тем, что каждый ребенок по-своему нестандартен [2]. Затем обратились с призывом поверить в свое дитя [3], поторопиться с началом занятий [4]. Во всех этих добрых и содержательных книгах авторы ставили перед собой задачу показать родителям путь, идя по которому можно осторожно и естественно сопровождать взросление ребенка. Наступил иной век, с его стремительными «вызовами». Оказалось, что за короткий срок можно из совсем маленького (иногда пятилетнего ребенка) получить настоящую звезду, что 8–10 летние дети в состоянии выступать со взрослыми песнями, во взрослых нарядах и при этом пользоваться громадным успехом у многомиллионной аудитории. При этом они становились чуть ли не национальным достоянием!

Когда мы читаем в прессе, что ради достижения высоких спортивных результатов наносится вред здоровью совсем еще молодым людям, то это нас уже почти не удивляет. Как-то мы смирились, что олимпийскими чемпионами становятся не только за счет одаренности и упорных тренировок. А вот случаи психологических срывов, связанных с выступлениями на шоу совсем юных участников, не становятся темой детальных обсуждений, по крайней мере, на уровне информирования родителей. Тем не менее, последствия подобных шоу сказываются не только на детях-участниках, но и на персонажах иного плана — родителях обычных детей и авторов стремительно обновляющихся программ музыкального обучения.

Мы становимся свидетелями того, что социальный заказ на музыкальное образование меняется. Все чаще мотивом для поступления в музыкальную школу является желание разучить какое-то конкретное произведение, как можно скорее вы-

ступать на эстраде и... просто стать звездой. Правда, есть и такая категория родителей, причем их довольно много, которые отдают ребенка с первого класса в максимально большое число кружков и учреждений дополнительного образования. Расчет простой — что пойдет лучше, там и останемся. Информированность родителей, вне всякого сомнения, постоянно повышается, а потому многие понимают, насколько полезно «загружать» ребенка. И в этом смысле обучение в музыкальной школе — яркий пример того, что без тщательной технической работы исполнение даже простой музыкальной пьесы невозможно. Родители должны, казалось бы, радоваться — дети заняты делом, пагубные пристрастия им не грозят. Однако почему-то все чаще звучат жалобы: с такой программой обучения справиться невозможно: скучно, неинтересно, затратно по времени. Этот посыл был услышан и привел к настойчиво звучащему тезису: необходимы существенные перестройки в музыкальном образовании! Дело оставалось за малым: организовать обучение в музыкальной школе, исходя из сегодняшних реалий.

Нашу систему музыкального образования буквально затрясло и это продолжается и по сию пору. «Наверху» никак не могут определиться с конечной целью обучения в музыкальной школе — кого растим? Будущего профессионала или любителя? Готовим к выступлениям, сдаче экзаменов или развиваем музыкальные качества? Когда начинаем обучение? Эти и многие иные вопросы не снимаются с повестки дня до сих пор. Однако школы функционируют и пытаются перестраиваться, что называется, на ходу. При этом достаточно устойчивым остается представление, что наша система музыкального обучения — лучшая в мире.

С одной стороны, ориентироваться на традиции — вещь замечательная. Еще свежи в памяти революционные лозунги, типа «Мы наш, мы новый мир построим!» с четким представлением отказаться от всего, наработанного предыдущими поколениями. С другой стороны, у нас уже нет того контингента учащихся, о каком мечтают педагоги старой закалки. Нет и уже никогда не будет! Почти все ученики ДМШ и ДШИ, включая семиклассников, родились уже в этом веке. Двухлетка обращается с гаджетом так, как будто он родился с этими навыками. (А вот учителя в своем подавляющем большинстве испытывают весьма большие затруднения при общении с подобной техникой.) Детей трудно удержать на месте, они привыкли к часто меняющимся картинкам, особому темпу жизни. Их отличает масса качеств, которых не было у предыдущих поколений. Казалось бы, они готовы отвечать «вызовам времени». Однако это не совсем так. Несмотря на кажущуюся легкость перехода от одного вида деятельности к другой, их чрезвычайно трудно чем-либо по-настоящему заинтересовать.

Большинство преподавателей ДМШ страдает от того, что ребенок приходит в школу усталым и апатичным. Крайне мало тех, кто по-настоящему увлечен занятиями музыкой и видят для себя перспективы в выборе профессии музыканта. Более того, престиж этой профессии в наши дни заметно ниже, чем двадцать-тридцать лет назад. Эти и многие иные факторы повлияли на необходимость поиска моделей музыкального образования, подходящих для нашей страны. Однако создается ощущение, что балансирование на уровне малозатратного, но эффективного образования

если не буксует, то явно не приносит ожидаемых плодов: наплыва в детские музыкальные образовательные учреждения как не было, так и нет.

Своеобразным импульсом для создания новых, отвечающих современной эпохе моделей образования, стал тезис о так называемых «вызовах времени». Исходные представления таковы: поскольку современному обществу присущ высокий темп жизни, влияние технического прогресса, то и воспитание человека нового времени не может обходить эти факторы. Он должен быть психологически готов быстро перестраиваться в зависимости от складывающихся обстоятельств, научиться адаптироваться к новым, резко меняющимся реалиям жизни. Поэтому во всем прогрессивном мире на сегодняшний день наблюдается тенденция активного внедрения моделей «опережающего» обучения. Они направлены в первую очередь на решение задач, которые могут встретиться в будущей жизни, аналогов которым не было в настоящем или в прошлом. Возникает явное противоречие: все основные образовательные системы, начиная с середины XIX века, строились на базе достаточно четких представлений унифицированного плана — отстоявшихся во времени, подтвердивших свою дееспособность, наконец, существующих в умах методологов образования в качестве аксиом.

Действительно, кто станет оспаривать факт, что во главе любой системы образования должны стоять такие базовые дисциплины, как родной язык, математика, история, иностранный язык? В качестве дисциплин, развивающих творческую сферу, выбирается музыка, рисование. Чтобы не произошло перекоса в сферу интеллекта, должное место отводится физическому развитию, т.е. спорту. Поэтому чаще всего мы обнаруживаем преобразования внутри предметов, т.е. в содержании учебной дисциплины, методах ее изучения, контроля знаний и т.п. Также подвержен пересмотру весь набор дисциплин: одни предметы исчезают, другие появляются.

Системе музыкального образования, казалось бы, относительно повезло, т.к. она не испытывает всего груза проблем, которые несет на себе перестройка общего образования. Но и она, увы, не в меньшей степени подвержена идеям преобразований, причем нешуточных по своему масштабу. Толком не определившись с содержанием образования, упускают один, с нашей точки зрения, важный момент — как не только воспитать музыкально образованного человека, но и сохранить его психическое здоровье. В этом плане важна как структура образования, так и те люди, которые реализуют ее на практике.

«Вызовы времени» вынуждают искать не только модели музыкального обучения, но и преподавателей нового типа. Человеку свойственно проявлять гибкость и умение приспосабливаться к новым предлагаемым условиям, поэтому внешне, как правило, педагоги принимают спущенные сверху директивы, однако, как показывает практика, редкий педагог способен меняться в той степени, как того требуют изменившиеся обстоятельства. Он должен научиться отвечать более высоким критериям, в том числе связанным с необходимостью создать и удержать целостность самого себя, умением гармонизировать себя и свое отношение к миру и другим людям и вместе с тем понимать и принимать в свое сердце любого своего ученика. В этом отношении преподаватели всех ступеней обучения должны четко осознавать свое предназначение не только как предметников, но и как воспитателей, спо-

собствующих становлению полноценной личности. В значительной степени именно от них во многом зависит то, каким будет процесс обучения, будет ли их учебная дисциплина *целью* освоения или же она станет *средством* достижения гармоничной, саморазвивающейся личности, способной жить и работать в новых, возможно беспрецедентных условиях и при этом быть психологически защищенной.

Возникает целый ряд немаловажных, с нашей точки зрения, вопросов: готов ли преподаватель меняться сам и принимать изменения, происходящие в обществе, как норму? Готов ли он хотя бы на мотивационном уровне к работе в новых условиях, и при этом осознавать сложившуюся ситуацию с позитивной стороны? Готов ли он быть прежде всего проводником тех идей, которые помогают подрастающему поколению не просто найти свое место в жизни, а стать глубоко нравственным человеком? Готов ли он к тому, наконец, чтобы неосторожным словом или действием даже случайно не нанести психологическую травму своему ученику?

Хорошо известно, что большинству людей, в том числе преподавателям, присуще даже на неосознанном уровне стремление калькировать схему собственного обучения, полученного в детстве, на обучение подрастающего поколения. В этом смысле наша система обучения если и ушла от способов воздействия, включая битье по рукам и стояние в углу, то повысить голос, отчитать ребенка, не стесняясь в выражениях, даже обзывать его — не считается особым криминалом. Тем более что многие занятия проходят в индивидуальной форме, т.е. без свидетелей. Рискну заявить, что нашему подходу к обучению присущ, скорее, характер искоренения недостатков, нежели опора на позитивные моменты.

Не только разнообразные социальные институты, но и сами преподаватели отмечают, что они продолжают работать в старой парадигме ушедшего времени. В лучшем случае учитываются факторы, связанные со спецификой контингента учащихся, их личностными, половозрастными и иными характеристиками, предполагаемой динамикой обучения. Практически отсутствует такой бесспорно важный фактор как пропедевтика психических заболеваний, невротических состояний и иных дестабилизирующих личность ситуаций. Если к этому присовокупить многочисленные ошибки, которые совершают родители в отношении собственных детей, то картина складывается не вполне позитивная.

Возвращаясь к названию статьи, попробуем пусть даже в парадоксальной форме, но все же перечислить факторы, которые с очень большой долей вероятности приводят к появлению невротических проявлений. Итак, что нужно, чтобы из ребенка сделать невротика? Воспользуемся данными, которые содержат работы А. Захарова — крупного специалиста, работающего с детскими и родительскими неврозами [1]. К ним он относит преобладание в воспитании гиперопеки, либо ограничивающего контроля; завышенные требования, не соответствующие реальным возможностям ребенка; непоследовательность и противоречивость указаний взрослых; недостаток любви и заботы, способствующих самораскрытию детей; неровное поведение взрослых по отношению к ребенку: «маятникообразное» воспитание, при котором запреты сменяются разрешениями и наоборот; климат тревоги.

Совершенно ясно, что причина может крыться в семейном воспитании, связанном с неспособностью родителей справляться с возрастными проблемами психиче-

ского и личностного развития своих детей. (Что особенно заметно в неполных семьях.) Но в неменьшей степени усугублять состояние могут, сами в том не отдавая отчета, педагоги музыкальных учебных заведений. Излишняя принципиальность, требовательность, нетерпимость, завышенный или заниженный уровень притязаний в отношении возможностей своего ученика — частые явления в нашей действительности. Не секрет, что часто даже слово ранит: обидное сравнение, недоверие, сам тон высказывания — все это часто остается незамеченным педагогом, но отражается на эмоционально чувствительных, тонких детях. Подчас ребенок не может разглядеть за излишней принципиальностью своего педагога простое его желание подготовить своего ученика к предстоящему выступлению, техническому зачету, экзамену. Педагог, к великому сожалению, очень редко способен встать на защиту своего нерадивого, не очень успешного ученика. Груз педагогических обязательств распределяется таким образом, что если на одной чаше весов оказывается необходимость выполнить программу, а на другой — индивидуальные особенности ребенка, то для редкого педагога особой ценностью будет ребенок, а не программа.

Поэтому воспитать невротика очень просто. Вот несколько советов.

1. Вне зависимости от желаний и возможностей ребенка всегда строго следуйте требованиям, изложенным в программе обучения.

2. Если ребенок сопротивляется, объясните ему, что технический зачет положено проводить через два месяца, никто ради одного человека ничего переносить не будет.

3. Если ребенок просит разучить с ним какую-то пьесу, не отказывайте. Объясните, что сначала надо сыграть 4 гаммы, 2 этюда, пьесу по программе, а потом придет очередь и до его пьесы.

4. Если по программе за год надо разучить 10 пьес, то лучше их число сократить, но довести исполнение до полного блеска.

5. Уставший ребенок — не повод для того, чтобы перестать требовать от него полной отдачи на уроке.

6. Невыученный урок — следствие несобранности ученика или лени, а это заслуживает решительного осуждения.

7. Родители должны знать, насколько вам тяжело работать с их ребенком. Тяжело вздохнув, скажите: «У вас случай особой сложности». Не сомневайтесь, дома они устроят допрос с пристрастием и сами сумеют довести ребенка до слез.

8. Быть принципиальным и последовательным — прямое педагогическое предназначение. Всегда говорите правду. Если вам кажется, что из ребенка ничего путного в жизни не получится — не скрывайте от него своих опасений, обрисуйте перспективу в ярких красках.

9. Пугать плохой отметкой — верный способ призвать ученика к собранности. Особенно хорошо это действует в начальных классах: ребенок боится получить плохую отметку, потому что в глазах окружающих он сам станет плохим.

10. Смело ищите слова, способные воздействовать на ребенка, а то он опозорит вас, если выйдет на сцену несобранным. Обидчивость, капризы, трагедии при общении с вами недопустимы.

11. Можно, не раздражаясь, ласково так произнести: «Ты на всех предметах тупишь или только у меня?». Выработайте присказку вроде такой: «Объясняю еще один раз — для “особо одаренных”». В отдельных случаях помогает, если молча смешно передразнить ученика. При групповом обучении это непременно вызовет оживление в классе.

12. Нерадивого и неторопливого ученика, особенно при групповых занятиях в начальных классах, не грех и поторопить со словами: «Ты всех задерживаешь!»

13. Вы не должны становиться жертвой обстоятельств. Поэтому проблемные ученики — это не ваша стихия. Пусть их учат в специальных коррекционных группах.

14. Нет пределов к совершенству. Всегда есть, к чему придраться!

Этот небольшой список советов каждый может продолжить по своему усмотрению. Он появился на бумаге с одной целью — задуматься над самыми основными составляющими процесса обучения, которые часто незаметно для педагога приводят к непоправимым последствиям. Сегодняшняя система музыкального обучения не дает ответа на самые простые вопросы, например, ради чего стоит воспитывать музыкальность, начиная с ранних этапов? Как добиться максимального воздействия музыкой? Как сделать предметы, связанные с музыкой желанными, направленными на воспитание здорового поколения? Эти широко поставленные вопросы могут показаться чисто риторическими, если не сформулировать один, достаточно просто звучащий вопрос, адресованный учителям: что вы собираетесь делать, когда входите в класс и за вами закрывается дверь?

Преподавателю, думается, настала пора расстаться с иллюзиями усовершенствования учебно-воспитательного процесса и предъявить самому себе требование пересмотреть позицию, исходя из реально происходящих в обществе перемен. Педагогу просто необходимо стать чутким не столько к результату деятельности, сколько к самому ходу обучения. Причем сделать это надо не из соображений чисто методического плана, а исходя из основного правила — быть внимательным к созданию творческого и неповторимого образа, складывающегося у ученика в отношении музыки. В этом случае центральными становятся моменты, связанные с осознанием учеником всех тех преобразований, которые с ним происходят. На задний план уходит потребность получить хорошую оценку, особое значение приобретает желание так взаимодействовать со всеми участниками, чтобы процесс обучения шел как естественное, органичное освоение того, что ценно для самого ребенка, обеспечивает его личностный рост и возможности для саморазвития.

Литература

1. Захаров, А.И. Неврозы у детей. — СПб.: Дельта, 1996. — 480 с.
2. Леви, В.Л. Нестандартный ребенок. — М.: Знание, 1989. — 256 с.
3. Лупан, С. Поверь в свое дитя. — СПб.: Дельта, 1996. — 496 с.
4. Масару, Ибука. После трех уже поздно. Пер. с англ. — М.: РУССЛИТ, 1991. — 96 с.

Актуальность выбранного аспекта определяется тем, что в настоящее время все большее распространение получает мобильное (свободное и по репертуару, и по исполнительскому составу) музицирование, опирающееся не только на выученные нотные тексты, но и на их обработку (аранжировку) и импровизацию. Оно привлекает постоянно увеличивающееся число музыкантов, в т.ч. и получивших академическое образование. В учебной деятельности все очевиднее проявляется спрос на творческие формы работы. Иначе говоря, «современный человек хочет сам делать музыку» [2, 21].

Данные факты указывают на необходимость реформы содержания отечественно музыкального образования, что будет способствовать удовлетворению изменяющихся потребностей общества в отношении музыки. Естественно, что при анализе существующих возможностей в этой области ценным становится каждый случай позитивного опыта.

В акте музицирования как сознательной целенаправленной деятельности всегда присутствуют две стороны — художественная и техническая. В современной теории исполнительства признается тот факт, что техническая сторона, без которой воплощение художественного замысла не может состояться, нуждается в отдельном изучении. Авторами настоящего исследования аналогично понимается и соотношение в музыке эстетической и конструктивно-логической сторон. Логическое начало в мышлении музыканта тоже может приобретать относительную самостоятельность в качестве теоретической составляющей, помогая технической стороне решать художественно-исполнительские задачи.

Как отмечает О. Шульпяков, в академическом направлении техника молодых исполнителей часто «оказывается нерасторжимо связанной с выученным произведением» [14, 224]. При изменении привычных условий работы (чтение с листа, транспонирование, импровизация) страдает качество звучания — самый хрупкий, но и самый важный показатель художественной ценности музицирования. Одна из причин здесь обусловлена интонационной природой самой музыки, всегда связанной с сильным действием эмоционального начала. По выражению Б. Асафьева, любая «техническая неловкость воспринимается как нарушение смысла» [1, 235]¹. При отсутствии уверенности в получении правильного звукового результата может возникнуть скованность и страх². Корни многих явлений можно обнаружить в традициях (в т.ч. и педагогических), сформированных достаточно давно и отмеченных

¹ Если, например, результаты изображения ребенком портретов своих родителей или учителя музыки вызывают умиление, несмотря на известное искажение, то любые огрехи того же ребенка в музицировании воспринимаются с большим трудом, нередко вызывая агрессию как педагога, так и родителей.

² В качестве примеров приведем следующие: неумение сыграть гармоническую последовательность, обозначенную цифровкой, страх перед черными клавишами и тональностями с большим количеством ключевых знаков, затруднения в прочтении ритмических рисунков со всевозможными сочетаниями мелких длительностей.

рядом исследователей. Так, например, об изменениях в отношении подготовки музыканта к профессиональной деятельности, происходящих на рубеже XVIII–XIX веков, С. Гринштейн пишет следующее: раньше «прежде, чтобы стать исполнителем-импровизатором требовалось пройти полный курс композиции, ... то в новую эпоху полагают, что для воспитания исполнителя-интерпретатора, воссоздающего чужие творения, достаточно овладеть техникой игры» [7, 28].

Слабость инструменталиста в ситуации вне нотного текста проявляется и в отношении к исполнению *каденции* в инструментальном произведении. Фермата на предпоследней ноте оставляет исполнителю свободу *собственного* высказывания, в т.ч. и «на тему», заданную композитором. Но и в этой области со временем обнаруживается тенденция опоры на нотный текст.

Характеризуя ситуацию, сложившуюся в конце XVIII – начале XIX века, В. Меркулов отмечает «изобилие издававшихся различных инструментальных сборников всевозможных прелюдий, каприччио, каденций (числом 12, 24, 64, 126, 246, 360), издававшихся для многочисленных учеников и дилетантов, не умевших импровизировать. Предлагавшиеся в сборниках и руководствах образцы, дававшиеся во всех тональностях, в разных темпах, различных размерах и т.д., содержали общеизвестный пассажный и мотивный материал и предназначались их сочинителями в качестве вставок в любые произведения любых авторов!» [11, 386]. При этом «число сохранившихся до наших дней выписанных каденций, созданных в XVIII – начале XIX века, составляет несколько тысяч» [там же, 385]. Естественно, что для современного исполнителя уже стало традицией исполнять каденцию, автором которой является кто-либо из великих музыкантов прошлого. Каденция выучивается по уже изданным нотам как фрагмент исполняемого произведения. Сочинение каденции самим исполнителем — редкость. Абсолютизация письменной традиции в мышлении музыканта с ориентацией всех его действий на нотный текст привела к тому, что *импровизация каденции* фактически давно «сошла со сцены».

В ситуации «вне нотного текста» торможение самого процесса музицирования и нарушение его временной детерминированности обусловлено тем, что мышление музыканта функционирует стихийно, а музыкальные явления *на логическом уровне не осознаются*. Большую часть практической работы музыкант предпочитает осуществлять сугубо эмпирическим путем. Как показывают наблюдения, при попытке сыграть знакомую мелодию без опоры на нотный текст, профессиональные музыканты осуществляют *подбор* по слуху, т.е. находят необходимый звуковой материал простым перебором «претендентов», иногда даже не относящихся к ладовой основе подбираемой мелодии.

Исследование возникающих ошибок при музицировании вне нотного текста, включающее также и сценические срывы при игре без нот (особенно в период учебной деятельности³) показывает, что проблемы кроются не столько в нехватке тех или иных способностей, сколько в слабом владении музыкальным языком, освоение которого — главная задача теоретических дисциплин. К сожалению,

³ В частности, на духовом отделении Санкт-Петербургской консерватории на протяжении нескольких лет студентам позволялось исполнять произведения на академических концертах и экзаменах по нотам (!). В настоящее время эту практику отменили.

в настоящее время проблема «нестыковки» содержания теоретических и исполнительских дисциплин проявляет себя с достаточной очевидностью. Согласимся с М. Берляничком в том, что «разработка конкретной методики начального сольфеджио для инструменталистов различных специальностей еще является открытой проблемой» [6, 172]. Высказывания по этой проблеме носят и более резкий характер⁴.

Обозначим основные проблемы музицирования «вне нотного текста». Выявляются два основных аспекта:

1. работа, так или иначе *связанная с нотным текстом* (но вне выученного...):
 - музицирование на основе незнакомого нотного текста (с листа);
 - транспонирование выученного ранее материала наизусть;
 - транспонирование незнакомого нотного текста (с листа);
2. работа, *не связанная с нотным текстом*:
 - игра по слуху;
 - импровизация, в т.ч. и каденции;
 - исполнение гармонической последовательности, представленной обозначениями: в *basso-continuo*, в ступенечно-интервальной (академической) или буквенно-интервальной (джазовой/компьютерной) системах обозначений.

В настоящей статье акцент делается на втором аспекте, т.е. работе, не связанной с нотным текстом и стимулирующей *импровизационное* начало. Занятия музыкой как по выучиванию произведений с подготовкой их к сценическому исполнению, так и по сочинению или импровизации в любом случае являются творческими. Но это — разные виды творчества. В первом случае большая доля отводится *репродуктивной* деятельности с выходом на продуктивную. Во втором случае преобладает *креативная* деятельность.

Обозначим импровизацию как действие по созданию музыкальной ткани непосредственно «здесь и сейчас», что является собственно первичным творчеством. Творческое музицирование, на котором основана импровизация, это действие, аналогичное речевому, так как в нем всегда имеет место «высказывание» (термин, характеризующий речевую деятельность). Естественно, что высказывание осуществляется на языке, известном музыканту. Когда мы изучаем иностранные языки, то мы не только учимся распознавать буквы, читать и заучивать наизусть тексты, понимать услышанное и произносить правильно, но сразу же пытаемся говорить, составляя самостоятельные предложения. И делаем это по ходу обучения, начиная с самого элементарного уровня. И чем больше мы говорим сами, участвуем в диалогах, тем быстрее мы преодолеваем языковой барьер. Если же в процесс обучения не входит этот путь развития, то, как бы отлично не была освоена лексика, грамма-

⁴ Еще в 70-х годах XX века педагоги-исполнители откровенно говорили о том, что «гармония ... изучается ... весьма поверхностно ... в отрыве от практики музицирования» [10, 62]. В результате теоретические знания, призванные облегчить музицирование, оказываются обособленными от этого процесса. Та «дробность получаемых учащимися знаний, недостаточно скрепленных внутренней логикой», о которой пишет В. Яконюк [16, 33], затрудняет, а в отдельных случаях исключает опору на теоретическую составляющую в последующей профессиональной деятельности исполнителя. Об этом же пишут Берляничек [6], Гусева [8] и др.

тика, или произношение, вероятность владения свободной речью слишком мала. Степень владения музыкальным языком, как и любым другим, имеет градации от «читаю и перевожу со словарем» до «пользуюсь, как родным». Различное отношение к языковой стороне музыки на современном этапе обнаруживается при сравнении академического и неакадемического пластов музыкальной культуры.

В системе *академического* музыкального образования музицирование осуществляется почти исключительно на музыке письменной традиции. Сочинение композитора фиксируется нотным текстом и сохраняется как инвариант, «предписывающий» исполнителю его действия. Нотная запись запрещает исполнителю вносить какие-либо собственные изменения в нотацию и в то же время освобождает память музыканта от хранения в ней определенных языковых единиц.

Если рассматривать шире, то запись подавляет мотивацию человека к освоению музыкального языка в форме «*говoreния*», т.е. в области первичного творчества⁵. Анализ языковых музыкальных средств, осуществляемый при работе над произведением в специальных классах, носит обычно «однообразный» характер. По этой причине он не может вывести как на понимание языка при восприятии на слух непосредственно в процессе звучания, так и на оперирование его элементами в «скоростном» режиме музицирования. Он всегда требует включения аналитического мышления. Кроме того, для ученика, стремящегося как можно скорее воплотить нотный текст в звучании, этот анализ, откладывающий процесс игры на неопределенное время, воспринимается как досадная помеха⁶.

Есть большая разница между «знаниями и умениями», направленными на доступ к информации аналитическим методом через усиленную работу левого полушария мозга, и навыками ее опознавания и оперирование ею через образное мышление на основе работы правого полушария. Музицирование в сфере *неакадемического* направления опирается на освоение многочисленных формул, становящихся элементами музыкального творчества. И, как показывает практика, в репертуаре за каждым участником закреплено право исполнить *свое соло* в виде инструментальной каденции. Это право фактически перерастает в обязанность по созданию и поддержанию профессионального рейтинга музыканта. Для креативной деятельности — творчества, в котором осуществляется самовыражение, каждому из участников на том или ином временном отрезке музицирования выделяется определенное время, когда остальные музыканты уходят на второй план.

Таким образом, музицирование современных представителей неакадемического направления — это живая импровизационная речь, в процессе которой активно усваиваются условные «лексические» единицы языка и некоторая часть соответствующих им вербальных понятий. Так, например, обозначенный выражением

⁵ Данную проблему С. Мальцев и И. Розанов поднимают еще в 70-х годах XX века: «нам доводилось встречать превосходных музыкантов, способных с листа исполнить труднейшее сочинение и в то же время не умеющих ни одной ноты сыграть на слух» [10, 62].

⁶ Так, например, Н. Эйсмонт обращает внимание на то, что «в педагогической практике приходится постоянно сталкиваться с отсутствием умения, а иногда и желания, учащихся попытаться самостоятельно разобраться в тексте не только с точки зрения звуковысотной, гармонической, ритмической и артикуляционной стороны, но и точки зрения продумывания аппликатуры, которая может помочь воплотить все то, что удастся услышать в музыкальном произведении» [15, 44].

«Ми-септ» аккорд появляется в руках новичка, играющего на гитаре вторую неделю, сразу же вслед за высказанной просьбой, что указывает на возможность актуальной формы бытия в этой среде некоторых «теоретических» понятий и соответствующих им представлений. Скорость появления вербально обозначенного элемента свидетельствует о том, что понятийное мышление играющего, за которое, как известно, отвечает левое полушарие, действует в гармоническом единстве с образным мышлением, сосредоточенном в правом полушарии мозга. Данный случай — типичный пример оперирования понятиями по аналогии с вербальным языком. При его восприятии мы мгновенно соотносим понятие с явлением, за ним стоящим, исключая процесс анализа понятия с его структурной стороны (фонетической или морфологической)⁷.

В области исполнительского творчества академического направления аналогичные явления можно отметить только как отдельные случаи. Так, например, известно, что Ф. Лист большое внимание в работе за инструментом уделял освоению отдельных игровых интонационно-осмысленных блоков, в то время как большую часть работы с нотным текстом любил осуществлять без инструмента.

В более полном виде освоение отдельных «языковых» элементов-формул с доведением их до совершенства имеет место в моторно-кинематических видах художественной и нехудожественной деятельности. Комбинаторикой освоенных элементов создаются хореографические и спортивные композиции, где мы оцениваем и узнаем *фигуры*, образованные участниками. Именно они становятся носителями выразительного начала. Иногда спортивное упражнение, где обязательные элементы гармонично сочетаются с общими формами движения, превращается в подлинное художественное произведение, которое по яркости, выразительности и индивидуальности не уступает композиции танца. Набор и количество этих элементов имеет более или менее *постоянный обязательный* характер. Что касается порядка их последовательности, то он всецело зависит от динамики развития событий в композиции, обусловленных, в свою очередь, музыкой⁸.

Характерно, что самыми яркими моментами моторно-кинематических композиций являются как раз «трафаретные» обязательные элементы. Сами обязательные элементы, их названия и разновидности («прыжок с поворотом в полтора или два с половиной оборота») известны не только исполнителям и судьям, но и зрителям. Этой узнаваемости и запоминаемости во многом способствует вербальное обозначение каждого элемента. План композиции можно вербально сформулировать через порядок последовательности элементов. Владение каждым из них, как и сочетаниями их в небольших «связках» доводится в учебной деятельности до уровня художественного совершенства, которое по выразительности и эмоциональной окра-

⁷ Считается, что освоение теории музыки также направлено на достижение свободы в использовании музыкального языка. Вспомним известные формулировки заданий: «в тональности или от звука построить...». Как правило, при этом звуковой результат весьма отдален по времени от поступившей информации. Кроме того, звуковое воплощение не включается в обиход, а остается одноразовым действием: полученные по заданным параметрам элементы не объединяются в высказывание и мало что дают практике.

⁸ Е. Чайковская пишет: «Поддержки — текстовый знак. Их ... в произвольной программе может быть не более пяти» [13, 70].

шенности становится эстетической «самоценностью». Вследствие этого как композиционное, так и импровизационное решение в оперировании этими элементами осуществляется *без потери эстетической составляющей* гармонии. Сравнение же с аналогичной ситуацией в музыке в отношении многих представителей академического направления будет явно не в пользу последних. Однако само явление, имеющее место в смежных искусствах, может послужить позитивным примером для возможного изменения содержания музыкального образования.

Рассматривая искусство импровизации в исторической перспективе, М. Сапонов сообщает о том, что «французские инструменталисты получали навыки самостоятельного спонтанного творчества с детских лет. Музыкальное воспитание во французских певческих школах эпохи Возрождения — “метризах” — не мыслилось без упражнений в импровизации» [12, 25].

Остановимся на некоторых примерах отечественного опыта. Известно, что в современных программах по музыкальному образованию (как для ДМШ, так и для общеобразовательных школ) предполагается включение *творческих форм* работы по освоению изучаемого материала (см. соответствующие программы). В музыкальных учебных заведениях, дающих академическое музыкальное образование, творческие задания вводятся прежде всего в уроки по теоретическим дисциплинам (в первом звене — это сольфеджио) или становятся основными по композиторской специальности. Занятия же по исполнительской специальности всецело посвящены выучиванию произведений по нотам, за исключением технических упражнений по игре гамм. Игра гамм проходит по всей образовательной вертикали музыканта от начальных этапов обучения до вуза включительно. Задание является сугубо техническим и никак не связано с творчеством. В нем, как и в выученном по нотам произведении, не принято менять состав элементов (гамма диатоническая и хроматическая в прямом и расходящемся варианте, короткие и длинные арпеджио тонической гармонии, доминант- и уменьшенный вводный септаккорды).

Тем не менее, уже есть отдельные прецеденты введения творческих заданий в класс по исполнительской специальности, на которые можно опираться в разработке поставленной проблемы. Одним из таких, на наш взгляд, является работа, осуществляемая с 1984 года в ДМШ имени В.В. Андреева в Санкт-Петербурге солистом-флейтистом и педагогом Александром Юрьевичем Кискачи⁹. В его педагогической работе *технические зачеты* по инструменту соединяются с творческим инструментальным музицированием. Одним из видов деятельности, направленных на реализацию первичного творчества, становится импровизация мелодии на заданную гармоническую последовательность. При этом на каждом году обучения предполагается увеличение степени интонационной сложности импровизируемой мелодии. Кроме того, некоторые из учеников А.Ю. Кискачи самостоятельно пытались выполнять задания на *сочинение каденции* к инструментальному произведению.

Наблюдения, сделанные Кискачи на протяжении большого временного отрезка преподавательской деятельности, указывают на ряд возникающих проблем. Во-

⁹ В Санкт-Петербурге большая работа в этом направлении проведена известным педагогом-пианистом С. Мальцевым. Акцент на работе А. Кискачи обусловлен тем, что один из авторов настоящей статьи был его непосредственным учеником.

первых, многие из ныне практикующих педагогов-исполнителей сами воспитаны исключительно на «опусной» музыке, в период, когда никаких попыток внедрения первичного творчества ни на одном из этапов музыкального образования не допускалось.

Во-вторых, универсальной же программы для внедрения элементов первичного творчества в исполнительские классы и стандарты, разработанных в методических пособиях, нет. По этой причине творческие задания на техническом зачете не носят обязательный характер для всех и выполняются по желанию (при этом желания ученика и его педагога часто не совпадают).

В-третьих, инициативу в области первичного творчества в классе по специальности проявляет сравнительно небольшой процент учащихся, остальных страшит «незнание языка». Но даже в случае проявления ребенком интереса к первичному творчеству, воплощать в реальность задумки ученика по той же причине часто приходится самому педагогу.

И, наконец, практика показала, что с заданиями по первичному творчеству хорошо справляются не столько ученики, проявляющие к нему явно выраженный интерес, сколько те, кто владеет музыкальным языком в достаточной степени свободно.

На уроках гармонии в Санкт-Петербургской консерватории много лет проводится практика *технического зачета* по этому предмету. На нем студент должен проявить виртуозное владение элементами гармонии (в т. ч. и современными) на *своем инструменте*. В роли элементов для технического зачета и последующей импровизации — звуковые блоки, имеющие *горизонтальную* (звукорядную, мелодическую, линейную) и *вертикальную* (аккордовую, фактурную, объемную) природу. Последние могут реализовать себя как собственно в виде созвучий на многоголосном инструменте, так и в виде мелодико-тематических и чисто пассажных образований в вокальной форме или на одноголосном инструменте¹⁰. По аналогии с моторно-кинематическими видами деятельности освоенные элементы гармонии по заданным параметрам объединяются в связки, образующие музыкальную форму (одночастную и трехчастную прелюдию, рондо, вариации на *basso-ostinato*) или ее раздел (вступление, срединный раздел, завершающая каденция).

Таким образом, есть явно позитивные результаты по освоению музыкального языка, полученные на разных этапах образования. И, как показал опыт, *технический зачет*, проводимый по всей образовательной вертикали, легко может объединить в себе виртуозное владение инструментом с не менее виртуозным владением музыкальным языком¹¹. Здесь гармония и как учебная дисциплина, и как *эстети-*

¹⁰ Возможна и чисто ритмическая форма импровизации, занимающая значительное место в современном музицировании.

¹¹ Начальный этап, связанный с первыми шагами по освоению инструмента и игровых движений, тоже может базироваться на импровизации. Характерно, что этот аспект начинает проникать и в композиторское творчество, направленное на репертуар для обучения музыке. В нескольких пьесах цикла Г. Белова «Руки на клавишах: черных и... белых» знакомство с клавиатурой ученик начинает с импровизации на черных клавишах под аккомпанемент педагога или компьютерного сопровождения [4]. Дети — первые исполнители пьес — с радостью откликнулись на предоставленные возможности первичного творчества.

ческая категория может взять на себя функции формирования того, что можно назвать *языковой компетентностью* в области музыки¹². А на начальной ступени музыкального образования эту функцию берет на себя сольфеджио¹³.

Освоение фактурно-фигурационных формул на основе автоматизма, моторно-осозательной памяти «при постоянной, заранее продуманной аппликатуре» будет помогать не только «при ответственных выступлениях», о чем пишет Н. Эйсмонт [15, 42], но формировать исполнительскую технику в единстве с музыкальным мышлением, что и является одной из предпосылок импровизации. И в технических зачетах может стать обязательным превращение освоенных игровых формул в каденцию инструментального произведения¹⁴.

Один из моментов технического зачета — *периодический отход от временных рамок регулярного ритма*. Об этом писал еще К.Ф.Э. Бах: «бестактовые фантазии представляются вообще особенно удобными и подходящими в изображении аффектов, поскольку каждый вид такта означает определенное принуждение» [3, 106]. Бестактовые фантазии, о которых пишет К.Ф.Э. Бах, — это путь к импровизационным формам не только учебной работы, но и в концертной ситуации: «импровизация связана, с одной стороны, с различными формами бесписьменной культуры С другой — это артистическая форма, связанная с условиями исключительно эстрадного исполнения» [9, 9]. По К.Ф.Э. Баху «украшенная каденция подобна импровизации. Она исполняется в характере самой пьесы, но без соблюдения такта» [3, 114]. Импровизационному характеру исполнения даже заранее выученных каденций, к которому призывали «настойчивые рекомендации авторов трактатов» [11, 385], *музыканта надо учить*. И лучшей базой для этого, опять же, может стать технический зачет: время, необходимое для продумывания и подготовки очередного элемента, должно восприниматься как художественно-выразительный фактор фразировки свободного высказывания.

Положения, постоянно акцентируемые педагогами-музыкантами в печати, в выступлениях на конференциях и при неформальном общении, фактически концентрируют в себе все необходимое для разработки государственных стандартов по содержанию технических зачетов. В ней должны принять участие как педагоги исполнительских классов, так и педагоги-теоретики. Такая разработка, с одной стороны, наконец-то позволит преодолеть рассогласованность между специальностью и теоретическими дисциплинами, развивая методологию и механизмы их взаимодействия. А с другой стороны, что является самым важным, выведет музыканта на необходимую языковую компетентность, сочетаемую с виртуозным владением ин-

¹² По формулировке Коваленко, «важнейшим условием осуществления импровизации является языковая компетенция: импровизатор должен хранить в долговременной памяти такой объем информации, который позволяет ему осуществлять речевой акт» [9, 8].

¹³ В настоящее время нами ведется разработка дисциплины «Клавирное сольфеджио» с опорой на клавишный инструмент, в которой осваиваются и базовые элементы гармонии. Клавирное сольфеджио уже положительно зарекомендовало себя на практике в музыкальных и общеобразовательных учебных заведениях разных городов [5].

¹⁴ Информацию об историческом прецеденте находим в статье С. Меркулова: «предлагавшиеся в сборниках и руководствах образцы, дававшиеся во всех тональностях, в разных темпах, различных размерах и т.д., содержали общеизвестный пассажный и мотивный материал и предназначались их сочинителями в качестве вставок в любые произведения любых авторов!» [11, 386].

струментом, обеспечивая успешность в различных видах музыкальной деятельности.

Литература

1. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
2. *Баренбойм, Л.А.* Карл Орф и институт его имени // Система детского музыкального воспитания Карла Орфа: Сб. — Л.: Музыка, 1970. — 160 с.
3. *Бах, К.Ф.Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая (1753 г.) / Пер. и коммент.е. Юшкевич. — СПб.: Earlymusic, 2005. — 169 с.
4. *Белов, Г.Г.; Бергер Н.А.* Руки на клавишах: черных... и белых: Пособие для первоначального обучения игре на фортепиано и электронных клавишных инструментах. — СПб.: Композитор, 2014. — 51 с.
5. *Бергер, Н.А.; Яцентковская Н.А.* Клавирное сольфеджио как единая база общего и дополнительного музыкального образования // Просветительство как форма освоения музыкального наследия: прошлое, настоящее, будущее: Мат. Междунар. науч.-практ. конф. — Курск: Курский государственный университет, 2011. — С. 114–118.
6. *Берлянич, М.М.* Искусство и личность. Кн. 1: Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства. — М.: Центральная музыкальная школа при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, 2009. — 366 с.
7. *Гринштейн, С.Н.* Очерки по истории фортепианной педагогики. — СПб.: Центр научно-технической информации, 1996. — 153 с.
8. *Гусева, А.В.* Основные проблемы современного музыкального образования или «семь смертных грехов» педагогической практики // Глобальный кризис — вызов обществу. Экономика, право, культура: сумма технологий противостояния: Сб. науч. тр. по мат. ежегодной межвуз. науч.-практ. конф. 19–20 февраля 2009 года. — СПб.: Астерион, 2009. — С. 186–193.
9. *Коваленко, В.Г.* Импровизация как форма музыкальной деятельности (историко-культурный и дидактический аспекты): Автореф. ... дис. канд. иск.: 17.00.02. — Ростов н/Д: Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, 1995. — 24 с.
10. *Мальцев, С.М.; Розанов, И.В.* Учить искусству импровизации // Советская музыка. 1973. № 10. — С. 53–66.
11. *Меркулов, А.В.* Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Сб. ст. по мат. Междунар. науч. конф. 14–19 апреля 2014 года. — М.: Нобель-пресс; Edinbough, Lennex Corporation, 2014. — С. 383–389.
12. *Сапонов, М.А.* Искусство импровизации. — М.: Музыка, 1982. — 78 с.
13. *Чайковская, Е.А.* Узоры русского танца. — М.: Советская Россия, 1972. — 156 с.
14. *Шульняков, О.Ф.* Скрипичное исполнительство и педагогика. — СПб.: Композитор, 2006. — 496 с.

15. *Эйсмонт, Н.М.* Заметки об аппликатуе. — СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 2002. — 47 с.
16. *Яконюк, В.Л.* Музыкант, потребность, деятельность. — Минск: Белорусская академия музыки, 1993. — 147 с.

М.М. Берлянчик

***К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ)***

Реформы, намечаемые в последнее время во всех отраслях российского образования, вынуждают объективно, в социально-культурном аспекте рассматривать достижения и упущения отечественной системы музыкального образования, сложившейся в советскую эпоху и оцениваемой обычно в качестве лучшей в мире.

Несомненно, триадичность этой системы (музыкальная школа–училище–вуз) и ее государственный статус, широкое распространение очагов обучения музыке по всей территории страны вплоть до самой отдаленной глубинки, тенденцию приобщать к европейской музыкальной культуре молодежь наших республик с иной национальной культурой и многое другое вполне можно расценивать как сочетание достоинств, уникальное в мировой практике XX столетия. К этому, конечно, нужно добавить великие свершения композиторского и исполнительского творчества, которыми заслуженно гордится Россия.

Между тем, если рассматривать достоинства отечественного музыкального образования с *социокультурной* точки зрения, то вполне очевидно, что обширное пространство функционирования вышеназванной системы пока не привело к столь же широкому распространению высокого рейтинга классической музыки в культурной жизни российского общества. Иными словами, потребность систематического общения с высокохудожественными созданиями композиторского творчества в совершенном исполнении, а также с прекрасными творениями народной музыки, еще не стала необходимой принадлежностью культурного существования значительной (точнее, подавляющей) части социума и даже (как это ни странно) той его небольшой прослойки молодых людей, которые в детстве получили начальное музыкальное образование.

Одной из множества причин этого, по нашему мнению, является недостаточная разработанность *теоретических основ* музыкального образования. И действительно: то, что обычно считают музыкальной педагогикой (ее правильнее было бы именовать педагогикой музыкальной деятельности), в наибольшей мере представляет собой практические рекомендации, то есть *методику* как собрание исторически и эмпирически выработанных приемов и средств обучения музыкантов — профессионалов и любителей. Однако каждая отрасль человеческой деятельности, как известно, нуждается в осмыслении общих закономерностей своего порождения и раз-

вития — уяснения целей данной области знаний, ее места и роли в культуре, различия подходов в процессе исторической эволюции и т.д.

Соответствующая проблематика и составляет уровень методологического знания — *методологию* как философскую основу, которая существенна не только применительно к науке в целом, но необходима и для развития отдельных научных дисциплин, в том числе прикладных.

Приходится, однако, констатировать, что методология музыкального (в частности, исполнительского) образования только начинает разрабатываться. Так, в педагогическом аспекте Э.Б. Абдуллин предлагает рассматривать ее как: а) область науки, включающую в себя знания о принципах построения, формах и способах научно-исследовательской деятельности музыканта-педагога; б) деятельность, направленную на получение этих знаний и научное обоснование их эффективности [6, 8]. Между тем, такое понимание методологии музыкального образования связано лишь с включением исследовательской и научно-методической работы в число постоянных занятий музыканта-педагога.

Вполне соглашаясь с этим, пространство методологии музыкального образования, по нашему мнению, следовало бы существенно расширить, включив в него: 1) изучение данных (особенно современных достижений) базисных гуманитарных (человековедческих) наук, которые могут воздействовать на совершенствование профессиональной деятельности музыканта-исполнителя (психологии, физиологии, эргономики и др.), и знаний, способствующих постижению содержания и формы музыкальных произведений (эстетика, теоретическое и историческое музыкознание, лингвистика, поэтика и проч.); 2) описание аналитических (рефлексивных) процедур, обеспечивающих адекватное понимание целей музыкального образования, места музыки и музыкальной образованности в структуре творческой личности, а, следовательно, и в культуре общества. Эти добавления, с нашей точки зрения, весьма существенны, поскольку они приближают методологическую проблематику к насущным задачам обучения и воспитания современного музыканта.

Обращаясь к данной области знаний, было бы ошибочным считать, что в российской педагогике музыкальной деятельности методологическим проблемам до сих пор не уделялось никакого внимания. А.С. Соколов в предисловии к учебному пособию «Методологическая культура педагога-музыканта» [6]¹ справедливо замечает, что, в сущности, «рефлексия, которая содержится в основе всякого методологического анализа, на самом деле вольно или невольно присутствует в деятельности практически каждого музыканта-педагога», поскольку он «много знает о каждом своем ученике, его способностях, умениях, навыках и интересах» [6, 3].

В исполнительском музыковедении А.С. Соколовым правомерно выделена широко известная книга Г.Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» [7], открывающая, по его мнению, «путь новому направлению, новому представлению о структуре профессиональной личности педагога-музыканта» [6, 3].

¹ Данное пособие, подготовленное кафедрой методологии и методики музыкального образования Московского педагогического государственного университета под руководством доктора педагогических наук профессора Э. Абдуллина, представляет собой первое издание такого рода в отечественной музыкально-педагогической литературе.

Труд Г.Г. Нейгауза был создан по горячим следам не вполне утешительных результатов первого Международного конкурса пианистов и скрипачей имени П.И. Чайковского (1958), где советские исполнители уступили пальму первенства американскому пианисту В. Клайберну. С этого момента в отечественном исполнительском музыкознании актуальной стала разработка проблем *искусства интерпретации*, которое рассматривается как сущность исполнительского творчества музыканта и, следовательно, генеральная задача музыкально-исполнительского образования.

В этой связи активизировались исследования методологической проблематики, представленные в 70–80-е годы работами Л.А. Баренбойма, В.Ю. Григорьева, Е.Н. Прасолова, В.П. Сраджева, Г.М. Цыпина, О.Ф. Шульпякова, автора этих строк и других исполнителей-исследователей. В каждой из них освещаются методологические проблемы, весьма актуальные не только для развития педагогики музыкальной деятельности как науки, но и для музыкально-образовательной практики наших дней.

Так, в работах О.Ф. Шульпякова [12; 13] и В.П. Сраджева [9] в свете данных современной науки — физиологии и психологии — разработаны фундаментальные вопросы физической и психической раскрепощенности исполнителя, свободы игровых движений и управляемости исполнительского процесса.

Сложившиеся в XX веке различные подходы к решению задач приобщения детей к восприятию и исполнению художественно ценной (народной и композиторской) музыки детально обсуждаются в работах Л.А. Баренбойма, значение которых выходит далеко за пределы общих проблем музыкально-эстетического воспитания, а существенно и для методологического обоснования путей совершенствования подготовки профессиональных музыкантов. Среди последних назовем обстоятельный труд «Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского» [2, 3–61].

Сегодня исключительно актуальна (можно сказать, животрепещуща) проблема целостности технического и художественного развития исполнителя-инструменталиста, многообразно представленная в работах О.Ф. Шульпякова, Е.Н. Прасолова и др. В них акцентируются различные ее грани: необходимость опоры на прогрессивный психологический метод анализа через синтез [12], культурологический и полихудожественный подход [8], системность практических задач, что предусматривает единство развития музыкального мышления, технологии исполнительства и интерпретаторского творчества учащегося [4].

Потребность изучения методологических основ искусства интерпретации заставляет обратиться к фундаментальным положениям *теории интонации*, основополагающей в современном отечественном музыкознании. Как известно, ее создатели — Б.В. Асафьев в своих работах, прежде всего в монографии «Музыкальная форма как процесс», часть 2-я «Интонация» [1], а также Б.Л. Яворский — понятию «интонация» не дали какого-либо однозначного определения. Вместе с тем ряд встречающихся в вышеназванной работе Асафьева прямых и косвенных толкований данного явления и понятия достаточно проясняет его подход к выяснению их сущности. Напомним: «Мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится инто-

нацией, интонируется» [1, 211]; «Интонация, прежде всего, — качество осмысленного произношения» [там же. С. 259]. И, наконец, самое известное: «Музыка есть искусство интонируемого смысла» [там же. С. 351].

В обозначенных ученым характеристиках сущности музыкальной интонации наличие исполнительского ракурса закономерно, поскольку теория интонации была создана в отечественном музыкознании 20-х годов прошедшего века в русле, несомненно, и сегодня весьма актуальной социально-эстетической концепции: музыкальное произведение свое общественное значение приобретает только в реальном звучании, то есть «в раскрытии его смысла через интонирование для слушателей» [1, 357].

Потребность дальнейшего развития теории интонации и ее освоения в общественной культурной практике вывела музыкознание на исследование проблемы содержания музыки, точнее — *художественной содержательности музыкальных произведений*. Показательно, что о необходимости развития музыкальной науки в данном направлении выдающийся швейцарский музыковед Э. Курт говорил еще в самом начале прошлого столетия. «Понимание музыки, — замечал он, — как бы заслонено звуками; теория же потеряла способность *слышать то неслышимое*, что скрывается за ними, и тем самым охватывать процессы, которые просвечивают сквозь звуки и аккорды» [5, 76; курсив наш. — М. Б.].

В последнее время ряд музыковедов во главе с В.Н. Холоповой создают *теорию музыкального содержания* и выдвигают идею внедрения соответствующего учебного предмета во всех звеньях музыкального образования. Не вдаваясь в дискуссию о целесообразности этой инициативы, отметим только, что, по нашему мнению, речь, скорее, должна идти не о *музыкальном* содержании, а о *художественно-образной содержательности* музыкального произведения.

Представление о потенциальной содержательности последнего указывает не только на возможность, но и на необходимость самобытного толкования исполнителем поэтических образов сочинения, созданных композитором. Об этом еще в начале XX века французский пианист и педагог А. Корто, любивший фантазировать сюжеты исполняемых произведений, говорил своим ученикам: «(...) Я бы предпочел, чтобы вы обратились непосредственно к собственному воображению либо к собственной восприимчивости, чем прибегать к готовой интерпретации» [цит. по: 14, 77].

Говоря о творческой природе самобытного понимания художественно-образной и интонационной содержательности музыкальных произведений, необходимо учитывать, что она присуща и слушателю, как творческой личности, по-своему воспринимающей слышимое сочинение².

Обобщая сказанное, попытаемся теперь назвать *три первоочередные задачи* развития методологии музыкально-исполнительского образования. Наиболее общей потребностью, согласно нашей позиции, является дальнейшее изучение путей достижения истинного единства (точнее — *целостности, неразделимости*) художе-

² Вопросы бытования художественно содержательной музыки в социальной среде подробно рассмотрены в монографии Л.М. Кадцына «Музыкальное творчество слушателей» (М.: Музыка, 1992).

ственного воспитания и технического обучения музыканта. В этом постулате не следует видеть некое отступление от известных рекомендаций Нейгауза в части особого внимания к развитию технической базы исполнительского процесса. Суть проблемы — ее методологическая подоплека — состоит в том, что художественное начало и техническое совершенство исполнения музыки находятся на разных полюсах деятельности музыканта. Первое нуждается в неослабном эмоционально-творческом поиске, интенции воображения и взлетах фантазии, тогда как второе требует иного — интеллектуальной импульсации, анализа, организованности и точности действий, настойчивости и воли.

Другим фундаментальным направлением развития методологии музыкального образования, по нашему мнению, следовало бы считать расширение и углубление ее связей с вышеназванными науками, что помогло бы более полно и разносторонне использовать художественно-творческий потенциал, имеющийся (порой в латентном состоянии) у каждой музыкальной личности.

Притом, среди наук, методологически значимых для дальнейшего развития музыкально-исполнительского образования и педагогики, нелегко выделить какую-либо одну, наиболее существенную область естественнонаучных или гуманитарных знаний — все они, так или иначе, должны вносить свой вклад в совершенствование музыкально-образовательной системы и повышение ее социально-культурной эффективности. Однако едва ли не самым насущным, несомненно, является необходимость преодоления устоявшейся эмпирики и усиления опоры всех компонентов российской музыкально-образовательной системы — содержания учебных дисциплин, методик разного рода, практики исполнительских классов и т.д. — на *музыкальное*, его теоретическую и исполнительскую ветви, современные музыковедческие исследования. В этом плане, повторим, имеется в виду прежде всего повышение основополагающей для музыкального образования значимости учения Яворского–Асафьева об интонационной природе музыки, получившего в XX веке широкое развитие в трудах отечественных музыковедов и все больше привлекающего внимание исследователей в области исполнительского искусства [см.: 3; 4; 8; 12].

Наконец, третьей актуальной задачей представляется формирование и развитие у ныне действующих и будущих музыкантов-педагогов навыков методологической рефлексии — исследовательского подхода ко всем сторонам обучения современного музыканта как художника и артиста, исполнителя и преподавателя, социально активной личности.

В этом плане нельзя обойти молчанием нынешнюю кризисную ситуацию, складывавшуюся в российском художественном образовании, начиная с 90-х годов прошлого века и ныне достигшую крайне опасной черты. Некогда внешне достаточно цельная, хотя и (как уже сказано) внутренне довольно противоречивая, музыкально-образовательная система «школа–училище–вуз» оказалась сейчас на грани разрушения. Исходная причина этого кроется в том, что фундамент данной триады — детская музыкальная школа (по ныне употребляемому названию — школа искусств), согласно предшествующему и ныне действующему Федеральному Закону «Об образовании в Российской Федерации», обрела статус учреждения *дополнительного образования* и обозначена среди тех форм последнего, которые ориен-

тированы на удовлетворение довольно узких и часто меняющихся запросов детей и подростков — центров эстетического воспитания, разного рода станций, секций, кружков по интересам и проч.

Это, видимо, произошло из-за недостаточной отрефлексированности в нашем обществе понимания того, что начальное музыкальное образование в школе искусств, реализующей полноценные образовательные программы, преследует *двудедичную цель* формирования и расширения в социуме культурного слоя музыкально образованных личностей — одаренных создателей (композиторов, исполнителей) и компетентных потребителей (слушателей) непреходящих ценностей народной, классической и современной музыки.

Адекватное понимание социально-культурной значимости школ искусств ныне представляется актуальной проблемой развития общественного сознания и, следовательно, одной из насущных задач совершенствования методологии музыкального образования.

Литература

1. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
2. *Баренбойм, Л.А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л.: Музыка, 1974. — 337 с.
3. *Берлянич, М.М.* Искусство и личность. Кн. 1. Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства; Кн. 2. Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. — М.: Центральная музыкальная школа при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, 2009. — 368 с.; 380 с.
4. *Григорьев, В.Ю.* Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики: Сб. тр. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 1987. — С. 25–37.
5. *Курт, Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. — М.: Музыка, 1975. — 529 с.
6. Методологическая культура педагога-музыканта: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Под ред. Э.Б. Абдуллина. — М.: Академия, 2002. — 272 с.
7. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. — М.: Музыка, 1987. — 240 с.
8. *Прасолов, Е.Н.* Художественно-творческое развитие музыканта-исполнителя: проблемы преемственности. — Тольятти: Композитор, 2009. — 236 с.
9. *Сраджев, В.П.* Проблемы развития фортепианной техники. — Ташкент: Фан, 1987. — 118 с.
10. *Сраджев, В.П.* Еще раз о свободе игрового аппарата инструменталиста // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас. — М.: Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, 1992. — С. 80–101.

11. *Цыпин, Г.М.* Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. — М.: Советский композитор, 1988. — 384 с.
12. *Шульяков, О.Ф.* Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. — Л.: Музыка, 1986. — 124 с.
13. *Шульяков, О.Ф.* О психофизическом единстве исполнительского искусства // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л.: Музыка, 1973. вып. 12. — С. 187–222.
14. *Якупова, О.А.* Исполнительская, педагогическая и редакторская деятельность Альфреда Корто: Учеб. пособие по курсу истории фортепианного искусства для студентов высших музыкальных учебных заведений. — Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория, 1999. — 84 с.

Б.П. Борисов
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ТЕОРИИ
«МУЗЫКИ-ИНТОНАЦИИ» Б.В. АСАФЬЕВА

Читателю, обращающемуся к трудам Б.В. Асафьева, может показаться достаточно странным, что маститый теоретик музыкального искусства, заявивший о себе как одна из наиболее ярких фигур музыкознания советского исторического времени, совершивший своеобразную революцию в науке, подняв музыковедческие исследования на уровень действительно диалектической методологии, практически никогда не только не возносил «дифирамбов» в адрес основоположников марксизма и находившихся у «руля политической власти» в СССР сил, но также и не цитировал трудов последних. Более того, практически не упоминал в своих работах имен тех, кто стоял у оснований разработки диалектико-материалистического мировоззрения и адекватной последнему теории познания. Это выглядит крайне странным, поскольку Асафьев, по общепризнанному мнению, относился к ученым, являвшим, по метафорическому определению В.И. Ленина, «воинствующий материализм» в науке, открывавшим развитие в природе изучаемого бытия и утверждавшим диалектико-материалистическую методологию в сфере научного познания искусства. Исследователь «восходил к диалектике» в музыкальной науке не посредством эклектического «применения» и механического перенесения знаний, добытых в одной сфере научного познания, на изучаемые предметы другой сферы, а путем долгого и трудного саморазвития науки и ее методологии. Но мог ли он в XX столетии осуществлять сей методологический и мировоззренческий скачок сам, без опоры на уже добытые историей научного познания наработки? Принцип научной корректности предполагает указывать на теоретические источники тех или иных взглядов и методологических ориентаций. Между тем возникает впечатление, что Асафьев совершенно недостаточно соблюдает названное требование.

Активно разрабатывая фактически диалектико-материалистический метод в исследовании музыкального искусства, стремясь выявить основания «объективной диалектики саморазвития музыки», мыслитель как бы специально не замечает, что и идеи процессуальности (развития-саморазвития) бытия и идеи диалектически-

противоречивого основания развития (напр., «симфонизм» в определении Асафьева), идеи детерминированности общественного сознания общественным бытием и, в свою очередь, фундаментальное значение родового «народного духа» в отношении проявлений индивидуальности «личной души» имеют к середине XX столетия практически вековую историю своего теоретического осмысления. И таковое положение действительно порождает проблемную ситуацию: является ли это случайностью или у сего положения имеются причины? Почему ученый, предельно корректный в отношении соблюдения общепринятых правил цитирования трудов по истории и теории музыкального искусства, столь уважительно относящийся к вопросам авторства идей своих коллег-искусствоведов и не допускающий приписывания себе высказываемых другими учеными идей, тем не менее, столь легкомысленно проявляет себя в отношении авторов, разрабатывавших в своих исследованиях вопросы диалектико-материалистической методологии?

Было ли это действительно случайностью или проявлением достаточно широко распространенного среди творческой и научной интеллигенции, особенно в первые десятилетия существования советской власти, особого рода диссидентства, когда исполнение диктаторских требований органов советской власти (в частности, установок мировоззренческого материализма и диалектико-материалистической методологии в науке) сопровождалось негласным отказом выражать «слова благодарности» тем, кто осуществляет сей диктат, в том числе посредством обязательности указания на авторов идей и названия работ, в которых названные идеи излагаются в оригинале. Или, может быть, Асафьев был вполне честен в отношении «направлявших ход его научных исканий» социально-политических сил, однако «просто шел своим путем», не опираясь на требования «быть воинствующим материалистом», но, оказываясь таковым постольку, поскольку это был не результат «коммунистического идейно-политического воспитания» ученых, а естественность саморазвития науки и его самого как ученого-исследователя. Проблема эта требует специального рассмотрения.

Недостаточность цитирования Асафьевым теоретиков диалектико-материалистической методологии проявлением невежественной случайности или специального идеологического намерения не является.

Определяя в итоге наших рассуждений, как минимум, три альтернативных позиции по вопросу о причинах проявления Асафьевым кажущейся недостаточной уважительности к трудам исследователей, сформировавших на мировоззренческом и философски-методологическом уровнях принципы диалектико-материалистического подхода в исследовании природы и общества, обосновавших действительность «диалектики природы» и необходимость развития наук до такой степени, чтобы названная диалектика стала являться в формах положительного научного знания (в формах законов природы), мы, тем не менее, сразу отбрасываем первые два из предлагаемых ответов, как такие, которые являются по самому своему существу некорректными, оставляя для специального рассмотрения, фактически, только один (третий) вариант.

Конкретизируем сказанное.

Первый ответ, неявно предполагающий редукцию мыслителя к тому «недобросовестному школяру», который в целях личного «умственного возвышения» подчас «забывает» указывать на литературные источники, которые цитирует, как и называть первоначальных авторов идей, развитие которых составляет главное содержание его трудов, в принципе не подходит к характеристике личности Б.В. Асафьева — ученого, который всегда демонстративно бережно относится к вопросам «авторства» и потому, по нашему убеждению, просто был не способен на то, чтобы стать в позицию «нерадивого школяра».

Второй из предлагаемых моделей ответа, предполагающий видеть в Асафьеве диссидента, «скрытого идейного врага» правящего в СССР политического режима, также не выдерживает критики. И суть здесь вовсе не в том, что Асафьев в действительности своей не являлся ни диссидентом, ни агентом буржуазной идеологии, ни духовным попутчиком пролетариата (по известному определению, примененному А. Луначарским к оценке творчества С. Есенина). Он был одним из относительно немногих представителей советской творческой интеллигенции, кому именно советская власть позволила вполне раскрыться и реализовать себя. Таить некую злобу на советскую власть у Асафьева, думается, не было особых резонов. Его творческая жизнь складывалась вполне успешно, причем без необходимости быть предателем самого себя, а потому, что собственный научный рост ученого оказался вполне гармоничным с теми требованиями, какие новая власть предъявляла к научной и творческой интеллигенции.

Потому и остается лишь третий вариант из трех альтернатив сформулированного нами возможного ответа. То есть, мы склоняемся к мысли о том, что Асафьев не цитировал труды классиков марксизма и современных ему исследователей в сфере теории материалистически-диалектического метода научного познания главным образом именно по той простой причине, что он действительно не развивал разработанную именно классиками теорию марксизма, применяя существенно адекватный марксизму собственный метод материалистической диалектики. Асафьев разработал собственную теорию музыки, имевшую в основаниях диалектико-материалистическую методологию, однако не заимствованную из трудов Гегеля, Маркса или Ленина, а оригинальную, выработанную вполне самостоятельно. Не цитируя Маркса, он «придумал» свой собственный «марксизм» и, создав его, не нуждался в том, чтобы осуществлять обязательное цитирование в отношении «псевдо-первоисточника». То, что ученый мыслил по-марксистски, системой было оценено, а то, что он не отвешивал усердных поклонов гуру советского марксизма, было как бы не замечено.

Диалектико-материалистическое истолкование музыки под определенным углом зрения было закономерным следствием саморазвития музыкальной теории в идеологической ауре первых десятилетий советской власти.

В связи со сказанным, возникает вполне резонный вопрос, каковым образом был способен генерироваться «асафьевский вариант марксизма» так, чтобы получился результат, адекватный известному ленинскому слогану: «естествознание [в данном случае музыковедение. — Б. Б.] рождает диалектику»? Какие жизненные, духовно-

практические и теоретические импульсы могли стать истоком независимого от учения К. Маркса и его последователей?

Попробуем осуществить такого рода рассмотрение, опираясь исходно на два очевидных для формирования мировоззрения мыслителя факта: во-первых, что Асафьев был грамотен в сфере практики истории музыкального искусства и специального теоретического музыкознания, в том числе позитивистских по своим установкам музыковедческих теорий, и что, во-вторых, он жил и творил в условиях массового «коммунистического всеобуча», был активно впитывающим, как минимум, расхожие идеологически-теоретические клише марксистского мировоззрения, в том числе такие, как: положение об определяющем положении общественного бытия в отношении общественного сознания; о народных массах как действительном творце истории; о социальной (формируемой в социализации) сущности человека; о личности, суть которой в выражении интересов социального класса и проч.

И здесь, для того чтобы получить моральное право не ссылаться в порядке соблюдения научной этики на имена и труды некоторых ученых, видится необходимым, как минимум, два условия. Первое из названных условий заключается в том, чтобы идеи, заключенные в соответствующих трудах, стали настолько общепринятыми, даже банальными, чтобы вопрос об указании их авторства перестал иметь нравственную форму, чтобы они высказывались примерно так же, как сегодня мы обсуждаем проблемы в масштабе гелиоцентрически организованного мировоззрения, даже не упоминая имя великого Н. Коперника.

Второе условие заключается в том, что названные идеи должны быть именно нашими, должны быть продуктом нашего собственного исследовательского роста, даже если они и оказываются открытием велосипеда, протаптыванием уже протоптанных троп.

Осуществляя анализ теории «музыки-интонации» исходя из первого из вышеназванных условий, мы, увы, получаем отрицательный ответ. В 20–30-е годы XX столетия, времени массового освоения идей диалектического материализма учеными и исследователями еще не возникли достаточные основания к тому, чтобы положения теории марксизма в ее адекватном начале XX столетия уровне развития, воспринимались массовым сознанием в качестве «банальной истины». А это означает, что именно на уровень «ленинизма-троцкизма-сталинизма» Асафьев подняться автоматически не мог. Для этого творческому интеллигенту, получившему хорошее воспитание и прекрасное академическое образование в условиях дореволюционной России, необходимо было делать «сознательный выбор в борьбе идеологий». Уровень «теоретически-опорной общезначимости» находился для такой личности «глубже», нежели «передовая классовых битв» и «зачисток», в некоторой обобщенной «духовно-жизненной зоне», с представлениями «сглаженной» социально-классовой остроты, такой, в которой вопросы познания и постижения смыслов выходят на первый план в отношении вопросов «политики».

И это становится основанием явления, которое мы можем обозначить следующим «странным» образом: Асафьев «марксистский домарксист». Ярче всего названную специфику демонстрирует то, как мыслитель осмысляет содержание понятий народа (народного духа, как основания музыкально-интонационного отбора)

и личности. Хотя к началу своей «звездной эпохи» (20–30-е годы XX века) Асафьев был уже вполне зрелым, фактически 35-летним ученым. Ни в предшествующие Октябрьской революции годы, ни в саму революцию он не проявил себя ни бурным революционером-практиком, ни ниспровергающим буржуазных идолов теоретиком нового искусства. Дело обстояло, скорее всего, прямо наоборот. Если уж вешать политические ярлыки, то к Асафьеву-музыковеду более подходит имя «консерватор», нежели «революционер».

Рассмотрим это положение более внимательно. Безусловно, Асафьев принимает революцию и ее социально-политические итоги. Однако по принципиальным вопросам сохраняет свою приверженность тем позициям, на которых был до Великого Октября. И одной из таковых позиций здесь оказывается отношение к проблеме народности искусства. Мыслитель отказывается от «соблазна» делить народ по социально-классовому признаку, делить на «наших», «не наших» и «попутчиков». По данному вопросу он сохраняет приверженность просветительскому идеалу, видевшему в народе не только мерило всех социальных ценностей, но понятие с «бытовым содержанием» — то, что традиционная просветительская мысль называла «третьим сословием». С таковых мировоззренческих позиций Асафьев и рассматривает названную проблему, проблему «народного слухового опыта» в качестве «горнила», в котором формируются «интонации эпохи».

Народность искусства — широко использовавшееся в идеологических целях понятие, которое в официальной идеологии советского исторического времени является духовным «жупелом», призванным отделить подлинно высокие ценности пролетарской-социалистической духовности от декадентских ценностей лишенного исторического будущего буржуазного общественного сознания. Идеологи победившего пролетариата не устают повторять тезисы о «роли народных масс в истории», о «классовой детерминированности» народного сознания, общественном бытии, первичном в отношении именно общественного (т.е. прежде всего народного) сознания. Асафьев, безусловно, оказывается в курсе всех этих напористых, претендующих на современность разговоров. Однако он воспитан на той культуре, в которой народ не делится на хороших и плохих людей по социально-классовому признаку, но являет себя «толпой людей на улице», «разночинной массой публики», наполняющей оперные залы и филармонические концертные площадки, общим понятием, противоположным по своему содержанию понятию личности. Мыслитель не против включения пролетариата в состав народа, однако он в принципе не согласен с тем, чтобы содержание этого понятия сводилось к пролетариату.

Таким образом, заострим на этом моменте внимание еще раз, обращаясь к понятиям народа и народности искусства, Асафьев не поднимается до уровня размежевания народа по параметру классовой дифференциации, но видит и понимает его вполне в духе русской просветительской мысли, близок тому, как его видел и понимал Н. Чернышевский.

С понятием народности Асафьев связывает ряд идей, ядром которых оказывается понятие личности как «Я — часть народа» и как то, что неким образом проявляет народный дух. Заметим, что и по этому параметру Асафьев оказывается куда ближе антропологическому материализму Чернышевского и идеям западноевро-

пейского психологически-ориентированного позитивизма, нежели к теоретическим и идеологическим установкам советского марксизма современного ему исторического времени.

Духовный строй советского марксизма в вопросе понимания содержания понятия личности исходил из марксовской концепции социальной сущности человека, дополняя последний заострением момента бытийной социально-классовой детерминированности сознания человека и потому необходимой непрестанной классовой борьбы. Однако в условиях, когда в итоге гражданской войны в СССР установился режим диктатуры пролетариата, идея классовости основания личности перешла из теоретической в практически-политическую плоскость, став основанием к режиму зачистки общества от социально-классовых пережитков. В таком своем виде она была уже неинтересна ученому в качестве основания именно науки, а не практической репрессивной социологии. И Асафьев фактически отворачивается от концепции личности как социально-классового продукта, сохраняя приверженность более общему смыслу такового понятия в виде продукта социализации или, говоря словами Маркса, «совокупности всех общественных отношений».

Необходимо заметить, что в вопросах исследования и обсуждения духовного содержания музыки Асафьев действительно не тяготеет в выдвижению на первый план именно социально-активизирующего основания (в противоположность идеологам, типа Ленина, Луначарского и Пролеткульта, видевших в искусстве прежде всего инструмент формирования новой, обладающей сознанием «строителя социализма-коммунизма» личности). Для мыслителя чрезвычайно важным является то, что музыка есть «движение чувств», что организация звуков в музыке подчинена началу выразительности, что музыка суть не конструкция, а именно интонация. Основной пафос музыковедческих исследований мыслителя не ориентирован на делание человека средствами музыки и даже тогда, когда ученый подчеркивает решающую роль «народного слухового отбора», в том, какие из интонаций приживутся, а какие — нет (в аспекте дальнейшей эволюции музыкального искусства), ему не приходят в голову идеи «революционного насилия».

Иначе говоря, Асафьев позиционирует себя теоретиком реалистического, но не соцреалистического искусства, выступающим за художественную правду и выразительность музыки, но не за то, чтобы заставлять людей переживать идеологию в качестве «наиправдивейшей правды», а художочные конструкты ремесленных поделок — за обладающие качествами гениальности, высокой идейности-выразительности и подлинной народности шедевры.

Как и у Маркса, у Асафьева существенным в представлениях о саморазвивающемся бытии (у Асафьева это представления об обладающем собственным внутренним истоком музыкальном интонировании) оказываются теоретические основания, получившие свое исторически первое выражение и обоснование в философии Гегеля. Правда, если в генезисе философии Маркса начало гегелевской философии действовало прямо и непосредственно, то в отношении учения о «музыке-интонации» Асафьева это действие оказывается более опосредованным, скрытым, обнаруживающим себя не столько через результативность глубокого и обстоятельного изучения трудов мыслителя и превращения идей последнего в отправную точ-

ку собственных рассуждений, сколько через скрытую в негативациях позитивистского музыковедения метафизическую идею о наличии саморазвития природы и публичную ауру революционной эпохи, открыто кричащей об объективной диалектике природы, кричащей так, что не услышать эту идею было невозможно.

Псевдо-гегелевский исток теории «музыки-интонации» Асафьева.

Несмотря на то, что Асафьев никогда не заострял внимание на связи своего понимания музыкального интонирования с идеями «Философии музыки» Гегеля, вопрос этот имеет настолько важное значение, что на нем имеет смысл остановиться специально.

Во-первых, Гегель был исторически первым исследователем, который на уровне «Философии музыки» заявил о том, что музыка является процессом, движением субъективной чувственной личной души.

Во-вторых, Гегель выявил «звукоположенность» субъективной чувственности, которую он в разделе «Частные формы музыкальных средств выражения» обнаруживает на трех основных уровнях-ступенях становления, в первом из которых — «звучащем времени»: темп, такт, ритм — музыка открывает себя непосредственно «абстрактного-пустого», но уже «выявленного тоном-звучанием» чувствования; на второй ступени — гармонии, — на первый план в становлении выдвигается его устойчивая звуковая опора как некая «объективность» в субъективности чувственного движения; на третьей ступени — в мелодии — философ видит синтез противоположностей, явленных в качестве первой и второй ступеней становления музыки и то самое основание, в котором музыка заявляет о себе становлением непосредственно-опосредованной чувственной идеи или, употребляя выражение Асафьева, обнаруживает музыку «цельным интонированием».

В-третьих, сущность музыки Гегель видит в ее «задушевности», способности через индивидуально-личное (выраженное звуками) движение чувственной души являть Абсолют — родовую чувственную форму становления абсолютной идеи [2, 106].

Гегель не был профессиональным искусствоведам и у этого положения были как свои минусы, так и плюсы. Безусловным минусом был дилетантизм суждений, неглубокий анализ собственной специфики музыкального языка и способов, коими обеспечивается выразительность в музыке, полное отсутствие указаний на авторитеты теоретических исследований музыкального искусства, описания музыкального искусства на уровне исторических эпох и культур народов, жанрового своеобразия музыкального искусства и проч. Поэтому нет ничего удивительного в том, что профессиональное музыковедение, познакомившись с «философией музыки» Гегеля, испытало глубокое возмущение и прониклось радикальным отказом от метафизики, как сферы, лишенной связи с реальностью предмета науки малопродуктивных и бесплодных рассуждений.

Между тем, «дилетантизм», успешно демонстрировавшийся Гегелем во всех сферах специально-научных знаний, к каким бы он ни обращался в связи с логикой универсализма своей философской системы, имел и обратную сторону. Обращение к фактам и законам специальных наук ведь было вызвано не стремлением мыслителя к тому, чтобы показать всему миру, что он осведомлен о достижениях в самых

разных отраслях научного познания, но совершенно иной целью, а именно: стремлением показать, что в природе все находится в связи и в непрерывности становления, действуют не единственно законы механики, но законы диалектики непреходящего развития. Освобожденный от необходимости прислушиваться к авторитетам механицистского естествознания, Гегель получил возможность прямо и непосредственно сказать свое новое слово и поставил под сомнение истины механицизма. После «метафизического естествознания» Гегеля развитие науки в русле чистоты традиционного механицизма было уже невозможно.

Соединить механицизм с представлением развивающегося бытия оказалось возможным через обращение к кантианской модели, сочетавшей в себе принципиальное ограничение сферы познания лишь областью феноменального мира, но, с другой стороны, привлекавшей для объяснения источников развития познаваемой реальности механизмы априорной способности субъекта к организации и обобщению опыта. И. Кант, вольно или невольно, но вслед за английскими философами-сенсуалистами, превращал всю человеческую науку в род психологии. Эта тенденция, вытекавшая из самих оснований кантовского мировоззрения, получила свое дальнейшее развитие в новой опытной науке, получившей свое основательное развитие в XIX столетии в связи с «ответом естествознания» претензиям метафизической философии.

Особым образом названный ответ прозвучал в сфере музыкальной науки, вызвав к жизни «психологию музыки», «психофизиологию музыки», «психофизиологическую акустику» и другие направления в исследовании музыкального искусства, языка музыкальной выразительности. В работах К. Штумпфа, Г. Гельмгольца, Э. Курта, Б. Яворского музыка начинает рассматриваться прежде всего как психологическое явление, под углом зрения «звуковыраженной психики», с такими новыми для музыкальной теории понятиями как «переживание», «энергия» и проч. Влияние «неокантианского музыковедения», этого «психологического отклика» на гегельянские объективно-идеалистические картины универсального становления видится нам бесспорным. Переложенное из масштабов «Абсолюта» в масштаб человеческого бытия, это «становящееся начало Музыки» обернулось в учении Э. Курта идеей «энергетизма».

Между тем, хотя Асафьев избирает в качестве своего действительного «предтечи» учение Курта, он не становится апологетом энергетизма, а идет дальше, осуществляет мировоззренческий переворот, аналогичный тому который совершает Маркс в отношении антропологического материализма Фейербаха, а именно: освобождает его от мистифицированного психологизма и вводит возникающее в таком итоге учение о музыке-процессе в масштаб «нормального», а не неокантианского музыкознания. Да, путь, который в становлении своей теории прошел Асафьев, напоминает марксово возрастание от гегелевского объективного идеализма и фейербаховской философской антропологии к собственно диалектическому материализму.

Главная заслуга Асафьева в создании учения о «музыке-интонации» заключается не в том, что он увидел в музыке процесс. Процесс этот музыкальная теория вполне успешно видела и фиксировала и до него. Суть достижения заключается в

том, что в описании процессуальности музыки он поднялся выше энергетизма психических феноменов, поднялся до уровня материалистически истолкованного процессуализма Гегеля и увидел в связях и движении музыкальных тонов объективно свершающееся развитие, музыку как мир музыки.

Предпосылкой в рождении теории «музыки-интонации» Асафьева явилась своеобразная аура марксизма, в которую ученый оказался погруженным в десятилетия работы над теорией «музыки-интонации». Эта аура существенно помогла ему в том, чтобы увидеть становление музыки не как чисто психический энергетизм, а как становление музыкальной формы, «тоно-интонируемого процесса». В том, что ученый обнаружил в музыке уровень объективной реальности «становящегося-развивающегося мира музыки», роль «ауры марксизма» весьма существенна.

Еще одной предпосылкой в рождении теории «музыки-интонации» является, как ни странно, онтологическая внутренняя раздвоенность самого Асафьева как личности. Он сочетал в себе творческую личность двух принципиально противоположных складов, что не могло не получить свое выражение в развиваемой им музыкальной теории. Ученый, как личность, был одновременно теоретиком музыки и ее творцом. В качестве ученого-музыковеда и музыкального критика, обращающего особое внимание на стороны «психического восприятия-переживания музыки», ее «художественно-образной содержательности» и прочих психически-феноменальных характеристик, Асафьев, как кажется, может быть и был готов разделить позицию позитивистского «энергетизма», готов (вполне возможно, что даже в духе философского мировоззрения типа эмпириокритицизма) к тому, чтобы объявить феномены музыкального опыта комплексами ощущений, энергиями и прочими субъективно-идеалистическими «штучками». По крайней мере, как пишет по данному поводу Е. Орлова в одном из писем, написанных им в 1924 году, в период работы над переводом на русский язык книги Э. Курта «Основы линейного контрапункта», Асафьев признается: «Все эти мысли об “энергетике”... родные мысли мои» [3, 177; 5].

Однако, как композитор, Асафьев видит тот же самый предмет уже принципиально иначе, ибо композитор не просто находится в сфере психо-музыкального энергетизма, но, как творец, полагает свои чувства и переживания во-вне, выражая их формами звучащего музыкального потока (формами «Мира», «мира музыки»). Для композитора музыка есть не просто энергия, но выражение души, для которого находятся необходимые языковые средства; души, которая «живет относительно самостоятельной жизнью» в своей интонационно-звуковой объективации, обнаруживая уже не субъективную, а объективно открывающуюся свою сущность.

Художественная мысль, выраженная звуковыми формами, — интонируемая душа музыки, музыка как тоно-интонируемый процесс. Интонация здесь уже не есть «комплекс ощущений», но семиотическая объективная реальность¹. И у этой реаль-

¹ «Я, — пишет в данной связи Асафьев, — ...пытаюсь связать развитие средств выражения музыки с закономерностями человеческого интонирования как проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении и со словесной речью. Мысль, интонация, формы музыки — все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» [1, 211].

ности есть свои объективные законы. «Определяя онтологию музыки через интонацию как смыслообразующее, имплицитно присущее ей свойство, — пишет в данной связи О. Финслер, — Асафьев осуществляет рефлекссию над “чистым” тоном. Отсюда интонация выступает как основа и проявление музыкальной мысли, а процесс интонирования — как выявление человеческого сознания в специфических формах музыкального искусства. Музыка является формой выражения эмоционально-смысловых интенций жизненного мира, упорядоченных в соответствии с закономерностями культуры» [4].

В целом анализ показывает, что на уровне предпосылок, в основаниях мировоззрения Асафьева адекватное марксизму диалектико-материалистическое видение мира, безусловно, присутствовало, как и присутствовало (в снятом виде) адекватное «Философии музыки» Гегеля понимание художественно-творческого процесса как объективно-реального предмета. Однако названное присутствие, скорее всего, не являлось результатом специального изучения, как теории марксизма, так и философии Гегеля. Марксизм и познания в сфере гегелевской философии, скорее всего, проявлялись в качестве основания асафьевского мировоззрения не прямо, а косвенно, как результат проявления «остаточных знаний» со времен университетских штудий, как продукт любопытства, действие духовной ауры системы советской политехники, но не в качестве предмета специального научно-исследовательского теоретического интереса. Предметом специального изучения для Асафьева были не марксизм в качестве цельного философского учения и вытекающего из этого учения мировоззрения, не материалистически-диалектическая методология и ее специфические приложения к исследованию сознания, культуры, музыкального искусства, а действительность самого музыкального искусства и истории его научного познания. Асафьев был прежде всего музыковедом, критическим музыкальным аналитиком, композитором. Все достижения его музыковедческого ума принадлежат именно этой сфере специально-научных исследований и прямым непосредственным образом фундаментально генерированы не из марксизма, а из сферы музыкознания.

Асафьев, не принимая революционного нигилизма пролеткультовского образца, занял сторону оппозиции Пролеткульту, ушел в пласт действительности музыкальной культуры, исторически адекватной прежде всего дореволюционной России — реалистического, а не авангардистского (в том числе и революционно-авангардистского) искусства. Это отстранение помогло ему увидеть в музыке не только объективно свершающийся семиотический процесс, но также и оказаться в сфере духовности, в масштабе которой стало возможным очищение энергетического позитивизма от его субъективно-идеалистических крайностей и возвращение его к той модели, которая обнаружила себя в фейербаховской-марксовской философской антропологии, непосредственно выросшей из критического переосмысления философской системы Гегеля. Вполне непреднамеренным образом Асафьев совершил примерно тот же самый путь, которым почти столетием до него прошел Маркс и, очищая от субъективно-идеалистических крайностей энергетическую теорию музыки, он обнаружил за позитивизмом Курта антропологический материализм уровня Фейербаха. Из гуши антропологического материализма выявил диалектику, су-

щественно адекватную гегелевскому пониманию музыки как «чувственного определенного бытия идеи», и затем, преодолевая «гегелевский идеализм», возвратился в своем мировоззренческом движении к философской антропологии, однако уже не фейербаховского, а марксова образца, т.е. поднялся к диалектико-материалистическому мировоззрению в сфере изучения музыки. Пройдя таковым путем, Асафьев «открывает марксизм», однако не в трудах Маркса, а в своих собственных исследованиях музыкального искусства. Труды Асафьева наполняются идеями и положениями, адекватными диалектико-материалистическому мировоззрению, однако собственно изучение трудов Маркса, Ленина и проч. здесь оказывается «не причем», соответственно и ссылки на сии труды отсутствуют.

В итоге теория, которая возникла в условиях СССР, утвердила себя «образцовым показателем диалектико-материалистической методологии» в советском музыкознании и не содержала в себе ни прямых ссылок на труды классиков марксизма и идеологические партийные документы, ни установок пролетарски-репрессивного политически-идеологического характера.

Литература

1. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
2. *Гегель, Г.* Лекции по эстетике. Книга третья // Гегель. Сочинения. Т. XIV. — М.: Институт философии Академии наук СССР, 1958. — 440 с.
3. *Орлова, Е.М.* Б.В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1964. — С. 462.
4. *Финслер, О.В.* Понимание музыки в контексте интонационной теории Б.В. Асафьева // Эстетическое образование: проблемы и перспективы. Брест, 2007. Режим доступа: <http://pws-conf.ru/nauchnaya/brest-2007/363-metodologicheskie-problemy-formirovaniya-esteticheskogo-soznaniya/8063-ponimanie-muzyki-v-kontekste-intonacionnoy-teorii-b-v-asafeva.html>.

Б.Б. Бородин

ЮРОДСТВО И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Юродство, воспринятое Русью от Византии, стало специфически русским явлением. На полотне М. Нестерова «Душа народа» (1916) на берегу Волги светлый отрок с мечтательным взором, устремленным в только одному ему ведомую даль, предстоит разноликой толпе, собравшей людей всех сословий и состояний, — от царя в бармах «до нищего слепца». Но между отроком и народом, — впереди царя, бояр, церковных иерархов, впереди православного воинства, впереди Толстого, Достоевского, Соловьева (привет Илье Глазунову), — воздев руки горé, витийствует полунагой юродивый. «Блаженный похаб», исходя из его пространственного положения на полотне Нестерова, видится художнику частью, причем весьма важной частью, великой «соборной души» всяя Руси.

Г. Федотов отмечает следующие существенные признаки парадоксального подвига юродства:

«1. Аскетическое поправление тщеславия, всегда опасного для монашеской аскезы. В этом смысле юродство есть притворное безумие или безнравственность с целью поношения от людей.

2. Выявление противоречия между глубокой христианской правдой и поверхностным здравым смыслом и моральным законом с целью посмеяния миру (1 Коринфянам, I–IV).

3. Служение миру в своеобразной проповеди, которая совершается и не словом и не делом, а силой Духа, духовной властью личности, нередко облеченной пророчеством» [24, 163–164].

По словам С. Иванова, «причину невероятной актуальности юродства надо искать — если вообще на сей счет позволительно делать какие-либо умозаключения — в ориентации русской культуры на Абсолют, скрывающийся за обманчивым фасадом реальности» [11, 329]. В невнятных, кажущихся безумными, речах и провокационных, иной раз разнузданных, поступках юрода таился некий высший смысл, нездешняя святость. Самим своим существованием это феномен утверждал гуманистическую мысль, что «реальное безумие или умственная неполноценность не являются препятствием для христианской святости» [23, 295]. «Юродство, — пишет А. Панченко, — противостоит рутине. Юродивый “шалует” с той же целью, что и ветхозаветные пророки: он стремится “возбудить” равнодушных зрелищем “странным и чудным”» [15, 85]. Подвиг юродства предполагает сугубую аскезу, самоуничтожение и «ругательство миру», погрязшему в грехах, бесстрашное обличение несправедности сильных мира сего.

Строго говоря, следует различать юродство как социокультурный факт, существующий в контексте православия, где «притворное безумие сопровождается притворной безнравственностью» [23, 289], и *юродствование*, в обыденном сознании понимаемое как некий демонстративно конфликтный модус общения, явная или завуалированная речевая агрессия, порою даже «тихий протест» [4, 19]. Как справедливо отмечает А. Панченко, «обличительство есть следствие подвига юродства, но установление обратной причинной связи (обличитель — значит юродивый) — логическая ошибка» [15, 74]. Тем не менее, нельзя не заметить, что безоглядное, нерасчетливое, субъективно страстное обличение рискует быть воспринято именно как девиантное поведение с ощутимым оттенком юродства.

Русская история и русское искусство содержит многочисленные факты, связанные с юродством и юродствованием. Юродствовал грозный царь Иван Васильевич, с притворным унижением бия челом им же посаженному «на царство» Симеону Бекбулатовичу и подписывая свои сочинения вызывающе-хлестким псевдонимом «Парфений Уродивый» [14, 311]. Нота юродства не затихающая в «религиозном смехе» [15, 63] протопопа Аввакума, таким образом защищавшегося от «соблазна гордыни», впоследствии будет эпатировать современников в «странном» смехе Вл. Соловьева [21, 240]. Чаадаев, этот «Басманный философ» (кстати, именно в Басманной слободе родился Василий Блаженный), этот безукоризненный денди, презиравший, как он выражался, «кладущих кукиш на алтарь Отечества», за свои кра-

мольные пророчества был вынужден принять официальные вериги безумия. Чертами поведенческого юродства — добровольного мученичества, намеренного «умерщвления плоти» — отмечены последние дни Н. Гоголя. Образы юродивых различных мастей населяют произведения Л. Толстого (юродивый Гриша из «Детства», косноязычный Аким из «Власти тьмы», безответный Алеша Горшок). Уход восьмидесятидвухлетнего старца из Ясной Поляны вполне созвучен распространенному житийному мотиву юродства — решительному отказу от обеспеченной мирской жизни и семейных уз, бегству от мира культуры. Среди героев Достоевского нередко разговоры об юродствовании и юродивых, да и сами действующие лица его романов зачастую обладают «обьюродившимся сознанием» [10, 117]: определение «юродивый» в одних только «Братьях Карамазовых» применяется к восьми персонажам. Правда гротескный образ псевдо-сумасшедшего шарлатана Семена Яковлевича из «Бесов» свидетельствует, что сам писатель достаточно скептически относился к практике почитания юродивых.

Образованные круги российского общества всегда прислушивались к мнениям «властителей дум», в то время как в простонародной и, отчасти, купеческой среде нередко благоговейно внимали темным и многозначительным прорицаниям юродивых-провидцев, вроде знаменитого Ивана Яковлевича [см.: 19]. Трудно не заметить, что в профетических речах титанов отечественной словесности нет-нет, да и проступают родовые знаки юродства и юродсвоания. «В самом деле, не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее!», — восклицал Пушкин в письме к Вяземскому [20, 141]. Достоевский, будучи глубоко уязвлен несовершенством человеческой природы и вопиющим этическим релятивизмом эпохи «безалаберщины», в «Дневнике писателя» мучительно пытался понять: «Почему же мы дрянь?». По словам современника, на писателя «смотрели одни как на духовного наставника, другие как на оракула и просили его разрешать их сомнения насчет некоторых жгучих вопросов времени» [1, 281]. С обезоруживающим, провокационным бесстрашием «простеца» пристально глядывался в потаенные «сумерки бытия» В. Розанов. Шокирующее исповедальный, нарушающий нормы литературного приличия, тон его писаний воспринимается как вербальный эквивалент «бесстыдных» поступков юродствующего. Вдохновенное витийство А. Белого, глоссолатии Хлебникова, чудачества обэриутов, «уничтожение, что паче гордости», порой характерное для поведения «златоглавого хулигана» Есенина (да и Шукшина), горькие парадоксы и неприкаянная жизнь Венечки Ерофеева, противостояние А. Сахарова «агрессивно-послушному большинству» на Съезде народных депутатов, — все эти факты вполне правомерно квалифицировать как примеры «литературного», «светского» и даже «политического» юродства [11, 126, 129, 309]. И как же тут не перефразировать известную поговорку: «Поскреби русского и найдешь ... юродивого!».

* * *

Кого на картине Нестерова не видно, так это музыкантов. Для ортодоксальной православной традиции светская «музыка» — антитеза церковному пению, плотская «прелесть» и пагуба. Преподобный Феодосий Печерский при одном из посещений князя Святослава встретил у него музыкантов, играющих на разных инструментах. «Одни брэнчали на гусях, другие гремели в органы, а иные свистели в

замры, и так все играли и веселились, как это в обычае у князей», — повествует «Житие». «Блаженный же сел рядом с князем, опустил очи долу, и, приклонившись, спросил у него: “Вот так ли будет на том свете?”» [8, 133].

Но на этом свете музыка все же существует, и музыканты волей-неволей являются частью народа. Без них, говоря словами А. Платонова, «народ не полный». Следовательно, без них не полна и совокупная «душа народа», — без Глинки и Чайковского, без Мусоргского и Шостаковича. А значит, у Глинки и Чайковского, у Мусоргского и Шостаковича не может не быть в их земном бытии и творчестве хотя бы маломальских следов того, что изначально присуще всей этой взыскующей правды душе, — не может не быть пугающих признаков юродства.

«Мимозность» и нервная раздражительность Глинки, его гомерические кутежи с кукольниковской «братией», его откровенный гедонизм, словно стремящийся компенсировать физические страдания, преследовавшие композитора с юных лет, вроде бы никак не вписываются в поведенческий канон юродства. Образ жизни автора «Руслана» бесконечно далек и от религиозной аскезы, и от демонстративного пренебрежения «радостями жизни». Чертами характера Глинки, лишь весьма отдаленно связанными с рассматриваемым феноменом, могут считаться, пожалуй, лишь предельная скромность и житейская непрактичность композитора. Будучи, по характеристике Б. Асафьева, классиком «по всему складу своей мысли» [2, 112], Глинка в своих эстетических взглядах тяготел к рационалистической ясности, «отчетливости» выражения и опасливо сторонился туманной и велеречивой многозначительности. Но каким нестигаемым становится этот якобы слабый и изнеженный человек, когда речь заходит об искусстве! Какими резкими и суровыми, — не взирая на авторитеты, — оказывались его меткие характеристики! «Я имею полное право на это. Я начинаю с требовательности к своим собственным произведениям, которыми редко бываю доволен», — заявлял он в разговоре с Мейербером [6, 147].

К концу жизни профессиональное смирение приобретает у Глинки прямо-таки болезненно-уничтожительный характер, побуждая к прямому отказу ($\approx$ уходу!) от творчества. В одном из писем он сокрушается: «Что же мне делать, если сравнивая себя с гениальными *maestro*, я увлекаюсь ими до такой степени, что мне по убеждению не может и не хочется писать?» [2, 116]. Эта коллизия находится явно вне религиозной сферы, но с определенными оговорками она вполне допускает сопоставление с «аскетическим поприщем тщеславия» [23, 291], свойственным юродству. Здесь существует также еще один нюанс: «мотив ухода», добровольного молчаливничества приобретает еще более драматический характер, будучи дополнен юродствующей ситуацией недопонимания, почти отверженности композитора от социума, о чем справедливо говорит Асафьев: «Богато одаренный, указавший русской музыке единственно верный путь развития — в единении с народным творчеством, — он покинул родину и как человек *лишний*, отринутый, кроме небольшой, бессильной тогда группы друзей, близких и почитателей, своей же средой» [2, 121].

Сокрушенное сознание своей греховности — одна из сторон юродства и юродствования. Это качество способно проявляться не только в религиозной сфере, о чем свидетельствует, например, страница из дневника П. Чайковского (1886 г., Париж, с 18 мая по 6 июня): «...Пьянство..., ...пьянство..., ...пьянство страшное...,

...что я за пьяница сделался... (Запись от 11 июля) Я... больной, преисполненный неврозов, человек, — положительно не могу обойтись без яда алкоголя... Я, например, каждый вечер бываю пьян и не могу без этого... Не замечал также, чтобы и здоровье мое особенно оттого страдало» [7; 211, 190–191]. «Я — несчастный человек, — терзается он. — Когда я у себя дома, один, мне кажется заманчивым соглашаться на предложения дирижировать моими сочинениями, я с удовольствием, с некоторой гордостью думаю, как меня хорошо принимают, ценят, — и соглашаюсь с радостью. А скоро, скоро, скоро меня начинает глотать такая безумная тоска, и я бегу, бегу подальше от чествований, обедов, тостов и т.д.» [5, 300]. И вот, приняв предложение дирижировать в Вене, он «позорно», по его выражению сбегает, предупредив только, что внезапно захворал. Напомню, что мотив бегства от жизненных реалий, ухода, исхода типичен для житийной литературе об юродивых (назову хотя бы высоко чтимого на Руси Алексея — Божьего человека). А самоуничтожение, физическое самобичевание заменяет мучительная неудовлетворенность плодами своего труда, как это нередко бывало у автора «Пиковой дамы». Лишь искренний энтузиазм публики мог на время смирять его безудержный критицизм к своим сочинениям. «В Гамбурге решился сыграть 5-ю симфонию и к удивлению нашел, что она вовсе не так ненавистна и омерзительна, как мне казалось», — сообщает он в письме А. Зилоти [25, 76–77].

Родовые черты юродства в личности и творчестве М. Мусоргского отмечались неоднократно. Скорее, как и по отношению к Глинке и Чайковскому, здесь имеет смысл говорить лишь о следах «светского извода» этого феномена. Оставим в стороне пресловутое пристрастие автора «Хованщины» к винопитию, заставляющее вспомнить житийную фразу, сказанную праведником по поводу мнимого пьянства всеми презираемой юродивой: «Таких пьяниц любит Бог» [11, 63]. По словам М. Сабининой, «кое-кого из современников смущали литературный “трим”, “маски”, надеваемые в письмах и устных беседах. Коллеги-музыканты — Римский-Корсаков, Бородин, Кюи (в их эпистолярии не найти ничего подобного) видели тут излишнюю вычурность, манерность, даже юродствование» [22, 221]. Действительно, в письмах композитора язвительные иеремиады, — например, по поводу личности А.Г. Рубинштейна, — и притворное самоуничтожение занимают значительное место. А их своеобразный литературный стиль, передающий не только мысли, но и речевое поведение — эдакое *юродство словом*, — способен отпугнуть иного рационалиста своей сгущенной экспрессией.

Среди своих собратьев по музыкальному цеху Мусоргский часто вызывал опасливое отторжение, сопровождаемое явными или скрытыми насмешками. Его музыкальные пророчества далеко не всегда находили понимание даже у самых близких членов «Могучей кучки». «Мне кажется, он совершенный идиот. Я бы вчера его высек», — пишет Стасов [3, 203]. Ему вторит Балакирев: «Мусоргский почти идиот» [3, 212]. Так, получив известие, что Модинька сочиняет оперу, Милий Алексеевич в письме к Кюи недоуменно вопрошает: «Он, должно быть, совсем рехнулся и превращается в тараканье?» [12, 232]. Ц. Кюи злословит о Трио, показанном Мусоргским: «Чудище обло, огромно; тут и церковные напевы нескончаемой длины и обычные Модинькины педали и проч., все это неясно, странно, неуклюже и никак

не Трио» [12, 57]. И пишет Балакиреву: «Все это не лишено хороших поворотов, мыслей, но в целом — весьма ерундово» [12, 66].

Тем не менее, покорно, а иногда и не очень, претерпевая откровенные и затаенные издевки, Мусоргский оставался верным своему высокому призванию, властно влекущему его к «новым берегам». Отторгаемый окружением, он осознавал свою высокую миссию, и в этом также просматривается оттенок, сближающий композитора с миром юродства. Он был чрезвычайно горд, когда цензура запретила его «Семинариста», признав тем самым общественную значимость этой сценки. «Из соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей музыканты становятся членами человеческих сообществ», — восклицает композитор в письме к «генералиссимусу», как он величал В. Стасова. И добавляет: «Если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился» [16, 119]. Его музыкальные памфлеты («Раек», «Классик») сродни тому «поруганию», которым юродивые предавали людские грехи. И не случайно, что, пожалуй, самые яркие образы юродивых в музыке принадлежат именно Мусоргскому: это песня «Светик Савишна» и особенно Юродивый из «Бориса Годунова». В письмах он подчас идентифицирует себя со своими персонажами-юродивыми, подписываясь *Савишьна*. И разве не юродивый укоризненно смотрит на мир на репинском портрете Мусоргского, где традиционная композиция парадного поясного портрета резко диссонирует с диковатыми космами великого композитора и потертым больничным халатом (чуть было не сказал — рубищем)? В XX столетии образ «народной совести» в народной драме «Борис Годунов» замечательно воссоздал И. Козловский. За роль Юродивого в 1938 году он, отказываясь на сцене «молиться за царя Ирода», тем не менее, получил Сталинскую и Государственную премии. Чем не юродствующая ситуация!

Еще одного гениального и «юродствующего» исполнителя XX столетия Мусоргский обрел в лице пианистки М. Юдиной. Вся ее жизнь — это подвижническое служение во имя искусства и того, «что выше искусства». Глубокая религиозность, презрение к житейским благам, какая-то безытнность, неприкаянность, но, в то же время, страстная убежденность, пламенное проповедничество, — иногда со сцены она читала стихи запрещенных поэтов, — чрезвычайно близки кинической парадигме юродства. Это сказывалось даже в бытовых деталях, сохраненных в воспоминаниях близких ее людей. Н. Павлович пишет: «Мария Вениаминовна — моя Маша — была в жизни бездомным духом музыки. (...) У нее была квартира в фешенебельном московском доме, но это было жилье или келья, а не то, что мы называем квартирой. Много книг, рояль, взятый напрокат, а не свой, старые стулья, раскладушка, на которой она спала. Никакого уюта, кроме любимой набалованной кошки. Стеклопанная дверь на балкон, которая месяцами — осенними и зимними — так и стояла разбитой, пока друзья не починят. Очень мало простой и невкусной еды. Разве что друзья принесут.

Вот Маша на эстраде — старое бархатное платье и тапочки или кеды. Вот Маша на улице — 20-градусный мороз, она в летнем плаще, на голове платок, а в 15-градусный — нет и платка. Только пышные темные, чуть-чуть подернутые сединой волнистые волосы. На руках — перчатки. Варезки не любила. А эти изработанные пальцы в старых перчатках, кончики пальцев часто в крови от сильных ударов по

клавишам» [17, 11]. Эта кровь — сродни стигматам, которым был удостоен «европейский юродивый» — святой Франциск Азисский. Земной путь Марии Вениаминовны, гонимой при жизни (так из института Гнесиных она была уволена под предлогом несвоевременного заполнения журнала), на наших глазах превращается в житие. За последнее время издано практически все ее литературное наследие, сборники воспоминаний о ней и десятки дисков с ее записями. Одна из них: «Юродивый» (из Трех пьес А. Каменского на темы из «Бориса Годунова»).

Традиции юродствования, идущие от Мусоргского и Достоевского, в новых исторических условиях были продолжены Д. Шостаковичем. Трудно назвать другого музыканта, испытывавшего за свою жизнь такие разительные перепады в официальных оценках своего творчества — от триумфальной премьеры Первой симфонии до разгромных статей 30-х годов, от всемирного резонанса Седьмой симфонии до прословутой «дискуссии о симфонизме», развернувшейся по поводу Десятой симфонии. Биография автора «Катерины Измайловой» предоставляет богатейший материал для изучения специфической для отечественной культуры коллизии — «художник и тоталитарная власть», в которой художник нередко просто был вынужден выступать в роли юродивого, обличающего существующий порядок вещей если не словом, то своей музыкой. Так, по утверждению Л. Лебединского, Седьмая (Ленинградская) симфония была задумана и начата еще до войны 1941 года. Он пишет: «Тогда знаменитая тема в разработке первой части была определена Шостаковичем как тема с т а л и н с к а я (это было известно близким Дмитрия Дмитриевича). Сразу же после начала войны она была объявлена самим композитором темой а н т и г и т л е р о в с к о й . Позднее эта “немецкая” тема в ряде заявлений Шостаковича была названа темой “зла”, что было безусловно верно, так как тема эта в такой же мере антигитлеровская, в какой и антисталинская, хотя в сознании мировой музыкальной общественности закрепилось только первое из этих двух определений» [13, 267].

При взгляде на портрет Д. Шостаковича (1976 г.) кисти Т. Салахова невольно вспоминается строка О. Мандельштама: «Мне на плечи бросается век-волкодав...», — настолько сильно впечатление, что изображенная на полотне сидящая фигура ожидает внезапного нападения со спины. Напряженный, чуть сутулый корпус композитора помещен в будто бы потерявшее устойчивость пространство. В заметном наклоне вперед он с трудом удерживает прямо-таки угрожающе наваливающийся на него сзади черный корпус рояля. Это даже не столько музыкальный инструмент, сколько многозначительная метафора тяжелой ноши композиторского призвания. В облике Шостаковича пристальный взгляд за толстыми стеклами очков, плотно, сурово сомкнутые губы с горькими, резко прочерченными вертикальными складками, статичная поза настороженно нахохлившейся птицы и тонкие, нервные, вцепившиеся в пунцовую обивку банкетки, пальцы разительно контрастируют с предполагающей непринужденность, светской манерой сидеть, закинув ногу на ногу. Художником замечательно передана противоречивость личности портретируемого, сочетающей внешнюю хрупкую незащищенность с духовной стойкостью, ощущение враждебности окружающей его неуютной и холодной по колориту среды, где акцентировано-красный цвет сиденья ассоциируется с окровавленным эшафотом.

Отмеченная противоречивость особенно наглядна в сопоставлении официальных материалов и переписки с близкими друзьями — И. Соллертинским, И. Гликманом. «Если мне отрубят обе руки, я буду все равно писать музыку держа перо в зубах» [18, 9], — эти слова Шостаковича, зафиксированные Гликманом, близки высказыванию Мусоргского по поводу запрета «Семинариста» и свидетельствуют о мужестве композитора, его уверенности в своей правоте. Контрастом звучат уничижительные слова, произнесенные им на драматическом обсуждении Десятой симфонии: «Мне не удалось сделать то, о чем я давно мечтаю: написать настоящее симфоническое аллегро. Оно не вышло у меня в этой симфонии, как не вышло и в предыдущих симфонических сочинениях» [9, 120].

Горьким документом эпохи остались «идейно выдержанные» статьи в партийной периодике, подлинность которых иногда заключалась только лишь в подписи композитора под готовым материалом. Но каким убийственным сарказмом наполнено его описание праздничного дня в Одессе, изложенное нарочито суконным языком официоза в письме к Гликману! Вот фрагмент этого письма: «Всюду флаги, призывы, транспаранты. Кругом радостные, сияющие русские, украинские, еврейские лица. То тут, то там слышатся приветственные возгласы в честь великого знамени Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также в честь т.т. А.И. Беляева, Л.И. Брежнева, Н.А. Булганина, К.Е. Ворошилова, Н.Г. Игнатова, А.И. Кириченко, Ф.Р. Козлова, О.В. Куусинена, А.И. Микояна, Н.А. Мухитдинова, М.А. Сусллова, Е.А. Фурцевой, Н.С. Хрущева, Н.М. Шверника, А.А. Аристов, П.А. Поспелова, Я.Э. Калнберзина, А.П. Кириленко, А.Н. Косыгина, К.Т. Мазурова, В.П. Мжаванадзе, М.Г. Первухина, Н.Т. Кальченко, Д.С. Коротченко. Всюду слышна русская, украинская речь. Порой слышится зарубежная речь представителей прогрессивного человечества, приехавших в Одессу поздравить одесситов с великим праздником. Погулял я и, не в силах сдержать свою радость, вернулся в гостиницу и решил описать, как мог, всенародный праздник в Одессе» [18, 135]. Сколько язвительной иронии кроется за кондовыми музыковедческими штампами, которыми якобы объясняется замысел Пяти романсов на тексты из почты журнала «Крокодил»! Цитирую: «В музыкальном языке этогоopus'a использованы народное творчество (русская народная песня “Во саду ли, в огороде”) и классическое наследие (опера Чайковского “Пиковая дама”). Кроме того, использовано “Dies irae”. Сочиняя эти романсы, я пользовался методом социалистического реализма» [18, 206]. А какую звонкую пощечину получает от Шостаковича беспринципная идеологическая ангажированность! Читайте: «Очень у меня отстала левая рука. Я завидую В.Я. Шебалину, который совсем потерял правую руку, но вытенировал левую: он пишет левой рукой совершенно свободно. Более того: он левой рукой, откликаясь на исторические указания о том, что искусство должно быть ближе к жизни, ближе к народу, написал левой рукой оперу о наших современниках, победно идущих под руководством Партии к сияющим вершинам нашего будущего, к коммунизму» [18, 141].

В современном русском мире — религиозном и светском — юродство потеряло свою изначальную целостность. Еще в первой половине XX столетия Г. Федотов отмечал: «Что касается современных юродивых, важно иметь в виду, что, лишенное церковного признания и благословения с XVII века, русское юродство не могло

не вырождаться» [23, 290]. Но русский «культурный код» до сих пор непредставим без элементов юродства и юродствования, — истинного или ложного, — которые время от времени спонтанно или осознанно проявляются и в образе действий людей, и в многочисленных фактах искусства.

Литература

1. *Александров, М.А.* Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872–1881 годах // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2 тт. Т. 2. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 251–324.
2. *Асафьев, Б.В.* М.И. Глинка. — Л.: Музыка. — 312 с.
3. *Балакирев, М.А.; Стасов, В.В.* Переписка. Т. 1. — М.: Музыка, 1970. — 466 с.
4. *Воронкова, Е.А.* Юродство как транскультурный религиозный феномен: Автореф. дис. ... канд. иск: 09.00.14. — Благовещенск: Амурский государственный университет, 2011. — 30 с.
5. Воспоминания о П.И. Чайковском / Сост. е.е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина; Ред. В.В. Протопопов. — М.: Музыка, 1962. — 559 с.
6. *Глинка М.И.* Записки. — М.: Музыка. 1988. — 222 с.
7. Дневники П.И. Чайковского / Подготовил к печати Ип.И. Чайковский; Предисл. С. Чемоданова; Примеч. П.Т. Жегина. — М.; Пг.: Музиздат, 1923. — 294 с.
8. *Житие Феодосия* // Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). — М.: Художественная литература, 1969. — С. 92–146.
9. Значительное явление советской музыки: Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича // Советская музыка. — 1954. № 6. — С. 120–125.
10. *Иванов, В.В.* Юродский жест в поэтике Достоевского // Русская литература и культура нового времени. — СПб.: Наука, 1994. — 272 с.
11. *Иванов, С.А.* Блаженные похабы: Культурная история юродства. — М.: Языки славянских культур, 2006. — 448 с.
12. *Кюи, Ц.А.* Избранные письма. — Л.: Музгиз, 1955. — 756 с.
13. *Лебединский, Л.Н.* О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. 1990. № 3. — С. 262–267.
14. *Лихачев, Д.С.* Великое наследие. — М.: Современник, 1980. — 412 с.
15. *Лихачев, Д.С.; Панченко А.М.; Поньирко Н.В.* Смех в Древней Руси. — Л.: Наука, 1984. — 296 с.
16. *Мусоргский, М.П.* Литературное наследие. Кн. 1. — М.: Музыка, 1971. — 400 с.
17. *Павлович, Н.А.* Бездомный дух музыки // Русская мысль. — 1993. № 3972. 26 марта. — С. 14.
18. *Письма другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману* / Сост. и комментарии И.Д. Гликмана. — М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. — 336 с.
19. *Пряжов, И.Г.* Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве. — СПб.: тип. Н.Л. Тиблена, 1860. — 52 с.
20. *Пушкин, А.С.* Письмо П.А. Вяземскому 13 и 15 сентября 1825 г. Из Михайловского в Москву // Пушкин А.С. ПСС в 10 тт. — Л.: Наука, 1979. Т. 10. — С. 141.

21. *Розанов, В.В.* Около церковных стен. Т. 1. — СПб.: тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1906. — 416 с.
22. *Сабина, М.Д.* Мусоргский // История русской музыки. Т. 7. — М.: Музыка, 1994. — С. 211–286.
23. *Федотов, Г.П.* Русская религиозность. Ч. II. Средние века: XIII–XV вв. // Федотов Г.П. Собр. соч.: в 12 тт. Т. 11. — М.: Мартис. SAM & SAM, 2000. — 367 с.
24. *Федотов, Г.П.* Святые Древней Руси // Г.П. Федотов. Собр. соч. В 12 тт. Т. 8. — М.: Мартис. SAM & SAM, 2000. — 268 с.
25. *Чайковский, П.И.* Полн. собр. соч. Т. XV–А. Литературные произведения и переписка. — М.: Музыка, 1976. — 296 с.

Д.И. Варламов

ПОСТАКАДЕМИЧЕСКИЙ СИНДРОМ —

РЕАЛЬНАЯ УГРОЗА ИСКУССТВУ ИЛИ ВЫМЫСЛЫ ТЕОРЕТИКА?

Вопрос, поставленный в названии данной статьи, вовсе не риторический. Ответ на него, в конечном счете, зависит от эффективности методологии исследования социокультурных явлений и процессов. Отечественное музыкознание, ограничив себя вопросами исследования уже существующих музыкальных явлений, не проявляет особого интереса к будущему вида, к тенденциям, зреющим в нем. Музыкальная социология, напротив, сосредоточена на социальных процессах, но внутренняя жизнь самой музыки, как правило, остается за рамками ее интересов. Более всего эволюционные движения парадигм искусства и образования, в последнее время стали изучаться музыкальной педагогикой [Л.Е. Слуцкая]. Однако каждая из названных областей науки об искусстве использует собственные методы исследования и это не позволяет увидеть глобальных перспектив развития объекта нашего внимания — музыкального искусства. Отрасль науки, призванная заглядывать в будущее — «теория и история искусства», вследствие своей молодости еще не выработала собственных эффективных методов исследования, тем не менее, именно она сегодня приоткрывает завесы тайн в означенном в названии вопросе.

Представим, что если бы было возможно статистическими методами вычислить число «загубленных душ», оказавшихся в системе культуры и искусства не на своем месте, или подсчитать количество выпускников музыкальных учебных заведений, в ходе обучения разочаровавшихся или даже возненавидевших музыку, тогда наша наука смогла бы сделать конкретные выводы об эффективности деятельности музыкальных организаций и результативности музыкальной педагогики. В противном случае все попытки определить глобальные тенденции развития объекта заканчиваются на гипотетическом уровне, поскольку дожидаться реализации прогнозов такого уровня не хватит и несколько жизней.

Названные обстоятельства препятствуют, в частности, диагностике¹ так называемого «постакадемического синдрома» — понятия, выведенного автором в результате исследования процессов академизации искусства и музыкального образования. Понятие «постакадемический синдром» является инновацией данного исследования². Оно получено метафизическим (понимаемым, как сверхопытный, сверхчувственный) путем и введено в научный оборот для обозначения негативных тенденций академизации музыкального искусства. Постакадемическим синдромом (синдром — от греческого syndrome — скопление) предлагается именовать закономерное сочетание симптомов, то есть внешних негативных тенденций академизации, обусловленных кризисом процесса. Постакадемический синдром образуется из-за противоречивых, противодействующих процессов в развитии самого академического искусства, из-за бинарности этих процессов, приводящих к кризисам даже такие глобальные явления как академическое искусство.

Однако прежде чем говорить о постакадемическом синдроме, необходимо определить, что такое академизация искусства, так как научной дефиниции этот расхожий термин до последнего времени не имел, употребляясь чаще всего по отношению к процессам, происходившим в XX веке с русскими народными инструментами. Их ускоренное развитие по пути к «высокому» академическому искусству сами деятели народно-инструментального искусства и называли академизацией. Это был эмпирический взгляд на частное явление в конкретном виде инструментального искусства. Теоретики и практики народного инструментализма знали цель своей деятельности и именно в ее достижении видели сущность процесса. В своем стремлении решать частные вопросы развития вида, они не поняли глобальности процесса, не смогли оценить его как часть общего процесса эволюции академического искусства, подчиняющегося универсальным закономерностям этой самой эволюции.

Академическое музыкальное искусство, как и фольклор, есть *движение*, а не состояние. Законы этого движения универсальны: они подчиняются известным эволюционным закономерностям. Исследование академизации как континуального процесса эволюции художественного творчества показывает его общность с недавно открытым для исследования феноменом «глобализации». Можно с достаточной степенью объективности утверждать, что академизация музыкального искусства есть плод действия и составная часть объективного, социального, исторически обусловленного закона глобализации, под которым подразумевается закономерный процесс интеграции разрозненных (дифференцирующихся) социокультурных явлений в унифицированную систему общемирового порядка. То есть общность данных процессов — в интегративности взаимодействующих дифференцирующихся тен-

¹ Под диагностикой (от греч. diagnostikos — способный распознавать) в данном случае имеется в виду учение о методах и принципах распознавания социокультурных процессов с целью их эффективного регулирования.

² Постакадемический синдром описан автором в ряде работ 2013–2014 годов, в частности, таких как Академизация музыкального искусства и образования в контексте глобализации современного общества [4]; Академизация музыкального искусства и образования как процесс [5, 57–64]; Музыкальное образование в контексте метаморфоз парадигмы музыкального искусства [6, 101–104]; Постакадемический синдром в системе отечественного музыкального образования [7, 91–98] и др.

дений: академизация создает универсальный язык музыки, глобализация в культуре — универсальную культуру.

«Глобализм, — по Е. Бабосову, — представляет собой глубинное преобразование разнородного мирового социального пространства в единую глобальную систему, в которой беспрепятственно перемещаются и взаимодействуют друг с другом информационные потоки идей, ценности и их носители, капиталы, товары и услуги, стандарты поведения и моды, видоизменяя миропредставление, деятельность социальных институтов, общностей и индивидов, социальные механизмы их взаимодействия» [3, 9]. Как видно из цитаты, в тексте показаны направления движения («беспрепятственно перемещаются и взаимодействуют друг с другом»), но не определены закономерности этого движения. Тем не менее, именно они являются главными, поскольку придают кажущемуся хаосу определенную упорядоченность и объективность. Академизацию таким образом следует рассматривать как процесс движения искусства, превращение разрозненных этносоциальных культур в глобальный тип универсального искусства, называемого академическим³.

Изначально академическое искусство формировалось под влиянием идеальной парадигмы художественного опуса. Не случайно в ортодоксальных словарях отмечается, что академическое искусство следует сложившимся канонам искусства античности и эпохи Возрождения [см.: 2, 27]. Уже в XX веке ученые-филологи заметили, что в основе этого направления лежит стремление к образцу. В изобразительном творчестве оно принимало за идеал классические каноны прошлого. В музыке такого быть не могло по определению, поскольку музыкальное искусство как самостоятельный вид более молодо и до сих пор находится в поиске собственного музыкального языка. Поэтому парадигмой академического музыкального искусства стало стремление к поиску идеального опуса вообще (лат. *Opus* — дело, произведение). Современная трактовка академизма — «превращение в норму, образец и основу художественной школы, какого-либо конкретно-исторического направления в искусстве» [1] — отчетливо демонстрирует эту тенденцию. Музыковедение направило свои усилия на изучение опуса, а исполнительство — на поиск его идеальной интерпретации. При этом потребитель художественно творчества (слушатель) стал отодвигаться на второй план: априори подразумевалось, что совершенное произведение не требует «комментариев» исполнителя, как в конечном случае и присутствия слушателя⁴. Художественное произведение самоценно само по себе. Отсюда расцвет звукозаписывающих и транслирующих устройств, кризис формы академи-

³ Напомним, что данное глобальное направление в искусстве ранее носило разные названия, такие как «художественное», «профессиональное», а также менее распространенные характеристики: «серьезное», «большое» искусство и т.п.

⁴ Снижение роли коммуникативной функции обнаруживается не только в музыкальном искусстве, но и в других видах исполнительского творчества. К примеру, Народный артист России К. Райкин отмечает это как современную тенденцию в драматическом искусстве. Выступая 25.10.2014 на канале «Культура» в рубрике «Линия жизни» (встреча с К. Райкиным), он очень образно нарисовал картину современного театра, в котором, зачастую, интересы зрителя никого не интересуют. Сегодня, отмечает артист и режиссер, появилась мода на «агрессивно скучный спектакль». Некоторые театры к этому просто стремятся. Постановщики спектаклей считают зрителя бесплатным довеском к их разговору с Богом. Это часто подчеркнуто декларируется: «Зритель нам не нужен, нам нужен процесс».

ческого концерта и т.п. явления, демонстрирующие снижение коммуникативной функции искусства.

И здесь обнаруживается самое опасное: искусство, рожденное в коммуникации, начинает терять свою жизненно важную функцию. В чем это проявляется? В *унификации* музыкального мышления и деятельности, рождающей тенденции к типизации, стандартизации, мышлению штампами; в *формализации*, создающей приоритет техничности исполнения над художественностью, *дедемократизации* (тенденции к элитаризации искусства) и *нивелировании национальной идентичности*, как следствию унификации.

Кризис академического музыкального искусства и образования рубежа веков остро поставил на повестку дня проблему формализации: живое исполнение и художественные эмоции от непосредственной коммуникации теряют ценность, предпочтение отдается техничности, стабильности, точности воспроизведения опуса. Расцвет медиа-технологий, доступность технических средств коммуникации стали рождать спрос на стационарную музыкальную продукцию и такие же «стационарные» (технически стабильные) качества воспитывает в исполнителях конкурсомания. Не случайно в научной литературе стали появляться статьи, выявляющие недостатки конкурсомании, декларирующие кризис концерта, как формы общения исполнителей со слушателями: потребность в коммуникации с живым искусством не только у исполнителей, но и у потребителей музыкального творчества явно снижается. Показанные тенденции становятся основанием для дедемократизации и превращению академического искусства в элитарное. Механизм элитаризации заложен в той же академизации. Таковы печальные перспективы развития постакадемического синдрома.

Однако природа человека, как и всех социальных процессов, включая и академическое искусство, очень мудра и сама вырабатывает «антикризисные меры» противодействия негативным тенденциям. Спасает искусство от неминуемой гибели талантливая часть человечества, причем не только творящая продукцию художественного творчества, но и потребляющая ее. Природа сопротивляется постакадемическому синдрому, а человеческая организация, вместо того, чтобы помочь ей, нерациональным использованием человеческих и организационных ресурсов все более и более усугубляет кризис. То есть в жизнеспособности искусства будущего сегодня столкнулись интересы разных типов людей. Разных не по классовым или иным социальным признакам, а по способу мышления и чувствования, то есть по типу сознания. Таким образом можно утверждать, что будущее искусства зависит от «человеческого фактора».

Тем не менее, кризисные тенденции, названные «постакадемический синдром», продолжают углубляться. Существенную роль в этом играет сложившаяся система музыкального образования, в функцию которой входит подготовка того самого человеческого потенциала. Парадокс заключается в том, что во многом усугубляют кризис сами успехи этого образования: система научилась имитировать подготовку специалистов, пригодных для функционирования в искусстве, но не для творчества. Такие специалисты, по-видимому, нужны в промышленном производстве, но в творческой работе с гуманитарными и художественными ценностями вряд ли могут

быть востребованы. Имитации способствуют отдельные «эффективные» методики воспитания и обучения, дающие быстрый результат в умении воспроизводить музыкальный материал и даже создавать новый. Но эти методики воспитывают не музыканта, а механического воспроизводителя музыкальной продукции или человеческого капитала. При этом забывается народная мудрость о том, что собранные вместе девять беременных женщин все равно не родят здорового ребенка через один месяц: человеческая жизнь должна сформироваться в отведенное природой время. Действительно эффективные методики воспитания музыкантов должны основываться на продуктивности учебно-воспитательной работы, а не на ускорении подготовки специалиста. Ускорение возможно, к примеру, при использовании индивидуальных обучающих траекторий, но к этому, к сожалению, не готова сама система музыкального образования, строго придерживающаяся традиции курсового принципа обучения. Другой потенциал ускорения содержит система непрерывного образования, рассчитанная на долгосрочную перспективу (практически пожизненную), но и к ней система музыкального образования сегодня не готова.

Думаю, что позиция теоретика мною изложена уже достаточно ясно и автор не сомневается в реальной угрозе будущему искусства. Тогда почему в заглавии статьи стоит вопрос? Потому, что в музыковедении существуют теории способные опровергнуть такую перспективу и потому возникает еще более сложный вопрос: верны ли сами эти теории?

Речь идет о теории коммуникации и, в частности, позиции ученых, утверждающих то, что коммуникативная функция заложена уже в саму структуру музыкального произведения и реализуется в восприятии с помощью «распознавания использованных в произведении языковых элементов и грамматик и соответствующих им содержательных и коммуникативных значений» [9, 19]. «Структура музыкального произведения оказывается обусловленной, таким образом, одновременно двумя функциями — семантической и коммуникативной» [9, 106], причем коммуникативная функция «обладает лишь относительной самостоятельностью: общение всегда содержательно, и особенности содержания воздействуют на процесс коммуникации» [9, 111].

Согласившись с этим утверждением, мы должны признать, что снижение коммуникативной функции в музыкальном искусстве невозможно, поскольку она заложена в само музыкальное произведение (в тот самый пресловутый опус, о котором говорилось выше). Спорить с кратко изложенной выше позицией В. Медушевского бессмысленно, так как ученый рассматривает музыку как семиотическую систему, и с этой позиции его утверждения абсолютно верны. Однако, по мнению автора данной статьи, музыка как организованный звучащий поток, воздействующий на человеческое сознание, имеет мало отношения к семиотике, поскольку является системой чисто семантической. Различия между знаковыми системами музыки и словесного языка, как пишет Б. Зильберт, ссылаясь на Э. Бенвениста, «базируются на разных типах означивания — язык базируется на семиотическом принципе, музыка — на семантическом принципе» [8, 47].

Поэтому вопрос, поставленный в названии статьи, остается открытым...

Литература

1. Академизм // Arslonga.ru [: Словарь]. URL: http://arslonga.ru/data/slovar/a_r.php.
2. *Ожегов, С.И.; Шведова, Н.Ю.* Академический // *С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Институт русского языка имени В.В. Виноградова Российской академии наук. — М.: Азбуковник, 1997. — С. 27.
3. *Бабосов, Е.М.* Основные тренды развития национальных культур в условиях глобализации // Человек, культура и общество в контексте глобализации современного мира: Мат. III Междунар. науч. конф. Вып. 3: Электронная культура и новые гуманитарные технологии XXI века. — М.: Независимый институт гражданского общества, 2004. — С. 9–18.
4. *Варламов, Д.И.* Академизация музыкального искусства и образования в контексте глобализации современного общества // Теория и практика общественного развития. — 2014. № 5. — С. 111–113.
5. *Варламов, Д.И.* Академизация музыкального искусства и образования как процесс // European Social Science Journal. — 2014. № 3. Т. 2. — С. 57–64.
6. *Варламов, Д.И.* Музыкальное образование в контексте метаморфоз парадигмы музыкального искусства // Известия СГУ: Серия Философия. Психология. Педагогика. — 2013. № 3. — С. 101–104.
7. *Варламов, Д.И.* Постакадемический синдром в системе отечественного музыкального образования // European Social Science Journal. — 2014. № 7. Т. 2. — С. 91–98.
8. *Зильберт, Б.А.* Семиотический язык музыки (в развитие идей Б.Л. Яворского) // Венок Яворскому: Межвуз. сб. науч. ст. Первых междунар. науч. чт., посвященных Б.Л. Яворскому. — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. — С. 44–56.
9. *Медушевский, В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — 255 с.

М.А. Гареева

К РАЗРАБОТКЕ ТЕОРИИ ВТОРИЧНОГО ТЕКСТА В ТВОРЧЕСТВЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Как известно, исполнение музыкального произведения представляет собой творческий акт по разработке исполнителем вторичного текста (исполнительского сценария) на основе первичного текста, созданного композитором. На практике — как в процессе обучения игре на инструменте, так и в концертной деятельности музыканта-профессионала — эта задача чаще всего решается интуитивно, заново по отношению к каждому новому произведению. Такой подход позволяет исполнителю воплотить в музыкальной трактовке собственную индивидуальность. Однако при этом адекватность вторичного текста содержанию первичного текста не может быть гарантирована. Кроме того, работа по созданию исполнительского сценария

значительно осложняется отсутствием четко определенного, универсального алгоритма.

Неразрешенность этих проблем побудила музыковедов и исполнителей к выявлению универсальных закономерностей строения и развития музыкального текста. Подробному и последовательному изучению подвергся первичный (композиторский) текст [1–3; 5; 10; 12], тогда как неразрывно связанная с ним теория вторичного (исполнительского) текста лишь начинает формироваться в последние годы [4; 7–9; 11 и др.].

Основы теории первичного текста в отечественном музыкознании заложил М. Арановский [1]. Рассматривая текст как развертывающийся процесс, исследователь впервые разграничил понятия «нотный текст» и «музыкальный текст», дал определения смысла и содержания первичного музыкального текста, подробно изучил и описал его структуру и свойства. Наблюдения Б. Асафьева, М. Михайлова и М. Арановского о наличии в составе первичного текста лексических единиц, которые обладают устойчивыми значениями и характеризуются интертекстуальным происхождением, получили статус исследования в многочисленных трудах Л. Шаймухаметовой, научного руководителя Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств [12]. В ее работах была проведена классификация и систематизация большого количества смысловых структур текста, обоснованы универсальные механизмы функционирования и взаимодействия этих структур в контексте музыкальной темы.

В фундаментальных трудах многих ученых, занимающихся проблемами первичного текста, становятся очевидными направления, по которым в настоящее время осуществляется изучение вторичного текста. Современные исследования направлены на изучение параметров и определения допустимой вариантности вторичного текста (заложенных в первичном тексте в скрытом виде), к разработке механизма создания исполнительского сценария. В частности, С. Лысенко объясняет поливариантность вторичного текста многозначностью текста первичного, его смысловой децентрированностью, присутствием в нем «недовоплощенных» возможностей развития смысла и «узлов выбора». Процесс создания вторичного текста исследователь трактует как деконструкцию первичного текста и последующую «сборку» нового варианта его семантической центрации [8]. Вартанов отождествляет разработку вторичного текста («исполнительской концепции») с индивидуальным осмыслением и интеграцией исполнителем семантики первичного текста, его внутренних закономерностей, а также связей первичного текста с «метатекстом» всей системы художественной культуры [4].

Важную роль в разработке проблемы «Музыкальный текст и исполнитель» играет деятельность сотрудников Лаборатории музыкальной семантики, которые рассматривают в своих исследованиях музыкальную лексикографию смысловых структур в различных типах первичного музыкального текста, поэтику первичного текста и ее отдельные категории как смысловые структуры текста [2; 3; 5; 8; 10; 11]. Исследователи на конкретных примерах иллюстрируют процесс создания исполнителем вторичного текста с помощью доступного инструментария: «регуляторов смысла» [термин Л.Н. Шаймухаметовой] — темпа, динамики, артикуляции, а так-

же универсальных приемов творческого преобразования первичного текста, выявленных методом сравнительного анализа клавирных («свернутых», quasi-партитурных) опусов барокко [7; 9; 11]. Коллективно разработанная концепция взаимоотношений исполнителя с музыкальным текстом послужила основой для создания прикладного направления практической семантики, которое реализуется в форме большого количества учебно-методических пособий [6; 13; 14].

Большинство исследователей отмечают, что творческая работа исполнителя по созданию вторичного текста начинается с «расшифровки» системы значений, заложенных в первичном тексте (см., к примеру, [4; 7–9; 11]). Наблюдения над различными музыкальными текстами позволяют обнаруживать в них не только явные, но и скрытые смысловые структуры. Скрытые структуры незаметны для слушателя без их преднамеренного акцентирования исполнителем (например, риторическая фигура *anabasis*, зашифрованная в фигурациях аккомпанемента).

Исполнение явных и скрытых структур вразрез с присущими им значениями нарушило бы логику развития музыкального произведения. Однако при работе над вторичным текстом исполнитель вправе, руководствуясь этими значениями, сконструировать свой сюжет и решить, какие из структур (или групп структур) будут актуализированы в большей или меньшей степени с помощью «регуляторов смысла» (темпа, динамики и артикуляции).

Как показывает практика, смысловые структуры часто вступают во взаимоотношения и организуют более сложные образования – музыкальные диалоги. При этом между значениями структур могут возникать смысловые противоречия. Например, В.А. Моцарт во многих фортепианных пьесах объединяет в одновременном звучании интонации пластического происхождения и роговые сигналы. Влияя друг на друга, «танцевальные, галантные» и «воинственные, охотничьи» интонационные формулы, как правило, утрачивают круг первичных значений и — что характерно для Моцарта и многих его современников — становятся признаками пасторального сюжета.

Однако при желании исполнитель может подчеркнуть в такой пьесе «галантную» или «воинственную» образную сферу с помощью «регуляторов смысла». Это приведет к изменению сюжета и созданию новых вариантов вторичного текста. Выбор сюжета обусловливается индивидуальным культурным опытом исполнителя, его эмоциональным отношением к произведению, особенностями целевой аудитории.

Таким образом, возможность разработки исполнительского сценария обеспечивают явные и скрытые смысловые структуры, заложенные в первичном тексте. Следовательно, вариантность вторичного текста ограничивается полем возможных значений этих структур.

Однако даже в пределах такой жесткой стилевой регламентации первичный музыкальный текст характеризует бесконечная множественность потенциальных возможностей построения содержательной логики произведения, одна из которых выбирается и разворачивается исполнителем при создании вторичного текста. Эта множественность обусловлена полисемантичностью смысловых структур, их способностью изменять значения в результате взаимодействия друг с другом и под

влиянием «регуляторов смысла», утрачивать первичные и приобретать новые значения в условиях художественного контекста произведения.

Исходя из данных закономерностей, объективно складывается некий алгоритм работы исполнителя над созданием вторичного текста:

1) анализ первичного текста, где определяется круг возможных значений скрытых и явных смысловых структур — с учетом музыкального контекста функционирования этих структур;

2) выбор одного из множества возможных вариантов смысловой организации музыкальной темы (тематизма) произведения, образованного в результате взаимодействия семантических фигур и связанных с ними значений;

3) определение «регуляторов смысла» и исполнительских приемов, обеспечивающих актуализацию выбранной логики развертывания событий;

4) реализация этих приемов в исполнительском процессе.

Предложенные выводы подлежат всестороннему рассмотрению на конкретном музыкальном материале в контексте теории вторичного текста, способной существенно облегчить разработку исполнительского сценария и придать этому процессу логичность и осмысленность.

Литература

1. *Арановский, М.Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — 344 с.
2. *Асфандьярова, А.И.* Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: Исследование. — Уфа: б.и., 2007. — 194 с.
3. *Байкиева, Р.М.* Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: Дис. ... канд. иск: 17.00.02. — Уфа: Уфимская государственная академия искусств имени З. Исагилова, 2010. — 279 с.
4. *Вартанов, С.Я.* Концепция в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. — 2009. № 1 (4). — С. 40–47.
5. *Гордеева, Е.В.* Клавирные тексты И.С. Баха: Практика музицирования эпохи барокко и ее отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста: Учебно-методическое пособие. — Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. — 224 с.
6. Креативное обучение в ДМШ. — Уфа, 2015. Режим доступа: <http://creative-dmsh.ucoz.ru>.
7. *Кузнецова, Н.М.* О некоторых приемах исполнительских преобразований клавирного уртекста И.С. Баха (на примере инструктивных сочинений для клавира) // Проблемы музыкальной науки. — 2013. № 2 (13). — С. 197–204.
8. *Лысенко, С.Ю.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: Дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. — Новосибирск, Хабаровский государственный институт искусств и культуры, 2014. — 465 с.
9. *Мингажев, А.А.* Вариантное развертывание фортепианных пьес Бетховена в ансамблевую партитуру // Музыка прошлого и современность / Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств имени З. Исагилова, 2010. — С. 64–70.

10. *Мореин, К.Н.* Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. — 2011. № 2 (9). — С. 165–170.
11. Музыкальный текст и исполнитель: Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2004. — 132 с.
12. *Шаймухаметова, Л.Н.* Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). — С. 18–26.
13. *Шаймухаметова, Л.Н.; Бабарыкина, С. В.* Креативная работа с текстом в классе фортепиано: Учебно-методическое пособие для обучения профессионалов и хобби-музыкантов. — Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. — 88 с.
14. *Шаймухаметова, Л.Н.; Царева, Е.Ю.* Играем вместе с учителем: Учеб. пособие для начинающих пианистов. — Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. — 64 с.

Е.В. Гордеева

***О НЕКОТОРЫХ РИТМИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XX–XXI СТОЛЕТИЙ)***

Музыкальный текст, отличающийся от нотной графики своими смысловыми компонентами, продолжает оставаться богатейшим источником для исследовательских поисков. Особая наполненность межнотного пространства подтверждается М. Арановским. Он пишет о том, что «музыкальный текст только начинается с нотного, но далеко выходит за его пределы» и каждый музыкант, «читая ноты, ...переводит знаки в звучания, слышит их как структуры и с их помощью проникает в смысл музыки; его мысль проходит сквозь нотный текст в то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого (как это представляется многим из тех, кто готов слушать музыку) она и написана»¹ [1, 7]. В связи с этим, ключевой для данной статьи становится идея о множественных поли-структурах музыкального текста. В частности, особенно интересен для нас на данный момент ритмический ракурс текста. На примерах современных зарубежных и отечественных фортепианных произведений (XX–XXI вв.) рассмотрим ритмические структуры, проследим их миграцию из текста в текст, взаимодействие ритмов старинных и современных, их влияние на смысл звучания, типичность и уникальность. Можно было бы конечно создать элементарную таблицу повторяющихся ритмоформул (может быть это и будет сделано, но позднее, не в рамках данной статьи), но тогда менее заметным было бы своеобразное сочетание элементов ритма в каждом из примеров. Может быть, мы выявим одну или несколько ритмоформул, за которыми особенно интересно наблюдать,

¹ *Арановский, М.Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — С. 7.

замечать их межтекстовые перемещения. Также рассмотрим контрастность и разноплановость ритмоформул как источник дополнительного напряжения и динамизма.

Трехдольные размеры и ритмические рисунки, присутствующие во всех приведенных примерах, выбраны не случайно, так как именно в них больше всего танцевальности, легкости, текучести движения и звучания. Трехдольность сама по себе слегка нарушает четкий размеренный уклад двудольных, четырехдольных ритмов-размеров, маршевых-чеканных, хоральных и так далее, придает более непосредственный характер музыкальным образам.

В «Лунном свете» К. Дебюсси зашифровано несколько трехдольных ритмоформул. Размер 9/8 создает двойную трехдольность, так как крупные доли такта скрывают внутри мелкую триольную пульсацию.



Пример № 1. К. Дебюсси. *Clair de Lune*.

Если бы темп произведения был более медленным, неспешным, то в этих триолях стала более заметна формула менуэтного шага (равномерные доли в тактах 5; 7, верхняя строка), а если бы темп был более оживленным, то тогда эти триоли приблизились бы к рисунку тарантеллы (равномерный триольный пульс). Такая многозначная семантика триолей придает еще больше таинственности, легкой неясности и ритмической загадки данному произведению. Кроме этого, в басовой партии заметна формула сицилианы, данная в некотором расширении — в укрупненных длительностях половинных с точкой и четвертей с точкой (например, в тактах 5–7).

Использование старинных танцевальных формул в следующем произведении «Menuet sur le nom d'HAYDN» не является исключительным для Мориса Равеля. Вспомним, например, ритм его Паваны или *basso ostinato* в Болеро. Известен тот факт, что сам Равель причислял себя, скорее, к неоклассицистскому направлению, чем к новому и смелому в то время импрессионизму. Отсюда и посвящение Гайдну в данной пьесе, зашифрованной в звуках его имени.



Пример № 2. М. Равель. *Menuet sur le nom d'HAYDN*.

Ритм сицилианы (вездесущей!), возникающий в тактах 3–4 нижней строки, оттеняет и придает дополнительную связность равелевскому Менуэту. Начальная формула равномерного менуэтного шага, сопровождающегося легкими «приседаниями», скрытыми в залигованных затактах и массивных аккордах на первых долю, а также изящными кадансами-реверансами, построенными на этикетных формулах баса, сменяется во втором предложении контрастной динамикой *f* и свежими яркими гармоническими последовательностями, выдающими принадлежность к музыке XX столетия.

В оживленной, но равномерной трехдольной пульсации финальной части Сонатины Э. Сати организующим компонентом является ритмическая структура жиги (авторскую ремарку перед пьесой можно примерно перевести как: «напевно, воздушно, со звучанием бретонского баса под сурдинку»).



Пример № 3. Э. Сати. *Sonatine bureaucratique*. III часть.

Волыночный бас-бурдон (такты 1–8, нижняя строка), ленточное трио (такты 9–16, верхняя строка) находятся в диалоге с разнотембровым сольным высказыванием, вначале может быть флейтово-свирельным (такты 1–8, верхняя строка), затем в регистровом «эхо» более густого и низкого, возможно альтового звучания. Четкая беспедальная акустика и затаенная динамика начального периода особенно рельефно оттеняют дальнейшее развитие музыкальных (динамических, ритмических и так далее) событий Сонатины.

В мессиановских «призрачных» прелюдиях, казалось бы, совсем нет особой, первостепенной смысловой акцентировки элементов ритма. Но в действительности

и здесь происходят интересные ритмические события. Смена размеров в Прелюдии № 4, создающая двутактовые структуры (3/4 + 2/4) действует и на организацию ритмических и интонационных факторов, которые превращают двутакты в более крупные смысловые построения (четырехтакты).



Пример № 4. О. Мессиан. Восемь прелюдий. Прелюдия № 4.

Доминирующей в данном фрагменте текста является ритмоформула менуэтного шага (такты 1; 3; 5; 7), а сопутствующей и обостряющей тонус звучания предстает ритмоформула, синтезированная из пунктирных и равномерных импульсов (пунктирно-непунктирная) сицилианы-мазурки (такты 1; 5, нижняя строка). Такие ритмические особенности, в сочетании с таинственной мессиановской аккордикой, почти беззвучной невесомой динамикой *ppp*, краткими паузами тишины как будто уводят акустический мир Прелюдии О. Мессиана в иное, почти неуловимое измерение.

Через всю начальную фразу шенберговской *Klavierstück* проходит ритмический рисунок, акцентирующий зрительное и слуховое внимание на второй, слабой доле каждого такта, как бы слегка синкопируя общее трехдольное движение.



Пример № 5. А. Шенберг. Drei Klavierstücke op. 11. № 1.

Таким образом, сразу выявляется ведущая для данного примера характерная формула старинной сарабанды. Также здесь просматриваются ритмические признаки сицилианы (такты 2–3, верхняя строка, основная мелодическая линия) и достаточно условные, но все же различимые признаки равномерного менуэтного шага (в тактах 6; 8 заметен равномерный ход восьмых и есть опора на сильную долю).

В целом же в условиях достаточно подвижного темпа этот ритмический синтез в сочетании с оригинальной интонационностью, присущей А. Шенбергу, складывается в картинку «вальса» — странного фантастического вальсообразного танца.

Во внутренней структуре прокофьевского *Andante*, в равномерной пульсации восьмых скрывается ритмоформула менуэта — каждая доля трехдольной сетки «отсчитывает» менуэтный шаг. В то же время краткие мелодические реплики ямбического строения (из-затакта на первую долю, такты 1–2, снова нижняя строка), образующие регистровый диалог, демонстрируют ритмический рисунок сицилианы.



Пример № 6. С. Прокофьев. Шесть пьес op. 52. № 5. *Andante*.

Одновременно с этими двумя ритмическими линиями здесь есть одномоментное включение ритма сарабанды (такт 4, нижняя строка, подчеркнутая четвертной длительностью вторая доля). То есть, в *Andante* складывается своеобразная небольшая антология старинных ритмов. Динамика *piano*, отсутствие резких акцентов создают ощущение нереального «путешествия во времени».

При современных интонационных и гармонических красках такой экскурс в старину придает пьесе оригинальный неоклассицистский оттенок и подтверждает данные тенденции в творчестве Прокофьева.

Музыкальный текст Прелюдии Д. Шостаковича обнаруживает признаки нескольких танцевальных структур.



Пример № 7. Д. Шостакович. Прелюдия № 2 a-moll.

При беглом поверхностном просмотре-проигрывании пьесы возникает ассоциация с характерными для Д. Шостаковича образами танцевального движения, «фантастических танцев» (так называется и один из его фортепианных опусов: «Три фантастических танца» *op.* 5) А при подробном детальном рассмотрении ритмических компонентов музыкального текста выявляется целый kaleidoscope танцевальных ритмоформул, то плавно, то хаотично сменяющих друг друга или нагромождающихся в некую танцевальную фантазмагорию. Начальный эпизод в партии баса (такты 1-4) играет роль вступления, подготавливая появление сольных мелодических реплик. Так вот, данный вступительный эпизод, длящийся целых семь тактов и затем внезапно исчезающий с музыкальной «авансцены», уходящий в беззвучное отсчитывание трехдольной сетки в такте 8, в свою очередь, состоит из нескольких ритмических элементов. Сначала кажется, что это ритм испанского болеро, но внутри этого ритмического рисунка есть еще дробление на микроформулы тарантеллы (триоли в тактах 1; 3; 5; 7) и сарабанды (такты 2; 4; 6). Это странное сочетание «огненного» (от зажигательной тарантеллы) и «величавого» (от торжественной сарабанды) создает особый колорит уже в начале Прелюдии, подготавливая появление основной сольной партии. Сольное высказывание, характеризующееся большим количеством пауз, ритмических смещений, отрывистого звучания *staccato*, вызывает акустический образ рваного мазурочного движения, странного двуликого вальса-мазурки. А внутри сольного высказывания содержатся еще и признаки ритма сицилианы (такты 5; 7; 9–10, верхняя строка), и ритма-шага менуэта (такты 8; 12, верхняя строка). Такой сложный ритмический «наплыв», с добавлением ритмоформул вальса в партии баса (такты 9–10, нижняя строка) и менуэта (такт 10, нижняя строка) синтезируются в интереснейшую многосоставную ритмическую макроструктуру непритязательной, на первый взгляд, Прелюдии Шостаковича. Таким образом, в небольшом фрагменте музыкального текста, как в капле воды, можно увидеть сложную многообразную ритмическую картину.

В пьесе «Песнь рыбака» С. Губайдуллиной интересующие нас ритмические формулы также вписаны в трехдольную сетку.

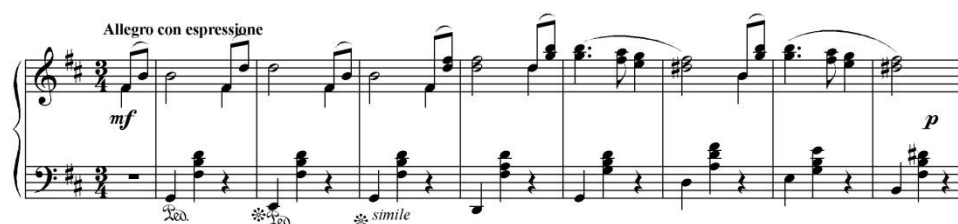


Пример № 8: С. Губайдулина. «Музыкальные игрушки». № 6. Песнь рыбака.

Тихий, переходящий в отдельные линии органного пункта (нижняя строка) и повторяющегося, каждый раз с некоторыми ритмическими смещениями, печально-

го напева–мотива, отдаленно напоминающего интонации «Песни без слов» Ф. Мендельсона (но только без поддержки баркарольного баса), не имеет, казалось бы, особой ритмической загадки. Но внутри половинных с точкой таится трехдольный шаговый рисунок — и вот он, скрытый менуэт. А подчеркнутая вторая доля в окончаниях основных мелодических мотивов (верхняя строка, такты 3; 6; 8; 11) дает нам ритмический образ-рисунок старинной сарабанды. Выдержанный бас *continuo*, также содержащий внутренний счет «на три», неожиданно, в духе музыки XX века, синкопируется (такты 4; 8) и прерывается пустотными переборами квинтовых обертонов, заполняя ими все акустическое пространство однородных тянущихся созвучий (такты 13–14). Таким образом, ритмическая картина в данном примере представляет собой совмещение-синтезирование нескольких контрастных рисунков-ритмоформул — менуэтного шага, сарабанды, органного пункта, синкопированного баса, причем в скрытом, неявном виде. Такое сочетание старинных и современных элементов ритма составляет, с одной стороны, своеобразие «Песни рыбака», а с другой стороны, эта особенность характерна для многих произведений музыки XX–XXI столетий.

Внешний облик «Романтического вальса» С. Слонимского действительно имеет вальсовые признаки — скользящие затактовые широко-интервальные интонации, характерную для романтической музыки аккомпанирующую группу «бас-аккорд», стремительное движение *con espressione* и динамичное развитие фразы.





Пример № 10. Ю. Чугунов. Прелюдия.

Уже в самом первом построении содержатся ритмические признаки сицилианы, а во втором четырехтакте заметны ритмоформула сарабанды, проявляющаяся в опорной второй доле (такты 6–9), а также некое подобие менуэтных шагов, заметное в равномерной подаче каждой из трех долей тактовой схемы (такты 6–9). Триольные фигуры, характерные для тарантеллы, в данном примере слегка оттеняют и «будоражат» общее спокойное движение Прелюдии. Неспешный темп, свободный характер высказывания, предлагаемый самим автором ремаркой *rubato*, оригинальные терпкие созвучия представляют Прелюдию в стилистическом ракурсе джазовой баллады, а известные нам ритмоформулы синтезируют старинное и современное звучание в самобытный акустический сплав.

Соната современного уфимского автора И. Бурдукова написана на стыке классических и джазовых приемов. Но сквозь антураж композиторской техники XX–XXI столетий (нестандартные смены размеров, неквадратность фразировки, усложненность интонаций и гармонического языка) проступают уже знакомые нам по предыдущим примерам старинные ритмоформулы, как будто через поверхностный слой проявляются более глубинные структуры, как древние письмена на старых свитках или двойные изображения на картинах.



Пример № 11. И. Бурдуков. Соната для фортепиано. 2 часть. Allegretto.

Равномерный менуэтный шаг (ход четвертями в тактах 1–3; 6; 7; 9–12), плавно покачивающийся ритм сицилианы (такты 1–2; 6; 8), некоторые вкрапления торжественного ритма сарабанды (такт 8) — и непрограммная, казалось бы, пьеса *Allegretto* открывается нам с новой выразительной стороны, как необычный «Менуэт в джазовых тонах».

Блюз-вальс Рэя Чарльза может служить подтверждением того факта, что в любом современном ритме содержится старинная основа.



Пример № 12. Р. Чарльз. *Blues Waltz*.

Вальсом эта блюзовая пьеса является лишь по внешним показателям трехдольного размера, но внутри этой «мерной емкости» мы замечаем наших старинных знакомых — ритмоформулы «танца королей» — равномерного менуэтного шага (нижняя строка) и плавный ход «гражданки Сицилианы» (верхняя строка). Их одновременное сочетание складывается в структурный рисунок вертикального ритмического диалога. Единение двух ритмов — шагового и скользящего вместе с гениальной прозрачной блюзовой гармонизацией Р. Чарльза создают особую магию в этом «вальсе».

Несмотря на большое отличие мелодики-гармоники, образно-интонационного строя Прелюдии Е. Шатровой (написанной, видимо, как своеобразная реминисценция знаменитой прелюдии *es moll* И.С. Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира») и предыдущего Блюз-вальса Р. Чарльза, между ними есть ритмическое сходство.



Пример № 13. Е. Шатрова. Прелюдия и fuga «Пред именем Твоим». Прелюдия.

Бас *continuo* в Прелюдии практически везде выписан равномерными четвертными длительностями и построен на шаговой трехдольной формуле, а это явный признак менуэта. Контрастирует этому плотному наполнению *continuo* прихотливо выходящая, имитирующая орнаменты баховской прелюдии *es moll* «сольная импровизация», имеющая в основе ритмоформулу сицилианы. Таким образом, вновь старинные ритмоформулы проникают в современную графику и участвуют в процессе синтеза современного музыкального текста.

Прелюдия Михаила Шнейдермана интересует нас, опять-таки, в соответствии с ракурсом данной статьи, с точки зрения ритмического наполнения.



Пример № 14. М. Шнейдерман. Прелюдия № 3.

Триольный рисунок, размер 6/8 — это признаки тарантеллы. И действительно, стремительное движение *agitato*, указанное автором, гибкие динамические волны, акценты на сильной доле, характерная извилистая мелодика с неожиданными широкими интервальными скачками на вершинах фраз — все это очень напоминает зажигательный средиземноморский танец. И хотя все эти особенности графики и акустики не отражены в названии пьесы, они могут служить смысловым ориентиром для исполнителя.

Форма прелюдии в цикле может содержать в себе разнообразные жанровые проявления. В следующем примере — Прелюдии Валерия Скобелкина — в качестве основной смысловой единицы взята формула вальса, и это отражено в подзаголовке прелюдии — «Гипертрофированно-меланхолический вальс», подразумевая под ним глобальное изменение романтического танца вплоть до своей полной противоположности.



Пример № 15. В. Скобелкин. «Ангельский мир». Тетрадь 1. Прелюдия IX.
Гипертрофированно-меланхолический вальс.

Тяжелая неуклюжая поступь диссонирующих аккордов, буквально заполняющих низкими частотами все акустическое поле звучания в начальном разделе Прелюдии, внешним ритмическим рисунком напоминает зловещий «танец»-движение бездушного механического существа, но по сути абсолютно противоречит характерным вальсовым признакам и по содержательной сущности не вписывается в рамки изящных вальсовых формул. Сам Вальс, заявленный в названии пьесы, появится чуть позже (такт 17), как фантастический призрак, фантом, как нечто нереальное — то, что может быстро исчезнуть, — так и происходит с этим вальсовым «мгновением». Динамическое усиление звука и перестройка фактуры изменяют образ вальса до неузнаваемости. В этих искажениях и преувеличениях танцевальных элементов прочитывается легкая насмешка автора над излишней сентиментальностью романтического стиля и представление о старинном стиле прошлого века как о некой фантазмагории или гротеске.

Но и в этом примере структура «гипертрофированного» вальса содержит элементы старинных ритмоформул — сицилианы (в тактах 2; 7; 9; 12 подчеркнуты первая и третья доли, что создает эффект легкого скольжения затактовой доли к следующей сильной — этот признак характерен для ритма сицилианы), менуэта (такты 1–3; 6–8; 11–12 — равномерный ход четвертей или восьмых в трехдольной сетке создает характерный менуэтный «шаг»), сарабанды (такты 4–5; 13; 15 — подчеркивание второй доли в трехдольном размере характерно для торжественного

«хода» сарабанды). Таким образом, вновь современные и старинные компоненты синтезируют смысловую ткань музыкального текста.

Главенствующая роль ритмической (практически наряду с интонационной) организации текста (ведь ритм — это сердце музыки) предполагает особое внимание музыкантов-исполнителей именно к этой выразительной стороне. В целом же, взаимосвязь множественных структурных компонентов — ритмических, интонационных, темповых, динамических, темброво-регистровых, каждый из которых можно рассматривать отдельно и в различных сочетаниях, создают уникальную смысловую и акустическую ситуацию в каждом музыкальном опусе.

П.С. Гуревич
ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Поздний модерн представляет собой постмодернизм как усиление модерна, как эстетика будущего времени и превосходение идеала современности. Прежде всего предельно широко трактуется сама сфера прекрасного и сфера искусства. Сюда входит и садово-парковое искусство и искусство прогуливаться, заниматься любовью — то есть эстетика повседневности в целом [6, 7]. Еще одна черта постмодернизма — умышленное многообразие стилей. Современный город отказывается от ограничений и устремляется навстречу экзотике других культур. Постмодернизм в эстетике взрывает изнутри все традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем. Все, что на протяжении многих столетий, шлифовалось, вынашивалось, теперь подвергается критической оценке, критическому пересмотру.

Постмодерн, естественно, не получил однозначной оценки в современном обществе. Его нередко называли компьютерный вирусом культуры, который изнутри разрушает представления о прекрасном, о красоте. Многих авторов называют осквернителями гробниц, вампирами, которые отсасывают чужую творческую энергию, несостоятельными графоманами. Однако хотя такая критика действительно указывает на слабые места постмодернизма, нельзя не видеть, что она не успевает освоить достижения этого нового направления.

Постмодернисты разочарованы в идеалах и ценностях эпохи Возрождения и времени Просвещения, потому что отказываются верить в прогресс, в торжество разума, в безграничность человеческих возможностей. Любой вариант постмодернизма несет на себе печать «усталой» культуры. Здесь господствует смешение художественных языков. Но ведь, собственно говоря, авангардизм тоже претендовал на новизну. Однако в постмодерне это стремление оказывается радикальным, обостренным, даже по-своему мучительным. Все обновить, все переиначить. Ввести в обиход весь опыт мировой художественной культуры, однако вовсе не для прославления, а для иронического цитирования.

Но почему вдруг возникла такая установка? Зачем нужно переосмысливать накопленные художественные богатства? Во-первых, это результат развития техники, и прежде всего техники коммуникаций. Культуры утратили свою замкну-

тость. Человечество, по словам канадского социолога Маршалла Маклюэна, стало большой «глобальной деревней». Это означает, что любое достижение культуры попадает в контекст, который может оказаться для него необычным фоном. «Троллейбус с рекламой, одежда с рисунками и фразами, пульт дистанционного управления видеоизображением телевизора — это простейшие примеры постмодерна» [1, 99].

Вот на экране идут кадры из фильма «Отелло». Они сменяются рекламой прокладок. Разве это не новая ситуация для высекания неожиданного смысла, ассоциативного мышления. «Быстрое переключение каналов телепередач с помощью пульта дистанционного управления, причем удовольствие зрителя во многом состоит в самом процессе нажимания кнопок — занятие, дающее приятное чувство власти над картинкой на телеэкране, а в сфере визуальной эстетики сулящее неожиданные монтажные эффекты» [7, 4].

Другая причина господства постмодерна состоит в том, что человечество в XX веке пережило опыт тотального досмотра над поведением людей, контроля их мыслей. Отсюда рождение контрустановки — разбить оковы, с помощью которых осуществлялось власть над людьми, устранить всякую возможность диктата. Поэтому в постмодерне все получается наоборот. Если в классическом искусстве композиторы добивались благозвучия, гармонии, то в постмодерне господствует дисгармония в музыке. Если в живописи художники добивались фигуративности, то есть создавали ясные контуры объекта, то в постмодерне изображение размыто, ценится нефигуративность, несимметричность. Если в классическом искусстве, естественно, складывалась тяга к образам, к прекрасному, то в постмодерне правит бал абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе. Отсюда принципиальное отвержение всяких правил, которые рождались и пестовались веками. Каноном постмодерна оказывается отсутствие всякого канона.

Предположим, в советское время были созданы произведения, которые отражали дух времени, а, по существу, господствовавшие тогда идеологические установки. Теперь же в новой духовной атмосфере это произведение обретает другое прочтение. Рождаются странные, необычные наложения разных позиций, мировосприятий. То, что было героикой, оказывается комическим, утратившим свой пафос.

Не случайно для искусства постмодерна характерно ироническое передергивание, оборотничество. Скажем, в прежние времена петелька на одежде и этикетка пришивались только внутри, а сейчас это предумышленно и демонстративно выставляется наружу. Многие из того, что считалось запретным, сокровенным, тайным, становится публичным. Допустим, прежде политическая жизнь не предавалась огласке. Макс Вебер на конгрессе социологов в начале века приводил такой пример. Однажды журналист пробрался на заседание парламента и дал в газету отчет о том, о чем шла речь среди политиков самого высокого ранга. Журналиста заставили прийти к парламентариям и принести извинения за нарушения элементарного политического этикета.

По этому поводу М. Вебер бросает реплику. Случись это в наши дни, то журналиста, который не дал отчета о работе парламента, стали бы упрашивать сделать это немедленно. Политические разоблачения, парламентские скандалы, книги, в

которых рассказывается об интимных тайнах известных людей, — все это стало нормой. То же самое можно сказать вообще о близких отношениях между людьми, о семье. Трудно представить себе женщин эпохи Возрождения, которые, собравшись на площади, пересказывали бы друг другу, какие сексуальные переживания были у них накануне ночью. Драматург Виктор Розов замечает: невозможно представить себе Ярославну (из «Слова о полку Игореве»), которая бежит в плавках по берегу моря. То, что было запретным, стало доступным. Видео сбросило покров интимности с отношений между мужчиной и женщиной. Любовную шалость президента, который увлекся стажеркой, обсуждала вся планета. Речь идет вовсе не о романтических переживаниях, а о следах биомассы, оставленной на платье отчаянной девушки.

Понятное дело, что человек, который привык жить в культуре, имеющей строгую нормативность, попадает в другую ситуацию. Отсюда определенные следствия, которые накладывают отпечаток на культуру:

- растворился идеал общезначимости и всеобщности в своей жесткой, однозначной и императивной форме;
- эклектика, смешанность превратились в норму личной жизни, мышления и поведения;
- размылись строгие критерии или точки отсчета, которые помогали человеку выбрать необходимое решение. Теперь он сам вынужден отдавать предпочтение тем или иным приоритетам.

Изменилось геополитическое пространство, сменились духовные ориентиры, прошлое утратило свою однозначную трактовку, поскольку возникли самые разные оценки исторического наследия. Но это относится и к бытовым, житейским вопросам. Вы просыпаетесь рано утром и обнаруживаете, что мир, который долгие годы воспринимался как фон вашей жизни, переменился. Все, к чему вы привыкли, становится совсем иным. Причем в рекордные сроки, буквально ежесекундно. Скажем, еще в прошлом году этот день считался великим праздником. Вы сидели у экрана и смотрели демонстрацию. Вам звонили друзья, почтальоны приносили открытки. Этот день все еще считается праздником. Однако никто не звонит, не поздравляет. Осталась одна проформа. Зачем она?

Сместились все представления. Знакомая назвала дурой приятельницу, которая поступила в аспирантуру. Подземный переход оглушает вас звуками аккордеона. Вы замедляете шаг. Несколько месяцев назад вы видели этого музыканта на обложке модного иллюстрированного журнала... Вечером на экране появляется телевизионный ведущий и комментирует обвальное крушение рубля. Учителя и профессора ищут работу в торговых точках.

Американский социолог Элвин Тоффлер пишет: «Формируется новая цивилизация. Но как мы в нее вписываемся? Не означают ли сегодняшние технологические изменения и социальные перевороты конец дружбы, любви, привязанности, общности и участия? Не сделают ли завтрашние электронные чудеса человеческие отношения еще более бессодержательными и потребительскими, чем сегодня? Как будто бомба взорвалась в нашей общей психосфере? Во многих странах мы ощущаем романтизацию безумства, прославление обитателей «гнезда кукушки».

В бестселлерах объявляется, что сумасшествие — это миф, а в Беркли начинает выходить журнал, посвященный идее о том, что сумасшествие, гений и святость лежат в одной плоскости, и у них должно быть одно название и одинаковый престиж» [см.: 9, 579]. «Знаменитости на час» действуют на сознание миллионов людей как своеобразная имидж-бомба, и именно в этом их назначение.

Потребовалось меньше года с того момента, когда девочка по прозвищу Твигги впервые вышла на подиум, чтобы ее образ запечатлелся в умах миллионов людей по всему земному шару. Твигги, блондинка с влажными глазами, плоской фигурой и длинными тонкими ногами, стала мировой знаменитостью в 1967 г. Ее обаятельное лицо и худосочная фигура внезапно появились на обложках журналов Англии, Америки, Франции, Италии и других стран, и сразу же потоком хлынули накладные ресницы, манекены, духи и одежда в стиле «твигги». Критики глубокомысленно рассуждали о социальном значении Твигги, а газетчики отводили ей примерно столько же столбцов, сколько приходится на долю мирных переговоров или избрания нового Папы.

Однако к настоящему времени образ Твигги в умах людей стерся. Внимание публики переключилось на другие объекты. Причина в том, что имиджи становятся все более и более недолговечными, и это касается не только моделей, спортсменов или звезд эстрады. В эпоху постмодерна эти люди-имиджи, как живые, так и вымышленные, играют существенную роль в нашей жизни, создавая модели поведения, роли и ситуации, согласно которым мы делаем заключения относительно собственной жизни. Хотим мы этого или не хотим, но мы извлекаем уроки из их действий. Они дают нам возможность «примерить на себя» различные социальные роли и стили жизни без последствий, которые повлекли бы за собой подобные эксперименты в реальной жизни. Стремительный поток личностей-имиджей не может не способствовать увеличению нестабильных личностных параметров множества разных людей, испытывающих трудности в выборе стиля жизни.

Техника влияет на образ жизни людей. Но она оказывает воздействие и на художественную фантазию. Не был бы изобретен телескоп и микроскоп, мы, возможно, не узнали бы о путешествиях Гулливера в страну лилипутов и великанов. Постмодернизм во многом обязан своим возникновением появлению новейших технических средств массовых коммуникаций — телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. Поначалу постмодерн являл нам культуру, которая была рассчитана на зрительное восприятие. Это касалось живописи, архитектуры, кинематографа, рекламы. Постмодерн не стремился отразить реальность, как это было в классическом реализме. Он пытался ее моделировать с помощью видеоклипов, компьютерных игр, диснеевских аттракционов. «Эти принципы работы со «второй действительностью», теми знаками культуры, которые покрыли мир панцирем слов, постепенно просочились и в другие сферы, захватив в свою орбиту литературу, музыку, балет» [5, 81]. Итак, происходит своеобразный сплав тех жизненных и практических установок, которые имеют разные народы, этносы, цивилизации, культуры. Массовая культура все смешивает, перемалывает, создает новый облик того, что в наши дни можно считать красивым. Теперь на переднем плане телеви-

зионного показа не только политический деятель, но и полный значимости автомобиль известной марки или дизайн стиральной машины.

Новое искусство, естественно, принесло с собой и новые понятия. Если искусство прошлого исходило из идеи линейного развития, то есть последовательного, шаг за шагом развертываемого процесса, то постмодернисты разрабатывают идею нелинейности. Она получила воплощение в термине «ризомы». Эта метафора впервые была применена видными философами Ж. Делезом и Ф. Гваттари и заимствована из ботаники. Этот термин обозначает способ роста корня растения, который не является ни одиночным, ни пучкообразным ответвлением от единого стебля, но представляет собой раздробленное множество разнородных образований, обеспечивающих развитие растения.

Но это в ботанике. В постмодерне под этой метафорой подразумевается возникновение множественности, движение, не имеющее преобладающего направления. Оно распространяется без регулярности, что не дает возможности предсказать приближающийся этап развития.

Так находят свое применение идеи коллажа и множества стилей, при этом все исторические школы, элементы художественной культуры становятся равноценными. Нетрудно догадаться, что в этом контексте утрачивает свой смысл само понятие «стиль» применительно к современному состоянию культуры. Эстетика постмодерна принципиально отвергает идею согласованной целостности. Вот что пишет по этому поводу один из видных теоретиков постмодерна Жан-Франсуа Лиотар: «Эклектизм является отличительной чертой всей современной культуры: человек слушает РЭГ, смотрит вестерн, ест завтрак у Макдональда и обедает в ресторане с национальной кухней, пользуется парижскими духами в Гонконге; знание становится элементом телевизионных игр. Публика для эклектических произведений находится легко... Однако этот реализм «все возможно» на самом деле базируется на деньгах; при отсутствии эстетических критериев остается возможность — и не бесполезная — оценивать произведения искусства согласно той прибыли, которую он обеспечивает. Такой реализм примиряет все тенденции... подразумевая, что все тенденции и запросы имеют покупательную способность» [11, 334–335].

Проблемы интеллектуальной стратегии постмодерна являются проблемами языка. Его представители воспринимают мир как текст. Именно здесь постмодерн претендует на выражение общей теории современного искусства. Как собственно постмодернистский по своей природе стал рассматриваться феномен «поэтического языка» или «поэтического мышления». Главный объект постмодернизма — Текст с большой буквы. Одним из главных лидеров постмодернизма французского философа Жака Деррида называют Господин Текст.

Когда мы читаем какое-нибудь произведение или рассматриваем живописное полотно, для постмодерниста — это, условно говоря, некий текст, то есть можно обнаружить безразличие к автору, к содержанию произведения, а обратить внимание только на сам текст. Но вот беда, мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны. Это означает, что каждое слово, каждая буква в постмодернистской культуре — это цитата. Кто-то уже сказал это. Представьте себе, что вы культурный и образованный человек, хотите объясниться в любви женщине, которую вы считаете не

только культурной и образованной, но еще и умной. Конечно, вы могли бы просто сказать: «я безумно люблю вас», но вы не можете это сделать, потому что она прекрасно знает, что эти слова были точно так же сказаны Анне Австрийской в романе Александра Дюма «Три мушкетера». Поэтому, чтобы себя обезопасить, вы говорите: «Я безумно люблю вас, как сказал Дюма в «Трех мушкетерах»». Да, разумеется, женщина, если она умная, поймет, что вы хотите сказать и почему вы говорите именно таким образом. Но совсем другое дело, если она на самом деле такая умная, захочет ли она ответить «да» в ответ на такое признание в любви?

Когда же родился постмодернизм? Наиболее принятой является точка зрения, что постмодернизм сложился в конце 30-х гг. XX века и что первым произведением постмодернизма можно считать роман ирландца Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану». Этому произведению свойственна ирония, которая снижает типичное для модернизма трагическое мироощущение. Постмодернизм впервые стал философским понятием после выхода в свет и широкого обсуждения книги французского философа Жан-Франсуа Лиотара «Постмодернистский удел». В ней он критиковал обычный метод повествования. «Постмодернизм, таким образом, есть нечто вроде осколков разбитого зеркала тролля, попавших в глаза всей культуре, с той лишь разницей, что осколки эти никому не причинили особого вреда, хотя многих сбили с толку» [3, 223]. По мнению постмодернистов, текст не отражает никакой реальности. Он творит новую реальность, точнее, множество новых реальностей, часто вовсе не зависящих друг от друга. Вы можете прочитать текст, вкладывая в него те смыслы, которые действительный автор вовсе не имел в виду. Но если все зависит от истолкования текста, откуда взяться реальности? Реальности просто нет. Можно сказать так: есть множество виртуальных реальностей. Постмодернизм сделал ненужным поиск границ между текстом и реальностью. Реальность окончательно устранена, есть только текст.

В искусстве постмодернизма появился *пастиччио* (от итал. *pasticcio* — опера, составленная из кусков других опер). Однако это вовсе не пародия, поскольку отсутствует сколько-нибудь серьезный объект, достойный осмеяния. Ведь быть объектом пародии может быть только то, что «живо и свято». Но в эпоху постмодернизма ничто не живо и тем более уже не свято. Текст вообще становится гибким приспособлением, которым можно манипулировать по-разному. В 1976 г. американский писатель Р. Федерман опубликовал роман, который можно читать по усмотрению читателя (он так и называется «На ваше усмотрение») — с любого места, тасуя пронумерованные и несброшюрованные страницы. Эта литература вскоре стала компьютерной, ее можно читать только на дисплее: нажмешь кнопку — и переносишься в предысторию героя, нажмешь другую и поменяешь неприятный конец на хороший, радостный. Но если хочется горечи, ощущения трагизма, можно сделать и наоборот. Переключится с радостной концовки на безутешную, драматическую.

Три года спустя после появления этого романа Ж. Ривэ опубликовал роман-цитату «Барышни из А.». В этом произведении собрано 750 цитат из 408 авторов. Это произведение тоже можно считать оригинальным. Ведь его составил конкретный автор. Однако по сути это сборник цитат. Французский философ Жак Деррида

ввел в эстетику постмодернизма понятие деконструкции. Это особое отношение к тексту, которое может быть обозначено русскими словами «разборка» и «сборка». Вы берете некий текст и осуществляете репрессию над ним. Вы можете его расчленивать, разбросать, переосмыслить, обнаружить разрывы там, где предполагалось полное присутствие смысла.

Разъясняя смысл этого понятия, Ж. Деррида предупреждал в «Письме к японскому другу», что было бы наивным искать во французском языке ясное и недвусмысленное значение, аналогичное слову «деконструкция» [2]. Если термин «деконструкция» ассоциируется с разрушением, то значение деконструкции связано с «машинностью» — разборкой машины на части для транспортировки в другое место. В процессе деконструкции словно повторяется известная притча о строительстве Вавилонской башни. Здесь происходит расставание с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинематографа, разрушение границ между ними.

И если можно говорить о какой-то системе деконструкции в эстетике, то ею стала принципиальная несистематичность, незавершенность, открытость конструкции, множественность языков, рождающая миф о мифе, метафору метафоры, рассказ о рассказе, перевод перевода.

Постмодернист берет некий знакомый всем текст и начинает его «обезличивать». Как будто бы тонкий, изощренный анализ словесной вязи, кружение слов, которые берутся в разных контекстах, в результате изначальный смысл просто смещается. Текст теряет начало и конец и превращается в дерево, лишенное ствола и корня. Текст обретает только ветви. По мнению Дерриды, любой элемент художественной культуры может быть свободно перенесен в другой исторический, социальный, политический, культурный, эстетический контекст.

Таким образом, искусство для Дерриды — своеобразный исход из мира в чистое отсутствие. Это опасный и тоскливый акт, не предполагающий совершенства художественного стиля. Ее результатом для современной эстетики является утрата уверенности в своем божественном источнике и предназначении. Однако это не означает, что искусство и прекрасное в эстетике постмодернизма растворяются, размываются. Происходит их сдвиг, смещение, дрейф, освобождение от традиционных толкований [см.: 4, 27].

Архитектура — это пространственное письмо. Но в постмодернизме она утрачивает свою автономность, смешиваясь с другими типами художественного выражения — кинематографическим, хореографическим, литографическим. Примером постмодернистской архитектуры Деррида называет Бернара Чюми, который осуществил в Париже свой проект «Безумия». В основе проекта — точки-магниты, которые объединяют фрагменты расколотой парковой системы — аттракционы, игры, экологические искусственные творения. Прерывистые красные точки нацелены на связывание энергии безумия.

Совместно с архитектором П. Айзенманом Ж. Деррида создал проект «Хоральное произведение», который включает в себя литературный и архитектурный элементы. При этом Деррида выступил в роли дизайнера, его соавтор выступил как литератор. В результате возник образец многоголосой, многоязыкой «архитекту-

ры», своеобразный псевдосад без растений, где соединяется твердое и жидкое, вода и камень. «Словесный дизайн» включает в себя хореографию, музыку, пение, ритмические эксперименты. Выступление хора мыслится как архитектурное событие, со ссылкой на роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». При этом книга приравнивается к храму.

Значительное влияние на развитие постмодернистской эстетики оказали взгляды Умберто Эко — известного итальянского писателя и критика. Свои суждения он изложил в заметках на полях романа «Имя розы» [10]. Это произведение принесло ему широкую известность. Прежде всего он обратил внимание на возможность возрождения сюжета под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления. Если авангардисты дошли до разорванного и сожженного холста, архитектуру свели к садовому забору, дому-коробке, литературу — к коллажу, к белой странице, музыку в конечном счете — к абсолютной тишине, то постмодернисты отказались от уничтожения искусства. Просто они стали приглашать писателей и художников к ироническому переосмыслению всего, что было создано человечеством.

Одна из отличительных особенностей постмодернизма, если сравнивать его с модернизмом, состоит в том, что ирония часто проводится не единожды. Можно подвергнуть иронии то, что уже являлось иронией над чем-то. Так возникает своеобразная игра для тех, разумеется, кто в состоянии ее понять. Но тем, кто не поспевает за такой перестановкой акцентов, остается только принимать высказанное всерьез. Постмодернистские коллажи могут быть восприняты широким зрителем как сказки, пересказы снов.

Ж. Делез и Ф. Гваттари пытаются развить классические для психоаналитической традиции идеи о творчестве как безумии. Но при этом они хотят внести в это творчество новые элементы, тщательно исследуя шизофренический потенциал различных видов искусства. С этой точки зрения весьма перспективным оказывается театральное искусство. Тут для постмодернистов есть постоянный ориентир — творчество итальянского драматурга, режиссера и актера К. Бене.

С точки зрения Ж. Делеза, театральный деятель должен взять на себя совсем иные функции. Человек театра, по его мнению, не драматург, не актер и не режиссер, это хирург, который делает операции, ампутации. В спектакле «Пентиселея. Момент поиска. Ахиллиада» актер-машина развинчивает и вновь собирает умершую возлюбленную Ахилла, пытаясь «оживить» ее прошлое в акте деконструкции [см.: 4, 65].

Эстетика постмодернизма — важный этап в становлении современной эстетики, требующий глубокого и разностороннего изучения.

Литература

1. *Гриценко, В.П.* Семиотическая реальность, семиотическая машина и семиосфера. — Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2000. — 248 с.
2. *Деррида, Ж.* Письмо к японскому другу. URL: <http://postmodern.in.ua/?p=927>.

3. *Лиотар, Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // *Ad Marginem* '93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии Российской академии наук. — М.: Ad Marginem, 1994. — С. 307–323.
4. *Маньковская, Н.Б.* «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). — М.: Институт философии Российской академии наук, 1995. — 221 с.
5. *Маньковская, Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.* Вып. 1. — М.: Институт философии Российской академии наук, 2005. — С. 68–89. — URL: <http://iph.ras.ru/page51913038.htm>.
6. *Маньковская, Н.Б.* Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.
7. Постмодернизм и культура: Материалы круглого стола // *Вопросы философии.* — 1993. № 3. — С. 3–16.
8. *Руднев, В.П.* Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1999. — 381 с.
9. *Тоффлер, Э.* Третья волна / Научн. ред., авт. предисл. П.С. Гуревич. — М.: АСТ, 1999. — 784 с.
10. *Эко, Умберто.* Имя розы: Роман / Пер. с итал. Е. Костюкович. — СПб.: Symposium, 2009. — 639 с.
11. *Lyotard, J.F.* Answering the question: «What is postmodernism» // *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities* / Hassan I., Hassan S. (eds.). — Madison, 1983. — P. 334–335.

В.Э. Девуцкий

**ТРИ ТРАГЕДИЙНЫЕ ЛИНИИ РУССКОГО СИМФОНИЗМА XX СТОЛЕТИЯ:
НИКОЛАЙ МЯСКОВСКИЙ, ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ, МИХАИЛ НОСЫРЕВ
(К 70-летию Победы)**

В многомерной и драматической истории России XX столетия выделяются три трагических события. Это революция и гражданская война 1917–1920 годов, Великая отечественная война и массовые сталинские репрессии — необъявленная война государства против собственного народа.

В советском искусстве все эти темы освещены широко. Были созданы настоящие шедевры, наподобие «Тихого Дона», «Смерти комиссара», «Летят журавли», «Архипелага ГУЛАГ». Сильно варьирует лишь степень исторической достоверности отображенных событий. До 1988 года явно различимы идеологические ограничения, хотя далее можно заметить идеологические перехлесты в противоположную сторону («очернение», «заклеймение», осуждение).

Музыка своими специфическими средствами также пыталась отразить исторические вехи времени. Но здесь сложилась несколько парадоксальная ситуация. С одной стороны, идеологическое давление порождает Двенадцатую симфонию Дмитрия Шостаковича — сильное в музыкальном отношении, но наивное в смысле правдоподобия произведение. С другой стороны, отсутствие в инструментальной музыке строгих семантических связей с общезыковыми символами дает возможность в некоторых случаях отразить специфическим музыкальным языком ту тра-

гическую правду жизни, которую пытались лакировать в других, более понятных для аудитории, искусствах.

Знаковыми произведениями отечественного XX столетия являются Шестая симфония Н. Мясковского (1923), Восьмая симфония Д. Шостаковича (1943), Первая симфония М. Носырева (1965). В них три трагедийные темы России выражены с исчерпывающей полнотой и правдивостью.

Шестая симфония Мясковского отображает тему революции и Гражданской войны непосредственно по следам исторических событий. Чтобы стать более понятным, композитор вводит в партитуру специальные музыкальные знаки: это хорошо узнаваемые цитаты песен Французской революции 1789 года «Карманьолы», «*Ça ira*», средневековой секвенции «*Dies irae*», а также русского духовного песнопения «Как душа с телом расставалась». Первые две из упомянутых цитат призваны создать атмосферу именно *революционных* событий. То, что это французские, а не русские революционные песни — устанавливает своеобразную временную дистанцию и, в то же время, создает более широкий исторический контекст (любая, не только большевистская революция).

Революционные события показаны Мясковским через жизнь, страдания и смерть одного персонажа — романтически настроенного, тонко чувствующего человека, попавшего в жернова истории и не сумевшего найти в ней своего места. Романтический флер и трагедийная направленность прямо подчеркнуты исходной малотерцовой интонацией, вытекающей из двух великих шедевров — Второй сонаты Ф. Шопена и Шестой симфонии П. Чайковского. Символический смысл имеет и выбор тональности: *ми-бемоль минор*, которая, наряду с *си-бемоль минором* и *си-минором* уже в XIX веке стала музыкальным знаком трагедийности.

Семантическая система Мясковского весьма прозрачна. Широкое развитие во всех частях четырехчастного цикла напева «*Dies irae*», безусловно, является символом смерти, ее предчувствия и свершения. Чтобы отечественный слушатель не просмотрел это предзнаменование, композитор ввел еще и слово — хор озвучивает духовный стих «Как душа с телом расставалась»:

*Что мы видели —
Диву дивную,
Диву дивную,
Телу мертвую.*

Заглавный лейтмотив симфонии отражает смятение и паническую встревоженность романтического героя. Он пытается преодолеть вставшие перед ним преграды, но это оказывается невозможным. В нескольких темах связующей и побочной партий обильно представлены мотивы горестных вздохов, которые в финале перерождаются в душераздирающие стенания. Эти стенания и предвосхищают его гибель.

Мясковский вводит два драматургических приема, которые значительно усиливают воздействие симфонической концепции. Они, правда, опробованы еще в XIX веке. Один восходит к творениям Бизе. Как известно, трагедия героя драмы Додэ «Арлезианка» свершается на фоне народного празднества. Этот же поворот использован в финальном действии оперы «Кармен». Мясковский также показывает ги-

бель своего романтического героя на фоне ликующих мелодий французских революционных песен. Оригинальным решением является лишь то, что исходно объективированное экспозиционное изложение этих тем постепенно перерастает в деформированное звучание: так революция, несущая в умах масс праздник и свет, для героя оборачивается кошмарным видением, несущим ему гибель.

Второй прием также заимствован из оперной драматургии. Вспомним, вердиевской Виолетте в мгновение смерти приходит видение ее недавнего триумфа. В «Пиковой даме» гибель Лизы и Германа оплакивается звучанием темы их любви — символа несвершенного и недостижимого счастья. Так же и Мясковский заканчивает симфонию постепенно истаивающим звучанием *темы мечты*, которую до этого он заветно лелеет в третьей части.

Таким образом, в своей Шестой симфонии Мясковский однозначно отобразил *трагедийный* смысл русской революции, как и всех прочих социальных революций человечества. Однако, чтобы выявить эту концепцию, нужно хорошо знать эзопов язык музыки, системно считывая особые музыкально-семантические знаки. Думается, что в 20-е годы воспринять в полной мере идейное содержание симфонии могли только единичные профессиональные музыканты. Композитор сам не пытался описывать свой замысел и, возможно, это спасло его от неминуемых репрессий тридцатых.

Д. Шостакович напрямую отразил события войны 1941–1945 годов в двух своих симфониях: Седьмой и Восьмой. Если знаменитая Седьмая симфония стала символом сопротивления народов СССР гитлеровской агрессии, то созданная двумя годами позже Восьмая поставила задачу войны в космологической плоскости, ибо разрушительные события предстали в ней как вселенская катастрофа.

Пятичастный цикл симфонии последовательно отображает две стадии этой катастрофы. В первой части Зло зарождается и формируется прямо в недрах основного музыкального материала, достигая огромной разрушительной силы к концу масштабной разработки. Длительное соло английского рожка на застылом фоне струнных в репризе — словно одинокий голос страдающего человека, оплакивающего неисчислимые жертвы. Три последние части симфонии прокручивают события в еще более драматичном ключе. В токкате третьей части сфера Зла и Разрушения достигает апогея, сметая все на своем пути. Последующая Пассакалия с ее неизменным остигнутым басом показывает земной пейзаж словно лишенным всего живого. Это мертвый мир, оплакивающий сам себя.

Финальная пятая часть дает очень неоднозначное решение космологического конфликта. С одной стороны, в робких фразах солирующего фагота сокрыта надежда на Возрождение. Жизнь постепенно набирает силу, становится богаче, разноцветнее. Но внутри нее в извивах басового кларнета, в грубых пассажах струнных созревает новое Зло. В конце концов, реминисценцией возвращается разрушительная кульминация первой и третьей частей, ставя мир на грань полного уничтожения.

Заканчивается симфония словно многоточием: произойдет ли еще раз Возрождение жизни или земное существование человечества канет в Лету — этот вопрос в партитуре не находит ответа.

Тема сталинских репрессий, отраженная в литературных произведениях В. Шаламова, В. Гроссмана, А. Солженицына, в музыке почти не раскрыта. «Почти», но за исключением грандиозных партитур воронежского композитора Михаила Носырева (1924–1981). Четыре симфонии Носырева, три инструментальных концерта и даже струнные квартеты воплощают такую разновидность сферы Зла, которую следует обозначить именно как *подавление человеческой личности бездушной государственной машиной*. Везде композитор применяет особый семантический прием: мелодически определенному образу *героя* противопоставлен обнаженный и обескровленный ритмический узор ударных инструментов.

Впервые тему репрессированного человека Михаил Носырев воссоздал в своей Первой симфонии, написанной в 1965 году, но практически не исполнявшейся вплоть до 90-х годов XX столетия. Благодаря поддержке Шостаковича, Носырев, осужденный Военным трибуналом к расстрелу, проведший 10 лет в Воркутинском концентрационном лагере, отбывший пятилетнюю ссылку в Коми-Пермяцком автономном округе, был принят в члены Союза композиторов СССР. Этот почти невероятный поворот судьбы незаконно репрессированного музыканта дал возможность звучать в Воронеже, Москве, некоторых других городах почти всем его сочинениям семидесятых годов.

С 1958 года и до смерти Носырев был дирижером сначала Воронежского театра оперетты, а затем Воронежского государственного театра оперы и балета. Им были осуществлены десятки оперных и балетных постановок. На сцене театра в течение двух десятилетий с успехом шел его балет «Песнь торжествующей любви» по одноименной новелле Тургенева. И это при том, что профессиональное образование композитора закончилось в 1941 году, когда он окончил музыкальную школу при Ленинградской консерватории по классу скрипки! Подлинных высот, как на поприще композиции, так и оперного дирижирования Михаил Носырев достиг только путем самообразования в невероятно тяжелых условиях заключения и ссылки.

Об этих обстоятельствах судьбы композитора не принято было говорить и слушатели того времени не могли даже подозревать, какой содержательный срез освещал композитор Носырев в отечественной музыке. И только в начале 90-х, спустя десять лет после несправедливо обидной ранней смерти, замыслы партитур стали, наконец, считываться адекватно.

Может быть самым ярким воплощением трагической темы репрессий является Первая симфония Носырева. Через ее четыре части проходят два основных образа: тема главной партии первой части, символизирующая трепетный духовный мир героя и зловещая ритмоформула, своим мертвенным звучанием отображающая орудие подавления. Ритмоформула — как Дамоклов меч — нависает над судьбой героя, гася и останавливая все его духовные порывы.

В симфонии много концепционных драматургических находок. Например, скерцо третьей части, которое обычно пишется в сложной трехчастной форме, представляет сложную двухчастную форму, вызванную тем, что после *Trio* традиционная реприза *Da capo* снимается и часть заканчивается тремя жесточайшими тактами, словно погружающими повествование в первобытный хаос. В самом *Trio* постепенно формируется ностальгическая вальсовая тема, символизирующая воспо-

минания о счастливой юности, когда в каждом ленинградском сквере играла живая музыка и горожане танцевали здесь вальсы. Трех ужасающих тактов хватает для того, чтобы зачеркнуть несостоявшуюся любовь, мечту, да и целую жизнь.

Развязка финала еще трагичнее. Слушателям, не знакомым с обстоятельствами жизни Носырева, кажется, что музыка четвертой части входит в жизнеутверждающую фазу, да еще с элементами комедийности. (Надо сказать, что в жизни Михаил Иосифович был человеком достаточно общительным, остроумным и внешне неунывающим.) И в тот момент, когда основной мелодический материал достигает кульминационной точки, его начинает безжалостно прочерчивать ритмоформула. Раз, другой, третий... Внезапно возвращается почти уже забытая тема главной партии первой части. Герой в последний раз взывает к Судьбе, но ответом ему звучит провозглашаемая всем оркестром бездушная ритмоформула, последний раз — и теперь уже окончательно — пресекающая жизненный цикл.

Знаменательно, что подлинный глубинный смысл всех трех охваченных нами симфоний не мог быть оценен в момент создания этих великих сочинений. Понимание концепций приходило очень постепенно. Шестую симфонию Мясковского благополучно забыли на долгие годы. Восьмую Шостаковича стали активно исполнять только в шестидесятых. Первая Носырева также стала фактом ее существования спустя тридцать с лишним лет после написания. И хотя тема репрессированного художника раскрыта во всех последующих крупных симфонических полотнах мастера, извлечь ее оттуда и сделать достоянием широкой аудитории удалось только недавно¹.

Важно, что великие трагедии нашего Отечества не остались без внимания композиторов. Музыка, как никакому другому виду советского искусства, удалось отобразить эпохальные события нашей истории без идеологических прикрас и обманов — правдиво, возвышенно и эмоционально точно.

А.И. Демченко

ШЕДЕВРЫ ДЛЯ СВАЛКИ ИСТОРИИ?

Неокапитализм отечественного образца, который формируется в России на наших глазах, еще не располагает отчетливо сложившейся идеологией. Однако по крайней мере в одной его позиции совершенно однозначна: категорическое, остро выраженное неприятие всего, порожденного тем, что ныне принято именовать Октябрьским переворотом. Само собой, столь же безусловно отвергается и все, что имело причастность к этому в искусстве советского времени. И, несомненно, изъятию подлежит любой опус, связанный с так называемой историко-революционной тематикой. Попытаемся объективно разобраться в этом вопросе, поскольку он име-

¹ Казарян Н.К. К 80-летию со дня рождения М.И. Носырева // Российская музыкальная газета. — 2004. № 4; Казарян Н.К. Судьба поколения в симфониях М.И. Носырева // Музыкальная академия. — 2004. № 4.

ет прямое отношение к художественному наследию выдающегося русского композитора Г. Свиридова, столетие которого отмечается в нынешнем году.

Историко-революционной темой в прямом значении этого слова мы именуем то, что в искусстве отображает историю революционного движения, в том числе и за пределами России. В расширительном понимании в орбиту историко-революционной тематики втягивается и то, что в нашей стране существовало с незапамятных времен — с момента появления так называемых «разбойных» песен, песен вольницы и всего того в народном творчестве, что было связано с эпохами крестьянских бунтов, мятежей и восстаний. В профессиональном художественном творчестве то был постепенно расширявшийся поток, имевший свою точку отсчета от Радищева и поэзии декабристов. На свободу этот поток вырвался вместе с Октябрьской революцией, когда данная тема стала официально поощряемой. С тех пор и до конца 1980 годов размах продуцирования в данной сфере приобрел поистине невиданные масштабы.

Поскольку разработка историко-революционной тематики всемерно поддерживалась со стороны государства, то трудноисчислимый в количественном отношении вал опусов, естественно, содержал в себе и массу преходящего, порой откровенно конъюнктурного (особенно заготавливаемого к «памятным датам»). Наряду с этим обращение к данной теме порождало и немало искреннего, подчас подлинно вдохновенного. Обычно это происходило тогда, когда приливы интереса к историко-революционной тематике были продиктованы определенными социальными импульсами, побуждавшими вновь и вновь обращаться к сюжетам давно прошедшего времени, причем воспроизведение подобных сюжетов приобретало характер параллелей к реалиям актуального бытия, осмысливаемого и художественно претворяемого посредством всевозможных аллюзий.

Пожалуй, самый сильный из подобных приливов интереса к теме Революции приходится в отечественной музыке на 1950 годы. Страна переживала в это десятилетие небывалый подъем: гордость за недавно одержанную великую Победу, формирование мировой социалистической системы, духовное раскрепощение времен «оттепели», когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жестких идеологических установлений и, наконец, прорыв в космос — все это зачастую ассоциировалось с торжеством тех идей, под знаменем которых проводились радикальные преобразования начала века.

Вот что стало причиной всколыхнувшегося интереса композиторов к историко-революционной теме, и именно в это десятилетие Георгий Свиридов создает все примечательное в данной сфере, в том числе два грандиозных вокально-симфонических монумента — «Поэму памяти Сергея Есенина (1956) и «Патетическую ораторию» (1959). Царившая тогда атмосфера больших надежд и ожиданий, социальный энтузиазм, процесс «распрямления» человеческих душ, стремление передать гордое, могучее и величественное в человеческой натуре и в облике народа — все это породило в искусстве ярко выраженную героико-эпическую настроенность, и Свиридов утверждал ее как никто другой, воплощая пафос общенародных деяний и устремлений.

Первый из только что названных вокально-симфонических монументов завершается гимном-славлением колоссальной мощи, безмерно титанического, поистине планетарного размаха, в чем композитор отталкивался от несравненной поэтической метафоры есенинского стиха, придавая происходящему в России всечеловеческую значимость.

Небо — как колокол.

Месяц — язык.

Мать моя — Родина.

Я — большевик.

Воплощению космической грандиозности служит гиперболизированная величественность очертаний с сопутствующей заторможенностью движения и монументальнейшей пышностью подчеркнуто декоративной фактуры. Ощущение действия, происходящего как бы вне времени, усиливается благодаря своеобразной нейтрализации лада: центральный As дополняется звучанием минорных трезвучий снизу (f) и сверху (с), и на этой единой для части полифункциональной основе возглашается нескончаемо-вечный, колокольный перезвон всего мироздания.

На склоне лет, в 1991 году, Свиридов сформулировал свое понимание финала «Поэмы...» следующим образом: *«Это громадный вселенский колокольный звон, всемирный благовест, это бессмертие... Это преображение, вознесение России и вознесение поэта, бессмертие человеческого творчества. Что сохраняется от жизни, от истории? Сохраняется искусство. Оно концентрирует в себе духовную сущность огромных событий, в которых принимают участие массы людей».*

* * *

Кульминацией разворачивания историко-революционной темы в творчестве Свиридова и во всей советской музыке явилась «Патетическая оратория», поэтико-философское осмысление Революции сложилось в которой во многом иначе, чем в «Поэме памяти Сергея Есенина». Если в «Поэме» сделан весьма сильный акцент на образе уходящей Руси, то в «Патетической» он практически целиком перемещается в сферу обновляющейся России.

Раскрытие идеи Революции осуществляется здесь в совершенно иных образных ракурсах, которые можно определить как действенно-ораторская сфера, медитативная линия и величальное начало. Причем облик этой оратории формирует доминирующая опора на различные аспекты действенно-ораторской сферы, которая активно воздействует на медитативную линию и величальный слой, что обеспечивает диалектику гибкого взаимодействия воссозданных в оратории образов и состояний.

Эта диалектичность внутренне присуща и ведущей образной сфере, отражаясь в непрерывном переплетении действенного и ораторского проявлений. В I части («Марш») она начинается, казалось бы, с формального, но очень важного для стиля Свиридова момента — свободной и оригинальной трактовки формы. Трехчастная с кодой оказывается в то же время строфической, «запевно-припевной», — так в неразрывности соединяются академическое и демократическое. Функционально это выглядит следующим образом: первый «запев» — экспозиция, первый «припев» — середина, второй «запев» — реприза, второй «припев» (в сокращении) — кода.

В «запевах» солирующий бас определяется в роли трибуна, и ораторское начало с первых же тактов выявляется с исключительной мощью. Истинно революционный темперамент страстных, открыто публицистических обращений состоит не только в обнаженно-мятежном духе вызова, не только в гиперболизированно-укрупненной призывной декламационности и героическом титанизме, но и в особом строе оптимистического драматизма, когда колоссальное напряжение жизненного преодоления, богатырский разворот социального разлома соседствует с абсолютной уверенностью в исходе борьбы. Такой синтез обеспечивается главенством мажорной окраски, но в мажор непрерывно внедряются гроздь малых секунд, а фундамент грузных, гулко «ухающих» оркестровых басов базируется на тритоновости.

«Припевы» трактуются как действие, возникающее в ответ на призыв «запевов». Голос масс, монолитная воля бойцов Революции зафиксированы здесь средствами хоровой песни. Чеканные, рубленые, плакатно-выпрямленные интонации, тяжелые, «стальные» маршевые ритмы, суровая строгость «ощетинившихся» гармоний, масштабированное оркестрово-хоровое *tutti* – все это осязаемо рисует грозное шествие сомкнутых повстанческих колонн.

Помимо того, что ораторское и действенное выступают в сопряжении на уровне этой части в целом, они вступают в диалектическое взаимодействие между собой и самым непосредственным образом. На песенно-маршевый строй «припевов» активно воздействует агитационно-речевая декламационность «запевов». В свою очередь, во втором «запеве» происходит сращивание ораторской призывности с маршевой ритмикой, так что он воспринимается как прямое продолжение первого «припева». Кроме того, в этом эпизоде к солисту присоединяется хор, благодаря чему своей кульминации достигает выражение горделивого бунтарства, мятежного вызова изжившему себя жизненному укладу, а также удается создать впечатление слияния трибуна и масс в едином революционном порыве дерзости и энтузиазма грандиозных исторических свершений.

Наконец, еще одним фактором в создании ощущения полноты и множественности образа выступает взаимодействие вокально-хорового массива и оркестровой партии. Будучи мощным фундаментом разворачивающегося героического действия, оркестр к тому же открывает второй «запев» (вместо голоса, подхватывая его декламацию, что образует своеобразнейший оркестровый речитатив) и полностью берет на себя итоговую функцию, воспроизводя второй «припев» — эти могучие туттийные эпизоды становятся важнейшими моментами в предельном звуковом наполнении нарастающей динамической волны.

* * *

I часть выступает в качестве своего рода программы оратории, экспозиции ее героической сферы, соединяющей в себе ораторское и действенное начала. В других частях диалектика их взаимодействия раскрывается в иных ракурсах. Так, во II части («Рассказ о бегстве Врангеля») меняется метод воплощения, непосредственное действие (как это было в I части) переходит в повествование о действии. Это именно рассказ — отсюда и свобода структурного развертывания, и практически безраздельное господство открытой декламационности в вокальной строке. Ораторское

начало переходит здесь в повествовательность, которая нераздельно сливается с действенностью, а в остальном сохраняются основные константы ведущей образной сферы: патетическое интонирование поэта-трибуна и напряженный динамизм жизненной борьбы.

Но, кроме того, во II части включается и более существенный фактор — сопряжение сил действия и контрдействия. И опять-таки происходит это не только на уровне крупного масштаба (II часть выступает в окружении частей, раскрывающих силы действия), но и внутри самой части, что реализуется в основном путем сопоставления двух стилевых планов. Первый — обряд отпевания, стилизованный в характере «ветхозаветной» панихиды, причем имитация архаично-православной заупокойной молитвы интонационно и акустически выполнена таким образом, что создается впечатление не столько звучания, идущего из-под сводов храма, сколько голосов, как бы доносящихся «с того света».

План прямо противоположный выражен в двух гранях: с одной стороны, победно-лучезарные фанфары несомненно позитивного и именно красноармейского склада (ц. 11, «*Наши заседали*»), с другой — играющее чрезвычайно важную роль насмешливое отношение рассказчика (в поэтическом выражении и в музыкальном интонировании), который набрасывает картину всеобщей паники в стане белогвардейцев с иронией, комедийным оттенком и карикатурными штрихами.

Диалектическое начало вносится здесь и в характеристику основного персонажа данной части. На смену шумной, почти буффонной пестроте первого раздела приходит предельная строгость, суровость до аскетизма, трагедийная направленность второго раздела, целиком сосредоточенного на одном образе — и это при сохранении таких объединяющих с первым разделом моментов, как продолжающийся сюжет, декламационно-повествовательный тон, близость гармонического колорита, реминисценция заупокойной молитвы.

Там, где рассказ переходит к личности генерала, сарказм и карикатурность уступают место глубокому психологизму. Врангель — белый, враг, но он и русский, утрачивающий Родину. Поэтому композитор вслед за поэтом воссоздает здесь высокую человеческую драму и при всей сдержанности повествования находит возможности внести в него проникновенную ноту, выявить авторское сопереживание. Затаенный трагизм происходящего (гнетущая тишина с глухими, еле слышными «шагами» низких струнных) только единожды взрывается патетическим всплеском, в котором обнажается смертельная тоска по уходящей Отчизне, пронзительный крик души, катастрофа личности.

* * *

Действенно-ораторская сфера, раскрытая в двух первых частях в конфликтно-драматическом плане, в последующем развертывании оратории воплощается уже не самостоятельно, а в различных сопряжениях с медитативной линией (IV и VI части) и величальным слоем (III, V и VII чч.).

В IV части («Наша земля») встречаем еще одно по-свиридовски оригинальное истолкование строфической формы. Каждая из строф открывается своего рода оркестровым «припевом», в котором сконденсировано музыкально-поэтическое ощущение Родины — необычайно чистое и возвышенное. Это ощущение возникает

на основе превосходно воссозданной пейзажности. Композитор обращается здесь к своеобразно трактованной импрессионистичности: окружающее видится как бы сквозь трепет земных испарений, в дымке вибрирующего воздуха. За этим чудесным русским пленэром встает нежный и хрупкий образ восторженной души, сливающейся в мечтательном упоении с отчим краем. В лучезарно-идеальное звучание инструментального ритурнеля привносится вместе с тем и оттенок высокой, эпически просветленной печали, что сообщает настроению нечто извечно русское, национально особое и неповторимое.

В «запевах» баса *solo* раздумье о Родине звучит как признание в любви, изливаемое в особом ракурсе — с сурово-грубоватой ласковостью, причем в этот угловато-нежный напев соответствующую поправку вносят мечтательно-лучезарные блики оркестра и особенно волшебнo-экзотическое звучание вибратона, ведущего оркестровую тему Родины. Такой ракурс во многом определяется воздействием на «запевы» действенно-ораторской сферы. В первой строфе оно проявляется завуалированно — в виде говорного пения, идущего от непосредственного воспроизведения речевого интонирования. Во второй строфе это воздействие становится открытым — с вспышкой тревожно-драматического эпизода-дополнения на грузных и жестких маршевых ритмах («Где с пулей встань, с винтовкой ложись...»). Столь неожиданное завершение части обрисовкой напряженного, «вздыбленного» лика защитника перерожденной страны в сопоставлении с хрупкой нежностью начального образа ярко подчеркивает характерные для человека революционной эпохи резкие переключения в психологическом состоянии.

В VI части («Разговор с товарищем Лениным») воздействие действенно-ораторской сферы ограничивается только второй стороной (ораторской). Этот *quasi*-диалог (с «портретом на стене») оказывается на деле монологом-размышлением о судьбах Революции и время от времени переходит в пламенно-публицистическое ораторское обращение. VI часть становится кульминацией раздумий героя оратории, и медитативность обретает здесь подлинно философское звучание. Эта страница творчества композитора тем драгоценнее, что при несомненно философской природе своего дарования Свиридов очень редко обращался к открыто философскому типу высказывания. Музыка передает высокое интеллектуальное напряжение и зримо воспроизводит медлительно-плавное разворачивание мыслительного процесса — в три большие фазы-волны.

Оркестровое вступление к первой из них определяет тип, склад и тонус высказывания, которые останутся неизменными на протяжении всей части. Скорбная выразительность тяжелых задержаний на интонациях вздоха-стона, тягучие, заторможенные линии струнных, «устало» ползущие в вязком нижнем регистре, обильная хроматизация этих линий, приводящая к почти атональной расплывчатости, подчеркнута омраченная бемольная сфера, сумрачно-напряженные гармонические последования с выделением «аккордов оцепенения» (увеличенные трезвучия) — все вместе взятое превосходно передает атмосферу трудного, предельно сосредоточенного, почти мучительного интеллектуального поиска, рефлексирующих блужданий разума в тенетах томительной тишины.

На второй фазе-волне (с ц. 50) в соответствии со смысловым поворотом в тексте (о теневых явлениях, сопутствующих строительству новой жизни) в общем для всей части сумрачно-проблемном строе усиливается печать тягостности. Прошедший спад компенсируется активным подъемом настроения на третьей фазе-волне (с ц. 54, констатации главного — свершений страны). На высшей точке этого постепенно «оживающего» состояния вспыхивает слово-реплика хорового *tutti* «Ленин!», которая слепящим лучом солнца, светочем надежды озаряет сумрак и тягостность предшествующих медитаций.

Впечатляющая сила данного момента определяется абсолютной неожиданностью вторжения хора — только единожды, без всякой подготовки, сразу же в высшем регистре и на *ff* (свидетельство полной свободы художественного мышления). Значимость кульминационного пункта тем ощутимее, что в этой наиболее проблемной, углубленно философской и усложненно психологической из всех частей оратории он устанавливает равновесие «отрицательных эмоций» и веры в победу позитивных начал. И при всей исключительной напряженности состояния, при всей обремененности сомнениями и колебаниями, эта философская поэма воспринимается как монолог мужества, поддерживая тем самым героическую настроенность произведения в целом.

* * *

Третий, величально-гимнический план произведения также выступает в постоянном переплетении с действенно-ораторской сферой. Действенное начало наиболее активно проецируется на V часть («Город-сад»). Интонационно-гармонический фонд ведущей темы этой части очень близок к тематизму «припевов» I части. Но как все переосмыслено! Там — глобальный разворот социального противоборства, экспансивно-вздыбленный марш Революции, устанавливающей новый жизненный строй. Здесь — суетный бег трудовых будней, мельтешение дней в их повторяющейся череде, почти обычная людская работа.

Сознательная «приземленность» образа подчеркнута и введением вместо патетической укрупненности произнесений солирующего баса «частого», дробного по ритму и «обыденного» по интонации «говорка» меццо-сопрано (этот голос использован только в одной части из семи — еще один факт художественной свободы автора). Большое изобразительно-выразительное значение приобретает оркестровый ритурнель, в звукописном ряду которого осязаемо предстает атмосфера первых социалистических строек, где будни переплетались с невзгодами и тревогами (переданное в музыке ощущение затаенных ожиданий и настороженных вслушиваний).

Однако цель этой созидательной жизнедеятельности, высокая идея, поддерживающая тружеников нового типа, настолько значима, что постепенное раскручивание энергетического потока, общее фактурно-динамическое нарастание, передающее дух одержимости и энтузиазма, приводит в конце каждого из двух разделов, составляющих данную часть, к прорывам из настоящего, прозаического в будущее, несказанно желанное.

Первый такой прорыв возникает в форме могуче-патетического взлета к гимну-славлению, который интонируется звонко, с горячей верой, наполнен героикой мужественно-суровых преодолений. Второй, завершающий прорыв-кода звучит как

всенародная греза: величание грядущего ведется в идеально-лучезарных тонах, с каким-то особым, баюкающим лиризмом. Так, в ярко контрастных сопоставлениях воссоздаются будни и романтические мечтания первых лет социалистического строительства.

В отличие от действенной V части, в III и VII частях наиболее ощутимо влияние ораторского начала. В III части («Героям Перекопской битвы»), соединяясь с величальностью, оно формирует своеобразный вид здравицы в честь Красной Армии. Три строфы этого музыкального монумента — не только три различные варианта, но и три взаимодополняющие вариации единого музыкально-поэтического образа. Множественная образная наполненность экспозиционной строфы дает, по существу, весь спектр смысловых граней данной части.

С одной стороны, это суровость, сдержанность, мужественность тона: в духе красноармейских песен, преобладающая опора на партию мужского хора, а также особый величаво-размашистый склад интонирования, создающий впечатление «орлиного пения», необычайная широта и «просторность» напева, всенародность проявления (запев мужской группы подхватывается всем хором), что дополняется краской звонкой победности (блестящие фанфарные реплики высокой меди). С другой стороны, это внутренний лиризм, душевная теплота и нежность, идущая от лироэпической песенности, приволье плавного распева, отмеченное даже графически — размером 3/2. Так рождается могучий и в то же время глубоко проникновенный гимн в честь свершивших воинский подвиг.

Вторая строфа развивает сурово-мужественную сторону исходного образа, преобразуя гимничность в эпитафию памяти жертв Революции. Подчеркнуто сдержанное повествование лишено и тени слезливости, надрыва. Реквиемный склад формируется в основном благодаря величаво-скорбному *ostinato* оркестровых басов. В третьей строфе акцентируется состояние радостного ликования, которое находит свое выражение и в привносимой теперь лучезарности тона (фанфарные восклицания оркестра, кадансовая цепочка *H—As—C*), и в характере всеобщего воодушевления (взволнованный триольный ритм фактуры, хоровое скандирование «*Слава!*» в конце), и в ощущении беспредельной широты пространства, в котором льется песнь всенародного восхваления.

Если в III части ораторское начало проступало сквозь величальность незримо, завуалированно, то в финале («Солнце и поэт») оно проявляет себя в открытых и действенных формах. Аркой к I части здесь вновь в полный рост поднимается величественная фигура Поэта, трибуна-глашатая, обращающегося к миру с ораторской речью, основанной на необычайно весомых, широких и могучих интонациях. Эта символично-образная переключка дополняется интонационно-тематическими связями (ср., например, с материалом финала фанфарно-звонные обороты ц. 2 в I части).

Наконец, эпилоговая функция VII части состоит и в том, что здесь в равной пропорции соединяется все характерное для оратории: повествовательность, пронизывающая начальные разделы (до ц. 63), медитативность с соответствующим некоторым омрачением тона, что усиливает настроение сосредоточенности, проникновенный лиризм (см. *solo* баса с ц. 64), героическая действенность, выраженная в форме

активного ораторского призыва — все это под эгидой величальности, которая по классической традиции финалов обобщающих художественных концепций выливается в радостное празднество всенародного жизнеутверждения.

Если утверждение этой гимничности в финале возложено в основном на вокально-хоровой массив, то ощущение праздничности передается главным образом средствами оркестровой партии. И действительно, праздничность воплощается на основе чисто инструментальной стихии колокольности. В непрерывных *ostinati* нисходящих пентатонных трихордов соединяется исконно русский дух звонности и небывало мощный размах по-революционному экстатичного всенародного ликования.

* * *

Есть произведения искусства, которые отражают самое главное и существенное для своего исторического периода. В них как в призме сходятся важнейшие проблемы, узловые темы времени и они концентрированно, всеохватно разрешаются. К числу таких обобщающе-концентрирующих концепций музыкального искусства второй половины 1950-х несомненно принадлежит и «Патетическая оратория» Свиридова.

Обобщающе-синтезирующие функции сказываются здесь на любом уровне как языковых средств, так и идейно-содержательной стороны. Если коснуться лексики этого произведения, то окажется, что оно выстроено на всевозможных типах интонационно-жанрового синтеза. В крупном плане это начинается с представленного здесь многообразия жанровых решений: песенные формы, хоровые фрески, монологи, музыкальные картины, театрализованные сцены, в том числе ассимилирующие черты мистерии и массового революционного действия (так что естественными были осуществленные в ряде театров страны постановки «Патетической оратории»).

Далее. В обилии представленная в одних частях речитация различных видов компенсируется в других необъятно широким и привольным мелосом (порой такое происходит и в рамках одной части — к примеру, в IV). Художественные открытия в ряде частей совершаются на основе поразительно органичного соединения далеких слоев интонационности. Один из таких образцов встречаем в III части, где величая эпико-историческая песенность (типа «Песни о Ермаке») выступает в неразрывном сопряжении с «сердечной» слободской (наподобие песни «Когда я на почте служил ямщиком» — в свою очередь, сближенной с характером таких напевов, как «Славное море, священный Байкал»). Другой яркий пример находим в VI части, где благодаря соединению ораторски-гимнических оборотов с романсными попевками социальному высказыванию придается особая задушевность, и философская медитация звучит почти интимно.

Сложные и необычайно интересные процессы наблюдаются в сфере структурного синтезирования, которое является важнейшим компонентом мышления в творчестве Свиридова вообще, в немалой степени определяя самобытность его стиля. Как всегда, главенствующее место занимают различными путями динамизируемые строфические формы (I, IV и V части) и разного рода свободные структуры, складывающиеся на основе либо сюжетной повествовательности (как во II части), либо

вариантного развертывания (строфического в III части и по типу прорастания из исходной ключевой фразы в VI). И если всего единожды композитор и использует «академическую» форму (упоминавшаяся рондальность в финале), то подвергает ее такой деятельной трансформации, что она начисто теряет свои привычные очертания.

Отмеченные процессы в сфере языковых средств являются материальным отражением различных идейно-содержательных синтезов. Один из них — соединение отдельных тонких и проникновенных психологических страниц (во II, IV и VI частях) с открыто плакатными линиями и красками большинства эпизодов оратории, с ее истинно патетической направленностью, которая раскрывается в заостренности и гиперболизированности художественного выражения, в огромной роли ораторско-публицистического начала, так отвечающего пламенно-страстной гражданственности.

Высший же идейно-смысловой синтез «Патетической оратории» состоит в соединении предельных обобщений (I и VII), локальных конкретизаций (II и V части) и промежуточных, конкретно-обобщающих частей (III, IV и VI). В событийно-конкретизирующих частях (особенно во II) композитор настолько тяготеет к «журналистской» точности и непосредственности передачи происходящего, что это позволяет отнести их к документалистскому течению, которое развернется в особое течение отечественной музыки, начиная с 1960 годов.

В промежуточных, конкретно-обобщающих частях музыкально-художественное воплощение гибко балансирует между локальным и вневременным. К примеру, в III части здравица Красной Армии и победившему народу несет в себе достаточно отчетливый колорит эпохи Революции, идущий от связей с красноармейской песенностью. Вместе с тем опора на культуру старинных кантов и гимнов (в частности ясно ощутимы переключки с гликинским «Славься») в соединении с особой торжественностью и лучезарностью превращает это величание в почти надвременной музыкальный памятник-оду славным подвигам русского народа.

Наибольший интерес с точки зрения определения черт обобщающей концепции представляют части, в которых Революция возносится на уровень вечных и всеобщих явлений. Характерно, что именно такими номерами Свиридов обрамляет монументальное повествование, создавая глобально-надвременные пролог и эпилог Революции. В «Марше» возникает ощущение вселенского разлома. Словно бы весь мир повергается в грандиозно-конфликтную оптимистическую катастрофу, в которой рождается победный шаг Революции. Ораторские кличи и утверждения Поэта — воззвание ко всей планете, в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы — поступь самой Истории.

Этот космизм подхватывается в празднестве финала (с особой силой в коде). Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор выносит ликующее действие на необычайно широкие, поистине планетарные просторы и создает вневременной обряд славления Революции в масштабах всего человечества с вознесением ее в запредельные миры...

* * *

Трудно представить, что произведение, ставшее одним из высших достижений отечественного музыкального искусства XX века, возникло «само по себе», сугубо «по соизволению» творческого гения Г. Свиридова. Тем более что это не лирический опус, а сочинение монументального жанра, принадлежащее сфере социума. Более того, оно изначально воспринималось как явление большого гражданственного искусства, получило широчайший резонанс и сразу же было удостоено высшей тогда награды — Ленинской премии. Следовательно, можно утверждать, что появление данной оратории во многом инспирировано соответствующими импульсами, исходящими извне, из актуального состояния страны тех лет, и Свиридов сумел отреагировать на них вдохновенно, как никто другой.

Актуализируя тему Революции в приложении к ситуации конца 1950 годов, он мобилизовал все мыслимые ресурсы своего искусства, чтобы запечатлеть свойственные переживаемому историческому этапу исключительную мощь, грандиозный размах, титанизм дерзаний и созидательных устремлений. Пафосу победоносных свершений сопутствовал дух раскрепощения: через образы прошлого могучая страна и могучий человек представляли в свободном развороте своих сил, в сурово-мужественном, величественном облике. Громада великой державы, находящейся на высоком подъеме, в максимуме своих возможностей — вот что прежде всего стояло за этой музыкой.

Надо полагать, что за воссозданной композитором столь «звездной» панорамой стояли определенные реалии. Действительно, в 1957 году произошел запуск *первого* искусственного спутника Земли, в 1959-м — *первой* автоматической межпланетной станции, что предвещало состоявшийся в 1961-м *первый* в мире полет человека в космос. И все это *впервые* было осуществлено в нашей стране, которая обрела тогда статус сверхдержавы, поскольку вокруг нее сложилась чрезвычайно представительная мировая социалистическая система. Добавим к этому следующие факты (любопытно их точное соответствие только что отмеченным датам): в 1957 году было заявлено о «*полной и окончательной победе социализма*» в СССР, а в 1959-м — о начале «*развернутого строительства коммунизма*», что подготовило принятие в 1961-м Программы КПСС, намечавшей построение коммунистического общества к 1980 году (тогдашний лидер торжественно возвещал: «*Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!*»).

Все это порождало у многих ощущение всемогущества страны и иллюзию лучезарной исторической перспективы. То, что когда-то провозглашалось на заре Советской власти, и то, ради чего было пролито столько крови, казалось бы, наконец-то становилось явью. Вот что вызвало дух исключительного воодушевления и, пожалуй, высшее свое художественное выражение это получило в «Патетической оратории», написанной на стихи «трибуна Революции» Маяковского. В призме событий начала века (поэтическая канва) здесь был воплощен могучий монолит Советского Союза конца 1950 годов в его победоносной поступи.

* * *

Вскоре после завершения «Патетической оратории» композитор пишет кантату «Песня о Ленине» (1960, нередко фигурирует и под названием «Нет! Не верим!»),

где предвещалось крушение того державного монолита, о котором только что говорилось.

По форме своей кантата представляет собой скромную с точки зрения масштабов композицию неконтрастного строения. И эта неконтрастность — один из факторов, придающих вокально-симфонической фреске впечатляющую цельность, определяющих ее полную сосредоточенность на обрисовке состояния народа перед лицом всеобщей трагедии. Характерно, что композитор изменил первую строку в использованном стихотворении В. Маяковского «Мы не верим» («*Темью истемня январский день*» вместо «*Темью истемня весенний день*»), переместив этим смысл повествования с болезни Ленина (стихотворение написано в апреле 1923 года) на его смерть (январь 1924), тем самым доводя до предела силу переживаемого.

Особенность данной кантаты состоит в соединении двух, казалось бы, противоположных состояний. С одной стороны — глубокая, безмерная скорбь без единого отклонения от этого всепоглощающего чувства (от начала до конца музыка пронизана тяжеловесно-мерным, фатально-надличным ритмом траурной поступи). С другой стороны — при всем скорбном настрое и даже болевом ощущении сохраняется тонус мужественного стоицизма, и величаво-горестной патетике придан необычный внутренний динамизм, мятежное противление, выраженные в сквозной линии гневно-протестующих кличей хора «*Нет! Не верим!*» и в еще более заостренном скандировании этих лейтреплик оркестром (смысл: «*Вечно будет ленинское сердце kloкотать у Революции в груди*»).

В результате взаимодействия столь различных начал рождается своеобразнейший эмоциональный симбиоз: всенародное трагическое чувство, обжигающее пламенностью выражения, почти яростное в своем порыве, но в то же время прочно закованное в сурово-эпический гранит.

Грандиозность запечатленного здесь обряда погребения-клятвы и общая мощь звучания настолько исключительны, что жанровое обозначение («*Песня* о Ленине») воспринимается как сугубо символическое, объясняемое желанием автора подчеркнуть массовую природу происходящего. По сути же эта вокально-симфоническая миниатюра с полным правом может быть отнесена к ораториальному роду.

Сказанное подтверждается и тем фактом, что исходный замысел возник в процессе работы над «Патетической ораторией» — то первоначально была предполагавшаяся VI часть (впоследствии ее заменил «Разговор с товарищем Лениным»). По своей жанровой специфике перед нами песня-кантата с гибкой строфикой, с интенсивным вариационным развитием и речевой свободой ритмического рисунка, что особенно ощутимо в вокальной линии солиста-трибуна. Так что более уместным представляется появившееся в одном из изданий название «*Песнь* о Ленине», что так соответствует эпической природе произведения.

Внутренний смысл его трагедийного звучания видится в следующем. На выходе в 1960 годы, когда исподволь начиналось всеохватывающее брожение умов и в советском обществе ширились оппозиционные настроения, Свиридов интуитивно чувствовал, что приближается закат державы, выпестованной в 1930–1950 годы. Формально ей предстояло существовать еще целое тридцатилетие, но уже не могло

быть былого всенародного монолита, оптимистической настроенности и грандиозности свершений. Приближался *«Конец прекрасной эпохи»*, если воспользоваться ироничным заглавием одного из стихотворных сборников Иосифа Бродского. Поколение Свиридова, прожившее три десятилетия в условиях «сталинской эпохи», имевшей свои импозантные и сильные стороны, подчас болезненно переживало симптомы надвигавшегося кризиса. Тем не менее, это прощание наполнено в «Песне о Ленине» сознанием того, что уходящее время было для страны великим, могучим, грандиозным.

Как можно было убедиться, рассмотренные сочинения композитора были выполнены в столь отвечающих духу времени формах героико-драматического эпоса, который со времен Бетховена стал высшим художественным сплавом социальной направленности — в качестве исторической параллели имеет смысл напомнить, что в музыкальном искусстве великий немецкий композитор считается наиболее значительным выразителем идеалов Великой Французской революции.

Удельный вес героико-эпического начала мог варьироваться, по-разному складывалось его взаимодействие с другими образными компонентами, но оно обязательно подчиняло себе все остальное, определяясь в качестве стержневого фактора и непременно выступая на первый план в узловых пунктах идейно-художественной структуры. Классическим эталоном в данном отношении может служить «Патетическая оратория» – венец и кульминация героического эпоса в творчестве Свиридова и во всей отечественной музыке середины XX века. Стоит напомнить основные вехи ее драматургии.

Чтобы причислить это произведение к рассматриваемому направлению, вполне достаточным следовало бы считать наличие массово-монументальных первой и последней частей, опоясывающих композицию аркой двух грандиозных фресок (Революция на марше и празднество победившего народа). В том же роде выполнена и сурово-гимническая III часть.

Однако, не ограничиваясь этим, композитор вводит «инъекции» героико-эпического стиля и во все остальные разделы. Сатирическая зарисовка бегства белых (II часть) оборачивается в заключительном эпизоде высокой трагедией крушения сильной личности. Угловато-нежное излияние сыновних чувств к Родине (IV часть) завершается вспышкой тревожно-драматических настроений. Истинный смысл обыденно-прозаического бега трудовых будней (V часть) высвечивается возникающим в центре могучим порывом всенародных приподнято-энтузиастических утверждений. Нелегкие раздумья о судьбах Революции (VI часть) насыщаются исключительной твердостью и мужественностью.

Совершенно уникальной особенностью свиридовского героического эпоса является то, что исключительный масштаб и грандиозность образов выводили звучание на едва ли не планетарные просторы и более того – возникало впечатление некоего вселенского действия, что базировалось на гиперболизме музыкально-выразительных средств. В «Поэме памяти Сергея Есенина» законченным выражением глобально-титанической образности становится финал. Передаче сверхграндиозности служит исполинская величественность рельефа, предельно насыщенная фактура и чрезвычайная заторможенность движения. Искомый художественный

эффект рождается в синтезе этого монументализма, исключительной значительности произнесения и обрядовости, подчеркнутой нескончаемым колокольным перезвоном.

В «Патетической оратории» всечеловеческое *grandioso* сконцентрировано в крайних частях. С самого начала словно бы весь мир повергается в неслыханную оптимистическую катастрофу, в потрясениях которой рождается победный шаг обновленной жизни. Ораторские кличи Поэта — это воззвание ко всему миру, в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы — поступь самой Истории. Этот космизм подхватывается в праздничных провозглашениях финала. Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор возносит мистериальное действо в запредельные выси, создавая обряд славления Революции в масштабах всего человечества.

Историко-революционная эпопея Свиридова складывалась в середине XX века, когда композитор безусловно верил в правоту Революции и был ее вдохновенным певцом-глашатаем. Его лучшие создания, возникшие на данном этапе, в силу своей выдающейся художественной ценности несомненно являют собой подлинный «момент истины». В последующем эпические образы появлялись у него изредка и носили они сугубо побочный характер. И уже, как правило, никогда эти образы не приобретали былого размаха, мощи, титанизма — героическое и всенародное отошло на второй план, как неуклонно отодвигалась на задний план и историко-революционная тематика. Ныне она продолжает свою жизнь в основном под знаком «минус», развивая главным образом те грани, которые в прежние времена обозначали словом *контрреволюция* (скажем, в фильмах о белом движении времен Гражданской войны).

Сказанное имеет прямое отношение к судьбе шедевров, созданных в русле историко-революционной тематики в советскую эпоху, в том числе и к судьбе рассмотренных выше произведений Свиридова. Теперь чаще всего принято открешиваться от социалистического прошлого, заново переписывая историю и нередко огульно зачеркивая все подряд. В своем рвении адепты «нового порядка» подчас преуспевают больше, чем в свое время это было свойственно большевизму. Красноречивый пример — «повал» памятников государственным деятелям. Стоило бы помнить, что, к примеру, в Петербурге на заре Советской власти, исходя из соображений художественной ценности, были сохранены памятники не только «прогрессивному» Петру I (так называемый Медный всадник), но и Екатерине II — «душительнице восстания Пугачева», а также Николаю I, растоптавшему движение декабристов.

Будем надеяться, что шедевры отечественного искусства советского времени рано или поздно будут восприниматься с должной объективностью независимо от их тематической направленности, равно как должно восторжествовать и понимание закономерности того, что происходило с нашей страной в XX столетии. То, о чем мечтало человечество со времен «Утопии» Томазо Кампанеллы (начало XVI века) и до «Коммунистического манифеста» К. Маркса и Ф. Энгельса (середина XIX), где уже говорилось о том, что «*призрак коммунизма бродит по Европе*», и то, что после предварительных проб Парижской Коммуны впервые удалось осуществить в России посредством череды трех революций начала XX века, а затем на протяжении

семи с лишним десятилетий — это следует воспринимать прежде всего как попытки доказать возможность построения царства *справедливости и всеобщего равенства*.

Мы не обсуждаем сейчас вопрос о том, что зачастую происходило в реальности и ее подчас фантастически невероятное несоответствие желаемому — в сущности это обычное для человеческой практики несовпадение идеала и действительности. Речь идет о том, что в XX столетии главным образом в нашей стране ценой огромных усилий и жертв был проделан грандиозный социально-исторический эксперимент, результат которого, к сожалению, неутешителен: не только коммунизм, но даже социализм невозможны — с мечтой о них предпочтительно распрощаться навсегда.

Один из примеров объективного отношения к коммунистическому прошлому и к тому грандиозному эксперименту, который проделала его Родина, подал нам Георгий Свиридов. К концу жизни, хорошо представляя себе неслыханные бедствия происходившего во время русских революций, Гражданской войны и последующих лет Советской власти, он ни в коем случае не отрекался от понимания огромной значимости того периода жизни России и подчеркивал: *«Такие события, как революции и гражданские войны — события слишком большие. Это громадные события, они несут в себе космическое. И событие русской революции имело гигантское значение для всего человечества, для всей истории»*.

Г.Ю. Демченко

ОБ ОДНОМ ИЗ РЕДКИХ КОНТАКТОВ МУЗЫКИ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА

Как известно, чрезвычайно много импульсов музыкальному искусству дала и продолжает давать литература. Что касается архитектуры, живописи, графики и скульптуры, то здесь контактов, непосредственно повлиявших на образную структуру музыкальных произведений, сравнительно немного, в силу чего они представляют интерес для научного осмысления. Прежде, чем приступить к рассмотрению одного из таких редких образцов, можно напомнить наиболее известные опусы подобного рода, принадлежащие отечественным композиторам: симфоническая поэма С. Рахманинова «Остров мертвых» (по одноименной картине А. Беклина), опера И. Стравинского «Сотворение мира» (по рисункам Ж. Эффеля), концертная симфония В. Кикты для арфы с оркестром «Фрески Софии Киевской» или такие камерно-инструментальные композиции, как «Фрески Дионисия» Р. Щедрина и «Три картины Пауля Клее» Э. Денисова.

Невелико число подобных сочинений и в сфере фортепианной музыки. Особенно, если исключить из орбиты внимания пьесы, где автор прибегает к ассоциациям с той или иной жанровой разновидностью изобразительного искусства («Силуэты» А. Аренского, «Пастели» А. Гречанинова, «Эскизы» Б. Бартока и т.п.) или создает свои образы самостоятельно, не имея конкретных исходных прототипов, уже суще-

ствующих в других видах искусства («Венгерские исторические портреты» Ф. Листа, «Затонувший собор» К. Дебюсси).

С такой оговоркой, созданное в области фортепианной миниатюры, связанной с образами пластических искусств, можно перечислить буквально по пальцам. По произведениям живописи созданы «Обручение» Листа (картина «Обручение Марии» Рафаэля), «Остров радости» Дебюсси (картина А. Ватто «Отплытие на Цитеру»), «Гойески» Э. Гранадоса (музыкальный отклик на работы Ф. Гойи). Примерно столько же дала скульптура: «Мыслитель» Листа (одна из статуй, выполненных Микеланджело для гробницы Джулиано и Лоренцо Медичи во Флоренции), «Дельфийские танцовщицы» Дебюсси (скульптурная группа древнегреческого храма), «Метопы» К. Шимановского (здесь соединились впечатления композитора от «Одиссеи» и барельефов на фризах античных зданий). Еще реже пробуждали вдохновение пишущих для фортепиано архитектура («Часовня Вильгельма Телля» Листа, «Ворота Альгамбры» Дебюсси) и тем более декоративно-прикладное искусство («Канопы» Дебюсси). И, наконец, было бы большой натяжкой соотносить с зодчеством такие сочинения, как «Венеция и Неаполь» Листа, «Города Бразилии» Д. Мийо, или «Картины Таллина» Э. Каппа. Особый случай находим в фортепианной сюите С. Слонимского «Три грации», где представлены сразу несколько видов изобразительного искусства — живопись (картина С. Боттичелли), скульптура (группа О. Родена «Фавн и нимфа»), графика (рисунок П. Пикассо).

Хотя более тщательные поиски, безусловно, дадут и другие названия, тем не менее, приходится признать, что в сравнении с обилием фортепианных пьес, написанных по литературным произведениям, это очень и очень мало. Заметим, что в процессе расширения круга источников свой «выход на связь» с пластическими искусствами программная музыка начала только со второй половины XIX века, и две самые примечательные в этом отношении фигуры — Лист и Дебюсси, что объясняется новаторским характером и склонностью к изобразительным средствам музыкального языка.

Не отваживаясь объяснить причины указанной малочисленности, скажем только: даже если бы не было ничего из вышеназванного, то «Картинки с выставки» Мусоргского в полной мере подтвердили бы возможность и плодотворность контактов музыки с пластическими искусствами.

Уникальность этого произведения начинается с чрезвычайно широкого использования изобразительных прообразов — другого подобного случая фортепианная музыка не знает. Не меньшей широтой и разнообразием отличается оно и в отношении применения всевозможных приемов звукописи (в том числе следует отметить уместность и мастерство в интенсивном обращении к такому, казалось бы, непianiстическому средству, как тремоло). Трудно представить себе фортепианное сочинение более живописное, сочное по колориту, выпуклое по остроте контрастов, яркое по рельефу и краскам. Не этим ли объясняется появление блистательной оркестровой версии М. Равеля (1922) с ее картинностью и феерическими тембровыми эффектами?

Как известно, поводом к появлению фортепианной сюиты Мусоргского послужила посмертная выставка работ его друга, художника и архитектора В. Гартмана.

Через несколько месяцев после ее открытия, в том же 1874 году, на волне большого творческого подъема композитор в считанные дни создает свои «Картинки». Отчего они возникли не сразу, по горячим следам художественного события, а «вспыхнули» некоторое время спустя? По-видимому, оттого, что замысел должен был созреть, обрести четкость и только тогда вылиться в образы. И не потому ли этот единственный крупный фортепианный опус Мусоргского впечатляет не только своей поразительной органичностью, единством мгновенно выплеснувшегося творения, но и глубиной концепции, о чем как раз и пойдет речь в предлагаемых заметках.

Начнем с того, что зарисовки Гартмана послужили Мусоргскому лишь исходным толчком. В своей музыке он почти всегда уходит далеко в сторону и в глубь. Это очевидно даже с точки зрения внешних фактов истории создания «Картинок с выставки». Например, № 3 и № 7 («Тюильрийский сад» и «Лимож. Рынок») не имеют прямых художественных прототипов, это плоды фантазии самого композитора. Или, как заметил В. Стасов, оформивший программные пояснения к нотному изданию цикла, в № 9 к избушке на курьих ножках Мусоргский прибавил поезд Бабы-Яги в ступе. В «Катакомбах» он перебрасывает действие из современного Парижа в Древний Рим, а в пьесе «Два еврея, богатый и бедный» соединяет две разные портретные зарисовки Гартмана («Еврей в меховой шапке» и «Сандомирский еврей»), причем наделяет их персонажей совсем иными характерологическими чертами. По признанию композитора, в «Прогулке» с ее дальнейшими метаморфозами он стремился изобразить самого себя, переходящего от картины к картине. Что же касается других пьес, то о смысловом выходе в них за пределы сюжетов художника будет говорить неоднократно.

Речь в данном случае идет не просто об инициативности крупной творческой личности, которая не может ограничиться простым иллюстрированием. Быть свободным в своих взаимоотношениях с прототипами Мусоргского заставляла потребность выразить накопившиеся наблюдения над русским человеком и русской жизнью. Впечатления от эпизодических, разрозненных «картинок» Гартмана подтолкнули его к созданию развернутой панорамы российской действительности в ее всевозможных проявлениях. И поэтому серия зарисовок естественно превращается у него в прочно спаянный цикл.

Из привычных во времена Мусоргского способов скрепления композиции он самым широким образом пользуется приемом *attacca*, а также вводит прием предвосхищения (допустим, за два такта до «Балета невылупившихся птенцов» в предыдущую пьесу внедряется его основной мотив, что дает ярко зрелищный, чисто театральный эффект — словно персонажи выглядывают из-за занавеса в нетерпеливом ожидании своего выхода на сцену). Но прежде всего циклизацию миниатюр композитор осуществляет на основе принципа системности, путем регулярного экспонирования определенных образов. В этом отношении примечательна вереница очень разных по характеру скерцо, и вереница эта охватывает все нечетные номера композиции (№№ 1, 3, 5, 7, 9). Свидетельством сознательного развертывания данной образной линии могут служить два момента: во-первых, именно для поддержания принципа системности Мусоргский вводит уже упоминавшиеся две отсутствующие

у Гартмана сцены («Тюильрийский сад» и «Лимож. Рынок»); и, во-вторых, время от времени композитор дает прямое обозначение соответствующего жанра (*scherzino* в № 5, *scherzando* в № 7).

Определяющая роль в объединении композиции принадлежит тематизму «Прогулки». Учитывая пьесу «С мертвыми на мертвом языке», как самую далекую его метаморфозу, он проводится шесть раз. Кроме того, очень близок к нему по своей интонационной основе финал — «Богатырские ворота». Особое внимание обращает на себя психологическое наполнение вариантов этого тематизма в интермедиях (они не выделены композитором в самостоятельные номера). В них автор чутко реагирует на «увиденное». Так, в интермедии после № 1, став очевидцем пугающего видения, он пребывает в растерянности и недоумении («расплывчатые» аккордовые цепочки) и затем постепенно приходит в себя. В интермедии после № 2 посредством внушения себе несколько нарочитой бодрости он старается отрешиться от «черной меланхолии» только что отзвучавшей музыки (*f* после *pp*, *H-dur* в противовес *gis-moll*).

С драматургической точки зрения «Картинки» состоят из двух больших разделов. Начало каждого из них отмечено «официально» объявленной «Прогулкой» (в отличие от неназванных интермедий).

Первый раздел дает многоликий срез характеров и состояний. Их чередой открывается демоническим скерцо (№ 1 «Гном»), которое вторгается в светлый мир первой «Прогулки» неожиданно, даже ошеломляюще (динамический взрыв *ff*, колюче-изломанный рельеф). В ходе сопоставления эпизодов могут возникнуть ассоциации с многозначным обликом шута наподобие вердиевского Риголетто, однако такие атрибуты «дьявольщины», как резкие *sf*, огротескованная острота очертаний, хроматическое искажение интонационного контура и малосекундовые форшлагы, наталкивают на мысль, что перед нами некий монстр, почти химера. А рядом (№ 2 «Старый замок») — глубоко человеческое, проникновенное лирическое излияние, в котором одновременно соединяются и элегическое воспоминание о несбывшемся в жизни, и тягостное ее дление в настоящем, и безнадежность будущего. Заторможенный пульс, монотонный триольный ритм, тяжело «бредущий» органнй пункт низкой тоники, выдерживаемый от начала до конца — вот что порождает ощущение горечи и безысходности, сумрака и подавленности (авторская пометка *con dolore*). Это то самое «Без солнца», о котором гласит название одного из вокальных циклов Мусоргского.

«Детская» — еще один принадлежащий композитору вокальный цикл, который невольно вспоминается, когда звучат два юмористических скерцо (№ 3 «Тюильрийский сад» и № 5 «Балет невылупившихся птенцов»). В первом из них подчеркнуты хрупкость, тонкое изящество, во втором — сказочное начало, словно воссоздается причудливое порхание крошечных фантастических существ (живописность трелей, форшлагов, альтерированной аккордики в очень высоком регистре). В остальном обе пьесы сходны, рисуя незамутненный мир детских игр, шалостей, озорства.

В сильнейшем контрасте с этими забавными «акварелями» выступают находящиеся рядом с ними номера, которые переносят нас в сферу социума, причем по-

данного в самых нелицеприятных гранях. Существование низовой людской массы (№ 4 «Быдло») трактуется как тяжкий крестный путь с его подневольем и беспроектностью (над грузным «мужицким» шагом громоздкой фактуры незримо витает нечто от погребального шествия). Вместе с тем эта сила, впряженная в гуж, несет в себе тот оттенок грозной суровости, который говорит о вере композитора в могучий потенциал народа, находящийся под спудом только до поры до времени.

Взаимоотношения сильных и слабых, власти и ее жертв (№ 6 «Два еврея, богатый и бедный») представлены на уровне поляризованных сущностей. С одной стороны, это кнут и окрик, самоуправство и вседозволенность России держиморд и городских — воспроизведение еврейской ладоинтонационной специфики в данном случае подчеркивает присущие русскому укладу черты восточного деспотизма (подобным заострением проблематики русской жизни воспользуется позже в некоторых своих сочинениях Шостакович). С другой стороны, перед слушателем Россия горемык, юродивых, нищеты и бесправия (всхлипывающие стенания репетиций с форшлагами имитируют трепет страха и пресмыкания почти с физиологической натуральностью).

Как видим, в обеих пьесах нашли прямое выражение народнические взгляды Мусоргского, столь характерные для разночинной интеллигенции второй половины XIX века.

Итак, первый раздел цикла — это разноликие зарисовки, где нашли себе место «монстр» и «рыцарь печального образа», беспечность детских забав и подавленность существования народной массы, «танец эльфов» и убийственная реальность социальной дисгармонии. Пьесы второго раздела переводят музыкальное повествование в плоскость философского осмысления более общих категорий бытия. Забегая вперед, заметим, что идея второго раздела, о которой пойдет речь, позднее была воспринята и развита в Пятнадцатой симфонии Шостаковича.

Пестрая суতোлка повседневной толчеи (№ 7 «Лимож. Рынок»), переданная средствами токкатной моторики с дразнящими «уколами» синкоп *sf* и терпким «дребезжанием» больших секунд, на кульминации прерывается фатальным императивом (№ 8 «Катакомбы»): «суету сует» торопливого бега тридцатьвторых в темпе *Vivo* сменяют мощные октавные унисоны и аккордовые глыбы, изложенные в темпе *Largo* половинными с точкой и фермой. Вводя этот исключительно резкий перебив, автор как бы напоминает о бренности бытия. Внеличные, устрашающие звучности с их мрачной красочностью и «атонализмом» (тяготение к *h* угадывается с трудом) воспринимаются почти как апокалиптические предостережения. Кстати, с точки зрения перекрестных связей цикла заметим, что таинственная символика этой пьесы предвосхищалась в среднем эпизоде № 1 (*Poco meno mosso*), где начальный ход на тритон звучит мистическим вопросом.

Вторая часть № 8 («С мертвыми на мертвом языке») представляет собой реакцию на только что прогремевший «глас небес», являя трепет душевный перед разверзшейся пропастью (непрерывное *tremolando*, ремарка *con lamento*) и угасание жизни. А далее, если вновь воспользоваться языком названий вокальных циклов Мусоргского, — «Песни и пляски смерти» (№ 9 «Избушка на курьих ножках» с подзаголовком «Баба-Яга»). Эта фантастика жути была исподволь ощутима уже в

№ 1, но здесь она подана со всей определенностью, в формах открыто брутального скерцо (указание *feroce*, плакатно-варваристские краски, опора на ритмы разбитного, почти разухабистого трепака). Середина пьесы (*Andante mosso*) — еще один ракурс «загробного мира»: шабаш нечисти на время стихает и открываются мерцающие видениями потусторонние дали.

Гротескное выплясывание, составляющее основной смысл рассмотренной пьесы, решительно перебивается с началом финала (№ 10 «Богатырские ворота» с подзаголовком «В стольном городе во Киеве») мощным утверждением образов «посюсторонних» и сугубо позитивных. Хотя борьба продолжается и здесь: два хоральных эпизода, перемежающих проведения основного тематизма — это антитеза «живой жизни». Дважды делается попытка остановить поток света и оптимизма: вначале тихой, отрешенно-кроткой молитвой, а затем воинственной проповедью аскезы и смирения (в обоих случаях чрезвычайно характерна авторская пометка *senza espressivo*).

Но все это заведомо преодолевается непрерывно нарастающим половодьем жизнеутверждения. В ходе фактурного варьирования темы композитор вводит максимально сильные и звучные ресурсы фортепианной техники («перекаты» гамм октавами, имитация колокольного перезвона, «многоэтажные» аккордовые напластования), добиваясь поистине оркестральной мощи и выводя в конце к гиперболизированной монументальности могучего гимнического провозглашения (это намечено в исходном обозначении *Maestoso. Con grandezza*).

Так, в сопоставлении с предыдущими номерами, проводится мысль: жить, нужно жить, радоваться жизни, славить жизнь наперекор всем страхам и тревогам. Мысль эта вызревала на протяжении всего цикла (впервые с достаточной отчетливостью она возникает в интермедии после № 2 с его приступами ностальгии). И здесь опять-таки важнейшая роль принадлежит тематизму «Прогулки». Его проведения — отнюдь не «променады», как шутливо отзывался о них сам Мусоргский. В своем основном виде этот тематизм служит олицетворением натуры бодрой и энергичной, свободной в своих проявлениях, с поступью смелой и размашистой. И тот оттенок некоторой торжественности, а также завуалированная величавость, которые ощутимы уже в первой «Прогулке» и еще явственнее прорываются во второй (за счет насыщения фактуры октавными дублировками, аккордовым заполнением и ритмическим движением), закономерно подготавливают финал.

Учитывая этот тематизм как стержневой в концепции «Картинок с выставки», мы получаем полное основание для следующего утверждения: взаимодействие множественного материала проходит в цикле под эгидой идеи борьбы света и мрака, добрых и злых начал жизни, и верх в этой борьбе одерживают позитивные силы.

И еще одна существенная идея программируется в «Прогулке», проецируясь затем на весь цикл — «*nel modo russo*» («в русском стиле»). Эту ремарку композитор повторяет, открывая ею каждый из двух разделов цикла, то есть прокламирует принципиально и совершенно сознательно. «Картинки с выставки» — произведение подчеркнуто национальное, раскрывающее черты русского характера, особенности русской жизни (в том числе и через «французистое» как прежде всего грань светски-аристократического в русской натуре). И это начинается с «Прогулки», где

так ярко подано самобытно национальное (переменные и сложные размеры, натурально-ладовые гармонии, сочетание одноголосных «запевов» и хоровых «подхватов», вариантность интонационно-мелодического изложения).

Возвращаясь к вопросу соотношения «Картинок» с их художественными прототипами, мы можем теперь доказательно говорить о коренном переосмыслении и укрупнении образов в процессе движения от исходных моделей к их музыкальному воплощению, точнее, перевоплощению. Насколько далек, к примеру, отлет в № 2 от нейтрализованной по настроению, чисто констатирующей стасовской программы: «Средневековый замок, перед которым трубадур поет песню». Или, скажем, «Быдло» у Мусоргского — это вовсе не «польская телега на огромных колесах, запряженная волами»; здесь композитор по меньшей мере подразумевал (сознательно или интуитивно) характерное для российских бар презрительное обозначение бессловесного человека, выполняющего самую тяжелую работу. И если у Гартмана отдельные изображения связаны с миром игрушек, то у Мусоргского они трансформируются в нечто «взрослое», серьезное, значительное (см.: №№ 1, 9, 10).

Сравнивая творение Мусоргского с «оригиналом», мы, конечно же, хорошо знаем, насколько иной масштаб образов присущ «копии» и какие неизмеримо более глубокие смыслы вложены в нее. Разумеется, в этом сказался разный уровень творческой одаренности художника и композитора. Свою роль сыграло и свойственное музыкальному искусству тяготение к обобщенности, к восхождению над слишком конкретным и единичным. В любом случае данный опыт подтверждает неизбежность и даже необходимость свободы взаимоотношений композитора с прообразами из других искусств при создании им программной музыки.

Как бы ни оценивать творческое наследие В. Гартмана, нужно быть весьма признательным ему, поскольку его «картинки» послужили импульсом создания такого выдающегося произведения, каким являются «Картинки с выставки». Об этом аллегорически высказался сам Мусоргский, пометивший на рукописи восьмой пьесы цикла: «Творческий дух умершего Гартмана ведет меня к черепам, вызывает к ним, черепа тихо засветились». Симптоматично и то, что свой шедевр композитор посвятил В. Стасову. Думается, не только потому, что тот был устройтелем посмертной выставки художника, но и потому также, что он являл собой редкий пример художественного деятеля и критика, который в равной мере служил музыке и пластическим искусствам.

А.В. Денисов

ПРИНЦИП ЦИТИРОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVII–XVIII ВЕКОВ

Исследование принципа цитирования в музыке связано со многими сложностями. Одна из наиболее существенных заключается в крайнем разнообразии его конкретных проявлений, их гибкости, подвижности и изменчивости. Внезаковый характер интонационного материала музыкального искусства, свобода парадигматического и синтагматического уровней в системе его языка приводят к тому, что однозначные критерии уже самих структурных признаков цитаты нередко оказыва-

ются весьма затруднительными. Использование же цитирования в музыке только в художественной функции приводит к другой проблеме — установлению границы между своей и чужой смысловыми сферами, представляющей необходимое условие этого принципа. В частности, важное отличие цитирования от заимствования заключается в организации *семантики*. В цитате сохраняется ее исходный семантический план (или же ощущается как исходный фон — при ее трансформации), в заимствовании — сливается с контекстом¹. Таким образом, цитата предполагает *двуплановость* семантики — ее исходный уровень + семантика, которую она обретает.

Установление отличий между цитированием как обращением к сфере чужого смысла и другими сферами межтекстовых взаимодействий при анализе конкретного материала неизбежно вызывает трудноразрешимые вопросы. В одних ситуациях заимствованный материал имеет четкие синтаксические параметры, в других — нет. Иногда он проводится однократно, иногда — многократно повторяется, причем в различных модификациях, а подчас становится объектом развития, переставая в результате быть областью чужих смыслов. Сама степень изменчивости цитируемого материала оказывается подчас очень высокой, максимально затрудняя ее однозначную атрибуцию.

Представляется, что решение ряда проблем, связанных с общей теорией цитаты необходимо искать с помощью исторического исследования². Конкретные проявления этого принципа и особенности функционирования первоисточников в сфере коллективной слуховой памяти, его дифференциация с другими формами обращения к чужому тексту, наконец — само отношение к нему композиторов как к творческому методу — эти аспекты могут позволить хотя бы частично снять множество противоречий, существующих в данной области.

* * *

В эпоху Барокко цитирование в значительном числе случаев было связано с использованием хоралов в литургической музыке. При этом они могли звучать

- 1) в качестве *cantus firmus*;
- 2) в виде свободной мелодической обработки;
- 3) в качестве интонационной основы тематизма.

Собственно цитирование представляют первые две формы. При этом использование хорала в качестве *cantus firmus* имеет глубокие истоки, восходя еще к жанру средневекового органума, а затем воплотившееся в жанре ренессансного мотета и мессы. Практика мелодической обработки материала хорала (подчас обретавшей довольно изощренный в мелизматическом отношении характер) формируется при явном воздействии инструментального интонирования на вокальное и окончательно складывается именно в эпоху Барокко. Наконец, использование григорианского хорала в качестве основы тематического материала образует довольно устойчивую традицию литургической музыки Ренессанса (достаточно вспомнить про сочинения

¹ Так, И. Арнольд отмечает важное условие, характеризующее интертекстуальные взаимодействия в целом — смену субъекта речи: «Под интертекстуальностью мы будем понимать включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [1, 351].

² В настоящей работе мы ограничимся только двумя эпохами — это Барокко и классицизм.

Дж. Палестрины), имевшую продолжение и в более позднее время (см., например, Missa super «Christ lag in Todesbanden» Ф. Цахау, Missa brevis sopra «Ein Kinelein» Г. Телемана). В целом же, григорианский хорал стал подлинной «питательной средой» для интонационного опыта западноевропейской музыки — как отметил Б. Асафьев, «влияние его в века вперед было исключительным по глубине и силе интонационно-эмоционального воздействия, дававшего все новое и новое художественное качество» [2, 307].

Как и в период Ренессанса, в эпоху Барокко цитирование было, в первую очередь, связано с определенными литургическими жанрами, причем звучать цитируемый материал мог как в вокальной, так и инструментальной версиях. Сама же его трактовка имела весьма разнообразные формы. Например, в органной мессе хорал фигурировал и в качестве *cantus firmus* (обычно в номерах, открывающих тот или иной раздел ординария), и в качестве основы тематизма (например, в номерах, написанных в форме фуги). В протестантской кантате он мог быть представлен также в качестве *cantus firmus*, кроме того — в виде четырехголосного изложения хоральной фактуры. В хоральной обработке он обычно звучал

- в дифференцированном виде — *cantus firmus* в басу или мелодическая обработка в сопрано, при этом в других голосах использовались отдельные интонации хорала;
- в недифференцированном виде — как основа тематизма голосов, образующих имитационное развитие (у Д. Букстехуде — «Von Gott will ich nicht lassen», у И. Пахельбеля — «Ach Gott vom Himmel, sieh darein»)

В любом случае важно подчеркнуть, что цитаты хоралов в чистой инструментальной музыке предполагали особый тип восприятия, апеллируя к словам хорала, содержащимся в памяти слушателя, но *не звучащим* реально.

Особенное значение цитирование хоралов обрело во французской католической и немецкой протестантской традициях. Так, во Франции оно проявило себя в жанре мотета и органной мессы. Примеров немало — это мотеты на темы *Dies Irae* (Ж. Люлли, М. Делаланд), *In exitu Israel* (Ж. Мондонвиль), жанр «Чтений во тьме» («*Leçons de ténèbres*» — Ф. Куперен, С. Броссар), органные мессы, построенные на материале хоралов Мессы IV из Ординария (см. соч. Н. Лебега, Ф. Куперена, Н. Гриньи и т.д.)³. При этом разные жанры имели и разную «склонность» к использованию цитат. Для мотета оно не было обязательной нормой, хотя и не имело исключительного характера. Композиторы обращались к нему, скорее, исходя из собственных художественных задач, а может быть — и в зависимости от осведомленности о самом материале того или иного хорала и литургическом контексте его использования. Так или иначе, цитирование в мотете выступает в значительной степени как отголосок старинной традиции этого жанра, еще звучащей, но постепенно уходящей в Прошлое. Значительно чаще цитирование проявлялось в органной му-

³ В связи с этим интересно отметить, что крайне немногочисленные примеры использования *Dies Irae* в *культовой* музыке XIX века обнаруживаются преимущественно у французов, в XX же веке обращение к григорианским хоралам в этой национальной традиции обрело особенно устойчивое продолжение (достаточно вспомнить про сочинения М. Дюрюфле и Ш. Турнемира).

зыка, и в первую очередь — в органной мессе, а также в обработках хоралов Проприя (обычно объединявшихся в т. н. «органные книги»).

В немецкой протестантской среде цитирование мелодий хоралов (а также духовных песен) несомненно, обрело наиболее устойчивую традицию использования — по сути дела их использование всегда выступало в качестве знака именно литургических жанров. Среди них — кантата и оратория, пассионы, наконец — органные хоральные обработки. Сами по себе мелодии хоралов имели весьма широкое распространение, фигурируя в сборниках⁴, закрепляясь в коллективной слуховой памяти благодаря особенностям самой литургической практики (предполагавшей пение хоралов всей общиной).

Использование *других* текстов в напевах хоралов (по сравнению с первоисточником) неизбежно рождало ситуацию особой «семантической напряженности»⁵. Очевидно, что мелодии хоралов обладали устойчивым полем значений⁶, и их использование в новом сочинении неизбежно приводило к активизации этих значений. При этом в новом контексте они создавали новые же коннотации, обогащавшие исходные значения. Их хранение в слушательской памяти имело функцию кода к сложной семиотической системе, создававшей в художественном пространстве сочинения новые смысловые горизонты. Впоследствии же эти значения оказались фактически полностью утраченными, точнее, стерлись из коллективной памяти.

Достаточно разнообразными были и конкретные формы трактовки цитируемых хоралов. Во многом они были обусловлены конкретной жанровой версией сочинения. Так, в протестантской кантате необходимо разграничить (1) ее «старый» тип (восходящей в своих истоках к жанру духовного концерта), где хоралы могли появляться как в качестве основы инструментальных/вокальных партий, так и в виде *cantus firmus* (см., например, кантату BWV 106 И. Баха); (2) хоральную партиту, где все (или некоторые) части представляют вариации на хорал, изложенный обычно в виде *cantus firmus* (нередко — с ритмическими и мелизматическими модификациями), в конце кантаты он звучит в хоральной четырехголосной фактуре (BWV 4, 10, 80); (3) кантаты ноймайстеровского типа, где хорал обычно звучит в конце сочинения в четырехголосной фактуре, или в виде хоральной обработки (например, в BWV 147), хотя возможно его использование и в других номерах — обычно в виде *cantus firmus* (BWV 21, 60).

Характерно, что композиторы могли обращаться к материалу иноконфессионального (по отношению к их вероисповеданию) происхождения. Например, в псалме «Dixit Dominus» Г. Генделя (см. №1 и заключительный номер), в качестве *cantus firmus* использован материал григорианского хорала — тона, используемого для этого же псалма. В Высокой мессе И. Баха источником темы «Credo in unum

⁴ Например, к хоралу «Ach Gott von Himmel, sieh darein» обращались Я. Свелинк, И. Пахельбель, Ф. Цахау, И. Ханфф, Г. Шюц, В.Ф. Бах, и т.д.

⁵ Среди многочисленных примеров — «Страсти по Иоанну» И. Баха, в которых одинаковые хоральные мелодии использованы в разных разделах композиции с разными же текстами.

⁶ Ряд протестантских хоралов, возникших на основе *переработки* григорианских хоралов, так или иначе, сохраняет семантические связи с текстами первоисточников (например, «Christ lag in Todesbanden», ставший позднейшей переработкой пасхальной секвенции «Victimae paschali laudes»; «Meine Seele erhebt den Herren», возникший на основе *Tonus peregrinus*).

Deum» является начало Credo I из Ordinarium Missae (примеры 1 и 2), а cantus firmus в «Confiteor» — алогичный раздел того же хорала. В арии баса из первой части оратории А. Кальдары «Il re dell dolore» в качестве тематической основы использован протестантский хорал «Christ lag in Todesbanden».

Помимо цитирования эпоха Барокко знает и другие формы обращения к чужому материалу — это транскрипция (или аранжировка), а также Quodlibet. Очевидно, что обе формы пользовались значительной популярностью, предоставляя композиторам значительный простор прежде всего для их *собственной* фантазии. Наконец, особенно распространенной оказывается практика пародийного заимствования⁷, предполагавшая создание нового сочинения на основе фрагментов своих/чужих опусов и восходящая в своих традициях еще к эпохе Ренессанса.

При этом формы пародийных заимствований были довольно разнообразны, проявляясь, в частности, в использовании

- 1) как относительной целостной композиции (или части циклической формы), так и ее фрагмента — с более или менее значительными изменениями;
- 2) чужого материала в качестве тематической основы нового сочинения.

Рассматривая ситуации подобных заимствований возникает впечатление, что для композиторов был значим не столько сам факт заимствования, и того, что именно в качестве него используется, а то, в каком *контексте* этот материал функционирует. Актуальным оказывается его помещение в новые условия (интонационно-тематические и фактурные, жанровые, исполнительские), а также переработка и трансформация. В результате заимствование обретает качество смысловой динамики, материал обретает подвижность и смысловую разомкнутость, получает новую жизнь, подчас полную парадоксальных превращений. Для композитора важным оказывается не происхождение материала, а заложенный в нем потенциал для развития и преобразования. Его цель, таким образом, заключается в том, чтобы увидеть внутренние возможности заимствуемого материала и раскрыть их. По этой причине межтекстовые взаимодействия при пародийном заимствовании подчас обретали неявный характер — заимствоваться мог не сам материал, а, скорее, общая композиционная идея. Так, ария Армиды «Molto voglio» из первого акта оперы Г. Генделя «Ринальдо» отчетливо напоминает арию Агриппины из первого акта его же одноименной оперы («L'alma mia fra le tempeste») — примеры 3 и 4. Но это сходство напоминает, скорее, свободный пересказ — общими оказывается тембровое решение, принцип концертирования (солирующий гобой и струнные), а также общий характер тематизма (ритмика и звуковысотное решение).

В результате, например, материал, звучавший в оперной арии, обретал новую жизнь в инструментальном концерте, и наоборот. Он начинал играть новыми гранями, появляясь в *ином* контексте, перемещаясь из вокальной стихии в инструментальную, меняя одно тембровое решение на другое. Его восприятие обретало игровой характер, вполне согласуясь с особенностями мышления эпохи Барокко, пред-

⁷ К ней обращались многие композиторы. Так, впечатляющие масштабы она обрела в творчестве Генделя [см., напр., 5].

полагавшего логику внезапности, причудливого сочетания несоединимого, парадоксальной трансформации смыслов. Эти особенности вполне согласуются и с нормами музыкальной практики этой эпохи, для которых особенно актуальны были импровизационность, вообще нередкое отсутствие строго предопределенного исполнительского воплощения (в том числе — и в отношении состава).

* * *

В период классицизма использование цитат хоралов встречается не слишком часто. Можно сказать, что эта эпоха представляет своего рода «перерыв» в практике обращения к ним — по крайней мере, их число несоизмеримо меньше с эпохой барокко. В частности, они обнаруживаются в сочинениях Й. Гайдна и В. Моцарта, относительно устойчивый интерес к ним проявляли М. Гайдн и Й. Эберлин⁸. При этом естественно возникает вопрос о том, каковы были источники этих цитат. С одной стороны, период классицизма объективно можно считать эпохой, в которую заметен спад интереса к литургическим традициям ушедшего прошлого⁹. В то же время, возможно, знакомство с их источниками происходило благодаря учебной практике (см., например инструктивные образцы в «*Gradus ad Parnassum*» Й. Фукса — пример 5), а иногда — благодаря личностному интересу композиторов к старым традициям¹⁰.

Любопытно, что особенности трактовки самого материала цитат в период классицизма показывают, что композиторы подчас вкладывают новый смысл в них, интерпретируют их в новых ракурсах. По крайней мере, по сравнению с эпохой барокко классицизм отличается значительно большей свободой в этой интерпретации. Особенно это заметно в отношении трактовки так называемого «Тона плача пророка Иеремии». Хорошо известно, что в период Ренессанса и барокко он был связан исключительно с жанром «*Leçons de ténèbres*»¹¹. Впоследствии же он стал использоваться в жанре Реквиема, и даже в масонской музыке (см., например, Реквием с-moll памяти архиепископа Сигизмунда М. Гайдна и Траурную масонскую музыку В. Моцарта).

Конечно, с одной стороны в подобных цитатах сохраняется исходный семантический план, связанный с образами смерти, с другой — он подвергается трансформации, воплощаясь уже в контексте не страстной тематики, а идеи поминовения и прощания. Аналогичные по своему существу примеры — использование в качестве интонационной основы в *Introitus* Реквиема В. Моцарта протестантского хорала

⁸ У М. Гайдна — в *Missa tempore Quadragesimae* а также в Реквиеме с-moll памяти архиепископа Сигизмунда. В оратории «Кровоточающий Иисус» Й. Эберлина в качестве интонационной основы партии Иисуса использован «Тон плача Иеремии» (а также «Страстях по Иоанну» Дж. Паизиелло), в «*Der verlorene Sohn*» вокальные партии построены на основе медиации и терминации восьмого псалмового тона.

⁹ Даже создавая сочинения, откровенно ссылающиеся на эти традиции, композиторы, как правило, избегали цитирования, обращаясь преимущественно к стилизации — см., например, *Missa contrapunctata* Г. Вернера.

¹⁰ Собственно музыкальная интерпретация цитат хоралов показывает преимущественную ориентацию на мажоро-минорную ладовую систему, а отнюдь не на моноподические закономерности, имманентно им присущие.

¹¹ См. произведения, написанные в этом жанре у Дж. Палестрины, А. Брюмеля, Ф. Куперена, Ж. Эштевиша, М. Делаланда, Дж. Колонна, А. Ферабоско, П. Рабасса и т.д.

«Chirst lag in Todesbanden», хорала «Ach Gott von Himmel, sieh darein» в финале второго акта «Волшебной флейты».

Последний пример из вышеперечисленных показывает, что в период классицизма использование цитат было также связано с взаимодействием светской и литургической музыки. Важно подчеркнуть, что этот процесс имел двусторонний характер — и помимо вполне объяснимого интенсивного воздействия стилистики светских жанров на церковные¹² имело место и противоположное явление. Таковы литургические цитаты в обеих ариях Графини из «Свадьбы Фигаро» В. Моцарта¹³, его же Симфониях № 1 (вторая часть) и № 41 (финал), в финале Симфонии № 13 и первой части Симфонии № 30 Й. Гайдна (примеры 6 и 7). Исследователи выдвигали предположения о возможности исполнения симфоний в контексте богослужения — не исключено, что это обстоятельство и объясняет факт использования в них литургического материала [см., напр., 3]¹⁴.

В целом же в период классицизма было в большей степени актуально не столько цитирование, сколько обращение к «внеличностному материалу» — общезначимым интонациям, имевшим относительно устойчивый спектр значений, обобщенный по природе, но допускавший конкретизацию в контексте (вспомним, например, начало первой части клавирной сонаты с-moll В. Моцарта и начало первой же части Пятой фортепианной сонаты Л. Бетховена)¹⁵.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что и в эпоху Барокко, и в период классицизма сохранялось отношение к цитате как к *сфере дифференцированного смысла*. В отличие от пародийного заимствования, транскрипции, использования материала в качестве тематической основы цитирование выступает как репрезентант *другого* текста и его смысловой области. Даже вступая с ней в полемические отношения или подвергая ее трансформациям, авторы продолжают воспринимать ее на определенной дистанции. Это обстоятельство и позволяет цитате выполнять все многообразие своих функций — от связей с традициями Прошлого до воплощения через нее индивидуально-личностного содержания.



Пример 1. И. Бах. Высокая месса h-moll, Credo in unum Deum



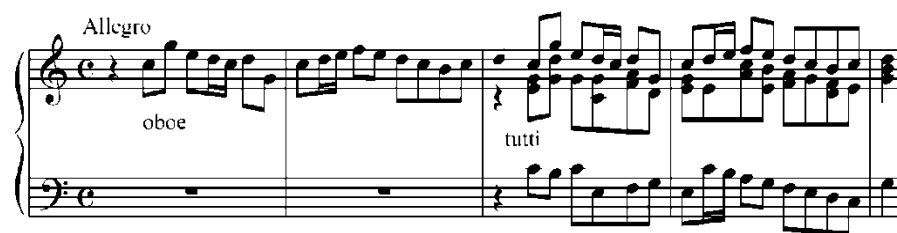
¹² Подчас оно мог воплощаться и в жанре транскрипции — вспомним мотет М. Коретта «Laudate Dominum», основанный на материале концерта «Весна» из «Времен года» А. Вивальди.

¹³ Из Месс KV 337 и 317 соответственно.

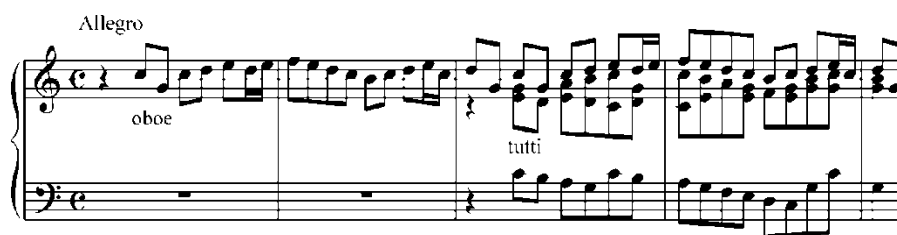
¹⁴ Попутно отметим, что финал знаменитой «Прощальной симфонии» Й. Гайдна с постепенно гаснущими свечами имел вполне конкретный литургический источник — все тот же жанр «Чтений во тьме». В этом свете замысел данного сочинения оказывается значительно сложнее и многозначнее.

¹⁵ На необходимость четкого разграничения ситуаций цитирования как обращения к конкретному материалу и заимствования общедоступных интонаций (образующих своего рода «язык эпохи») указывает М. Михайлов [4].

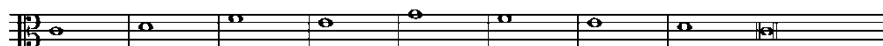
Пример 2. *Ordinarium Missae, Credo I*



Пример 3. Г. Гендель. «Ринальдо», ария Армиды «Molto voglio» из первого акта



Пример 4. Г. Гендель. «Агриппина»,
ария Агриппины «L'alma mia fra le tempeste» из первого акта



Пример 5. Й. Фукс. *Gradus ad Parnassum. Liber secundus, Exercitii I, Lectio 5.*
Cantus firmus.



Пример 6. Й. Гайдн. Симфония № 30, первая часть, тт. 57–61



Пример 7. Тон Alleluia (после чтения апостольского послания
на Пасхальном богослужении Великой субботы).

Литература

1. Арнольд, И.В. Интертекстуальность — поэтика чужого слова // Арнольд И.В. Стилистика. Семантика. Интертекстуальность: Сб. ст. — СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1999. — С. 350–363.
2. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
3. Зыбина, К.И. Литургическое и светское в музыке В.А. Моцарта: смысловые параллели // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. № 1. — С. 26–33.

4. Михайлов, М.К. Плагиат и цитата // Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. — Л.: Музыка, 1990. — С. 261–263.
5. Роллан, Р. «Плагиаты» Генделя // Роллан Р. Гендель. — М.: Музыка, 1984. — С. 152–200.

Д.А. Дятлов

Стили и символы в фортепианной интерпретации

Стилистическая принадлежность музыкального произведения к определенной эпохе или его творцу определяется восприятием. Исполнительская интерпретация во время концерта, в момент публичного представления входит в зависимость от слушателя и претерпевает множество трансформаций под руками музыкантов. Отсюда стили можно определять и как открытые информационные системы, взаимодействующие не только с ближайшей «средой», но и обнаруживающие корреляции с более широкими системами — культурными образованиями, удаленными хронологически, эстетически или ментально [16, 165]. Здесь, по мысли Назайкинского, *«воедино сливаются теоретические представления о самом искусстве и о философии, мироощущении, эстетике определенного времени, о специфически художественном выражении последних в материи искусства, в произведениях, текстах, языке и о самой исторической эпохе в целом»* [13, 58].

Ближайшей «средой» для музыкального текста, как предмета интерпретации, является его восприятие, сначала исполнительское, а затем и слушательское. В нем текст и живет, обнаруживает свою формальную структуру, являет музыкальный стиль. Так возникает ситуация творческого диалога, в котором слушателю отводится не менее значимая роль, чем исполнителю или автору музыкального сочинения. Ю. Лотман считает, что художественный текст содержит в себе образ аудитории. Он самым активным образом воздействует на реальную аудиторию и становится для нее неким нормирующим кодом, который «навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива». В этом случае складывается диалогический тип отношения между исполняемым музыкальным текстом и его активным восприятием. Но здесь должно выполняться одно важное условие, без которого будет невозможен творческий обмен. Лотман пишет: «Диалогическая речь отличается не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием определенной общей памяти у адресанта и адресата. Отсутствие этого условия делает текст недешифруемым» [9, 161].

Таким образом, информацию о стиле музыкального произведения несет не только его написание — нотный текст, но не в меньшей степени и восприятие со своим пониманием и опытом прежних прочтений музыкальных текстов. Поэтому мы можем говорить и о принципиальной открытости интерпретируемого музыкального произведения как носителя стиля композитора, школы, направления, эпохи и т.д. Такая открытость предполагает наличие устойчивых элементов и

вместе с тем общую неустойчивость всей системы «текст-исполнение-восприятие». Слушательская аудитория всегда неоднородна, и даже в тех случаях, когда она охвачена каким-то единым порывом, отвечающим выдающемуся исполнению музыки, каждый слушатель наделяет общую атмосферу концерта своим индивидуальным психическим откликом. По образному выражению С. Фейнберга, «...поверхность воображения, отражающая звучание, у каждого человека обладает особым коэффициентом преломления, по-своему изменяющим — искажающим или выпрямляющим — услышанное» [20, 44].

Устойчивые элементы стиля имеют характеристики как текстовые (формальные), так и исполнительские (качественные). К первым можно отнести соотношения вертикально-горизонтальных структур, сопряжения фактурных элементов, динамику, темп, метр и ритм, зафиксированные в нотном тексте. Ко вторым — характер туше, манеру агогики, особенности построения образной сферы и общей драматургии произведения и т.д. Первые связаны в основном с нотным авторским текстом, с особенностями композиторской техники, с определяющими чертами исторического стиля. Вторые имеют прямое отношение к традициям исполнения, к исполнительским школам, и, самое главное, к индивидуальным особенностям музыкантов-исполнителей. Текстовые (формальные) характеристики — это стилевые константы музыкального сочинения, тот материал, с которым работают исполнители сегодня, работали вчера, будут исполнять музыку прошлых веков и в будущем. Нотный текст произведений, фиксирующий художественный замысел автора, всегда остается неизменным. Вместе с тем отношение к тексту произведения меняется, и это изменение происходит в интерпретациях музыкантов различных эпох, национальных исполнительских школ. Клавесинная и клавирная музыка, исполняемая на современном фортепиано, имеет свои стилистические требования к объему и массе звука, к свойствам метроритмической организации, к своеобразию темповых соотношений, к особенностям исполнения орнаментики.

Устойчивые характеристики стиля имеют произведения венских классиков, связанные общей техникой композиторского письма; произведения эпохи Романтизма, объединенные общей эстетикой; сочинения музыкального импрессионизма, созданные в единой ментальности. Выдающиеся фортепианные произведения Дж. Гершвина, Б. Бартока, П. Хиндемита, С. Прокофьева, Д. Шостаковича создали ярчайшие фортепианные стили, сформировали их посредством своей авторской техники, сопряженной с особенностями эстетики и мировосприятия. Л. Гаккель определяет две тенденции фортепианной музыки начала XX века. Первая — «красочно-колористическая тенденция, неразрывно связанная с иллюзорной манерой письма». По мнению Гаккеля, ее техника и эстетика коренятся в наследии позднего романтизма. И вторая — «функциональная тенденция, реализуемая посредством беспедальных пианистических стилей», является отражением эстетики неоклассицизма [6, 12]. Впоследствии, как пишет Гаккель, появились различные «гибридные типы пианизма» [6, 23]. Как сонористика — наследница «иллюзорной» манеры романтиков, так и различные тенденции неоклассицизма, необарокко и других «функциональных типов» пианизма проявляют себя и сегодня.

Вместе с тем проблема интерпретации, толкования смысла, исполнительское сотворчество — все это отходит несколько на второй план. Можно сказать, что стиль многих фортепианных произведений прошлого и нынешнего века заключается в композиции и полностью детерминируется текстом. Не случайно то, что многие авторы фортепианной музыки современности наполняют свои нотные тексты обилием достаточно определенных, если не сказать безапелляционных исполнительских указаний. Вероятно, это связано с тем, что, по выражению Н. Метнера, XX век стал временем «полной утраты общего музыкального языка» [10, 407], практически каждое произведение требует обширного комментирования, разъяснений всех прихотливых особенностей авторского метода сочинения музыки.

Множество самых разнообразных музыкальных явлений сосуществуют в современной культуре как бы параллельно, многие из них никогда не пересекаются. Самые революционные изменения в музыкальном языке современных композиций остаются, как правило, неизвестными широкой публике. Подавляющее большинство композиторских новаций музыкального авангарда (понимаемом в широком смысле) остается за рамками концертной жизни, новаторские музыкальные произведения не становятся частью филармонического концертного репертуара, не принимаются слушательской аудиторией. Даже произведения нововенцев, давно уже вошедшие в педагогический репертуар музыкальных учебных заведений, крайне редко звучат на концертной эстраде. А. Алексеев связывает это с тем, что «для большинства слушателей, воспитанных на концертном репертуаре филармонического типа, эта музыка была и во многом остается чуждой, непонятной» [2, 85].

В большинстве произведений XX века и в современных музыкальных композициях, написанных для фортепиано, устойчивые элементы стиля в основном связаны с особенностями авторского языка, с принципами художественного метода композитора. Исполнительские (качественные) характеристики здесь не так ярко проявляются, как в интерпретации музыки эпохи барокко, венского классицизма и композиторов-романтиков. «Золотой век» фортепиано — век XIX. Музыка, созданная в это время, наиболее интерпретационна. Художественный результат ее публичного исполнения и сила воздействия на слушателя, адекватная замыслу композитора, во многом зависят от индивидуальности и профессионализма пианиста.

Исполнительские (качественные) характеристики стиля, такие как особенности произнесения музыки и прикосновения к инструменту, агогика и мера образно-смысловых сопряжений музыкальной драматургии, специфический характер звучания, хотя и имеют достаточно определенную «привязку» к стилю того или иного композитора, все же во многом зависят от личности исполнителя, от его психической организации и, в конечном итоге, от его художественной индивидуальности. В. Ландовска говорит о значении художественного вкуса в интерпретации произведения. Для нее он имеет даже большее значение, чем верность букве нотного текста. Главное — это дух и характер музыкального сочинения. Так она, в частности, пишет: «...дух исполнения больше зависит от вкуса, нежели от знаков, но прежде, чем что-нибудь произнести, художник должен

ясно осознать, что именно намерен он высказать, дабы подчинить выразительность звуков выразительности мысли...» И далее: «Существует тысячи различных способов интерпретации одной пьесы, и при этом можно не отклоняться от ее характера» [8, 62].

Исполнительские характеристики исторического стиля привносятся в традицию выдающимися исполнительскими интерпретациями произведений. Решающую роль в генерации исполнительских характеристик стиля играет индивидуальное прочтение музыкантом стилизового контекста и, в конечном итоге, понимание всей картины стиля исполняемого сочинения. В статье «Интуиция и “верность произведению” как основы интерпретации» В. Гизекинг пишет: «...Непрерывно обновляясь, ища и пробуя, интерпретатор должен стараться «согласовывать» индивидуальные стремления и выразительные средства со стремлениями композитора и пытаться найти для каждого великого мастера свой особый интерпретационный стиль, соответствующий духу произведения» [7, 89].

В совокупности исполнительские характеристики стиля образуют образно-смысловое поле, внешние границы и проявления которого меняются от исполнителя к исполнителю. Иногда случаются стилистические сдвиги, подобные по своей парадоксальной силе тектоническим. Таким было, к примеру, переоткрытие стиля исполнения клавирной музыки И.С. Баха, совершенное Г. Гульдом. Многие интерпретации, не совершая такие стилистические сдвиги, оставаясь в рамках привычного, и отвечая в основном слушательским ожиданиям, все же поражают своим проникновением в стиль, являя тем самым содержательный смысл исполняемого. Таков Бетховен в исполнении А. Бренделя, Лист в исполнении А. Володоса, Шопен в исполнении Г. Соколова.

Историческая картина музыкальных стилей в сознании современного образованного слушателя выстраивается в определенном хронологическом порядке и обладает контрастирующими друг другу характеристиками культурно-исторических эпох, формирующих музыкальные стили композиторских школ и направлений. Наше культурное сознание является носителем многих элементов, привнесенных в европейскую музыкальную культуру из традиционной музыки Азии, Африки, Америки. Поэтому восприятие исторического стиля является неким продуктом самоорганизации, в процессе которого различные стилиевые тенденции образуют более или менее стройные стилистические структурные образования, которые, имея в своей основе некое смысловое «ядро», могут в процессе различных взаимовлияний менять свой облик. Об относительной устойчивости стилистических образований пишет М. Михайлов: «Всякий стиль представляет собой единство органически взаимосвязанных взаимодействующих элементов, образующих в совокупности целостную, относительно устойчивую систему» [11, 119]. Строго говоря, стиля как законченной и замкнутой структуры не может быть по определению, поскольку он всегда связан с восприятием, а значит, зависит от него. Восприятие же изменчиво, его ценностные ориентиры и эстетические предпочтения образуются под влиянием различных, достаточно сложных и неоднозначных процессов культуры. Вместе с тем относительно устойчивые стилистические структуры все же образуются. Это происходит благодаря

существованию и функционированию традиции исполнения, музыкального образования и преемственности культуры. Лишь малая часть характеристик стиля передается с помощью печатного слова, большая же часть стилистических паттернов образуется в сознании обучающихся исполнителей и приобщающихся к музыке слушателей путем непосредственной передачи традиции.

Передача традиции исполнения, понятий исторического стиля, ценностных и эстетических категорий, исповедуемых конкретной исполнительской школой, происходит от музыканта к музыканту, от учителя к ученику. Нередко непререкаемый авторитет мастера становится краеугольным камнем, на котором строится художественная ментальность ученика. Простые запреты, императивные ограничения, отделяющие достоверное, органичное от безвкусицы и ложного выражения в исполнении музыкального произведения становятся важнейшим инструментом обучения историческому стилю. Так, очищение стиля И.С. Баха от ложной романтизации, сохранившейся в некоторых редакциях, становится целью современной музыкальной педагогики. И здесь идет ориентация, скорее, на природу самих баховских сочинений, нежели на традицию их исполнения, в которой сохраняется множество чуждых стилю Баха наслоений.

Определенной проблемой интерпретации исторического стиля для молодых пианистов, наследующих исполнительскую традицию, также является орнаментика барокко и венского классицизма, где есть общие правила. Есть в исполнении орнаментики и некоторые исключения, которые непременно должны сохранять общий стилевой характер изложения. Ростки романтизма в музыке венских классиков, особенно в произведениях Бетховена требуют чуткого и внимательного отношения. Это пограничное стилевое состояние требует особой органики выражения, в котором призваны совмещаться ментальные признаки классической эпохи и черты нарождающегося романтического мировосприятия. При этом сама техника композиции, как правило, остается в пределах венской композиторской школы. Конструирование новых значений происходит средствами старого музыкального языка, в котором чрезвычайно развитая гомофония чередуется с общими формами движения, а вариативность совершается по достаточно строгим канонам.

Наиболее важные ментальные изменения происходят в сонатной форме, где и набирают силу ростки нового мировосприятия. Понимание этих особенностей дает чувство стиля, проникновение в природу музыкальных сочинений через непосредственное произнесение музыкального текста, поиск органичного выражения. Несмотря на общность некоторых идей, и многих способов выражения, романтическая эпоха фортепианного искусства принесла музыкальной культуре весьма яркое своеобразие художественных индивидуальностей, каждая из которых обладает своим музыкальным языком, обеспечивающимся достаточно широким набором технических средств и приемов исполнения. Это романтический «классицизм» Ф. Мендельсона и К. Вебера; романтическая вселенная, облеченная в венские «одежды» Ф. Шуберта; грандиозный стиль *all fresco* и романтический импрессионизм Ф. Листа; суровый и нежный стиль мятежного лирика Ф. Шопена; романтические дуалистические миры Р. Шумана; тевтонская мощь и мистическая

лирика И. Брамса. Каждый из этих стилистических миров, каждое стилевое образование имеет свои строительные материалы: как композиторские языковые средства, так и, соответствующие им, исполнительские способы и приемы.

Музыкально-исполнительское творчество всегда оперирует художественным языком, преследуя одновременно две цели — создание художественного образа и коммуникацию с восприятием, вне которого само существование художественного образа невозможно. Иначе говоря, деятельная коммуникативная сила художественного языка, которым владеют и исполнитель, и слушатель являют способ осуществления художественного образа. Художественным языком «выговаривается» художественная идея и в тот же момент понимается восприятием как художественный образ. Художественный язык, композиторские и исполнительские средства построения звукового образа имеют самое непосредственное отношение к художественному стилю. Можно даже поставить знак равенства между художественным стилем и художественным языком. Музыкальный стиль — это музыкальный язык, логос художественной идеи произведения, посредством которого осуществляется диалогическая природа музыкального творения. Здесь мы подходим к особой диалогической форме знания, именуемой символом. Смысл символа, пишет С. Аверинцев, «реально существует только внутри человеческого общения, внутри ситуации диалога» [1, 158].

В построении художественного образа музыкального произведения между исполнителем и слушателем складывается особое диалогическое отношение, характерное для любого вида художественного творчества. Ю. Лотман пишет: «между текстом и аудиторией складывается отношение, которое характеризуется не пассивным восприятием, а имеет природу диалога» [9, 161]. А. Сохор называет это «знаковой ситуацией» [18, 169]. В музыкальном восприятии подобный диалог исполнителя, композитора, слушателя с текстом ведет к межличностному общению между самими субъектами творчества. В адекватности понимания музыкального текста исполнителем и слушателем стилистическая составляющая играет решающую роль. Стиль как внешний атрибут музыкального бытия дает возможность постижения символа.

Что есть символ в музыкальном произведении? Какое знание обретает слушатель в восприятии музыки? Прежде чем подойти к ответу на эти вопросы нужно отметить, что музыкальное звучание, как акустический, психический и даже художественно-эстетический феномен является лишь частью реальности, которая создается музыкальным творчеством — как композиторским, так исполнительским и слушательским. Всегда остается часть этой реальности, открытая и вместе с тем не поддающаяся пониманию. Природа символической реальности, какой является всякое подлинное художественное творение, такова, что лишь часть произведения понимается рационально, ментально или эстетически. Оставшаяся часть дает работу творческому сознанию в области иррационального, подсознательного или даже досознательного, но и там остается непонятая, не исчерпанная до конца глубина художественного предмета. Таким образом, символ музыкального произведения обладает двумя сторонами, условно говоря, «светлой» стороной, обращенной к слушателю, стороной коммуникативной и понимаемой, и стороной

«темной», погруженной в глубину художественной реальности, не поддающейся какому-либо определению, но смутно ощущаемой, чувствуемой творческим восприятием. Понимание открывает «светлую» сторону символа, и, пользуясь единством символической реальности, имеет возможность проникать в глубинное бытие художественного предмета. «Темная» сторона символа не поддается какому-либо вербальному определению, о понимаемой же части воспринимаемого символа можно говорить с той или иной степенью приближения.

Музыка, будучи по своей природе абстрактным искусством, лишенным по существу конкретности предметного мира и повседневной реальности, тем не менее, несет в себе некую определенность высказывания, где часто можно различить аналогии стихийных движений, природных контрастов, чувственных впечатлений и внутренней жизни человеческой души. Музыка подчас содержит в себе и пластику танцевальных движений, и выразительность жеста. Являясь художественной реальностью, обладая собственным самоценным бытием, музыка, тем не менее, всегда обращена вовне, указывает на мир, связывает творческое сознание как с реальным миром, так и с миром возможным, который готов к своему явлению в нашем сознании и бытии. Музыкальные символы — это не только устойчивые интонационные или мотивные формулы, но и самые различные оппозиции, сопоставления и контрасты. Контрасты и противопоставления в музыке образуются в динамике силы звука, в темпе развертывания музыкальной мысли, в подробностях различных прикосновений и касаний, в различных формах движения и фактурных плотностях, и в своем многообразии уподобляются природным стихиям, где целостность мира составлена из контрастных элементов. Сила и слабость, покой и возбуждение, страсть и нежность, объективно-отстраненное и субъективно-личное, глубокая интонация и скользящее прикосновение, светоносно-яркое и туманно-затаенное, крик и жалоба, гнев и умиловление. Каждая оппозиция звучащей музыки является символом подобно-возможной оппозиции в мире природном, стихийном, и в мире обыденной реальности, освещенным особым поэтическим прикосновением искусства, и в мире человеческих чувств и тонких душевных движений, а подчас и страстей. Не случайно возникают такие аналогии, какие приводит Б. Пастернак в своем эссе «Шопен». Он пишет о восемнадцатом соль-диез минорном этюде Шопена: «Выраженью подлежало не только нырянье по ухабам саней, но стрелу пути все время перечеркивали вкось плывущие белые хлопья, а под другим углом пересекал свинцовый черный горизонт, и этот кропотливый узор разлуки мог передать только такой, хроматически мелькающий с пропаданиями, омертвело звенящий, замирающий минор» [15, 168].

В еще большей степени действуют ассоциации в программной музыке, где задан определенный внемузыкальный образ, а форма музыкального произведения диктуется внемузыкальными содержательными моментами образной драматургии, образуя свой синкретический музыкально-образный сюжет. Символы программной музыки опосредованы и тем самым осложнены различными внемузыкальными коннотациями. Различные оппозиции, действующие в драматургии не программного музыкального произведения, служат непосредственными инструментами символической реальности, двойственность и одновременно

цельность которой, дают возможность постижения, как образной структуры, так и глубинной сущности музыки.

Творческое сознание, интерпретирующее музыкальное произведение, входя в бытие его символической реальности, ощущает особую качественность музыкального материала, которая связана с такими особенностями, какими здесь являются *экстремальность* музыкального сюжета, *фантастичность* положений и отношений образов, *поэтика* внутренних связей, *мистика* «не звучащего». Эти качества исполняемой музыки призваны преодолеть в нашем сознании косность и смутную неопределенность обыденного проживания настоящего момента, преодолеть границу собственного бытия, расширить его и войти в бытийную полноту художественной реальности. Как разновидности музыкального темперамента экстремальность, фантастичность, поэтика и мистика присутствуют в самых разных сочетаниях и смещениях в каждом произведении музыки высокого стиля. Обнаруживают же себя эти качества непосредственно в музыкальной интерпретации.

Экстремальность музыкального сюжета прежде всего заключается в беспримесной чистоте и однозначности создаваемых в исполнении музыкальных образов. Драматургия всякого даже самого протяженного фортепианного произведения предельно сжата. Локальные кульминации и «состояния-длинноты», разрушительные катастрофы и медитативные погружения происходят во время звучания лишь одного музыкального произведения, длящегося минуты или, по крайней мере, десятки минут. В нем на коротком промежутке времени предельно концентрируются содержательные моменты музыкального сюжета. При этом в каждый момент исполняемой музыки ощущается хрупкость и одновременно предельная напряженность соединений всех элементов звучащей ткани.

Музыка даже в бытовых жанрах всегда воспринимается как идеальный, подчас сказочный мир, в котором действуют «персонажи» притчи, сказки, легенды. В крупных музыкальных формах такие «персонажи» стремятся перерастить в архетипы, в темы героев мифа. Музыкальное произведение, будучи плодом фантазии, всегда бытийствует в мире художественных образов. *Фантастичность* такого мира заключается в особой неординарности музыкальной фантазии, рождающей произведение. И всегда это связано с особенностями авторского музыкального письма. Музыкальный язык каждого произведения создает такие отношения между «персонажами» музыкальной драматургии, такие образы и формы движения — какие никогда и ни при каких обстоятельствах не присутствуют в реальной жизни. Музыкальная творческая фантазия всегда превышает меру самой смелой аналогии, рождающейся в слушательском восприятии. *Фантастичность* музыкального звучания особенно характерна для произведений эпохи музыкального романтизма, но и в предшествующие и последующие времена нередко встречается как особая качественность звучащего музыкального образа.

Поэтика внутренних связей как качественность звучащей ткани имеет отношение исключительно к исполнительскому акту. В данном контексте предлагается понимать термин «поэтика» не как обозначение системы построения структуры художественного произведения, а как определенную качественность

музыкального исполнения. Здесь идет речь об особой поэтизации, как исполнительского интонирования на фортепиано, интенционального извлечения каждого звука, так и сугубо поэтического, художественного отношения к многообразным связям музыкальной структуры. Эта качественность поддерживается высоким «градусом» артистического воплощения звукового образа, напрямую связанного с творческим вдохновением, подъемом. Это, как правило, отличает публичное исполнение музыки в «живом» концерте, но также присутствует и в студийных записях, и в повседневной репетиционной работе пианиста. Один из рецензентов, вспоминая игру Г. Нейгауза, отмечает, что все к чему бы ни прикасалась рука музыканта, начинало звучать как «поэтическая лирика» [12, 418].

О необходимости поэтического отношения к музыкальному нотному тексту и его исполнению говорят многие музыканты. В частности, В. Разумовская пишет в одной из своих статей: «Расшифровывая творчески произведение, нужно стремиться к глубине, яркости и живости образов, к их поэтичности» [19, 131]. Творческое восприятие живо откликается на такое опозитизированное отношение к взаимодействию элементов в построении исполнителем звучащей формы. Формальные отношения, такие как функции гармонии, ладовые взаимодействия, серии, строения различных видов линейных структур, вообще отношения функциональные и «количественные» в живом исполнении музыки подлежат замене на отношения художественно-образные. При этом различные элементы музыкального произведения начинают «видеть» друг друга, обнаруживают ближайшие во времени и пространстве отношения. Оказавшись во внутренних связях, они начинают *взаимодействовать* в построении звучащей формы. В поэтике музыкального исполнения связи и напряжения между элементами звучащей ткани оказываются чуть ли не важнее самих элементов. Главные музыкальные события, сама музыка обретается как бы «между нот» в напряженных *отношениях* тонов и различных тоновых образований. Напряженная жизнь течет и внутри самого тона. Поэтика внутренних связей звучащей музыкальной ткани напрямую связана с исполнительским интонированием, по сути, им и является. Разница лишь в том, что интонирование на фортепиано является художественно-техническим средством извлечения звука, поэтика же внутренних связей является художественно-образной сутью интонирования.

В некоторых случаях художественная целостность музыкального произведения выступает на первый план, живо чувствуется в каждое мгновение разворачиваемой музыкальной материи. Движущаяся, текучая целостность музыкального творения непостижимым и таинственным образом открывает стоящую за музыкальным звучанием и художественным образом не звучащую и беспредметную его сущность. Слова, сказанные Вygотским о шекспировском «Гамлете», могут быть отнесены ко всей звучащей музыке: «Не простое (понятное) облечено в темноту, но тайна обставлена персонажами, диалогами, действиями, событиями — в отдельности почти понятными, но в такой непонятной расстановке, в такой связи, какой потребовала тайна» [5, 347]. *Мистика* «не звучащего», скрытого за музыкальным звучанием является как особая качественность художественной интерпретации. В

этой качественности музыкальная интерпретация с наибольшей силой проявляет себя как символическая по существу творческая деятельность. «Светлая» сторона музыкального символического мира непосредственно указывает на «темную» непонятную, но одновременно с этим все же воспринимаемую глубинную сущность музыкального творения. Кроме того, здесь с наибольшей убедительностью обнаруживает себя природа художественного творчества, суть которого в создании нового и небывалого из ничего, поскольку всякая художественная новация есть *«абсолютная прибыль, прирост»* [4, 138]. В такие моменты особенно остро переживается исполнителем мистический опыт «ничто», к нему способен приобщиться и слушатель в своем сотворчестве. А. Бергсон пишет: «я не могу отделаться от представления, что заполненное есть узор, канвою которому служит пустота, что бытие наложено на небытие и что идея “ничто” содержит в себе не меньше, чем идея “чего-то”...» [3, 267].

Завесу тайны творчества и мистического опыта «ничто» приоткрывает А. Скрябин своим высказыванием: «Я пробовал приходить в медитативное состояние, и... очень, очень трудно... Все мысли бегут, образы, и их нельзя уничтожить. А иногда надо их уничтожить, вкусить молчания мысли. Сделаться таким пустым, пустым, как будто еще ничего не сотворено...» [17, 244]. Приобщение к опыту Ничто, соприкосновение с ним открыто через множество путей. Это Любовь в евангельском христианстве и тантризме, Свобода освобождения от своей личности в буддизме, Молчание в медитациях, Знание в гностическом христианстве. Но, как пишут В. Налимов и Ж. Дрогалина «только через Любовь соприкасается Ничто с физической природой человека» [14, 112]. Звучащая музыка вне всякого сомнения способна дать опыт Ничто творческому сознанию, поскольку и она связана с физической природой человека, но, кроме того, способна отвечать и на его духовные вопросы.

Итак, символическая реальность музыкального произведения обращена к воспринимающему сознанию и связывает его бытие с глубинным бытием произведения искусства. Сущее, таинственная глубина музыкального творения является через смысл, смысл предстоит в выражении, выражение говорит художественным языком, художественный язык понимается через узнаваемые черты стиля.

Таким образом, в интерпретации произведения, совместном творческом акте исполнителя и слушателя обнаруживают себя две нераздельные стороны музыкального выражения — музыкальный стиль и музыкальный язык, которые, в свою очередь, открывают путь к символической реальности художественного образа. Здесь можно зафиксировать диалектическую связь между явлением в музыке триединства художественного стиля, художественного языка и художественного символа:

- 1) стиль — это та сторона музыкального языка, которая узнаваема восприятием, понимается им, и
- 2) стиль — это та сторона музыкального символа, через которую открывается путь в бытийную глубину музыкального творения.

Художник, избравший своим ристалищем жизненное поле, на котором разворачиваются драматические события человеческой борьбы, в котором прочерчивается линия судьбы самого художника, облекает концентрированные смыслы реальности и идеи своего века в художественные образы. Природа художественного творчества представляется единой для всех художеств. Многие творцы, представители самых разных «цехов» искусства, признают символическую природу творчества и, каждый из них, по-своему, ведет своего зрителя, читателя, слушателя к постижению глубинного существа художественного символа. В музыке, как и в других видах искусств, средством овеществления художественной идеи является специфический для каждого музыкального произведения художественный язык. Вместе с тем наличие в художественном языке, общности с другими явлениями музыкального искусства, произведениями конкретного автора, его «коллег» по направлению или школе, «технологических» связей с музыкальной эпохой выявляют феномен музыкального стиля. Понимание его ведет к пониманию художественной идеи произведения, явленной во всех подробностях музыкального языка. Целью этого движения интерпретации, понимания стилевых аспектов произведения становится художественный символ, открывающий бытийную глубину музыкального творения.

Литература

1. *Аверинцев, С.С.* Символ // *С.С. Аверинцев*. София-Логос. Словарь. — К.: Дух і Літера, 2001. — С. 155–161.
2. *Алексеев, А.Д.* Творчество музыканта-исполнителя: На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. — М.: Музыка, б. г. — 104 с.
3. *Бергсон, Анри.* Творческая эволюция. — М.: Терра – Книжный клуб; Канон-пресс-Ц, 2001. — 381[2] с.
4. *Бердяев, Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х тт. Т. 1. — М.: Искусство, 1994. — 542 с.
5. *Выготский, Л.С.* Психология искусства. — М.: Искусство, 1986. — 573 с.
6. *Гаккель, Л.Е.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. — Л.: Советский композитор, 1976. — 296 с.
7. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекинг. — М.: Классика-XXI, 2009. — 116 с.
8. *Ландовска, Ванда.* О музыке. — М.: Классика-XXI, 2005. — 367 с.
9. *Лотман, Ю.М.* Избранные статьи: В 3 тт. Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры. — Таллин: Александра, 1992. — 247 с.
10. *Метнер, Н.К.* Письма / Сост. и ред. З.А. Апетян. — М.: Советский композитор, 1973. — 616 с.
11. *Михайлов, М.К.* Стиль в музыке: Исследование. — Л.: Музыка, 1981. — 264 с.
12. *Московская консерватория (1866–1966).* — М.: Музыка, 1966. — 727 с.
13. *Назайкинский, Е.В.* Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

14. *Налимов, В.В.; Дрогалина, Ж.А.* Реальность нереального: Вероятностная модель бессознательного. — М.: МИР ИДЕЙ, АО АКРОН, 1995. — 432 с.
15. *Пастернак, Б.Л.* Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
16. *Пригожин, И.Р.; Стенгерс, И.* Порядок из хаоса. — М.: Едиториал УРСС, 2003. — 312 с.
17. *Сабанеев, Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. — М.: Классика-XXI, 2003. — 400 с.
18. *Сохор, А.Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки: ст. и исслед. — Л.: Советский композитор, 1981. — 296 с.
19. Уроки Разумовской. — М.: Классика-XXI, 2007. — 144 с.
20. *Фейнберг, С.Е.* Пианизм как искусство. — М.: Классика-XXI, 2001. — 340 с.

Т.А. Зайцева

***М.А. БАЛАКИРЕВ: ПУТЬ В БУДУЩЕЕ*¹**

Творческий путь Балакирева — по нормам XIX века — долог. Во многом отсюда — его непредсказуемые извивы и драматизм, ибо Балакиреву суждено было пересечь несколько исторических и культурных эпох в пору их формирования, кристаллизации и угасания. Главная трудность, требовавшая от него предельного напряжения, заключалась в четком выборе ведущей сферы приложения сил, наиболее востребованной стремительно менявшимся временем. Поэтому в ходе развития музыкальной России менялась и роль Балакирева, которого отягощали неизбежные у каждого житейские невзгоды, неблагоприятные, а порой и противоборствующие его деяниям обстоятельства. Но он начинал и остался человеком «большого времени» [М. Бахтин], жил и дышал нуждами России. Поэтому постигнуть виражи балакиревской судьбы, причины выдвижения то одних, то других сфер его деятельности — значит, многое понять в движении отечественного искусства и прежде всего — стремительно формировавшейся под заботливым крылом Балакирева и «многоканально» развивавшейся Новой русской школы.

Осмыслению «трудов и дней» музыканта подчинена обширная литература, которая начала складываться уже в пору его юности. Композитор-новатор, глава нового направления в искусстве, он как мало кто вызывал сонм разноречивых суждений и оценок. Спор о Балакиреве не утих и в наши дни, свидетельствуя как о недостаточной изученности этой ключевой фигуры в истории русской музыки, так и о том, что его творческое наследие остается живым фактом современности. Балакиревиана еще далека от ситуации, обрисованной Э. Панофским в лекциях по искусству Возрождения, когда «не только все неверное, но и все правильное, кажется, уже сказано» [6, 48].

Изучение материалов Балакирева и о Балакиреве убеждает в том, что при обилии неверных толкований как раз много правдивого и важного еще предстоит сказать,

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Проект № 13-04-00043.

заполнив «белые пятна» в биографических «картах», составленных предыдущими исследователями. Так, до сих пор не стала предметом специального изучения жизнь и деятельность Балакирева от начала его службы в Придворной певческой капелле и до кончины, достаиваемая как в отечественном, так и в зарубежном музыкознании лишь биографической скороговорки. Принято считать, что время Балакирева — 1860 годы, на которые пришлось его главные творческие достижения. Позднему же периоду — а это почти тридцать лет! — отводилась роль некоего послесловия в музыкальной деятельности мастера.

При этом в научной литературе Балакирев оставался «прописанным» в XIX веке. Его активное творческое присутствие в культуре первого десятилетия XX столетия века почти не замечалось. В итоге, не демонстрируем ли мы, по выражению Л. Гинзбург, «неблагодарность детей другого века», выхватывая из целостной картины прошлого одно и отворачиваясь от другого? Не искажаем ли таким образом саму историю искусства как системный процесс?

Разобраться в истинном положении вещей, воссоздать объемную, «стереофоническую» картину жизни и творчества мастера в период 1883–1910 годов, реконструировать его достоверный портрет в контексте меняющегося времени — цель предпринимаемого труда, который носит концептуальный характер. В качестве «первопроходца» это исследование в особой мере нуждалось в опоре на новое знание, извлеченное из обширного пласта архивных документов (около 3000 единиц хранения). Это потребовало подробного изучения отечественных и зарубежных фондов, частных собраний и коллекций.

Из числа найденных и вводимых в научный обиход материалов следует выделить уникальный источник информации — переписку Балакирева с Ляпуновым (более двух тысяч писем), которая стала своеобразной летописью «трудов и дней» двух выдающихся композиторов. Ни с кем в этот период Балакирев не был так близок, ни с кем не вел столь обширного и откровенного эпистолярного диалога в течение более 25 последних лет. Здесь освещается в движении огромный круг самых разных тем и сюжетов: события современной текущей жизни; история создания целого ряда сочинений обоих композиторов, работа по совместному редактированию сочинений Глинки, воспоминания о прошлом, отзывы о современниках — Чайковском, Римском-Корсакове, Смоленском, Лядове и др. В письмах Балакирева находим объяснения его поступков, мотивация которых до сих пор оставалась неясной — например, отказ музыканта от должности профессора, а потом и ректора Московской консерватории. Вот аргументы, которые он выдвигает, советуя Ляпунову отказаться от приглашения войти в число профессоров петербургской консерватории, и которыми, очевидно, руководствовался сам: «В управлении ею (Бесплатной музыкальной школой. — Т. 3.) Вы *полновластный хозяин*, а потому нельзя сравнивать Ваше в ней положение с положением *профессора консерватории* *петь по камертону начальства и товарищей*» [7, 36–36 об.; 5, 242–247].

Поздний период наложил свою печать на судьбу Балакирева, у которого с годами сокращалось число внешних событий. Но творец остался творцом с высокой насыщенностью внутренней жизни духа. Свидетельства тому — в интенсивности творчества, родник которого не иссякал буквально до последнего вздоха Балакире-

ва. Тем важнее было уделить большее внимание особенностям его стиля, в том числе, в рамках новых для балакиревианы тем: «Посвящается...», «Приношение императрице».

Новые материалы позволили выдвинуть и другие темы, которые еще не ставились в науке: «Балакирев редактирует Балакирева», «Балакирев и Серебряный век», по-новому раскрыть темы «Балакирев и Россия», «Балакирев и Петербург Серебряного века».

С выходом композитора в отставку от должности управляющего Придворной певческой капеллой поток внешних событий постепенно мелел. Следуя такому течению событий, в книге внешнюю канву летописи жизни и творчества композитора постепенно сменяет летопись внутренняя. И в этом принципиальное отличие освещения «трудов и дней» Балакирева (1894–1910) в данной книге от «Летописи» А. Ляпуновой и Э. Язовицкой [1]. Дело не только в том, что найденные материалы позволили существенно дополнить издание, вышедшее в свет чуть ли не полвека тому назад. Избран другой угол научного зрения, в объективе которого оказалась «внутренняя» жизнь Балакирева.

Выделим важное: не только музыка, разносторонняя деятельность на ниве музыкальной культуры, но судьба всей России занимала напряженное внимание Балакирева. Поэтому сочинением музыки, редактированием произведений коллег, творческой помощью ученикам не исчерпывалась внутренняя жизнь композитора. Архивные документы, эпистолярные материалы позволили аргументировано показать проблемы, которые волновали стареющего музыканта, события, к которым тем или иным образом он был причастен. Так, уйдя в отставку со службы в Придворной певческой капелле, Балакирев продолжал горячо интересоваться всем, происходившим в ней, наставляя и направляя продолжавшего там служить Ляпунова, а через него как будто и сам продолжал деятельно участвовать в судьбе дорогого его сердцу учреждения. И это лишь один из многих сюжетов «заочной» деятельности музыканта, которой была насыщена его жизнь в последние годы.

Балакирев — уникальный учитель и по размаху его педагогики и по ее новаторской сути. Но только в позднюю пору, став во главе Капеллы, он получил возможность претворять свои принципы в государственном масштабе. При этом не были оставлены Балакиревым другие формы его педагогической деятельности: в Бесплатной музыкальной школе, куда он вернулся в 1881 году, в женских училищах и институтах, в кружках-университетах музыки, где продолжали проходить курс наук и совершенствоваться композиторы, исполнители, учителя, просвещенные слушатели. В своем единении эти культурные институты являют новаторскую систему образования Балакирева, только частично востребованную современной Россией.

Особая по важности тема — судьба балакиревского кружка композиторов. Так же, как в юности, мэтр не только пестовал молодых музыкантов, но и сам нуждался в тех, кто будил художественную мысль, кто составлял его духовную семью, связанную с сердечными привязанностями. В поздние годы упования такого рода сконцентрировались главным образом на Ляпунове. В нем Балакирев находил сочетание особо притягательных в его глазах качеств — талантливости, преданности идеалам Новой русской школы, человеческой чистоты, искренней религиозности.

Эта глубокая дружба вносила в жизнь стареющего музыканта столь необходимую ему атмосферу духовного братства, творческого общения и единения устремлений.

Поверхностному взгляду могло показаться, что состав балакиревского кружка редел: один за другим уходили в мир иной воспитанники «первого призыва» — А. Гуссаковский (1875), М. Мусоргский (1881), А. Бородин (1887). Отдалился Ц. Кюи, подчеркивая свои изменившиеся эстетические воззрения и вуалируя эту модуляцию «большей терпимостью» по отношению к разнородным явлениям текущей музыкальной жизни. Балакирев не без оснований расценивал это как результат «порчи души художника» [1, 398]. Но, как и прежде, учитель был готов прийти на помощь, редактируя сочинения своего бывшего воспитанника и поддерживая его. Отношения учителя с любимым учеником Римским-Корсаковым внешне подошли к разрыву. Но не прекратился внутренний диалог художников, что доказывало творчество — и прежде всего творчество Римского-Корсакова. В самобытную фигуру удивительного мастера афористических высказываний вырос Лядов, заветы эпического «кучкистского» симфонизма развивал Глазунов.

Росло число «косвенных» учеников Балакирева: его влияние затронуло С. Танеева, Н. Метнера, С. Рахманинова, А. Скрябина. Известность музыки Балакирева и его питомцев выходит за пределы России, а это расширяет круг «балакиревцев», в который оказываются вовлечены зарубежные музыканты — М. Равель, Д. де Северак, М. Кальвокоресси, Р. Виньес и др. Последние словно проходят у Балакирева «заочный» курс наук, обращаясь к его творчеству, общаясь с ним по переписке. Иными словами, «кучкизм» разрастался, подобно вечнозеленому дереву, охватывая все новые территории, доказывая свою чуждость провинциальной национальной замкнутости. Ибо его принципы были не сконструированы, а рождены в горниле балакиревской школы.

Изучая летопись позднего периода жизни и деятельности музыканта, этой поры итогов, важно было выявить, что именно казалось Балакиреву безотлагательным делом, что он торопился завершить в первую очередь. Это позволило впервые поставить тему, которая с особой силой обнаружила себя именно в поздний период: «Балакирев и сохранение памятников культуры». Действенная благодарность музыканта за большие и малые дары, приносимые судьбой и людьми, в первую очередь была обращена к его кумирам. Он утверждал возвышающее значение памяти, энергично участвуя в качестве главного инициатора и «действующего творческого лица» в установлении памятников Глинке в Смоленске и в Петербурге, памятных досок в Берлине на доме, где скончался автор «Руслана». В пору напряженных отношений между российскими и польскими властями Балакирев осмелился предпринять «пилигримство» в Варшаву и Желязову Волю, чтобы сохранить место рождения Шопена, инициировать там создание музея и установку памятника Шопену.

Не отворачивался Балакирев и от современной ему жизни России. Особые документы, позволяющие судить об этом, предоставляет библиотека Балакирева. Многие входящие в нее издания сохранили пометы — отпечатки руки и сокровенных размышлений композитора.

Чем больше погружаешься в материалы тех лет, тем более поражаешься громаде свершенного Балакиревым буквально во всех областях музыкальной культуры, вопреки всем превратностям его личной судьбы. Не потому ли, что Балакиреву с его творческим гением дано было прозорливо предсказывать и предвидеть пути в грядущее? Вот что бесстрашно руководило деяниями музыканта, заставляло корректировать тактику в зависимости от меняющегося времени и ситуации, но не сворачивать с главного направления всей его деятельности — вперед, в будущее, семена которого закладывались в настоящем. Это стало *motto* выдвинутой нами новой концепции позднего периода жизни и творчества мастера.

Стоит ли удивляться, что Балакирев, во многом творивший могучий музыкальный облик России 1860 годов, сохранил верность идеалам «шестидесятничества» до конца? Дело не в том, что он не захотел или не смог меняться. Напротив: и на пороге «железного», по определению А. Блока, XX века Балакирев продолжал действовать в согласии с нуждами времени, и опять ему приходилось двигаться «против течения», отважно утверждая свои идеалы. На рубеже столетий история сделала очередной виток, в который раз являя «половодье» разных стилевых манер. Навстречу устоявшимся течениям, достигнувшим высшего цветения, выходили новые стилевые потоки, тенденции, связанные с игрой в стили и со стилем. Поэтому важно было сберечь все ценное из наследия Новой русской школы. Такая позиция не свидетельствовала о модуляции творческих воззрений Балакирева в сторону «охранительной» традиции, высмеиваемой некогда им, его учениками-кучкистами, В. Стасовым [2, 75]. Понять мотив действий стареющего Балакирева могут помочь стихи его современника А. Фета, сочиненные 28 января 1879 года:

...Не жизни жаль

С томительным дыханьем,

Что жизнь и смерть?

А жаль того огня,

Что просиял над целым

Мирозданьем

И в ночь идет...

Творческий огонь «кучкизма» освещал трудную жизнь Балакирева до конца. Не дать угаснуть этому судьбоносному течению, еще далеко не исчерпавшему свою творческую силу — вот его цель. Позиция композитора имела глубокий смысл: не только навести «мосты» из «Золотого века» в век «Серебряный», но и передать заветы «кучкизма» следующим поколениям отечественных и зарубежных музыкантов. Стареющий мастер, пронеся свои художественные принципы через все бури и невзгоды, с еще бóльшим дерзновением заботился о будущем.

С этой же целью — сохранить, то есть, согласно словарю Даля, «помнить, не забывать любя» [4, 564], Балакирев львиную долю своих творческих сил отдал редактированию «чужой» музыки. И опять здесь можно увидеть еще и заботу о следующих поколениях, которым необходимо было извлечь отсюда ценное, непреходящее со временем.

Всей своей деятельностью Балакирев вольно и невольно доказывал, что жизнь не только многолика и изменчива, но способна хранить вечные начала. Не потому ли

композиторы XX и XXI веков — Дебюсси и Равель, представители французской «Группы шести», американские и испанские музыканты, Стравинский и Прокофьев, Шостакович и Слонимский наряду со многими другими продолжали и продолжают обращаться к опыту Новой русской школы?

Иными словами, поздний период — важнейшая пора итогов многогранной деятельности мастера, творившего свой идеал музыкальной России, идеал русской национальности, идеал национальной культуры (причем, не только российской). Без Балакирева позднего не было бы той музыки, которая лишь замышлялась им в 1860 годы, но была завершена на рубеже веков. Здесь получили окончательную форму константы стиля, которые мастер оставлял в наследство будущему. В результате его творчество и — шире — созданное им направление органично влилось в многоцветную палитру русского и мирового искусства, зачастую служа камертоном новаторских исканий для художников следующих поколений. Заветы «кучкизма» перетекли из XIX века в XX, а сегодня очевидно, что и в XXI столетие.

Наконец, заострим внимание, быть может, на самом главном: интерес к личности и творчеству Балакирева подогревается не только нашим неоплатным долгом по отношению к подвижнику, столько сделавшему для современного развития культуры. «Будущее в прошедшем» — тезис, не однажды привлекавший ученых из разных областей гуманитарного знания, без зазора приложим к деятельности Балакирева. Думы стареющего мэтра, его чувство смятения на перекрестье путей развития культуры и общества, перед туманностью будущего России и россиян удивительно совпадают с сегодняшней направленностью наших размышлений, интересов и поисков. Поэтому изучить взгляды Балакирева на рубеже столетий, касающиеся России и ее искусства, быть может, особенно актуально и поучительно.

Балакирев-мыслитель вырастает в одну из самых современных, самых нужных нам сегодня фигур. Его афористично высказанные мысли касаются сокровенных глубин бытия. Как мало кто он предсказывал гул грядущих перемен, восклицая после событий кровавого воскресенья 9 января 1905 года: «...Сейчас произошло нечто ужасное и за последствия можно только трепетать» [цит. по: 3]. И таких пронзительных заключений, как будто приоткрывающих завесу времени, у Балакирева немало. Но в них сквозит не безнадежность, а тревога, побуждающая к действию. Судьбу России Балакирев связывал с меняющимся ликом россиян. Поэтому учительство, просветительство заняло такое большое место в его многогранной художественной деятельности. Но опять-таки нам важна не только она.

Балакирев сделал еще крайне важное, остающееся почему-то до сих пор незамеченным: своим примером он невольно создал высокий образец жизни в искусстве, жизни в России и для России. Вот кто многократно приумножил дарованные от природы таланты в своем судьбоносном служении, масштаб которого достигал пределов возможностей человека. Поэтому Балакирев остается действующим героем нашего времени, а нынешняя ситуация позволяет высветить новые, незамеченные ранее линии его поучительной судьбы.

Литература

1. М.А. Балакирев: Летопись жизни и творчества / Сост. А.С. Ляпунова, Э.Э. Язовицкая. — Л.: Музыка, 1967. — 598 с.
2. Гозенпуд, А.А. М.А. Балакирев (К сорокалетию со дня смерти) // Советская музыка. — 1950. № 6. — С. 75–80.
3. Гозенпуд, А.А. Неопубликованное письмо М.А. Балакирева // Балакиреву посвящается: Сб. ст. и мат. — СПб.: Канон, 1998. — С. 91–92.
4. Даль, В.И. Толковый словарь живого русского языка. В 4 тт. Т. 4. — М.: Русский язык – Медиа, 2003. — 688 с.
5. Зайцева Т.А. Материалы к биографии М.А. Балакирева в его переписке с С.М. Ляпуновым // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Вып. 10. — СПб.: Российская национальная библиотека, 2006. — С. 242–247.
6. Панофский, З. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. А.Г. Габричевский. — СПб.: Азбука-классика, 2006. — 640 с.
7. Письмо М.А. Балакирева С.М. Ляпунову. Отдел рукописей РНБ, ф. 451, оп. 2, ед. хр. 125. — Л. 36–36 об.

Е.О. Зинченко

ПЕРСПЕКТИВЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ВУЗАХ СРЕДСТВАМИ ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В современной социально-культурной ситуации возрастает роль гуманитарного знания, становящегося одним из важнейших ресурсов дальнейшего развития нашего общества, сохранения и освоения его культурных кодов, духовных традиций; дальнейшего совершенствования всей системы образования, где особая роль принадлежит высшим учебным заведениям.

Невысокая в основной массе усвояемость гуманитарных дисциплин в вузе связана с отсутствием учета специфического содержания этих дисциплин и особенностей их освоения в высшей школе. Это выражается в дублировании учебно-познавательной деятельности, осуществляемой при изучении студентами естественнонаучных и технических учебных предметов, где основное внимание уделяется усвоению отвлеченного знания, в котором главное место занимает схематизация окружающей действительности, рационализация знаний, обобщений и суждений, формализация получаемых знаний в соответствии с логикой абстрактно-теоретических и лабораторных исследований. Учеными отмечается тенденция «упрощенно-утилитарного» понимания образования как научения (в количественном смысле), и в этом плане оно не обеспечивает должного развития личности» [5, 1]. Не отрицая значимости такого рода знаний и подходов при изучении гуманитарных дисциплин, нельзя не отметить наличие ряда специфических особенностей гуманитарного знания, отличающих его от естественнонаучного и технического знания. Главными из этих отличий являются:

- наличие в гуманитарном знании художественно-образных и культурно-символических форм, творческих ассоциаций, как особого способа отражения реальности, обладающего собственным значимым объективным познавательным содержанием;

- апелляция к эмоциональной сфере учащихся, использование возможностей сопереживания и соучастия по отношению к осваиваемому учебно-познавательному содержанию, что соответствует специфике гуманитарного знания, которая не столько познается на уровне отвлеченного мышления, сколько «проживается» как особая реальность во взаимосвязи рационального, эмоционального и экзистенциального аспектов;

- доминирование в гуманитарном знании ценностно-мировоззренческих компонентов, определяющих как внутреннюю логику учебно-познавательной деятельности, так и использование педагогических технологий, где особое место занимают методы убеждения, диалога, интерактивности.

Вышеназванные характеристики гуманитарно-образовательной деятельности сближают ее со сферой досуга, в которой познавательные процессы осуществляются целостной личностью на основе свободного выбора той или иной информации, сведений, знаний; формируются ценностно-мировоззренческие установки по отношению к универсуму культурно-познавательной информации и гуманитарных знаний на основе свободного, нерегламентированного выбора индивидами личностно значимой информации и гуманитарных смыслов.

Традиционная же учебно-познавательная ситуация в вузе чаще всего приспособлена под изучение естественных и технических дисциплин, чем под освоение гуманитарного знания, начиная с преобладания педагогических схем воздействия (а не взаимодействия) педагогов на учебную аудиторию и заканчивая установкой на преимущественное развитие мыслительных действий и способностей, рационалистических моделей окружающей действительности. При этом не учитываются, как правило, процессы реальной жизнедеятельности, где могут быть востребованы знания о человеке и обществе во всем разнообразии жизненной реальности и духовно-культурного содержания.

Одним из способов совершенствования гуманитарного образования является сближение традиционной ситуации профессионального вузовского образования с моделируемыми клубно-досуговыми формами в образовательной среде вузов. Это не означает подмены учебного процесса сферой досуга, а, скорее, использование клубных технологий культурно-досуговой деятельности в преподавании гуманитарных дисциплин. Основной педагогической характеристикой этих технологий является использование принципа добровольности, мотивированности участников образовательного процесса по отношению к предлагаемому культурно и социально значимому гуманитарному знанию. В данном случае добровольность не означает отказа от образовательных стандартов и требований в пользу удовлетворения стихийных запросов учащихся. Учебно-познавательный процесс должен организовываться таким образом, чтобы обеспечивать мотивирование и эмоциональную включенность учащихся в процесс усвоения знаний.

На практике эта педагогическая установка реализуется в виде известного принципа «учение с увлечением», который был предложен отечественными педагогами-новаторами (М. Щетининым, Л. и Л. Никитиными, С. Соловейчиком), но не достаточно был разработан в системе высшего образования.

Таким образом, главной задачей педагога является не «сухая» подача материала, а умение заинтересовать учащегося, учесть его интересы, особенности личности и найти к нему такой подход, который бы обеспечил эффективность обучения. Как писал С. Соловейчик, «только увлечение создает то напряжение духовных сил, которое ведет к развитию способностей. Все знают: у кого большие способности, у того обычно есть интерес к занятиям. Но не все знают обратное правило: у кого больше интереса, у того быстрее развиваются способности. Увлечение и способности тесно связаны между собой» [4, 5].

Вместе с внедрением принципа «учение с увлечением» педагогами-новаторами была создана «педагогика сотрудничества», призванная обеспечить высокий уровень мотивированности в познавательной деятельности учащихся [3]. Педагогика сотрудничества возникла в СССР в середине 1980 годов под влиянием процессов обновления общественно-политической жизни страны («перестройки»). Направление носило зонтичный характер и объединяло педагогов с разными подходами к обучению и воспитанию, общей для которых являлась декларация стремления к гуманизации образования и создание альтернативы официальной педагогике позднесоветского периода. Идейным вдохновителем педагогики сотрудничества являлся С. Соловейчик. Название технологии было дано группой педагогов-новаторов, в обобщенном опыте которых соединились лучшие традиции советской школы (Н. Крупская, С. Шацкий, В. Сухомлинский, А. Макаренко), достижения русской (К. Ушинский, Н. Пирогов, Л. Толстой) и зарубежной (Ж.Ж. Руссо, Я. Корчак, К. Роджерс, Э. Берн) психолого-педагогической практики и науки. Педагоги-новаторы заявили, что педагогика сотрудничества принимает любого ребенка. Педагоги должны помочь сохранить ребенку свою индивидуальность, выявить потребности, помочь ему в интеллектуальном и нравственном развитии. Как система отношений сотрудничество многоаспектно, но важнейшее место в нем занимают отношения «учитель – ученик». Традиционное обучение основано на положении учителя в качестве субъекта, а ученика — объекта педагогического процесса. В концепции сотрудничества это положение заменяется представлением об ученике как о субъекте своей учебной деятельности [3]. Особое значение современное осмысление «педагогики сотрудничества» имеет для системы высшего образования, где велика роль самостоятельной образовательной деятельности студентов, становящихся полноправным субъектом (а не объектом) всего образовательного процесса. Эта особенность высшего образования закреплена в соответствующих современных образовательных стандартах вузов, где неуклонно усиливается доля учебной нагрузки студентов по разделу учебных планов «Самостоятельная работа студентов».

Внесение досуговых элементов в образовательный процесс предполагает нахождение разумного баланса между двумя модальностями существования индивида в социуме: «хочу» (досуговый компонент) и «надо» (система образовательных тре-

бований). В современных исследованиях досуга сложилось два основных подхода к его изучению. Первый подход — это фактически отождествление досуга со свободным временем. В этом случае досуг изучается в основном как экономическая категория через фиксацию его доли в бюджете времени, свободной от сферы производства и непреложных обязанностей. Соответственно и богатство общества соотносится в значительной мере с объемом, имеющимся у его членов свободного времени, которое может быть заполнено занятиями, имеющими социальную значимость: самообразованием, физическим развитием, рекреацией и т.д.

Другой подход акцентирует в сфере досуга его психолого-педагогические аспекты и заключается в рассмотрении любой человеческой деятельности, осуществляемой добровольно и с удовольствием как досуговой деятельности. Там, где нет таких характеристик деятельности, там нет и досуга [1, 35]. В этом случае на первый план выходят рекреационные составляющие досуга, которые связываются с отдыхом, снятием утомления, психоэмоциональной разрядкой.

Такое понимание досуга особенно актуально для гуманитарного образования, поскольку последнее необходимо включает в себя вышеназванные характеристики досуговой деятельности («добровольность» и «получение удовольствия»), которые применительно к образовательному процессу могут быть проинтерпретированы как «учение с увлечением», предполагающее сохранение собственного интереса к получению знаний, наполненного положительными эмоциями. В противном случае гуманитарное знание не будет освоено учащимися, поскольку оно должно не просто восприниматься, но «проживаться» как ценность, наполненная личностными смыслами. Так же, как упоминалось выше, для изучения гуманитарных дисциплин неотъемлемой составляющей является сотрудничество субъектов процесса обучения. Педагогические принципы обучения в сотрудничестве были рассмотрены в работах таких исследователей как Ш. Амонашвили, Т. Гончарова, Е. Ильин, С. Лысенкова, В. Шаталов и других. Следует отметить, что содержание и методы обучения и воспитания педагогов-новаторов различаются, однако все они направлены на воспитание и обучение детей по принципам гуманистической педагогики — педагогики сотрудничества. Так, в основе их педагогических концепций лежит утверждение гуманизма, демократизации, творчества, взаимного уважения, понимания, отзывчивости, диалога, оптимизма, доброжелательности, работы в коллективе, атмосфера доверия и психологического комфорта, как основных конструкторов воспитания и обучения учащихся. Еще в античности члены Академии Платона называли себя «перипатетиками» (на древнегреческом языке означало «прогуливающиеся»).

Не случайно, что «по данным различных исследований, интерес к новой информации, обучению, просвещению в значительной мере связан со стремлением получить удовольствие, приятные переживания от самого процесса обучения, узнавания нового, как элемента комфортного отдыха. Но именно эта особенность, к сожалению, далеко не всегда учитывается в современном просвещении и обучении» [2, 56].

Включение рекреационных компонентов в гуманитарное образование предполагает соответствующее развитие досуговых технологий в учебном процессе. Но этим не исчерпывается использование педагогического потенциала досуговой деятель-

ности в преподавании гуманитарных дисциплин в вузах. Не менее важным является использование имеющихся педагогических достижений организованного досуга, оказывающих воспитательное и социализирующее воздействие на личность.

Так, исследователями отмечается, что «обострение проблемы досуга для многих групп населения связано в первую очередь с недееспособностью многих воспитательных институтов в нашем обществе, в первую очередь школы и семьи, в сфере социализации и социальной адаптации личности. Между тем, именно пространство досуговой активности способно выступать мощным социализирующим фактором для всех членов общества переходного периода, являясь альтернативой пассивному времяпровождению в виде неумеренного просмотра телепрограмм, зависимости от компьютерных игр, алкоголя и т.д.» [2, 60].

Переосмысление социализирующего влияния досуга в контексте преподавания гуманитарных дисциплин в вузах позволяет выделить следующие требования к содержанию образовательного процесса:

1. Социализация в сфере досуга, которая предполагает поиск органичного единства социальной адаптации и творческой самореализации личности. Распространенной тенденцией является разрыв этих взаимосвязанных аспектов в современном обществе. Как правило, социально-адаптационные процессы представлены в образовательной и производственной сфере, где от субъектов требуется прежде всего соответствие общепринятым требованиям системы образования (образовательные стандарты) или трудовой деятельности (должностные обязанности) при недооценке индивидуально-личностного творческого потенциала. Творческая же самореализация личности чаще осуществляется в сфере досуга, но она сплошь и рядом оборачивается вседозволенностью, асоциальностью («социальные художества»), деструктивным социальным поведением, лишенным устойчивых нравственных ориентиров. В последнем случае мы имеем дело с неразвитым («усеченным») досугом, который может обернуться антидосугом в случае его криминализации «социально-творческими» индивидами.

Преподавание гуманитарных дисциплин в вузах может способствовать преодолению этого разрыва, поскольку полноценное освоение этих дисциплин предполагает творческий подход к знаниям в сочетании с общепринятыми социально-нравственными образцами и нормами.

2. Реализация педагогических моделей досугового поведения, способствующих духовно-нравственному развитию учащихся через их творческую и культурно-познавательную активность. В сфере досуга эта активность является основным средством формирования внутреннего мира личности, поскольку досуговое времяпрепровождение является, по сути дела, своеобразным экспериментальным пространством поиска индивидом различных форм самореализации безотносительно к тому или иному социальному или культурному стандарту, возможностью «примерить» на себя различные роли, маски, поведенческие паттерны и через соответствующий «акциональный опыт» творчески развить собственные представления о духовно-нравственных ценностях. Гуманитарные дисциплины представляют собой своеобразный резервуар культурно-познавательного содержания, где всегда присутствует выбор соответствующей модели поведения и культурно-познавательной

активности («расплывчатый» алгоритм поведения) в отличие, например, от технических и естественно-научных дисциплин, где такой выбор существенно меньше и в основном продиктован соответствующей научной традицией и логикой научного предмета, исключающих разнообразие толкований и интерпретаций соответствующего учебно-познавательного содержания.

3. Возможность развития навыков социального взаимодействия и соответствующей гуманизации окружающей социальной среды в сфере досуга. Под этими навыками следует понимать сформированность установки на разнообразное содержательное позитивное взаимодействие индивида с социумом, наличие необходимого уровня эмпатии и социальной солидарности в противовес угнетающим личность и ее здоровье безудержному индивидуализму, эгоизму, своекорыстию и пр. во взаимоотношениях с людьми. В освоении общественных дисциплин в вузе это означает преодоление «школярского», оторванного от жизни подхода к изучению этих дисциплин, связывание получаемых знаний о человеке и обществе с реальной поведенческой практикой непосредственно в процессе обучения, которое становится в этом случае своеобразным тренингом социального взаимодействия.

4. Формирование способности к сопереживанию, состраданию, сочувствию как устойчивого личностного качества в неформальных, межличностных взаимоотношениях, которые преобладают именно в сфере досуга. Применительно к образовательному процессу в вузах на материале гуманитарных дисциплин это означает создание ситуаций сопереживания и опыта сострадания по отношению к тем или иным, персоналиям и их «историям», личностным проблемам, судьбам, а также внутри студенческих учебных коллективов по отношению друг к другу. В этом случае гуманитарные дисциплины осваиваются именно как гуманистические, а не как обезличенное технократизированное знание.

Таким образом, перспективы совершенствования гуманитарного образования средствами культурно-досуговых технологий сосредоточены в раскрытии педагогического потенциала досуга. Данный педагогический потенциал, значимый для образовательной деятельности, включает в себя разнообразие рекреационных компонентов ориентированных на восстановление креативных (творческих) ресурсов, израсходованных в повседневной жизнедеятельности. Анализ социально-психологических причин и факторов появления утомления, усталости, которые призваны устранять в первую очередь рекреационные занятия, показывает наличие главной причины появления этих психофизиологических состояний в качестве хронических — утрата смысложизненных ориентиров и «стресс монотонии», вызванный дефицитом разнообразных увлечений, переживаний, информации. Но именно этот дефицит может быть восполнен высшим гуманитарным образованием в качестве разнообразного эмоционально насыщенного опыта познавательной деятельности, ориентированной на полноценную рекреацию, трактуемую в интеллектуально-познавательном и интеллектуально-игровом контексте.

Не менее значимым для гуманитарно-образовательной деятельности вузов оказался коммуникативный потенциал современного досуга, который заключается в разнообразии неформальных межличностных коммуникативных взаимодействий, способном резко увеличить познавательную емкость учебных занятий, поскольку

каждый коммуникант в студенческой аудитории обладает еще и собственным культурно-познавательным потенциалом, который может быть раскрыт в процессе обучения через соответствующие интерактивные педагогические методы. Формируемое по образцу досугового общения, коммуникативное пространство в образовательной деятельности способствует также формированию собственной социокультурной идентичности, появлению чувства «Мы» как результата организуемой поведенческой практики, моделирующей, в первую очередь, клубные общности, где достигается этот же результат.

Обращение к педагогическому потенциалу досуга позволило также выявить просветительские ресурсы высшего гуманитарного образования, которые в настоящее время используются недостаточно. Просветительство как расширение культурного кругозора, эрудиции, удовлетворение любознательности осуществляется преимущественно в сфере досуга. В известной мере оно восполняет лакуны в системе среднего и высшего образования, способствуя формированию целостной картины мира с учетом индивидуальных культурно-познавательных интересов и запросов.

Обучающий потенциал досуга в системе высшего образования может проявляться как овладение знаниями, умениями и навыками, необходимыми для самообразования, осуществления разнообразной творческой деятельности, любительских занятий. Для сферы высшего образования этот потенциал досуга имеет особое значение в качестве соотнесения изучаемых гуманитарных дисциплин с возможностями совершенствования собственного образа жизни, формирования духовно-нравственных ориентиров через развитие умений и навыков самостоятельного мышления, обучение этике социального поведения в различных жизненных ситуациях.

Использование педагогического потенциала досуга в преподавании гуманитарных дисциплин в вузах является наиболее подходящим для решения задачи формирования мотивации к обучению студентов той или иной гуманитарной дисциплине, что можно считать самоценным педагогическим результатом в современной системе высшего гуманитарного образования. Эта мотивация становится все более устойчивой и глубокой по мере все большей внутренней вовлеченности студентов в процесс освоения гуманитарных знаний.

Выявленные перспективные направления совершенствования гуманитарного образования могут открыть новые горизонты для преподавателей, практикующих интерактивные и различные инновационные методы обучения, среди которых важное место могут занять проектируемые методики преподавания гуманитарных дисциплин с использованием культурно-досуговых технологий и клубно-досуговых моделей поведенческой активности обучающихся.

Литература

1. *Берковченко, Е.С.* Досуг российских бедных: Социологический анализ: Монография. — Ростов-н/Д.: Ростовский государственный экономический университет, 2009. — 144 с.
2. *Каменец, А.В.* Технологии организации культурного туризма. — М.: Мосизда-тинвест, 2006. — 128 с.

3. Педагогика сотрудничества: Отчет о встрече учителей-экспериментаторов // Учительская газета. — 2006. № 42. 17 октября 2006 года. Режим доступа: <http://www.ug.ru/archive/15485>.
4. *Соловейчик, С.Л.* Учение с увлечением: Детская литература. — М.: Детская литература, 1979. Режим доступа: http://www.libok.net/writer/8086/kniga/28633/soloveychik_simon_lvovich/uchenie_s_uvlecheniem/read.
5. *Школяр, Л.В.* Педагогика искусства как актуальное направление гуманитарного знания // Педагогика искусства. — 2006. № 1. Режим доступа: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive.htm>.

А.Н. Зорин

**ФАКТОР МНОГОНАЦИОНАЛЬНОСТИ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ
В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ
(К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)**

В гуманитарной науке на протяжении последних десятилетий сложилось устойчивое направление исследования социального контекста драмы. Главным образом это касалось идеологических предпосылок, взаимоотношений театра и публики, форм социального воздействия драмы на общество. В то же время проблема многонациональности в повествовательной системе русской драмы — одна из важнейших в понимании этнокультурной ситуации Российской Империи — долгое время оставалась вне поля зрения исследователей. Драма, живущая в книге и на сцене, нацелена на последовательное воздействие на свою аудиторию, на установление морально-психологической атмосферы в массовом восприятии — в театральном зале. Она предполагает коллективное общение посредством театрального воплощения и ориентируется на систему сложившихся ценностей и взглядов массовой аудитории. Специфика общественно-психологических отношений драмы и читателя/постановщика/зрителя раскрывается через диалектику общего и единичного, части и целого, общественного и частного. Именно драма выражает социальные установки воспринимающего — через соприкосновение с пьесой — каждый человек выявляет свою принадлежность к социальной общности.

Отмечаемое всеми крупными российскими драматургами воздействие пьесы на общественное настроение раскрывает ее важную роль в формировании общественной психологии. Как носитель личностного сознания «частный человек» проявляет себя в существующих закономерностях общественно-исторического процесса, в логике развития общепсихологических, общесоциальных, общэстетических свойств восприятия, памяти, мышления, в контексте условий и факторов самоопределения личности в конкретно-историческом сообществе. Русская драматургия на протяжении XIX века активно разрабатывает не только общественно значимые темы, но и национальные принципы сценической коммуникации между людьми театра и зрителем, отличные от вненациональных ментальных театральных систем. Драматургия учитывает ситуацию «аккумуляции настроения» в театральном про-

странстве и то, что в больших социальных группах «настроения поддаются воздействиям;... если на одном конце настроение смыкается с действием, то на другом конце — с убеждением, с пропагандой»¹. Драма рассчитывает на восприятие массового зрителя: с одной стороны, фиксирует его чаяния и вкусы — отражает установки массового сознания, с другой стороны, стремится на них воздействовать — формирует представления в массовом сознании. В связи с этим именно материал драматургии позволяет оценить сложную взаимосвязь этического и эстетического в развитии межличностных и межнациональных отношений в отечественной культуре.

«Душа драмы — конфликт». Она построена на столкновении интересов героев, как правило, олицетворяющих различные социальные и национальные группы. Поэтому и само восприятие драмы связано с постоянным разделением читателем/зрителем персонажей на «своих» и «чужих». И те, и другие — носители диалога социума. «Ролевая игра» драмы моделирует вполне конкретные социальные конфликты и представляет их в концентрированном виде. Вместе с тем нельзя не отметить, что тема отображения многонациональности Российского государства в текстах русской драмы XIX – начала XX вв., вплоть до переломных революционных лет, остается практически неизученной.

Наибольший интерес исследователей вызывал литературный и театральный процесс послереволюционной эпохи, времен грандиозного советского социального эксперимента. Именно тогда активное формирование интернационального социального пространства и авторитарные пути решения межнациональной проблемы в новом бесклассовом обществе породили множество художественных явлений, непосредственно обусловленных фактором многонациональности Советского Союза. Это во многом объясняет колоссальный интерес литературоведов и историков искусства к социальным формам воздействия драмы в советскую эпоху тотальной смены культурных и общеидеологических ориентиров. По сравнению с этим периодом истории отечественной и мировой культуры тема драматургической рефлексии многонациональности Российской Империи представлена в значительно более завуалированной форме. В первую очередь, в силу тогдашних сложных взаимоотношений драматического искусства с идеологическими органами государства, а также из-за жесткого контроля цензуры за сценическими произведениями, делавшего невозможным на целые десятилетия знакомство массовой публики с новаторскими драматическими текстами А. Грибоедова, М. Лермонтова, А. Пушкина. Тема многонациональности в драме всегда находилась и в тени общекомпаративистских исследований взаимного воздействия западноевропейских литератур и творчества русских литераторов (Гоголь и Италия, Тургенев и Франция и т.д.). Рассматриваемые изолированно, в пределах одного идеостилия, установки на проблему многонациональности того или иного автора не позволяют реконструировать целостную картину социальных взаимоотношений в контексте эстетических запросов массовой публики и скрытого государственного заказа.

¹ Поршнев, Б.Ф. Социальная психология и история. — М.: Наука, 1979. — С. 92.

Как самое массовое публичное искусство дореволюционной поры русская драма в условиях цензурных ограничений несет в себе отражение устоявшихся социальных моделей, идеологических установок и отчетливую картину многонациональности страны. Основанная на переплетении конфликтов, драма ищет и пограничные области межнационального взаимодействия. Именно в текстах пьес, адресованных массовой публике, в столкновениях частных личностей и судебных раскрываются глубинные общественные противоречия, обозначаются реально существующие и понятные широкой публике социальные доминанты. Тема многонациональности Российской Империи почти не возникает в ранней русской драматургии. Русская драматургия допушкинской поры прокламирует инациональную масочность. В основном слепо копируя зарубежные образцы драмы, литература создает ходульные характеры инородцев. В силу того, что большинство пьес русского театра XVIII — начала XIX вв. было переводом или бледной калькой европейских театральных сюжетов, то шаржированные типы иностранцев или представителей национальных меньшинств в драматических текстах мало чем отличались от ходульных, лишенных национальных черт персонажей с русскими именами и фамилиями.

Начало XIX века и сотрясавшие Россию войны с Наполеоном наложили серьезный отпечаток на отношение к иностранцам, скорректировали галломанию и англomанию в российском обществе, в значительной мере снизили значимость образов представителей не только других национальностей, но и малых народов у публики. Патриотическая волна 1812 года, сплочение вокруг национальной идеи перед опасностью быть завоеванными союзной армией всех народов Европы, угроза со стороны стран мусульманского мира — все это отнюдь не располагало к формам толерантности в массовом искусстве драмы. Тексты пьес этого периода отражают стремление к активному поиску русских национальных характеров, к преодолению зависимости от образной системы и сюжетосложения французской драматургии, к обостренным конфликтам между героями — носителями «своего» миропонимания и «чужого». И уже не важно, что немцы, башкиры, татары образовывали добровольческие ударные полки русской армии. Важна была объединяющая мононациональная идея, противостоящая наполеоновской «армии народов».

Переломным моментом в драматургическом отношении к иному ментальному сознанию становится «Горе от ума» А. Грибоедова, где возвратившийся из Европы Чацкий, преодолев послевоенное отрицание инородной культуры, не может примириться с абсурдными псевдонациональными ценностями и ориентирами своих соплеменников. Появляется тема русского иностранца, объединяющего как идейно ориентированных на европейскую культуру и систему ценностей индивидов, так и носителей менталитета малых народов в пределах Российской Империи. Динамика отношения социума к инородному во многом способна сохранять общие очертания — от Чацкого до Раневской в «Вишневом саде» А. Чехова видна устойчивая модель. Герои отгораживаются от тенденций развития своего общества, ориентируясь на ценности другого, и тем самым выпадают из социальной общности.

Ключевым текстом, демонстрирующим возросший интерес искусства драмы к проблеме многонациональности, стал «Борис Годунов» А. Пушкина. Основным направлением в изучении пьесы является тема взаимоотношения народа и власти,

понимание автором историзма и народности. Однако одним из важнейших в этом тексте является и мотив многонациональности. Сам факт снятия цензурного запрета и публикации «Бориса Годунова», написанного в 1824 году — накануне восстания декабристов и генетически связанного с его идеологией, стал возможен только в период подавления польского восстания 1830–1831 гг. Показательно, что на пьесу горячо откликнулся юный Гоголь, в это же время убравший из своей фамилии ее вторую, «польскую» половину — Яновский. В пьесе возникает тема постоянного соприкосновения с инациональной ментальностью — снаружи и внутри страны — от песни о взятии Казани до пребывания европейских офицеров на службе в российской армии и первых поэтов-иностранцев.

Проблема толерантности в условиях противостояния Российской Империи другим народам, подчинения и ассимиляции проступает в ключевых драматических текстах достаточно остро, но усложненность этой позиции после эпохи наполеоновских войн, когда представители всех европейских народов оказались в рядах наполеоновской армии, продолжает ощущаться. В русской драме этого времени присутствует тема эстетической легитимации воинской элиты в полиэтническом обществе, своего рода рыцарства, подчеркивающего свою преемственность традициям европейского рыцарского эпоса. Возникает перспектива социального лифта для представителей различных народов, в том и числе и как результат бытования в этой сфере кодекса чести европейского образца. Русская драма середины XIX века заостряет проблему межнациональной устойчивости и толерантности в их соотносительности с национальной идеей. Формируется процесс демонизации представителей определенных национальностей. На протяжении всего XIX века в текстах отечественной драмы можно обнаружить черты формирования национальных образов-масок представителей различных народов — по типу комедии дель-арте, где образы перекликаются с разными итальянскими полисами, и их речь носит четко выраженные диалектные черты. Яркое это отобразилось в гоголевском «Ревизоре»: врач — немец, купец — представитель одной из восточных народностей России. Здесь присутствует факт бессловесности инородца — ни Гибнер, ни Абдулин не имеют возможности не только влиять, но и получить право голоса, чтобы пожаловаться на существующее положение вещей. Параллельно с этим в «Ревизоре» появляется проблема социального лифта для представителей различных национальностей Российской Империи, социальных ограничений и их легитимации.

К концу XIX века для отечественной драмы становится важным вопрос ориентации на инациональную русскоязычную аудиторию, а также тема отражения в пьесах ментальных представлений других народов в соприкосновении с российской национальной традицией. В целом драма этого периода предлагает активные социальные способы познания многонационального мира Российской Империи через театрально-драматургические формы, фиксируемые авторами в пьесах. Предреволюционным итогом становятся драмы и комедии Чехова, где идея кризисных границ толерантности выходит на первый план: Сара в «Иванове», Тузенбах в «Трех сестрах», Дорн в «Чайке», Шарлотта в «Вишневом саде» оказываются не столько отгороженными в официальной социальной структуре, сколько лишены опор и перспектив в реальном общественном пространстве, в первую очередь, в силу ина-

ковости ментальных установок. Эта отстраненность, заданная инациональным происхождением, в чеховских пьесах делает героев обреченной жертвой непонимания. Конфликтное драматургическое поле восприятия инациональности демонстрирует устойчивые социальные отношения, понятные и близкие публике.

Изучение проблемы эстетических основ толерантности, существующих в текстах русской драмы, смыкается с более широким понятием социального риска — позволяет увидеть, как в драматургической эстетике актуализируются зоны преодоления рисков в поиске межнационального согласия, как фиксируются формы идеологической легитимации власти в противовес социальному диалогу, как драма выявляет проблемы, которые общество должно преодолеть. Осмысление в русской драме трансформации социальных межнациональных рисков, способы перенесения их из области непредвиденных в область достаточно прогнозируемые в общественной ситуации в канун первой русской революции (пьесы Чехова) позволяют увидеть, как отражение в русской драме закрытости, почти герметичности национальных социальных стратов в значительной мере работает на эстетическую легитимацию иерархической, сословной модели власти.

Е.Ю. Иванова

***ИСКУССТВО ИЛЛЮМИНИРОВАНИЯ КНИГ В РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ ИРЛАНДИИ:
ДУХОВНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ***

Ирландское раннесредневековое искусство тесно связано с христианской культурой. В бенедиктинских и ирландских монастырях изготовление книг специально предписывалось уставом и было одной из главных обязанностей монахов. Этот способ служения Богу был вместе с тем тяжелым трудом. «Три пальца пишут, но работает все тело», гласит средневековая пословица. «Не умеющий писать не может оценить такую работу», — читаем в переписке некоего мастера Петруса, сохранившейся в конце испанской рукописной книги, созданной в 1091–1109 годах» [5, 148].

Книга почиталась как предмет культа, монастырские библиотеки бережно хранили рукописи, иногда даже приковывая их цепями к полкам [5, 149]. Мы можем оценить подвиг монастырских писцов и иллюминаторов, создавших новый тип книги, в которой текст, декорировка, а позднее и иллюстрации сплетены в единое произведение искусства. Начало процессу создания такого цельного книжного кодекса было положено в VII–VIII столетиях мастерами Ирландии, Англии и Меровингской Франции.

В раннесредневековой Ирландии религиозные книги воспринимались одновременно и как святыня и как предмет роскоши, ведь огромные интеллектуальные и творческие усилия были потрачены для их создания. Период раннего средневековья, особенно начиная с середины VII и до начала IX веков является временем расцвета рукописной иллюминированной книги.

На формирование искусства Ирландии оказали влияние три культурные традиции — кельтская, германская и средиземноморская. Искусство христианской Ир-

ландии формировалось еще в чреве кельтской цивилизации, которая доминировала там в течение железного века. Это наследство оставило свой отпечаток также и вне острова, в частности там, где побывали ирландские миссионеры — в Шотландии и Нортумбрии, королевстве Франков и в других регионах Европы. Появление искусства германского типа сопровождалось приходом англосаксов, следовательно, кормились из контактов с новыми хозяевами острова, поддерживаемыми с континента. В IX–X веках вторжения скандинавов дали новый импульс германскому влиянию.

Нигде в другом месте автохтонное искусство не определяет с такой силой эстетику объектов производимых для церкви и нигде ни развивается и ни расцветает вместе с внедрением новой религии в такой степени, как в Ирландии. Этот уникальный феномен имел важный отклик в Европе в процессах художественного творчества начала Средних веков. Кельтская и германская доминанты в искусстве, получившие свою вторую жизнь с приходом христианства, становятся мощными источниками вдохновения средневековой Европы, конкурируя со средиземноморским влиянием. Тем не менее, интеграция локальных традиций в христианскую культуру не всегда принималась. Так, в письме 745 года епископ Кентерберийский святой Бонифаций сообщает, что орнаменты на церковных литургических одеждах не были чисты, ибо изображали «гнусных червей» [4, 179–180]. И, по его мнению, орнаменты эти говорили об Антихристе. Из этого следует, что Бонифаций прекрасно знал, что змеи, будучи важными мотивами звериного стиля, являются значимым символом смерти и подземных сил в германской языческой культуре. Однако замечания и порицания, подобные этим, оставались, как правило, не услышанными, и древние изобразительные традиции брали верх, над подобными внушениями. Здесь можно заметить сложные проблемы двоеверия, где переплетаются христианство и язычество.

В самых роскошных рукописях в начале и конце кодекса, а также перед текстами четырех Евангелий располагались так называемые ковровые страницы, сплошь покрытые сложнейшими плетениями, восходящими к кельтской орнаментальной традиции. Эти обрамляющие текст страницы несут на себе отзвук древней магии язычества, предававшей узлам и плетениям значение талисманов, противостоящих силам зла.

Древняя символика дополняется и христианской — в плетениях ковровых страниц прослеживаются контуры декоративно оформленных крестов [5, 170]. Кельтские узоры чрезвычайно динамичны. Следя за плетением и изгибами спиралей, глаз находится в бесконечном движении. Именно в украшении текста, а не в его иллюстрировании видели свою цель ирландские мастера книжного дела. Восприятие буквы как магического знака чувствуется и в характере декора строчек текста. Инициалы, оплетенные сложным узором, превращались в таинственный знак, расшифровка которого доступна лишь посвященным. Рациональная функция заглавной буквы уступает в них место магической символике.

Самой ранней рукописью, сохранившейся до наших дней, считают фрагмент Псалтири (Дублин, библиотека Ирландской королевской академии), называемой «Катах», что значит «воин». Известно, что эту рукопись брали в битвы, неся впереди войска, подобно иконе. Катах святого Колумба является доказательством, что в

Ирландии христианская традиция иллюминирования впитала в себя автохтонную орнаментику. Так, инициалы, несмотря на свою простоту, несут, несомненно, заметное влияние кельтских традиций, чуждых по своей сути, духу классического искусства. В раннем ирландском искусстве, а именно каменных крестах и книжной миниатюре, заметны еще, по определению Ф. Анри, «доисторический вкус, чуждый реализму и тяготеющий только к абстрактному изображению человека и животных» [1, 41]. Оно стало одним из источников романского искусства с его диковинным своеобразием, характерной для него вязью. Именно к нему восходит наиболее устойчивые тенденции средневековой эстетики и вкуса.

Рукопись «Катах» была обнаружена в XIX веке. В ней каждый псалом начинается с украшенной прописной буквы, а заглавные буквы постепенно уменьшаются в размере по мере углубления в основной массив текста. Крупные буквы окружены ореолом из точек красного цвета. Эта особенность является неотъемлемой чертой ирландского иллюминирования. Так как начало и конец книги были утрачены, трудно сказать, существовала ли украшенная титульная страница. Катах представляет собой особый интерес из-за его раннего датирования (возможно до 600 года), а также из-за того, что он был создан в то время, когда переплет еще отсутствовал в технике создания книг. Катах отличается написанием заглавных букв, присущим только ирландскому стилю.

Мотивы, которые формируют буквицы, — петляющие усики (завитки), спирали, щитки, — принадлежат к каноническому репертуару декорирования стел и различных объектов из металла, произведенных в Ирландии в течении III–IV веков до Рождества Христова. Орнаментика, постоянно развиваясь и после перехода Ирландии в Христианство, не только не исчезла, но и достигла своего расцвета. В течении IV–V веков система округлых мотивов, которая была основной, но одновременно сохраняющей свою гибкость, становится все более и более неукоснительной.

Все еще сохраняя привилегированные позиции, циркульный исконно-кельтский орнамент не был в эту эпоху единственным декоративным элементом в искусстве ирландцев. В VII веке средиземноморские и германские орнаменты привнесли в ирландскую изобразительную традицию плетеный узор, геометрический деко, наподобие шахматных клеток или ломаных линий, а также зооморфные орнаменты. Во всех своих вариациях рисунок плетеных ирландских орнаментов черпал свое вдохновение из коптских и ломбардских моделей, пересматривая и оживляя таким образом кельтское влияние. В свою очередь, эта обновленная стилистика повлияет на ранний англо-саксонский и второй германский стили, чьи мотивы, переплетающиеся и обвивающиеся в соединении с ленточным орнаментом и с четкими инициалами, по своей гибкой и рафинированной мягкой композиции выполнены в чисто ирландском духе. Кельтское искусство не имело внутренних ограничений в своем развитии, поэтому германское искусство, влияя на него из земель оккупированных англосаксами, преуспевало в Ирландии. И в VII веке соединение этих двух традиций чувствуется в художественном творчестве Британских островов.

Средиземноморское влияние пришло с христианством в Ирландию VI века, а в англо-саксонском обществе — веком позже. Но в каждой из двух больших культур средиземноморское наследие ассимилировалось по-своему, следуя разными курса-

ми. Ирландия повернулась лицом к греческим, египетским, сирийским формам христианства. В VII веке, когда христианство врывается в англо-саксонскую среду, ирландское искусство, основанное на кельтском фундаменте, уже было пропитано формами восточно-христианского искусства. Все это подчеркивает размер многозначности влияний, господствовавших в разработке искусства на Британских островах. По своей сути, Ирландия во многом следует тенденциям восточного Средиземноморья, стремясь поддерживать с ним тесные связи. Но в течение VIII–IX веков эти связи ослабевают, и ирландская культура, отступая, оказывается в изоляции, лицом к лицу перед крепнущим могуществом соседей — англосаксов, а также скандинавов. Зато в искусстве англосаксов средиземноморская составляющая никогда не прекращала быть активно представленной. Пришедшая, главным образом, из Италии, средиземноморская модель проникла и трансформировалась в культуру эпохи Меровингов и Каролингов [4, 160–161]. За редким исключением в декоративном репертуаре искусства ирландских христианских художников VII–VIII веков не встречается человеческих фигур. Но в тех случаях, когда изображение человеческих фигур появлялись в декоре литургических объектов, они были подчинены абстрактным орнаментальным плоскостным формам и стилизованы.

Еще одним прекрасным образцом раннего книжного искусства является Евангелие из монастыря Дурроу (Дублин, Библиотека Тринити-колледжа), выполненное, вероятно, около 680 года. О месте его изготовления высказывались различные предположения, сейчас наиболее вероятным считают, что оно было создано в скриптории монастыря на острове Айона. Это самое раннее ирландское Евангелие, содержащее таблицу канонов, ковровые страницы и изображения символов евангелистов на отдельных листах. Есть в рукописи также и лист с изображением всех четырех символов евангелистов, расположенных между рукавами креста. Пять огромных орнаментальных инициалов открывают тексты Евангелий и истории Рождества Христова.

В VII веке техника переплета начинает играть все более важную роль. Примером тому могут служить книга из кафедральной библиотеки в Дурхам и книга из монастыря Дурроу. В книге Дурроу есть декорированные страницы, которые окаймлены широкими лентами, а также одна страница с плетеным зооморфным орнаментом коврового типа. С этого момента переплетение, будь оно зооморфное, простое или с применением человеческих фигурок, становится лейтмотивом ирландского искусства. Переплетение часто использовалось в коптских рукописях, относящихся к 500-м годам, и было характерным мотивом скандинаво-германского искусства. Ковровый тип орнамента, покрывающий всю страницу, является специфической чертой островного искусства, вытесняя крестообразные композиции, которые можно найти в некоторых восточных рукописях. Но, если проанализировать, то очевидно, что схемы многих ковровых страниц основываются на крестообразных композициях. Декоративные элементы начинают играть все более значительную роль. Текст Евангелий начинается с огромных заглавных букв, линии которых тесно переплетены, в то время как начальная страница часто покрыта великолепным ковровым орнаментом. В начале каждого Евангелия есть страница, на которой изображены символы или фигура Евангелиста.

Следующим по времени из дошедших до нас Евангелий было Евангелие из Эхтернаха [Париж, Национальная библиотека], выполненное около 690 года. Оно оказалось на территории Франции благодаря тому, что в конце VII века англосакс Виллиброрд, получивший образование в Ирландии отправился в северо-восточную область франкского королевства, провинцию Фризию, чтобы обратить в христианство живших там саксов. Привезенное им евангелие стало источником вдохновения для художников, работавших в скриптории Эхтернаха. Влияние их искусства сказалось позднее в книжной живописи Каролингского Возрождения.

Расцвет англо-ирландской миниатюры приходится на VIII столетие. В это время работает множество скрипториев, находящихся как в Ирландии, так и в основанных ирландскими миссионерами монастырях на островах Айона и Линдисфарн, а также в соседней с Линдисфарном северо-восточной провинции Британи Нортумбрии. Поэтому созданные там рукописи, обычно, называют «англо-ирландскими».

Оформление рукописей этого времени характеризуется слиянием элементов кельтской и англосаксонской орнаментики, усложнением рисунка и высочайшей виртуозностью каллиграфии [5, 183]. История иллюминирования на острове имеет много общего с эволюцией ювелирного искусства. Эти общие черты касаются в первую очередь трансформаций, которые испытывают оригинальная кельтская и германская орнаментика. Обе доминанты адаптируются к новым декоративным функциям и предстают во взаимном стилистическом влиянии.

Искусство иллюминирования, в отличие от других искусств декоративного характера, используется в книгах, объектах очень специфических, которым с помощью письма доверено передавать духовное послание, в данном случае христианское. Таким образом, живописное декорирование книг напрямую зависело от главной миссии Церкви — проповедовать слово Божие. Прямое соотношение между иллюминированием и его носителем — книгой всегда создает изобразительную специфику декорирования в соответствии с характером произведения. Эта специфика, обычно, является результатом долгой эволюции и поиска изобразительных средств, адекватных тексту. Весь художественный строй новой культуры должен подчиняться строгим функциям книги и нормам декора, который бы был всеми признан в течение долгого времени. В подобных условиях иллюминирование как наиболее новаторское направление, по сравнению с остальной докаролингской Европой, является демонстрацией наиболее мощных и жизнеспособных проявлений островного искусства. К таким рукописям относится рукопись из Личфилда (Личфилд, сокровищница собора). К сожалению, рукопись сохранилась не полностью — утрачены первые листы и конец книги, так, что до нас дошли лишь тексты Матфея, Марка и часть текста Луки. К тому же рукопись обрезана по краям.

Еще одним из дошедших до нас является так называемое Сант-Галленское Евангелие (Сант-Галлен, Библиотека монастыря), оно было привезено в Швейцарию в монастырь, основанный св. Галлом из Ирландии. Под влиянием континентального искусства в этом Евангелии появляются сюжетные иллюстрации, например «Страшный суд», «Распятие».

В отсутствии манускриптов, сохранившихся в достаточном количестве, невозможно точно реконструировать путь от автохтонных традиций к миниатюре.

Но эти они проявлялись уже в первых ирландских иллюминированных манускриптах («Катах» св. Колумбана). Подобный феномен наблюдается также в Евангелии из Дурхам (Durham) (Библиотека Собора) — наиболее древнем манускрипте нортумбрийской работы, сохранившемся, к сожалению, только во фрагментах. Его инициалы были сформированы из мотивов второго стиля и спиралей кельтского происхождения. Колофоны² были декорированы элегантными аркадами, которые покрывали тонкие переплетения и округлые ирландские мотивы. В этом документе, представляющем образец наиболее древней миниатюры из Нортумбрии, уже намечается гармоничное сочетание трех компонентов островного искусства: германского, кельтского и средиземноморского. И так будет до IX века — эпохи, которая окончательно сблизила стилистику англо-саксонской миниатюры с континентальным искусством. Однако ирландская миниатюра осталась верна своим островным основам вплоть до XII века — времени значительных изменений в ирландской церкви, когда был окончательно устранен кельтский обряд. Надо полагать, что вместе с ним ушла и сила кельтской традиции.

Между тем контакты с континентальной Европой были расширены. Это чувствовалось по влиянию средиземноморской культуры. Главным очагом воздействия итальянского искусства становится Кентерберийское аббатство, куда Августин, а затем Теодор из Тарса привозят иллюстрированные рукописи из Италии и Византии. Известно также, что аббат монастырей Вармут и Ярроу в Нортумбрии Бенедикт Бискуп (VII в.) несколько раз ездил в Италию, где ему удалось купить значительную часть библиотеки Кассиодора в Вивариуме, составленной в VI веке во времена Теодориха и содержащей много иллюстрированных книг.

Распространению континентальных влияний способствовал также состоявшийся в 664 году собор в Уитби, решавший разногласия, связанные с кельтским обрядом, после чего богослужение было унифицировано по римскому образцу, хотя, тем не менее, в локальных вариантах кельтский обряд просуществовал вплоть до второй половины XII века (до собора в Кашеле 1172 г.), а отдельные монашеские общины практиковали его вплоть до XIV века.

Интересен Амьенский кодекс, содержащий единственную британскую копию раннехристианской миниатюры (возможно, оригиналом была рукопись Кассиодора VI века), в которой художник стремился воспроизвести стиль оригинала. В Евангелии из Линдисфарна (конец VII — начало VIII в., Лондон, Британский музей) также чувствуется влияние рукописи Кассиодора, но она много более стилизована и декоративна.

Евангелие из Линдисфарна — пример попытки миниатюристов Нортумбрии, воспитанных в традициях англо-ирландской школы, приблизиться к нормам континентального искусства, произведения которого стали проникать в Британию после собора в Уитби. Однако влияние континентального искусства чувствуется лишь в фигурах евангелистов (ковровые страницы, инициалы). В остальном стиль остается верным традициям островного искусства.

² Колофонами («colophons») в рукописных книгах называется текст на последней странице, содержащий сведения о ее авторе, месте и времени переписки.

Создание Келлской книги — одного из прекраснейших образцов монастырского искусства — приходится на IX век (время набегов викингов). Она была выполнена в монастыре на острове Айона. Однако после нападения и разорения монастыря норманнами в 809 году была перевезена в Келлский монастырь. Келлская книга поражает непревзойденной сложностью изображения, удивляет сочетанием крупных размашистых композиций с мельчайшим замысловатым орнаментом, покрывающим всю поверхность тонкого пергамента. Целая сокровищница мистических знаков и символов содержится в этих замысловатых изображениях. Некоторые из этих изображений поддаются интерпретации, как, например, страница Chi-Rho, которая изображает монограмму Христа, символизирующую Его Воскресение, Евхаристию. Помимо этого, просматривается живое стремление к изображению природы. То тут, то там эпизодически появляются изображения животных: петух, куры, охотничья собака на охоте или выдра поймавшая рыбу. Сущность каждого изображения передана чрезвычайно точно. Эти изображения всегда выполняют функцию либо иллюстративную, либо символическую, либо являются своеобразными указателями направления текста для читателя.

Когда в 1185–1186 годах Дж. де Камбре (автор «Топографии Иберии») посетил ирландский монастырь, где ему показали старинную иллюминированную рукопись. Он был так восхищен, что посвятил ей восторженные слова: «Среди всех чудес в монастыре, — писал он, — ничто не показалось мне более замечательным, чем удивительнейшая книга древних времен, написанная, как говорят, под покровительством ангелов. Она содержит четыре Евангелия в последовательности Иеронима, причем кажется, все страницы ее отличаются разнообразием облика и вариациями многих цветов. Рассмотрите ее внимательнее и вы проникните в истинную сокровищницу искусства. Вы обнаружите сплетения столь деликатные и изысканные, столь сконцентрированные и цельные, столь насыщенные узлами и связками и столь свежие и живые по краскам, что сможете счесть это, скорее, творением ангела, нежели человека» [5, 197].

К сожалению, набеги норманнов и колонизация ими части территории положили конец золотому веку искусства ирландских монастырей. В многочисленных исследованиях, посвященных иллюминированию на британских островах, Карл Норденфальк подчеркивал феномен перемещения форм и мотивов через большие островные скриптории с последующим их изменением [2, 40]. Либо одни, либо другие составляющие одерживали победу в зависимости от художественной конъюнктуры. Кельтские элементы в большей степени проявлялись в ирландских и шотландских мастерских. Однако в Нортумбрии германский компонент был значимым и в своем единстве с англо-саксонской миниатюрой ориентировался все более и более на классические образцы.

Путешествия ирландских монахов и циркуляции книг, производимых в их монастырях, были аспектами особенно заметными в постоянных монастырских обменах. Некоторые книги, без сомнения, были импортированы в королевство франков с Британских островов, например, Евангелие из Этернаха (Париж, Национальная библиотека Франции). Но существуют также образцы островного стиля, происхождение которых оспаривается, например, фрагмент Евангелия, сохранившейся в

церкви Святой Екатерины в Маасейк (Maaseyck) и Евангелия из Треве (Treves, Domschatz). Некоторые исследователи считают их привезенными, другие, напротив, — выполненными ирландскими или англо-саксонскими мастерами непосредственно на континенте, а, возможно, их учениками. Эти расхождения показывают, насколько островная миниатюра была интегрирована в искусство королевства франков. Нужно отметить и то, что ирландская миниатюра оставила сильный отпечаток на баварских скрипториях второй половины VIII века. Центрами изготовления иллюминированных меровингских кодексов являлись монастыри, многие из которых были основаны ирландцами, как, например, монастырь Люксей, славившийся продукцией своего скриптория.

В некоторых меровингских рукописях можно заметить элементы, заимствованные из англо-ирландской миниатюры. Среди них — мотив плетений или окруженные точечками раскрашенные буквы.

Искусство иллюминированных ирландских Евангелий было сродни каллиграфии, которая в исламском искусстве имела духовный смысл, где каллиграфическое написание текста Корана является священным. В этом свете и следует рассматривать иллюминирование островных книг. Рукописный шрифт этих манускриптов великолепен сам по себе. В Келлской книге встречается величественная округлая прописная буква, которая занимает практически всю страницу. А Евангелия из Личфилда являются, по всей видимости, наиболее искусными и изящными. В некоторых случаях нам известно имя автора, например, аббат Бирр Мак Риагоил (Mac Riagoil). Он был как художником, так и переписчиком крупных цветных Евангелий, которые и носят его имя. Его подчерк — сильный и ритмичный — явно свидетельствует о его профессионализме. Книга из Арма датируется 807 годом. Ее автором считается Фердомнах (Ferdornach), который умер в 845 г. [согласно анналам Ульстера]. Фердомнах был виртуозным переписчиком. Его курсивный рукописный шрифт отличается непревзойденной элегантностью. Яркие и живые линии его рисунков характерны для изображений символов Евангелистов.

Существует еще группа рукописей, которые не уступают по красоте и изысканности оформления. Евангелия Личфилда и Эхтернаха, Евангелия из Турина (из Боббио), Евангелие из Дурхама (Durham) и Евангелие св. Галла, созданные в высшей степени изящно, необычно и великолепно украшенное.

Такие книги как Евангелие из Дурроу, Линдисфарна, Келлская книга использовались во время торжественных церемоний, но кроме этих богато иллюминированных книг, следует также упомянуть и ирландские карманные книги, например, Книгу Димма. Это маленькие компактные Евангелия, принадлежавшие одному человеку. Будущее развитие книгопроизводства двигалось в направлении распространения маленьких книг для частного использования, но для раннего средневековья частное использование книг не было типичным в большинстве регионов Европы. Путешествующие монахи носили такие книги в кожаных мешках. К сожалению, до наших дней дошло всего несколько иллюстрированных книг такого формата, хотя кожевенные мастера уже тогда достигли значительных высот в своем ремесле. Карманная книга «Стоуский Мисал», несмотря на ее маленький размер, (Stowe Missal) является важной рукописью. Это единственный ранний Миссал, ко-

торый сохранился в целости. Он содержит короткий трактат на древнеирландском и касается действий и символики мессы, что представляет особый интерес, потому что проливает свет на литургическую практику и традиции того времени.

Огромное количество литературных и исторических источников подтверждает, что некоторые регионы были крупными монастырскими центрами. И там, возможно, были условия для написания манускриптов.

Ирландское искусство имеет уникальную красоту и своеобразную фантазию. Оно достигло вершины своего творческого расцвета в период обращения страны к христианству. Это было то время, когда ирландские ремесленники достигли таких вершин мастерства, которые в дальнейшем не были превзойдены в течение всей истории острова. Такие работы, произведенные в то время, как брошь из Тары и Келльская книга, приобрели мировую известность и сами по себе являются символами ирландской культуры.

В период между VII и XII веками ирландское искусство достигло максимального расцвета. Х. Ричардсон пишет: «нет сомнения в том, что искусство Ирландии этого периода достигает такого совершенства, что его можно сравнить с флорентийским возрождением или парижским расцветом более поздних времен» [3, 698].

На примере раннесредневековой Ирландии становится очевидным, как зарождалась и формировалась книжная культура в ее эстетическом аспекте. Ирландская традиция иллюминирования не только внесла значимый вклад в средневековую Европейскую культуру, но во многом она определила ее развитие, являясь той доминантой, которая означала дальнейшие пути развития книгопроизводства.

Литература

1. Nordenfalk, C. L'Enluminure au Moyen Age. — Genève: Skira, 1988. — 139 p.
2. Skubiszewski, P. L'art du Haut Moyen Âge, Paris: Librairie Générale française; La Pochothèque, 1998. — 480 p.
3. Henry, F. L'art irlandais. Vol. 1. La Pierre-qui-Vire, Yonne: Zodiaque, 1963. — 308 p.
4. Richardson, H. Visual Arts and Society: A New History of Ireland: Prehistoric and Early Ireland. Vol. I. First published in paperback. — Oxford: Oxford University press, 2008. — 1220 p.
5. Нессельштраус, Ц. Новая история искусства: Искусство раннего Средневековья. — СПб.: Азбука, 2000. — 380 с.

В творчестве Чайковского гармонично сочетались трагедийные, лирико-драматические и лучезарные, жизнелюбивые образы. Такой дуализм был присущ композитору как человеку и творцу: всеобщий любимец, полный интереса к жизни и творческих планов — и художник, страдающий приступами меланхолии, обуреваемый сомнениями, мыслями о смерти. Приведу слова Петра Ильича, сказанные им весной 1893 года: «Мне пятьдесят три года, я седой, лысый, я имею вид старика, а между тем я чувствую в себе столько нетронутых сил, во мне столько музыкальных мыслей и образов, которые рвутся наружу, что будь сорок восемь часов в сутках, я, кажется, не успел бы воплотить все, что реет в моем воображении» [3; 117, 118].

К светлым солнечным страницам его прекрасной музыки принадлежит последнее сочинение для фортепиано соло — *18 пьес ор. 72*.

Еще при жизни композитора сложился односторонний подход к творчеству Петра Ильича. Ценились симфонические и камерные сочинения, отдельные фортепианные и оперные произведения, в которых Чайковский представал как композитор лирико-драматического склада. Светлые настроения, картины реального мира недооценивались. В этом смысле интересны забытые воспоминания *Валентины Семеновны Серовой* (1846–1924) — жены композитора, музыкального критика А. Серова и матери великого художника В. Серова. Она была исключительно одаренной личностью: прекрасной пианисткой, музыкальным критиком и первым русским профессиональным композитором-женщиной, Валентина Семеновна имела характер сильный, волевой, суждения самостоятельные, неординарные, сложившиеся под влиянием народовольцев шестидесятых годов. На смерть Чайковского Серова откликнулась очерком «Trois moments musicaux. (Воспоминания о П.И. Чайковском)». Она рассказала о памятных встречах с Петром Ильичем и о том, как задала ему дважды один и тот же вопрос. Первая встреча произошла в 1868 году в Петербурге на одном из музыкальных четвергов в квартире А. Серова: «(...) я подошла бойко, смело и с беспечной самоуверенностью, присущей еще юному, неустановившемуся существу, спросила его тоном, вызывающим на бой: «А ваши какие идеалы в музыке, Петр Ильич?

Он вздрогнул, оглянулся и не торопясь ответил:

— Мои? Мои идеалы... да разве непременно нужно иметь идеалы в музыке? Я об этом никогда не думал.

Он окинул меня своим ясным взором, носящим отпечаток почти детской наивности, и прибавил твердо, отчетливо:

— У меня никаких нет идеалов!».

Спустя восемнадцать лет они встретились в Москве во время постановки ее оперы «Уриэль Акоста» в Большом театре. Серова продолжает рассказ: «Помните, я вас огорошила вопросом: какой у вас идеал в музыке? — вставила я смеясь.

— Что же я вам ответил? — улыбнулся Чайковский.

— Что у вас их нет.

Мы оба расхохотались (...) и он задумчиво процедил сквозь зубы:

— Да у меня и сейчас их нет» [12. № 1. *стлб.* 20–25].

Далее следуют любопытные выводы Серовой: « (...) известно, что ряд сочинений в роде “Спящей красавицы”, “Иоланты” и ... “Щелкунчика” как нельзя более иллюстрирует опасное положение художника, который никогда не задумывается над музыкальными идеалами. (...) Посмертная симфония Петра Ильича дошла до меня, когда этот маленький очерк написан был уже. Проиграв ее, я снова прочувствовала всю силу гения Чайковского; в ней, в этой симфонии, есть страницы с выражением такого безысходного горя, такого универсального страдания, что я невольно мысленно преклонилась перед прахом чудного певца и, вдумываясь в его индивидуальность, о которой так мало еще нам известно, натолкнулась на следующую мысль: кто знает, не в этом-ли горе, в глубоком страдании, подчас прорывавшемся с сокрушительной силой, — не в них ли кроется причина потребности забыться хотя б — и в таких пустяках как “Щелкунчик”. От них одно спасение *и д е а л* твердый, непоколебимый» [12. № 2. *стлб.* 131–134].

Безусловно, что после трагических сочинений Чайковский отдыхал на сочинении музыки, полярной первым по настроению и характеру. Но это были не пустяки, а глубоко содержательные, *идейные* творения, воспевавшие победу Света и Добра над Тьмой и Злом. Чайковский избегал открытых словесных деклараций, заключая в *музыку* все свои сокровенные думы.

Ор. 72 был написан Чайковским по заказу П. Юргенсона в апреле 1893 года в Клину во время краткого отдыха после триумфальных гастрольных поездок в Одессу (январь) и Харьков (март), создания чернового эскиза 6 симфонии (с 4 февраля по 24 марта) и перед поездкой в мае в Англию на церемонию вручения диплома почетного доктора музыки Кембриджского университета. Пьесы ор. 72 сочинялись в те дни, когда композитор, удовлетворенный работой над Шестой симфонией, находился в гармоничном состоянии души. Над циклом композитор трудился пятнадцать дней с 7 по 22 апреля, регулярно сочиняя с использованием эскизов тем.

Хроника создания ор. 72 зафиксирована в его переписке.

5 апреля 1893 года из Клина Чайковский писал пианисту и дирижеру И. Слатину: «Сегодня вернулся и собираюсь приняться за сочинение серии мелких пьес» [20, 77]. Ему же 15 апреля: « Я уже десять дней как вернулся из Петербурга. Решился, нуждаясь в деньгах, заняться мелкими пьесами для фортепиано и положил себе в день писать по одной в течение месяца. Эти музыкальные блины пеку аккуратно, и таковых уже набралось десять» [20, 84].

Композитор с чувством легкой самоиронии писал племяннику В. Давыдову 15 апреля: «(...) Продолжаю печь свои музыкальные блины. Сегодня печется десятый. Замечательно, что чем дальше, тем легче и охотнее я занимаюсь этим делом. Сначала шло туго, и первые две-три вещи суть продукт напряжения воли, а теперь я не успеваю справиться с мыслями, которые одна за другой во всякие минуты дня мне являются. Так что если бы и я и мой издатель могли: я безвыездно прожить целый год в деревне, а он всю эту массу нот издать и гонорар уплатить, то, работая

а Л а Л е й к и н¹, я в один год мог бы нажить 36 тысяч с половиной!!! Недурно бы» [20; 81, 82].

Несмотря на доходы от издания и исполнения своих сочинений, назначенную Александром III в 1888 году пенсию, Чайковский постоянно нуждался в деньгах по причине своей расточительности, доброты и отзывчивости к нуждам родственников, многочисленных друзей и просителей. Ор. 72 писался по заказу из-за экономических соображений: фортепианные пьесы Чайковского хорошо раскупались многочисленными пианистами-любителями и были прочным источником дохода для автора и его издателя. 22 апреля 1893 года М.И. Чайковскому: «Увы, милый Модя, кажется, тридцать пьес мне не написать. В пятнадцать дней я написал таковых восемнадцать и сегодня привез их в Москву» [20, 86]. 3 мая 1893 года Чайковский писал А. Зилоти: « (...) мои денежные дела отвратительны и для поправки их я написал 18 мелких фортепианных пьес. Думал разделить их на три опуса и один из них посвятить тебе, но потом оказалось, что я так много наобещал посвящений, что и несколько десятков не хватило бы для исполнения всего обещанного. (...) я посвятил тебе только самую большую и серьезную из 18 пьес, составивших один большой опус. Называется она Scherzo-Fantaisie и, надеюсь, понравится тебе» [20; 89, 90].

Труд, выполненный по заказу, как всегда у Чайковского высокопрофессиональный и вдохновенный. Прочитую его письмо к Юргенсону от 28 января 1890 года: «< ...> я, признаться, люблю работать к спеху, люблю, когда меня ждут, торопят! И это нисколько не отзывается на качестве моих произведений. Спящая красавица едва ли не лучшее из всех моих сочинений, а ведь я написал ее невероятно скоро» [15, 230].

В письме от 23 июня Чайковский обращает внимание Юргенсона на печать посвящений: «Нашел здесь корректуры. (...) Нельзя ли посвящения напечатать более крупно? Ей-богу, они едва заметны; между тем ведь по большей части это ужасно ценится и причиняет много горделивой радости. Пожалуйста, если можно, прикажи!!» [15, 474].

28 августа 1893 года газета «Московские ведомости» сообщала на первой странице: «4 сентября выйдут из печати НОВЫЕ 18 ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СОЧ. П. ЧАЙКОВСКОГО ор. 72. Все 18 номеров в одном томе 5 рублей». По издательским канонам того времени посвящения и названия пьес даны на французском языке (две пьесы «Немного Шумана» и «Немного Шопена» названы по-итальянски). По выходе пьес из печати, С.И. Танеев написал Чайковскому 17 сентября 1893 года: «Милый друг мой Петр Ильич! (...) Очень тебе благодарен за пьесы. Большинство из них мне чрезвычайно нравятся, и я с большим удовольствием разыгрываю их своим знакомым < ...> » [21, 198].

18 пьес ор. 72 — энциклопедия излюбленных образов не только фортепианной, но и всей музыки Чайковского. Многие пьесы имеют программные названия. В них

¹ Лейкин Николай Александрович (1841–1906) — автор десяти томов сочинений, удачливый делец и богатый человек, Мастер короткого рассказа, Лейкин не отличался четкой направленностью своего юмора, ограничиваясь ролью шутивого балагура.

соседствуют лирические и жанровые сцены, скерцозные и поэтично-танцевальные образы. Во всех пьесах содержатся неповторимые интонации — и узнаваемые, и неожиданные, но всегда красивые, поэтичные. Уникальный ор. 72 чарует прекрасным музыкальным наполнением уже знакомых образных сфер.

В. Гаврилин, всю жизнь изучавший партитуры Чайковского, точно заметил: «Чайковский очень полифоничный, куча подголосков, у Шостаковича такого нет» [4, 268]; «Если делать структурный анализ Чайковского, то убедишься, что он все время делал одно и то же (...) но у него было всегда *столько* материала!» [4, 320]; «Пендерецкий сказал: “Я стал заниматься партитурами Чайковского”. Представляю, как он сник. Чайковский его сразу поставил на место (...) У Чайковского (...) такая выдумка, настолько все естественно, что не бросается в глаза» [4, 423].

В фортепианном ор. 72 много познавательного о жизни и творчестве композитора. Адресность опуса широкая: наряду с пьесами средней трудности, посвященными любителям музыки, ряд виртуозных, концертных пьес симфонического масштаба посвящены пианистам-виртуозам А. Зилоти, П. Пабсту, В. Сапельникову, В. Сафонову. Традиция посвящения сочинений была чрезвычайно развита в музыке XIX века. 18 пьес ор. 72 представляют галерею музыкальных портретов лиц из ближайшего окружения композитора в последние годы. Облик, жизнь и судьба адресатов в то или иной мере соотносятся с характером музыки, а в некоторых пьесах неотрывны от их музыкального содержания.

№ 1 Экспромт (f-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro moderato e giocoso) — Варваре Масловой, а **№ 9 «В манере Шумана»** (Des-dur, $\frac{2}{4}$, Moderato mosso) — Анне Масловой. Они приходились родными сестрами Федору Ивановичу Маслову (1840–1915) — юристу, председателю Московской судебной палаты, товарищу П.И. Чайковского по Училищу правоведения. Старшая сестра Варвара Ивановна (18??–1905) была художница, а младшие — Софья Ивановна и Анна Ивановна — вели общее хозяйство. Все Масловы были жизнерадостны, радушны и страстно влюблены в музыку. К трем сестрам Масловым Чайковский неизменно питал теплые чувства, благодарил их за внимание и заботу в письме *от 19 ноября 1891 года*:

«Дорогие Варвара Ивановна! Софья Ивановна! Анна Ивановна!

Кого из вас благодарить за божественно-чудную шапку, только что мной полученную? Ничего идеальнее, симпатичнее, деликатнее, изящнее, мягче, комфортабельнее, теплее — выдумать нельзя! Благодарю всех вместе и отдельно каждую из вас. Надеюсь, что на сей раз не потеряю ваше чудное произведение и буду до гробовой доски щеголять в нем по зимам» [18, 280]. Танеев называл сестер Масловых ласково-шутливо «женами-мироносицами» и вскоре по выходе пьес «проиграл их и Варваре Ивановне, недавно приехавшей» [21, 198].

Посвященные сестрам Масловым пьесы не имеют прямых аналогий с их обликом, но своей поэтичностью выражают теплые чувства композитора к этим милым, благородным женщинам.

№ 2 Колыбельная (As-dur, C, Andante mosso) — Петру Москалеву из Одессы.

Москалев Петр Семенович (1851 – между 1902 и 1911) — дворянин Бессарабской губернии, выпускник Императорского Новороссийского (с 1933 — Одесский) университета кандидат юридических наук, коллежский секретарь, почетный миро-

вой судья Одессы, действительный член и член Правления Одесского отделения Императорского Русского Музыкального Общества. Его жена Екатерина Григорьевна Москалева также была действительным членом ОО ИРМО и как певица участвовала в концертах Общества. Так 21 октября 1887 года в Первом квартетном собрании Е.Г. Москалева спела арию из оратории «Илия» Мендельсона, романс Шумана «Widmung», романс П. Чайковского «Благославляю вас, леса». В Одессе с 12 по 25 января 1893 года прошли триумфальные концерты Чайковского. Москалев принимал участие в акциях чествования Чайковского от имени ОО ИРМО с преподнесением венков и дарением дирижерской палочки с бриллиантом.

Брак Москалевых был расторгнут 26 января 1902 года по нарушению Петром Семеновичем супружеской верности. Возможно, это стало причиной «исчезновения» П. Москалева из семейной летописи и неясной даты его смерти. Их дети, внуки были музыкально одарены и образованы. Так, один из пятерых сыновей, Николай Петрович (1876–1932) играл на многих музыкальных инструментах, в советское время зарабатывая на жизнь игрой на контрабасе в оркестре; внук Семен Николаевич (1906–1999) — кларнетист, дирижер духового оркестра Дворца пионеров в Житомире [9;10; 23].

Внучка П. Москалева Анна Павловна Москалева училась игре на фортепиано у Т.Д. Рихтера и вышла за него замуж; а правнук Москалева — гениальный пианист С.Т. Рихтер (1915–1996). О большой дружной, талантливой семье Москалевых Рихтер рассказал В. Чемберджи [24; 226, 227]. В книге Б. Монсенжона «Рихтер. Диалоги. Дневники» воспроизведена фотография «Святослав Рихтер с дедом П[авлом]. П[етровичем]. Москалевым. Житомир, 1934», т.е. изображены правнук и сын П.С. Москалева [8, вклейка после с. 96].

Светлая, спокойная *Колыбельная* написана в трехчастной форме с развивающейся серединой.

№ 3 Нежные упреки (cis-moll, 2/4, Allegro tanto ed agitato) — Августу Герке.

Герке Август Антонович (1841–1902) — адвокат, тайный советник, сенатор, а также пианист и музыкальный деятель ИРМО и Петербургской консерватории; сын пианиста и педагога, профессора Петербургской консерватории Антона Августовича Герке (1812–1870). У последнего Чайковский, в бытность студентом консерватории, брал уроки фортепианной игры.

Нежные упреки, небольшую нежную, трепетно взволнованную пьесу, впервые исполнил Ф. Blumenfeld 20 ноября 1893 года в «Русском симфоническом концерте памяти П.И. Чайковского» в зале Дворянского собрания. В программе концерта прозвучали под управлением Н. Римского-Корсакова 4 симфония, фантазия «Франческа да Римини», Славянский марш, а также фортепианные пьесы и романсы Чайковского.

В музыковедческой литературе встречается ошибочная дата концерта: «30 ноября». Подтверждает фактическое число «20 ноября» программка концерта, опубликованная в альбоме: Санкт-Петербургская Государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова. Музей истории консерватории. СПб., 2014. С. 14.

№ 4 Характерный танец (D-dur, 2/4, Allegro giusto) — Анатолию Галли.

Галли Анатолий Иванович (1858–1915) — русский пианист, педагог. В 1877 году окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано и композиции. Гармонию изучал в классе Чайковского. Галли преподавал в Московской консерватории. У него занимался Н. Метнер. Эта жанровая пьеса в русском стиле воссоздает народную плясовую сценку. Тональностью, звукоподражанием русским народным инструментам (гармошке, балалайке), динамичным характером музыка *Характерного танца* близка пьесе «Масленица» (Февраль) из «Времен года» и предвосхищает финальную пьесу — *Приглашение на трепак*.

№ 5 *Раздумье или Размышление* (D-dur, 9/8, Andante mosso) — Василию Сафонову. Сафонов Василий Ильич (1852–1918) — русский пианист, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель. В 1880 году окончил с золотой медалью Петербургскую консерваторию, в которой преподавал с 1880 по 1885 год. В 1885–1905 — профессор и директор Московской консерватории, дирижер Московского отделения ИРМО. Игра Сафонова отличалась тонкостью интерпретации и мягкостью звукоизвлечения. Именно эти качества необходимы пианисту при исполнении этой вдохновенной, поэтичной пьесы с прекрасной кантиленной мелодией, развитой Чайковским до ослепительной кульминации. Музыка *Раздумья* необыкновенно пластичная, выразительная и подобна балетным адажио из *Спящей красавицы* и *Щелкунчика* — апофеоз счастья, радости жизни, любви.

№ 6 *Мазурка для танцев* (B-dur, 3/4, Tempo di mazurka) — Луизе Юргенсон.

Юргенсон Луиза Иосифовна — дочь Иосифа (Осипа) Ивановича Юргенсона, владельца нотного магазина в Петербурге, старшего брата и комиссионера П.И. Юргенсона. Посвящение сделано по просьбе Осипа Ивановича. Петр Иванович писал Чайковскому 17 марта 1892 года: «Он просил меня при случае “уронить”, чтобы ты какое-нибудь фортепианное сочинение посвятил его Луизе». На это Петр Ильич ответил 18 марта: «Что касается посвящения пьесы, то об этом речь зайдет, когда пьесы будут. Признаюсь, что если посвящать пьесу, — то я бы предпочел посвятить ее Осипу Ивановичу, которого знаю и люблю; Луизу же Осиповну знаю мало, а у меня есть тысяча дам и девиц, коим посвящение более или менее обещано» [15; 427, 428]. *Мазурка для танцев* — яркая танцевальная пьеса-сценка, поэтичная и колоритная.

№ 7 *Концертный полонез* (Es-dur, 3/4, Tempo di polacca) — Павлу Пабсту.

Пабст Павел Августович (1854–1897) — русский пианист, композитор и педагог. По национальности немец. С 1878 года преподавал в Московской консерватории. Среди его учеников — К. Игумнов, А. Гольденвейзер, С. Ляпунов. В его обширном репертуаре значительное место занимали произведения Чайковского, с которым он находился в дружеских отношениях. Посвященный ему опус вполне соответствовал его дарованию. Гольденвейзер вспоминал: «Пабст был высокого роста с красивой фигурой и гордо посаженной головой. (...) человек очень большой доброты, исключительного благородства. (...) относился к своим ученикам с большой сердечностью. Пабст был пианистом первоклассного масштаба. Это был совершенно исключительный виртуоз. Он обладал крепкой школой старого закала, замечательными пальцами, необыкновенной уверенностью и безукоризненным аппаратом. У Пабста была превосходная память и, благодаря этому, он владел очень богатым

репертуаром. В игре Павла Августовича правда был некоторый холодок: в силу этого лиризм шопеновского типа был мало ему свойственен, но немногие артисты так замечательно играли Шумана, как он. Пабст был также блестящим исполнителем произведений Листа» [6, 194–197].

Блестящее концертное сочинение со всеми атрибутами виртуозной фортепианной техники написано мастером, опытным в создании оперных и балетных полонезов. Полнозвучная, роскошная музыка с горделивыми эффектными мелодиями в элегантных ритмах прекрасно оттеняет лирические камерные пьесы цикла. В нем создается жизненное единство противоположностей: возвышенного и земного, медитативно-субъективного, интровертного и объективного, экстравертного начал. Присутствие таких пьес в цикле концентрирует внимание слушателя, интригует неожиданными музыкально-образными поворотами. Подобное единство противоположностей присутствует в балетах Чайковского и особенно впечатляет в *Спящей красавице* с ее божественными Адажио.

№ 8 Диалог (H-dur, 3/4, Allegro moderato) — Екатерине Ларош.

Ларош Екатерина Ивановна (урожденная Синельникова) — третья жена Германа Августовича Лароша (1845–1904), музыкального критика и композитора, соученика Чайковского по Петербургской консерватории, одного из ближайших друзей композитора. В последние годы жизни Чайковского отношения его с семьей Лароша были дружескими и он пытался мирить супругов, часто не находивших взаимопонимания. Пьеса «Диалог» — музыкальный призыв к примирению.

№ 10 Скерцо-фантазия (es-moll, 12/8, Vivace assai) — Александру Зилоти.

Зилоти Александр Ильич (1863–1945) — пианист, окончил Московскую консерваторию с золотой медалью по классу фортепиано у Н.С. Зверева и Н.Г. Рубинштейна, по классу гармонии у П.И. Чайковского. Затем стажировался в Веймаре у Листа и стал его любимым учеником. Профессор Московской консерватории, учитель и двоюродный брат С. Рахманинова, дирижер и организатор концертов в Петербурге.

Зилоти был женат на дочери П.М. Третьякова Вере Павловне и через Третьяковых породнился с Чайковскими: Анатолий Ильич Чайковский был женат на племяннице братьев Третьяковых Прасковье Владимировне (урожденной Коншиной). Зилоти сделал переложение балета «Спящая красавица» для фортепиано в две руки, а также составил из музыки балета две сюиты. Он принимал участие в подготовке и корректуре сочинений Чайковского в издательстве Юргенсона.

Зилоти — блестящий пианист-виртуоз интеллектуального склада. Его игра отличалась ясностью и глубокой содержательностью. Неудивительно, что ему посвящена самая развернутая, масштабная пьеса в трехчастной форме с подлинно симфоническим развитием контрастных тем-образов: фантастического загадочно-таинственного, призрачного скерцо и ласковой, мягкой баркаролы в Des-dur'e. По свидетельству Танеева, *Скерцо-фантазия* задумана первоначально как симфоническая пьеса. Музыковед и композитор С.С. Богатырев (1890–1960), восстанавливая партитуру симфонии в 1951–1955 годах, инструментовал эту фортепианную пьесу как третью часть.

№ 11 Вальс-безделушка (Es-dur, 3/4, Tempo di Valse) — Дине Кондратьевой.

Кондратьева Надежда (Дина) Николаевна (1866–19??) — дочь Николая Дмитриевича Кондратьева (1832–1887), бывшего правоведа, страстного любителя музыки, владельца имения в Низах Харьковской губернии, близкого друга композитора. С 1871 года Чайковский почти каждое лето отдыхал в его имении, где ему очень хорошо работалось. Петр Ильич посвятил Кондратьеву фортепианную пьесу «Вечерние грезы» ор. 19 № 1, его жене Марии Сергеевне «Салонный вальс» ор. 51 № 1, а их гувернантке Эмме Жентон «Сентиментальный вальс» ор. 51 № 6. Н. Кондратьева написала в 1940 году сердечные «Воспоминания о П.И. Чайковском».

В светлой прозрачной пьесе беззаботного характера слышны отзвуки механической музыки той поры — шарманки, оркестрины, а также возникает аллюзия на музыку *Феи Драже* и тембр челесты.

№ 12 *Шалунья или Резвушка* (E-dur, C, Allegro moderato, con grazia, in modo di scherzo) — Александрина Светославской.

Светославская Александра Петровна, урожденная Юргенсон, во втором браке Снегирева-Юргенсон (1869–1946) — художница, дочь П.И. Юргенсона; была в первом браке замужем за художником-передвижником Сергеем Ивановичем Светославским (1857–1931). Она оставила воспоминания «П.И. Чайковский в семье П.И. Юргенсона» [2, 102–105]. 20 мая 1893 года Юргенсон писал Чайковскому: «Сашенька (...) очень благодарит тебя за посвящение (...)» [15, 469].

Кокетливо-грациозная музыка этой очаровательной пьесы вызывает в памяти мгновенно узнаваемые образы из *Спящей красавицы*. Первая танцевальная тема имеет несомненное интонационно-ритмическое сходство с музыкой *Феи, рассыпающей хлебные крошки*, а вторая скерцозная, словно порхающая тема ассоциируется с музыкой *Феи-щебечущая канарейка*. Обе темы как запев и припев соединяются в двухчастную куплетную форму. Однако, композиция «Резвухи» не так проста и выстроена с большой выдумкой. В трехчастную форму уложилась сонатина: экспозиция — главная тема в E-dur'е, побочная тема в H-dur'е; затем следует разработочная середина и реприза, где обе темы звучат в тональности E-dur.

№ 13 *Сельский отзвук* (Es-dur, 2/4, Allegro non troppo) — Алине Брюлловой.

Брюллова Алина Ивановна (1849–1932) — мать Н.Г. Конради (Коли Конради), с 1874 года воспитанника М.И. Чайковского. Петра Ильича связывали дружеские отношения с семьей Конради. Она написала в 1929 году «Воспоминания о П.И. Чайковском», в которых рассказала о совместном с Чайковским исполнении на фортепиано в 4 руки его Четвертой симфонии и квартетов Бетховена во время летнего пребывания композитора в ее имении в Гранкино. В 1880 году А.И. вторично раз вышла замуж за В.А. Брюллова — родного брата художника-передвижника Павла Александровича Брюллова, прекрасно игравшего на рояле и виолончели. Оба брата — сыновья известного петербургского архитектора и художника-акварелиста Александра Павловича Брюллова и племянники великого русского художника Карла Павловича Брюллова.

В эмоциональном строе пьесы явно присутствует радостное воспоминание композитора об отдыхе и плодотворных занятиях летом в имении Конради. Первую бодрую тему-запев в ритме уверенного шага (прибытие в деревню, прогулки на природе) продолжает воздушная, порхающая словно бабочки тема-припев с ремар-

кой автора — *quasi campanelli* (образ цветущего летнего дня). Вместе с двумя предыдущими пьесами *Сельский отзвук* образует беззаботное интермеццо перед следующей глубоко содержательной пьесой.

№ 14 Элегическая песнь (*Des-dur, C, Adagio*. Над нотами — *cantando quanto possibile*) — памяти Владимира Склифосовского.

Склифосовский Владимир Николаевич (1875–1890) — сын великого хирурга Николая Васильевича Склифосовского (1836–1904), в доме которого в Москве часто бывали музыканты, художники, писатели, в том числе и П.И. Чайковский. Жена Николая Васильевича была лауреатом международного конкурса Венской консерватории, а дочь Ольга Николаевна училась у Н.Г. Рубинштейна. Из письма П.И. Чайковского к М. Чайковскому из Константинополя 8 апреля 1889 года: «Вышли мы из Марселя (...) пароход хорош, еда великолепная. < ... > Вместе со мной ехали двое русских: четырнадцатилетний мальчик С к л и ф о с о в с к и й (сын оператора) и состоящий при нем студент Московского университета Германович, оба прелестные субъекты, с которыми я страшно сдружился. Здесь мы расстаемся: я еду в Батум, а они в Одессу. (...) Весь вечер прогуляли вдвоем по городу; ночевали на пароходу. Сегодня они переходят на русский пароход. Я буду страшно по ним скучать» [17, 98]. Чайковский словно предчувствовал, что более они не увидятся.

Жизнь Владимира, талантливого, красивого, не по годам развитого юноши, трагически оборвалась 25 января 1890 года в имении отца «Яковцы» Полтавской губернии. Став студентом Петербургского университета, он увлекся революционными идеями и вступил в террористическую организацию. Ему было дано задание убить полтавского губернатора Катеринича, старинного друга их семьи. Владимир не смог признаться товарищам, что испытывает теплые чувства к «классовому врагу», и застрелился. Он похоронен на родовом кладбище имения «Яковцы». В 1904 году рядом с ним похоронили и Н.В. Склифосовского, жизнь которого была сокращена трагедией сына. В 2009 году захоронение отца и сына Склифосовских восстановлено. На гранитной плите могилы Владимира выгравирован фрагмент посвященной ему фортепианной пьесы Чайковского.

Возвышенная просветленная печаль этой благородной музыки в тональности расставания души с телом и воспарения ее к небесам выражает незабвенную память о прекрасном юноше.

№ 15 В манере Шопена или Немного Шопена (*cis-moll, 3/8, Tempo di mazurka*) — Сергею Ремизову.

Ремизов (Ремезов) Сергей Михайлович (1854–1919) — пианист, ученик Н.С. Зверева, музыкальный критик, преподаватель фортепиано Московской консерватории (1881–1903), входил в ближний круг музыкальных друзей и приятелей Чайковского в Москве. Он не раз упоминается в переписке с Юргенсоном как участник дружеских застолий.

В цикле это уже вторая мазурка, но иная — мечтательно-интимная, прихотливо-капризная и немного грустная мазурка для души, в отличие от предыдущей мазурки для танца. В этой поэтичной миниатюре в стиле ностальгических мазурок Шопена последних лет Чайковский воссоздал облик Шопена через мазурку как олицетворение польского духа. Среди 52 мазурок Шопена — четыре в *cis-moll*, но нет ни

одной на 3/8. Видимо, для Чайковского, написавшего много мазурок, этот размер был наиболее утонченным и поэтичным. В таком же размере Чайковский сочинил в молодости *Салонную мазурку* ор. 9 № 3.

№ 16 *Пятидольный вальс* (D-dur, 5/8, Vivace) — Николаю Ленцу.

Ленц Николай Константинович (1869–1914) — юрист, музыкант, композитор-дилетант, автор переложений сочинений Чайковского для фортепианного ансамбля. Из воспоминаний А. Брюлловой: «(...) Н.К. Ленц, горячий поклонник Петра Ильича, живший в Твери и устроивший там музыкальный кружок, который усердно разучивал и распространял сочинения Чайковского. (...) Ленц, вместе с моим вторым мужем, переложил на восемь рук «Манфреда», которым мы все страшно увлекались и который очень труден в четыре руки. Ленц с женой и я с мужем разучили аранжировку и сыграли ее Чайковскому. Он остался так доволен, что не сделал ни одного замечания и отдал Юргенсону в печать» [3, 108]. Выполненные Н. Ленцем и В. Брюлловым переложения симфонии «Манфред», а также фантазии «Франческа да Римини» для двух фортепиано в восемь рук изданы Юргенсоном в 1895 году.

Пятидольный вальс ор. 72 — цельная по настроению и образу миниатюра в беспечно игривом, скерцозном характере. Пятидольный размер был для Чайковского выражением славянского духа музыки. На 5/4 написана и вариация Феи Сапфиров в «Спящей красавице». Но там размер служит чисто конструктивной задаче: изобразить пятигранность этого драгоценного камня. Напомню пятидольный вальс в *Andante grazioso* из Шестой симфонии в той же тональности, но на 5/4.

№ 17 *Далекое прошлое* (Es-dur, C, Moderato assai quasi andante) — Николаю Звереву. Зверев Николай Сергеевич (1832–1893) — пианист, педагог, профессор Московской консерватории. Среди его учеников С. Рахманинов и А. Скрябин. Входил в близкий Чайковскому круг музыкантов. Л. Сабанеев вспоминал: «Зверев был в свое время учителем едва ли не наиболее славной плеяды русских музыкальных деятелей (...) Высокого роста, красивый седой старик с “листовской” головой, он был другом Николая Рубинштейна и, как все друзья Рубинштейна, говорил о нем только в тонах обожания. В свое время великий кутила, проживший два состояния, поклонник цыган и пиров, в то время, когда я его знал, он уже значительно поуспокоился в своих гусарских настроениях — годы уже не позволяли прежнего... Никто из нас, да, кажется, и из других никогда не знал, как он сам играет на фортепиано: руки у него были огромные, неподвижные, по-стариковски корявые и по-дворянски породистые. (...) от него я вообще узнал обаяние звукового мира (...) у него была какая-то интуитивная способность научать любви к музыке — и эта *любовь* к музыке была неотъемлемой частью его существа. (...) Зверев пользовался огромным авторитетом и в консерватории, и в музыкальном мире вообще — это была фигура уважаемая и почетная: с ним считались и его боялись» [11; 52, 53].

Зверев умер 30 сентября 1893 года. 18 октября 1893 года (за неделю до кончины Петра Ильича!). Чайковский написал дирижеру И. Прибику: «Смерть Зверева глубоко меня опечалила; кроме того, что он был мне старый приятель, — я всегда особенно сожалею о смерти лиц, которые имели редкое свойство относиться к жизни как к постоянному празднику. Особенно в наш век разочарованности такое исключение, каким был Зверев, очень ценно» [20, 204]. Об этой пьесе Танеев написал

в аннотации к ее эскизу: «Петр Ильич говорил мне, что пьесу эту слышал во сне и, проснувшись, записал» [22, 573].

№ 18 Танцевальная сцена. (Приглашение на трепак) (C-dur, 2/4, Allegro non tanto) — В. Сапельникову.

Сапельников Василий Львович (1867–1941) — пианист, уроженец Одессы, где началось его музыкальное образование. Выступал с семи лет и своим талантом привлек внимание А. Рубинштейна, при содействии которого поступил в Петербургскую консерваторию. Учился у Л. Брассена и любимой ученицы Ф. Листа Софии Ментер. Дебютировал в Гамбурге 20 января 1888 года Первым фортепианным концертом Чайковского под управлением автора. Чайковский ввел Сапельникова в художественные круги музыкальных центров Европы. Пианист листовского направления, Сапельников играл с пылким темпераментом и полной самоотдачей, ярко и виртуозно. Его интерпретации высоко ценились Чайковским и Рахманиновым.

Финальная масштабная, виртуозная пьеса как нельзя более соответствует пианистическому облику Сапельникова. Картинно-изобразительная пьеса «Приглашение на трепак» в ослепительном C-dur представляет яркую зарисовку народного праздника и воплощает русский удалой характера. Не без влияния этой и подобной музыки Чайковского создан балет «Петрушка» И. Стравинского.

Один из первых исследователей фортепианной музыки Чайковского Р. Геника² восхищенно оценил ор. 72. Он писал: «Сам Чайковский придавал мало значения большинству своих фортепианных произведений, как видно из его обильной переписки (...) Чайковский главным образом интересовался, волновался, мучился, радовался или огорчался судьбой своих опер, симфоний, оркестровых сюит или струнных ансамблей; о своих же фортепианных произведениях он или умалчивает, или относится к ним прямо пренебрежительно (...) Во всех его фортепианных пьесах замечательны легкость и непринужденность творчества. (...) Между тем ни спешность, ни случайность работы (...) ничуть не отразились сколько-нибудь невыгодно на музыкальных достоинствах вышеназванных пьес (...) Поэтичность, искренность, непосредственность творчества не покидают Чайковского. (...) В последнем 72-м фортепианном opus'e 18-ти пьесax вдохновение Чайковского проявляется во всем богатстве, во всей своей свежести! Рядом с беглыми набросками мимолетных, поверхностно скользящих музыкальных мыслей мы находим вещи, которые по глубине чувства, интенсивности настроения, поэтичности, — могут быть причислены к лучшему, что Чайковский написал для фортепиано. Таковы прежде всего *Элегическая песня, Колыбельная, Нежные упреки, Немного Шумана*. В *Размышлении* и *Элегической песне* мелодии по характеру и складу напоминают широкие кантилены *Иоланты* и *6 симфонии*» [4; 6, 9, 10, 102].

Авторитетные советские музыковеды прошлого века либо оценивали ор. 72 как неровное, созданное без вдохновения сочинение, дань салонному стилю (Б. Асафь-

² Геника Ростислав Владимирович (1859–1942) — пианист, педагог, музыкальный критик, ученик Московской консерватории по классу Н. Рубинштейна (фортепиано) и П. Чайковского (гармония, оркестровка и свободное сочинение), поклонник его творчества.

ев, А. Николаев, Н. Туманина), либо обходили молчанием как произведение незаслуживающее внимания (А. Альшванг). В отличие от них, Геника ввел ор. 72 на равных правах в круг глубоко поэтических вдохновенных сочинений Чайковского 1890 годов.

Чайковский не дал программное название своему самому большому фортепианному опусу. Но драматургический опыт гениального композитора помог ему выстроить пьесы в последовательный музыкально-содержательный цикл. Ор. 72 можно назвать *«Круг жизни в отзвуках балета»*. Музыкально-образные параллели пьес ор. 72 наиболее очевидны с балетами «Спящая красавица» и «Щелкунчик» с их контрастами земного и возвышенного, реальности и мечты.

Обращает на себя внимание тщательный выбор тональностей и драматургически оправданный тональный план цикла. Для 18 пьес избраны 11 тональностей: *три минорные* — f-moll (№ 1), es-moll (№ 10), cis-moll (в № 3, № 15 и в середине № 14) и *восемь мажорных* — C-dur (№ 18), D-dur (в № 4, № 5, № 16), E-dur (№ 12), H-dur (№ 8 и в средних разделах № 7, № 11), B-dur (№ 6 и в середине № 17), As-dur (№ 2), Des-dur (№ 9, № 14 и в средних баркарольных разделах № 1, № 10) и шесть раз (!) Es-dur (№ 7, № 11, № 13, № 17 и в средних разделах № 6, № 8). Доминирование Es-dur объяснимо ее гармоничными психо-эмоциональными свойствами, а также музыкально-тематическими и образными связями с одновременно создававшейся симфонией Es-dur и эскизами пьес цикла летом-осенью 1892 года. Скрепляют пьесы в цикл тональности D-dur, Es-dur, Des-dur.

Композиция ор. 72 очень балетная, с контрастами жанровых, игровых сцен и лирических Адажио-Анданте. Первые две пьесы *Экспромт* и *Колыбельная* — интродукция. Они соотносятся между собой тонально (минор и параллельный мажор) и образно как взволнованная, тревожная главная и умиротворенная, убаюкивающая побочная темы. Возникают ассоциации с балетными интродукцией (*Спящая красавица*) и увертюрой (*Щелкунчик*), экспозицией первых частей 4, 5, 6 симфоний. Затем идет волнообразное развитие блоками к местным кульминациям в развернутых пьесах — *Размышление* (№ 5) и *Скерцо-фантазия* (№ 10). Главная кульминация — *Элегическая песня* (№ 14) — расположена в точке золотого сечения в тональности воспарения души к небесам (Des-dur). Вся композиция устремлена к C-dur'ному финалу — *Приглашение на трепак*. Апофеоз жизненной энергии, прославление радости жизни и торжества света воплощены через стихию русского народно-танцевального ритма и тембра балалайки. Цикл сцементирован перекрестными тональными связями и контрастным чередованием темпов и размеров.

Чайковский с юности любил балет, прекрасно разбирался в технике и тонкостях хореографии и сам был необыкновенно пластичен, любил изображать балетные фигуры танцовщиц. В Москву в конце ноября 1875 года приехал К. Сен-Санс. Модест Ильич вспоминал: «(...) оба в молодости не только увлекались балетом, но и прекрасно подражали танцовщицам. И вот, однажды, в консерватории, желая друг друга похвалить своим искусством, они на сцене консерваторского зала исполнили целый маленький балет “Галатее и Пигмалион”. Сорокалетний Сен-Санс был Галатеей и с необычайной добросовестностью исполнил роль статуи, а тридцатипятилетний Чайковский взялся быть Пигмалионом. Н. Рубинштейн заменял оркестр.

К несчастью, кроме трех исполнителей, других присутствовавших при этом курьезном представлении не было в зале» [16, т. 1, 447].

И. Клименко, вспоминая поездку в компании его, Губерта, Кашкина, Рубинштейна, Юргенсона и Чайковского в Свято-Троицкую Сергиеву Лавру, рассказал, что на обратном пути в поезде «< ...> Петя расшалился, изображал «балетные» речитативы (он чудно это делал), становился в разные, балетные же, позы< ...> с азартом запел мазурку из “Жизни за царя” и ринулся отважно с вдохновенным лицом к последнему купе, танцуя мазурку, а потом, сказав дамам скромно “pardon”, сделал при них же поворот назад и тем же аллюром мазурки возвратился к нам, сохраняя полную серьезность на лице. Потом, разумеется, он принял участие в нашем дружном хохоте» [7, 26].

Концертная жизнь ор. 72 началась пьесой «*Нежные упрёки*», впервые исполненной Ф. Blumenfeldом 20 ноября 1893 года в Петербурге в зале Дворянского собрания на уже названном концерте памяти Чайковского.

17 февраля 1895 году в Мариинском театре состоялась премьера балета «Лебединое озеро» Чайковского в обновленной сценарно-хореографической постановке М. Петипа и Л. Иванова. Композитор и дирижер балетных спектаклей Мариинского театра Р. Дриго (1846–1930), осуществивший премьеры балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик», подготовил оркестровую редакцию «Лебединого озера». В партитуру были введены три пьесы из ор. 72 в оркестровке Дриго. В третьей картине для вариации черного лебедя Одилии вставлена пьеса *Резвушка*; в начале четвертой картине в танцах взволнованных лебедей зазвучала пьеса *Вальс-безделушка*; после рассказа Одетты и появления принца Зигфрида в их дуэте звучит печальная мазурка — пьеса *Немного Шопена*.

Для С. Рахманинова-пианиста пьеса *Приглашение к трепаку*, как и *На тройке* из «Времен года», была воплощением русского стихийного начала, открытой русской души, эпического образа России и часто исполнялась им в двадцатые годы XX века на концертах в Америке. Обе пьесы имели для него ностальгическое значение — воспоминание о той России, которую он любил и которой уже не было.

Выдающиеся русские пианисты середины и второй половины XX века К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Дм. Благый, О. Бошнякович, Гр. Гинзбург, Т. Николаева, Г. Федорова, Н. Штаркман, С. Рихтер — играли и записали на Всесоюзном Радио отдельные пьесы и чаще всего *Размышление*. Последняя стала популярна и в переложении А. Власова для виолончели с фортепиано. Знаменитая арфистка К. Эрдели обработала пьесу *Далекое прошлое* для арфы (№ 17).

Любопытно, что в Каталоге звукозаписей Всесоюзного фонда телевизионных и радиопрограмм (до 1988 года) совсем нет записей *Характеристического танца* (№ 4) и *Мазурки для танцев* (№ 6).

Особняком стоит имя московского пианиста-виртуоза И. Михновского (1914–1977), записавшего в 1947–1972 годах одиннадцать (!) пьес (№№ 8–18) — больше других пианистов. Таким образом, он стал предшественником А. Наседкина и М. Плетнева в исполнении цикла полностью [13, 104–111].

В репертуаре С. Рихтера было двадцать пьес Чайковского, в том числе три пьесы из ор. 72: *Размышление* он играл 20 раз, впервые в 1949 г.; *Немного Шопена* —

22 раза, впервые в 1952 г.; *Шалунья* — 27 раз, впервые в 1952 г. И все!! Правда, и из «Времен года» Рихтер играл только четыре пьесы — *Май, Июнь, Ноябрь и Январь* [8, 451]. Великий пианист не следовал монографическому принципу формирования репертуара, как и многие его современники-пианисты.

Рихтер стал одним из самых глубокий и тонких интерпретаторов музыки Чайковского. Святослав Теофилович как никто понимал, что обаяние, а вместе с тем и трудность исполнения фортепианных миниатюр Чайковского в их интимности, доверительной интонации. Приведу из *Дневников* мысли Рихтера о фортепианных сочинениях Чайковского, в полной мере относящиеся и к *18 пьесам ор. 72*.

Прослушав запись *Вальса A-dur* Чайковского в исполнении Рахманинова, Рихтер записал в 1971 году: «(...) это было так хорошо, с большим врожденным благородством и теплотой, присущей Чайковскому» [8, 121].

После прослушивания своих записей Чайковского и Рахманинова в 1983 году: «Да, много Чайковского и Рахманинова, но... когда их исполняешь, получаешь истинное удовольствие. Можно «раскрыть» русскую душу (в самом хорошем смысле этого слова). (...) Вся эта музыка не так легко удаётся артисту, как она, наоборот, легко слушается. А слушатель часто считает, что это не так уж все серьезно и трудно... Я иногда выслушивал такие глупые замечания по этому поводу и от наших, и от иностранных музыкантов, что их не хочется цитировать здесь» [8, 284].

О своем диске *Четырнадцать лирических пьес для фортепиано* в 1984 году: «Думаю, что я совершенно не плохо выбрал эти пьесы, (которые почему-то не принято играть) для моей пластинки. Они все имеют свой “усадебный” русский шарм прошлого столетия. И по музыке они очаровательны. Многие с этим не согласны. Опять рутина» [8, 299].

По поводу концертного исполнения пьес из «Времен года» и шести других пьес в 1985 году: «Много работы ушло на эти маленькие “простенькие” (!!) пьесы. Современной публике они менее доступны, чем Рахманинов, Прокофьев... Времена меняются. И Кандинский теперь более доходит, чем Серов» [8, 308].

Чайковский в своих фортепианных опусах передал дух музыкального салона XIX века. Композитор не употребляет слово «салон» в ор. 72, но салонная адресность фортепианных миниатюр была в его время очевидна и привычна. В воспоминаниях Н. Кондратьевой читаем: «Мне (его любимой Диночке) была посвящена маленькая салонная пьеса “Valse bluettes”, а моей матери “Valse de salon”» [3, 99].

Элегантность салонной музыки не является недостатком и не исключает содержательность и глубину. Композитор в последние годы и в жизни был воплощением элегантности, подлинного аристократизма, интеллигентности, не утратив обаяния и мягкости в общении. Рахманинов рассказывал: «Каким умницей, любезным, воспитанным, разговорчивым, начитанным, свободно чувствующим себя был Чайковский в любом обществе, пленяя всех собой» [2, 363]. Музыка фортепианного ор. 72 также всех пленяет и с каждым прослушиванием очаровывает все больше.

На исходе XX века музыкальные салоны и салонная музыка как важная составляющая часть музыкальной культуры, как положительное явление демократического музыкального быта были реабилитированы и ныне не являются синонимом поверхности и пустоты.

В 1890 годы Чайковский вступил в новый период творчества. Его музыкальный язык, тонально-гармоническое мышление стали еще более выразительными, рафинированными, образы еще более глубокими, содержательными и волнующими. Ор. 72 во всей полноте представляет такого Чайковского.

Взросший уровень пианизма на рубеже XX–XXI веков, возродившийся интерес к частной, интимной жизни человека, реабилитация салонной музыки как камерного жанра, желание пополнить репертуар малоизвестными сочинениями мировой классики, постоянно возрастающая любовь к Чайковскому — все это в совокупности объясняет *возвращение из небытия 18 пьес ор. 72 Чайковского*. В театрально-концертной жизни на рубеже XX–XXI веков появилась тенденция к исполнению полного собрания сочинений того или иного автора. В процесс расширения репертуара, утверждения *монографического принципа* вовлечены и современные пианисты³.

Спящую красавицу фортепианной музыки Чайковского — 18 пьес ор. 72 — пробудили к жизни яркие, талантливые пианисты нового поколения. Полностью ор. 72 зазвучал спустя восемьдесят лет после создания благодаря *А. Наседкину* (р. 1938, запись 1973 г.) и *М. Плетневу* (р. 1957, запись 1980 г.), записавших все фортепианные сочинения Чайковского. Вслед за ними ор. 72 сыграли и записали: в 1993 году *В. Постникова* (р. 1944; она также записала Полное собрание фортепианных сочинений Чайковского); в 2008 году *М. Култышев* (р. 1985), в 2011 году *Р. Островский* (р. 1963; играет четырнадцать пьес по своему автобиографическому замыслу). Известна запись на компакт-диски Полного собрания сочинений для фортепиано Чайковского итальянского пианиста, профессора Генуэзской консерватории имени Н. Паганини *Ф. Трабукко* (2010 г.).

Музыка последнего фортепианного опуса Чайковского с каждым прослушиванием пленяет все больше и больше. Слушатели, вслед за пианистами открывая для себя неизвестного Чайковского, восклицают: «*Как же все-таки здорово написаны эти пьесы! Одни из лучших пьес для рояля и какое своеобразие!*»

Фортепианный ор. 72 наряду с нежной печалью содержит много жизненной энергии. Чайковский сохранил веру в *идеальное* и воплотил ее в музыке, ставшей людям утешением и опорой, как он того и желал.

Литература

1. Александр Ильич Зилоти: Воспоминания и письма. — Л.: Музгиз, 1963. — 467 с.
2. Воспоминания о Рахманинове. В 2 тт. Т. 1. — М.: Музгиз, 1974. — 509 с.
3. Воспоминания о П.И. Чайковском. — Л.: Музыка, 1980. — 477 с.
4. *Гаврилина, Н.Е.* Наша жизнь. — СПб.: Композитор, 2014. — 624 с.

³ Благодаря пианистам оживился интерес к музыке *18 пьес ор. 72* Чайковского и у музыковедов. В 2003 году опубликована статья К. Зенкина «Последний фортепианный опус Чайковского», написанная на материале и под углом зрения его исследования «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» (см.: П.И. Чайковский. Забытое и новое. Альманах / Сост. П. Вайдман и Г. Белонович. Т. 2. — М.; Клин: Министерство культуры Московской области; Государственный Дом-музей П.И. Чайковского в Клину, Интерграф Сервис. — С. 93–98).

5. *Геника, Р.В.* Фортепианное творчество Чайковского. — СПб.: Издание Русской музыкальной газеты, 1909. — 109 с.
6. *Гольденвейзер, А.Б.* Воспоминания. — М.: Дека-ВС, 2009. — 560 с.
7. *Клименко, И.А.* Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском. — Рязань, 1908. — 83 с.
8. *Монсенжон, Б.* Рихтер: Диалоги. Дневники. — М.: Классика-XXI, 2010. — 480 с.
9. Отчет Одесского Отделения ИРМО за 1887/8 г. С 1 сентября 1887 по 1 сентября 1888. — Одесса, 1888. — 35 с.
10. *Пеший, А.И.; Решетов, С.Г.* Дворяне Херсонской и Бессарабской губерний Гижичские и их потомки. Режим доступа: <http://rodovoyegnezdo.narod.ru/Liter/Gizhitskie.html>.
11. *Сабанеев, Л.Л.* Воспоминания о Танееве. — М.: Классика-XXI, 2002. — 192 с.
12. *Серова, В.С.* Trois moments musicaux (Воспоминания о П.И. Чайковском) // Русская музыкальная газета. — 1895. № 1. — Стлб. 20–25; № 2. — Стлб. 131–134.
13. П.И. Чайковский: Каталог звукозаписей. — М.: Композитор, 1988. Т. 5: Камерно-инструментальная музыка. — 147 с.
14. Чайковский и Надежда Филаретовна фон Мекк: Переписка. В 3 книгах. — М.: Захаров, 2004. — 2036 с.
15. П.И. Чайковский. — П.И. Юргенсон: Переписка. Т. 2: 1886–1893 / Сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман. — М.: П. Юргенсон Москва, 2013. — 867 с.
16. *Чайковский, М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3 тт. — М.: Алгоритм, 1997. Т. 1. — 511 с.
17. *Чайковский, П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том XV-A. — М.: Музыка, 1976. — 384 с.
18. *Чайковский, П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том XVI-A. — М.: Музыка, 1978. — 376 с.
19. *Чайковский, П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том XVI-B. — М.: Музыка, 1979. — 279 с.
20. *Чайковский, П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том XVII. — М.: Музыка, 1981. — 358 с.
21. П.И. Чайковский — С.И. Танеев: Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. — М.: Музгиз, 1951. — 557 с.
22. Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского / Сост. п.Е. Вайдман, Л.З. Корабельникова, В.В. Рубцова. — М.; П.: Юргенсон, 2006. — 1194 с.
23. *Турчинский, Б.Р.* Посвящение учителю (С.Н. Москалеву посвящается). Режим доступа: www.partita.ru/articles/mockalev.shtml.
24. *Чемберджи, В.Н.* О Рихтере его словами. — М.: Аграф, 2004. — 232 с.

***РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ В РУССКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ
КАК ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ***

Одной из отличительных особенностей русской ментальности является ее взаимосвязь с художественным осмыслением духовных ценностей. Соответствующая духовная практика в лучших своих образцах не только отражает наиболее насущные духовные проблемы общества и человека, но и сама ориентирована на духовное познание и самопознание, значимое для отечественной культуры и существования русского суперэтнуса.

Среди духовно-художественных традиций в русской ментальности особое место принадлежит русской художественной литературе, ставшей по праву одним из достижений человеческой культуры мирового значения. В контексте культурологического и общегуманитарного знания в этой связи выделяют такие ее характеристики как антропологичность и антропоцентричность. Некоторый парадокс заключается в том, что культурология как наука, представленная за рубежом преимущественно в качестве социальной и культурной антропологии, недостаточно использует уже накопленное мировым литературным творчеством знания о человеке и обществе, где одно из ведущих мест принадлежит русской художественной литературе. Соответственно одной из первоочередных исследовательских задач является включение в исследовательский массив культурологической науки этой литературы, содержащей глубокое и разнообразное знание о внутреннем мире человека, его духовных и нравственных проблем, имеющих наиболее близкое отношение к ментальным структурам личности и общества.

В качестве доминанты основного содержания произведений русской художественной литературы выделим идею сохранения и становления человека, служащего своему отечеству, людям, ближним. Необходимо при этом отметить, что идея служения, по мнению многих русских писателей, должна пронизывать не только публичную, гражданскую жизнь человека, но и частную, включая любовные и дружеские взаимоотношения. На этой идее основан внутренний пафос большинства литературных произведений русской художественной классики. Именно это свойство национального русского характера и отличает его от представителей многих других этносов, культур, цивилизаций.

Альтруистические мотивы социального поведения достаточно часто рассматриваются русскими писателями как условие личного человеческого счастья, которое в этом случае достижимо в результате не только любви к ближнему, к людям, вплоть до самопожертвования, но и в результате ответного соответствующего отношения со стороны окружающих. Русская художественная литература изобилует персонажами, эпизодами, в которых прямо или косвенно содержится призыв к современному обществу, к каждому человеку проявлять готовность к состраданию, уважению друг к другу, начиная от гоголевской «Шинели», кончая творчеством Л. Толстого и Ф. Достоевского.

Ментальность русского человека всегда связана с ориентацией на значимость «другого» как предмет заботы. Можно утверждать, что взаимоотношения предста-

вителей русского суперэтнуса с социумом чаще всего складываются на шкале между полюсами «формальное» — «неформальное».

В произведениях русской литературы переход от одного полюса к другому составляет характерную особенность многих сюжетов, поведения персонажей. Это движение составляет одну из своеобразных черт поэтики литературного творчества лучших русских писателей, испытывающих на «прочность» сложившиеся социальные нормы, взаимоотношения в обществе с позиций человечности, а также «внутренних готовностей» персонажей к преодолению собственных страстей, пороков, влечений, препятствующих их «очеловечению» и духовному развитию.

Характерной в этой связи является устойчивая ориентация в произведениях русской классической драматургии на «срывание» масок со своих персонажей для обнажения их внутренней сущности чаще всего с позиций христианской морали. «Маски» и роли в русской литературе часто показываются как аналог тех социальных ролей, которые человек играет в обществе («формальное»). Они вступают сплошь и рядом в антагонистическое противоречие с внутренним миром литературных героев («неформальным»). При этом в своих социальных взаимодействиях они органично переходят от одного полюса к другому. Используя современную терминологию, можно сделать вывод, что в традиции русской культуры находится стремление непринужденно переходить от формальных к неформальным взаимодействиям и, наоборот, на основе милосердия, сострадания, сочувствия, симпатии, любви — к формальным. Эти переходы осуществляются на сугубо эмоциональной основе, лишенной обязательной прагматики и меркантилизма.

Ф. Достоевский, оценивая путь, который проделала русская художественная литература, в свое время произнес известное суждение о том, что его поколение писателей вышло из гоголевской «Шинели». Это суждение можно считать знаковым, поскольку именно в этом произведении впервые с небывалой ранее пронзительностью и человечностью была поднята проблема, являющаяся одной из главных забот в русской ментальности — проблемой сочувствия к человеку независимо от его заслуг, социального положения, способностей и т.д. Причем, если неформальное в ментальности русского человека может оцениваться как положительно, так и отрицательно, то в европейской культурной традиции неформальность как жизненная ориентация в основном оценивается негативно, рассматривается в качестве потенциальной угрозы общественному порядку, устойчивости социальной системы и т.д. Достаточно сослаться на соответствующие социологические модели Т. Парсонса. Даже в феноменологической западной социологии и микросоциологии акцент делается на необходимости формирования «личины» (роли) как главного признака социализированности. Остальное — не-при-лично («не при личине»).

Если же внимательно изучать тексты литературных произведений русской классики, то можно заметить в этой связи такую особенность как частое стремление русских писателей разоблачить под «приличной» личиной, маской, внутреннее безнравственное лицо негодяя, несостоятельной личности и т.д. (пример «маска» Н. Ставрогина в «Бесах» Достоевского, о которой пишет в своем «Иконостасе» П. Флоренский). «Быть, а не казаться» — этот жизненный принцип можно рассматривать как устойчивую характеристику русского менталитета, часто отражаемую в

произведениях русской художественной литературы. Вспомним знаменитые слова Городничего в финале комедии Н. Гоголя «Ревизор»: «Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...». Отметим, кстати, что «свиные рыла», «свиные хари» в библейской и русской народной традиции достаточно часто связывались с «нечистой силой».

Сама же процедура разоблачительства в русской литературе имеет гуманистический смысл, т. к. с одной стороны она направлена на разоблачение бездушных социальных отношений, уничтожающих саму возможность искренних *человеческих* взаимоотношений, с другой стороны она предоставляет своим персонажам, литературным героям определенный шанс «найти себя», обрести *свое* лицо.

В качестве некоторой версии «загадки» широты русской души, русского характера многими исследователями отмечается сочетание противоположностей, одна из которых оценивается как асоциальная, а другая — как социально приемлемая. На самом деле, мы имеем дело в данном случае с необыкновенной пластичностью и гибкостью реагирования русского человека на ту или иную социальную ситуацию с позиций поиска органичности «лица» и «личины» в жизни каждого человека как соответствия внешней формы и внутреннего содержания. В одних случаях для обретения этой органичности необходима соответствующая «личина», в других обретение «лица» ценой отказа от внешних усредненных «приличий» чтобы сохранить в себе признаки человечности и индивидуальности. Фактически при отражении этой проблемы (как и многих других) русская литература показывает не столько достижения, сколько проблемы в виде разрывов между лицом и личиной или реальные возможности их преодоления.

Мучительный поиск такой органичности составляет одно из глубинных стремлений в русском национальном характере. В этом отношении традиционную русскую ментальность отличает особое социально-экологическое мироощущение и мировосприятие, озабоченное сохранением в человеке естественного, живого (немасочного) отношения к окружающей действительности в любых жизненных обстоятельствах. В русской литературе выстроилась целая галерея соответствующих типов «лишних людей», не сумевших вписаться в формально-ролевые требования лицемерного окружающего социума (Онегин, Печорин, Бельтов, Протасов и т.д.). Даже, если этим персонажам удавалось каким-то образом адаптироваться к окружающей среде, они оставались глубоко несчастными и одинокими людьми, так и не нашедшими смысла в собственном существовании. Характерно, что многие русские писатели сталкивались с этой же проблемой, сублимируя в собственном творчестве свои влечения к преодолению своей неприкаянности и маргинальности.

Отметим, что изначальная терпимость, доброжелательность даже к чужой действительности, представленной нормами, обычаями, традициями других этносов, национальностей, также говорит о неизбывном стремлении русского человека по-своему «очеловечить» контакты с «другими», проявить положительные чувства к представителям не только своей, но и чужой культуры. Вот одно из соответствующих наблюдений М. Лермонтова о характере русского человека (в данном случае Максима Максимыча в «Герое нашего времени»): «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых

ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» [2, 201–202].

Можно предложить следующую типологию несоответствия содержания и формы, формального и неформального, представленную в русской художественной литературе:

Формальное разрушается неформальным (содержание важнее формы). Такая социальная установка может носить деструктивный, разрушающий характер как по отношению к другим (Ноздрев в «Мертвых душах» Н. Гоголя), так и по отношению к себе (Раневская в «Вишневом саде» А. Чехова). При этом чаще всего эта установка оправдывается писателями, потому что имеет и свои позитивные функции. Хулиган Ноздрев выступает главным разоблачителем Чичикова; Раневская в «Вишневом саде», несмотря на чеховскую иронию, предстает как хранительница умирающей, романтически окрашенной дворянской культуры.

В подавляющем большинстве случаев русские писатели считают превалирование неформального начала над формально-ролевым меньшим злом, чем нарушение «общественных приличий», что и является, по их наблюдениям, свойственным русскому человеку, ценящим прежде всего искренность и теплоту в межличностных отношениях. Более того, такой перекося в повседневном существовании часто является определенной гарантией сохранения живого начала, человечности.

2. Следующая проблемная ситуация, представленная в русской литературе в интересующем нас аспекте заключается в *подавлении или разрушении неформального формальным*. В русской литературе — это ситуация, когда мир чувств, человеческих привязанностей приносится в жертву формальным условностям и требованиям окружающего социума. Характерно, что никакими интересами дела или внешних приличий русскими писателями такая жертва не оправдывается, начиная от «Обыкновенной истории» И. Гончарова (Адуевы), кончая героями А. Сухово-Кобылина. Здесь «схватывается» такая особенность отечественного менталитета как психологическая незащищенность русского человека перед миром бездушного лицемерия и рациональности, подавляющей эмоционально-чувственную жизнь личности.

3. *Ситуация разделения, размежевания сфер неформального и формально-ролевого социального опыта*. Эта ситуация, если опираться на художественные исследования в отечественной литературе, оказывается для русского человека неразрешимой. Здесь разрушается чаще всего как неформальная, так и формально-ролевая сферы (знаменитый рассказ Л. Толстого «После бала», иудушка Головлев, Каренин из «Анны Карениной» и т.д.). Эта неразрешимость косвенно свидетельствует о такой особенности русской ментальности как стремление к целостному восприятию мира, который должен быть един, строиться на общих основаниях во всех сферах жизнедеятельности, как неумение «делиться» в угоду разным социальным правилам без потери человеческого лица.

Рассмотренная выше оппозиция формальное–неформальное дополняется еще одной особенностью русской ментальности — поиском гармонии между телесно-

стью и духовностью. Эта проблематика оценивается русскими писателями не только в христианском контексте.

Оценка произведений русской художественной литературы как некоторой иллюстрации христианских заповедей, распространенная во многих культурологических, литературоведческих, искусствоведческих и других исследованиях, выглядит часто некорректно и не позволяет всесторонне рассмотреть духовное содержание русской литературы. Специальные исследования показывают, что произведений русской художественной литературы, непосредственно интерпретирующих содержание библии, евангельских текстов в качестве главного творческого задания не так уж и много [1]. Это — некоторые поэтические тексты М. Ломоносова, знаменитая ода «Бог» и ода «Христос» Г. Державина, «Пророк» Пушкина, некоторые стихотворения А. Хомякова, отдельные фрагменты в романах Достоевского, довольно спорные интерпретации Евангелия в творчестве Л.Н. Толстого, поэма А.К. Толстого «Грешница», некоторые поэтические произведения В. Соловьева.

Зато дух христианского мировоззрения и мироощущения явился в значительной мере определяющим в содержании русской художественной литературы, посвященной духовной проблематике. Так или иначе — проблематика телесного и духовного осмысливается в произведениях русской художественной литературы как возможность их движения навстречу друг другу, которая может и не осуществиться (например, в поведении многих гоголевских героев, представляющих мир пошлости и вещизма).

Положительным же примером в отношении встречного движения телесного и духовного могут служить два замечательных художественных образа в «Войне и мире» Толстого — княжны Марья и Наташи Ростовской. Княжна Марья на протяжении романа двигается от замкнутой духовности в сторону земной человеческой любви, сохраняя в себе трепетное христианское отношение к близким. Иной путь у Наташи Ростовской — пройдя через различные искушения, страсти, увлечения, она обретает гармоничное существование в семейной жизни через духовную близость с любимым человеком.

Именно в теме любви, отражаемой в отечественной художественной литературе, особенно ярко проявляется такая особенность русской ментальности как стремление к органичности духа и плоти через соответствующие возвышенные душевные состояния (душевность как характерная черта национального характера). Даже в творчестве «материалиста» Н. Чернышевского речь идет о любви, основанной на готовности жертвовать во имя близких людей, любви, в которой даже ее телесные проявления пронизаны заботой о благополучии любимого человека. Характерна в этой связи древняя русская народная традиция синонимичности в обозначении любви глаголов «люблю» и «жалею». При этом речь идет не об унижающей жалости, а ее сочетании с уважительным и бережным отношением людей друг к другу.

Не случайно в этой связи распространенность в русской художественной литературе проблематики, связанной с сохранением семейных устоев, гармоничных семейных отношений, испытывающих человека на прочность гармонии в нем телесных и духовных сторон взаимоотношений с близкими. В традиционной русской

ментальности ориентация на семейственность в повседневном существовании занимает одно из центральных мест.

Необходимо отметить, что телесное исследуется русскими писателями прежде всего не в физиологической или биологической плоскости, а как особые психологические установки, которые могут включать в себя не только сферу любовных отношений, но и различные пороки, противостоящие духовной культуре личности: чревоугодие, пьянство, алчность, вещизм и т.д., т.е. как *психологические зависимости*. Другими словами, телесные влечения в русской классической литературе раскрываются преимущественно как проявление внутреннего, душевного неблагополучия, представляя собой своеобразную психолого-художественную диагностику соответствующей «болезни» духа, иногда даже на ранних ее стадиях.

Погружаясь в этой связи в сферу бессознательного, русские писатели исследуют зависимости личности от телесного в самых причудливых сочетаниях и на самых разных стадиях развития. Многие произведения русской художественной литературы в этом отношении превосходят известные научные психологические исследования личности. Приведем в этой связи примечательное высказывание видного исследователя истории русской художественной литературы Д. Святополка-Мирского о Л. Толстом: «Толстой был предшественником Фрейда, но поразительная разница между художником и ученым в том, что художник несравненно более прозаичен и уравновешен, чем ученый. По сравнению с Толстым Фрейд — поэт и сказочник. Хваленая толстовская фамильярность в обращении с подсознательным — это фамильярность завоевателя в завоеванной стране, фамильярность охотника с дичью» [3, 403].

Внимание к телесной жизни в отечественной художественной литературе является проявлением русской ментальности, имеющей особую чувствительность к разнообразию чувственных впечатлений, разнообразному эмоциональному опыту, склонности к известной восхищенности богатством и разнообразием предметно-чувственного и природного мира. Психосоматическая одаренность многих представителей русского суперэтнуса может проявляться как позитивно, ведя их к высотам одухотворения этих восприятий и переживаний, так и негативно, вплоть до погружения в бездны порока и стихию необузданных влечений. Чаще всего погружение в телесную жизнь «по-русски» связано с мучительным поиском эмоциональной насыщенности и живого творческого отношения к жизни.

В конечном счете, эмоциональная щедрость, склонность к широте самопроявления и становится залогом обретения русскими людьми полноты жизни, «благоговения перед жизнью» [А. Швейцер] для преодоления мертвящей механистичности официального социума и ханжеской морали, убивающей естественные самопроявления человека.

Особый душевный ум и умная душа позволяют носителям русской ментальности часто увидеть самую суть вещей, явлений, принимая внешне позицию глупости, близкой к юродствующему сознанию, но трезво оценивая при этом ситуацию, людей с позиций «высшего» разума, со стороны, казалось бы, внесоциального пространства. Можно привести много соответствующих примеров такой высшей мудрости и гуманизма из произведений русской художественной литературы. Напри-

мер, восприятие военного совета в Филях маленькой крестьянской девочкой в романе Л. Толстого «Война и мир», детским чутьем безошибочно оценив мудрость и доброту «дедушки» М. Кутузова в сравнении с напыщенными глупыми и злыми немецкими генералами, ему противостоящими в качестве полководцев русской армии.

Именно русская незлобивость, в значительной мере основанная на смирении и признании неизбежности греховности и слабости человеческой природы в сравнении с божественной природой творца и позволяет русскому человеку выходить из самых трудных ситуаций противостояния с горделивыми носителями западноевропейского интеллекта и расчетливости. Как говорил один из героев рассказа Н. Лескова «Железная воля», сравнивая русский ум с «немецким» (немцы — «не мы»): «какая беда, что они умно рассчитывают, а мы им такую глупость подведем, что они и рта разинуть не успеют, чтобы понять ее». Верой в высшую, «нецивилизованную» мудрость и человечность русского человека пронизаны лучшие произведения отечественной художественной литературы.

Характеристики русской ментальности, в первую очередь отображенные в произведениях нашей художественной литературы, могут быть проиллюстрированы следующим высказыванием философа С. Франка: «Мы, русские, отчасти по своей натуре, отчасти, вероятно, по неустроенности и неналаженности нашей внешней, гражданской, бытовой и общественной жизни, и в прежние, “благополучные” времена отличались от западных европейцев тем, что больше мучились вопросом о смысле жизни или, точнее, более открыто мучились им, более признавались в своих мучениях» [4, 262].

Рассмотрение духовно-художественных традиций в русской ментальности на примере отечественной художественной литературы позволяет сделать вывод о том, что основное содержание духовности представителей русского суперэтноса заключается в стремлении преодолеть внешние и внутренние зависимости в качестве препятствий на пути гуманизации личности и общества.

Литература

1. *Афанасьев, А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Т. 2. — М.: Современный писатель, 1995. — 397 с.
2. *Лермонтов, М.Ю.* Герой нашего времени // *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. / Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Т. 4: Проза, письма. — Л.: Наука, 1981. — 592 с.
3. *Святополк-Мирский, Д.П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. — Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2006. — 872 с.
4. *Франк, С.Л.* Смысл жизни. — СПб.: Паритет, 2009. — С. 261–278.

В переходные периоды, связанные со сменой идеологических установок, ценностных ориентаций, духовными трансформациями и иными социокультурными коллизиями, особенно остро встает вопрос об исторической памяти в культурном сознании современного человека. Обусловлено это прежде всего сознательным или неосознанным поиском «точек опоры» для собственных взглядов, которые бы соответствовали его картине мира, включающей мировосприятие — мироощущение — мировоззрение — миропонимание. Довольно часто такие точки опоры находятся именно в истории, воспринимаемой как «лучшие времена». Именно поэтому в переходные периоды особая роль принадлежит исторической памяти, т.е. такой коллективной памяти, которая обладает способностью сохранять представления о прошлом, актуализируя их в настоящем и будущем.

На эту особую роль исторической памяти указывает, напр., П. Хаттон, так как «здравый смысл предполагает, что мы нуждаемся в прошлом и обязаны поддерживать живую связь с ним...» [7].

Само понятие «историческая память» имеет множество интерпретаций. В научных работах оно может быть использовано в качестве тождественного определения таким дефинициям, как «социальная память», «социально-историческая память», «коллективная память», «этническая историческая память», «культурная память», «внешняя память», «линейная память», «историческое сознание», в которых нередко акцентируются особенности отображения и фиксации образов исторического прошлого или специфичность собственно научной рефлексии над теми или иными историческими материалами. В исследованиях (прежде всего по истории и культурологии) можно обнаружить такие трактовки понятия «историческая память», как способ сохранения и трансляции прошлого в современность, как память (и индивидуальная, и/или коллективная, и/или социальная, и др.) о прошлом и т.д.

Это свидетельствует о сложности, неоднозначности трактовки самого термина «историческая память», наряду с другими понятиями, употребляемыми как тождественные данному; отсутствии единой научной терминологической, методологической и концептуальной основы для изучения таких сложных культурно-исторических феноменов. Но при всей несхожести подходов и методологических оснований в определении исторической памяти общим является то, что это — живая (актуальная) память об историческом прошлом, которая в различных видах, ракурсах, формах, аспектах специфически сохраняет (прежде всего) и транслирует образы прошлого.

Смысловое наполнение исторической памяти в каждый из культурно-исторических периодов, разумеется, изменяется, волнообразно варьируется (при сохранении основного ядра): модифицируются аксиологические установки и характеристики событий, явлений и исторических персонажей, увеличивается или уменьшается степень интереса к ним, трансформируется объем и качество сохранившейся информации. Следовательно, в само содержание исторической памяти с необходимостью можно включать исторически достоверные свидетельства (в том

числе научные), различного рода описания исторического прошлого, закрепленные на относительно устойчивых носителях (книги, документы, вещественные памятники и пр.), а также свидетельства о прошлом, передающиеся путем устной трансляции через межличностную коммуникацию. К данному типу носителей исторической памяти относятся традиционные явления культуры, в том числе и традиционный фольклор. Конечно же, второй тип по своему характеру существенно отличается от первого. Если для первого типа носителей исторической памяти и ее источников своеобразное возвращение и актуальная реконструкция образов прошлого вполне представима, то в отношении традиционных явлений культуры, функционирующих преимущественно в устной форме, такого рода возврат, вряд ли возможен.

Так, реконструкция исторических событий по документальным источникам — явление естественное. Такие реконструкции давно не новы. Тут стоит сказать и об инсценировках исторических событий, и об их театрализованных постановках, о написании научных работ на основе изученного, в которых раскрываются различные ракурсы того или иного исторического события, персонажа, явления и мн. др. По вещественным памятникам (костюм, утварь, оружие, орудия труда и т.д.) можно восстановить бытовой уклад, характер жизнедеятельности в прошлом (причем, как в относительно недавнем, так и в далеком, в зависимости от степени сохранности источника), особенности социального устройства, уровень развития материальной и духовной культуры.

Однако даже такие источники в какой-то степени лишены объективизма: на их сохранность и, особенно, адекватное «прочтение» влияют экономические, политические, идеологические установки, личностное отношение «хозяев» к своим вещам, установка интерпретатора на поиск необходимой информации, его эмоционально-личностные характеристики. Все это делает даже вещественно закрепленные материалы на относительно устойчивых носителях вариативно достоверными свидетельствами исторического прошлого. Еще более сложная ситуация обстоит с традиционными явлениями, передающимися, по преимуществу, путем устной коммуникации. Здесь степень сохранности и ее достоверность еще более относительны, так как в большей степени связаны с эмоционально-образным содержанием человеческой памяти, ее возможностями, личностными установками и т.д. Исходя из этого, естественной гарантией возможности реконструирования, сохранения, актуализации подобных традиционных явлений выступает поддержание самих традиций в живой форме.

Чтобы понять, что представляют собой традиционные явления культуры, следует дать определение такого сложного феномена как традиция. Анализ работ, в которых освещен данный вопрос, дает широкий спектр интерпретаций того, что следует понимать под термином «традиция». Нам близко определение, которое наиболее часто используется в социологии: «Под традицией... в широком смысле слова мы будем понимать совокупность тех объектов и идей, истоки которых коренятся в прошлом, но которые можно обнаружить в настоящем... В данном случае традиция равносильна наследию — тому, что реально сохранилось от прошлого... В узком смысле слова мы будем понимать под традицией только те фрагменты наследия, которые не просто со-

храняются в настоящем, но и тесно переплетаются с ним» [8, 90]. Для нас это определение важно потому, что позволяет увидеть традиционные явления в современной культуре. Это сближает нас с концепцией П. Бергера о возможности конструирования «символической вселенной», основанной, в том числе, на ментальных образованиях культуры, которая способна к переосмыслению (перекодировке). Несомненно, что традиционные явления культуры входят в эти ментальные образования, а традиционный фольклор, как составляющая традиционных явлений, представляет собой своеобразную часть генетического культурного кода любого народа. Вместе с тем состояние этого феномена в современности представляет собой особое проблемное поле.

В современной культуре традиционные явления представлены широким спектром. Хотя ряд ученых считают, что судьба традиционных явлений в культуре, под которыми чаще всего понимают собственно традиционную культуру, предрешена и печальна, мы уверены в том, что можно и нужно говорить о жизнеспособности традиционных явлений в современной культуре. Глобализация и, одновременно, переходные культурно-исторические периоды, актуализируют процессы традиционализации современных явлений культуры, обращения к традициям, проблемы взаимодействия традиций и новаций. Мы полагаем, что традициональность выступает феноменом, категорически неустрашимым из всякого актуального состояния культуры и общества. Традиционные явления культуры в современности не просто выживают, но потенциально способны обновить культуру, придать ей новый импульс развития.

Одним из традиционных явлений культуры выступает, собственно, традиционный фольклор как одна из форм «аккумуляции, передачи, актуализации прошлого и настоящего», представляющий «программу трансляции, механизм социальных эстафет, волнообразную преемственность» [6, 6].

В нашем исследовании мы рассматриваем традиционный фольклор как носитель исторической памяти. Однако следует констатировать тот факт, что его неоднозначное положение в современности, замена корневых ценностных векторов сиюминутными явлениями массовой культуры грозит потерей части исторической памяти, что скрывает в себе потенциальную опасность. Ведь тем самым отсекаются основополагающие, глубинные, фундаментальные основания современной культуры. И это приводит к ее качественному обеднению. В этом контексте становится ясной проблема сохранения и актуализации традиционного фольклора как органической составляющей исторической памяти.

Возможно ли полноценное существование и функционирование исторической памяти без сохранения традиционного фольклора? Конечно, нет. Что же ценно для исторической памяти в традиционном фольклоре? Ответ, разумеется, не лежит на поверхности, особенно — в его актуальных звучаниях, настолько сложным явлением выступает традиционный фольклор. Нам бы хотелось лишь обозначить наиболее существенные на наш взгляд моменты, которые могли бы послужить доказательством нашей гипотезы о том, что потеря традиционного фольклора (его консервация, поддержание в состоянии реликта) может обернуться катастрофой, как для исторической памяти, так и для культуры в целом.

Итак, традиционный фольклор включает в себя колоссальный слой языковой памяти: языковых норм, словоформ, синтаксических фигур, словосочетаний, словесных

(слоговых) групп, языковых образов. При воспроизведении того или иного текста из памяти сознательно или бессознательно «избираются» языковые формулы, необходимые для наиболее точной передачи мысли. Следовательно, каждый речевой акт можно выстроить как воспоминание (прошлое) — его продвижение по времени (сохранение в памяти) — стабильность (придание функции знаков, символов, устойчивых выражений) — обращение к настоящему (видоизменение под воздействием нового коммуникативного акта). Можно сказать, что языковая деятельность — это постоянный процесс перенесения (запоминания — воспоминания) из «виртуального плана», в «актуальный» [1].

Следовательно, языковая память без использования текстов традиционного фольклора становится обедненной. В ней с ходом истории исчезают выработанные в глубине веков, прошедшие коллективную цензуру, испытание временем элементы языковой культуры, присущие текстам традиционного фольклора. Например, в современном языке мы часто употребляем слова юноша, парень, молодой человек как синонимы. Более того, практически ушло из языка такое слово, как хлопец. А ведь ранее, и в текстах традиционного фольклора это еще сохранено, эти слова означали разные половозрастные и социальные категории: юноша — человек мужского пола, достигший определенного возраста (в разные исторические времена это были различные возрастные рамки); хлопец — это человек мужского пола, который достиг определенной степени полового созревания и начинает ухаживать за девушками; парень — это тот, кто выбрал себе будущую жену («пару») и готов засылать сватов; молодец (молодой) — состоящий первый год в браке. В дальнейшем потребность в указанной выше социальной градации нивелировалась, утратилось понимание различия семантики слов, они стали использоваться как синонимы, приобретая тот или иной смысловой оттенок (напр., слово «хлопец» может нести негативную смысловую оценку молодого человека, связывая это слово по значению со словом «холоп»). В результате язык теряет свое полифоничное звучание, семантика его изменяется, что приводит к редукции, качественному сокращению и утрате выразительных возможностей смыслового содержания языковых практик и, следовательно, языкового сознания. Можно выстроить путь: потеря части языка — оскуднение языковой памяти — упрощение языкового сознания — обеднение самой культуры. Следовательно, мы подтверждаем свою мысль о том, что традиционный фольклор, являющийся огромным фондом языковых образов, структур, норм, дает потенциальную возможность реконструкции уходящих явлений культуры. С его утратой и эта потенциальная возможность может быть исчерпана.

Не менее значимый пласт традиционного фольклора как части исторической памяти составляют художественно-образные «реинтерпретации» исторических событий, персонажей, как реально существовавших, так и мифологических, с течением времени претендующих на роль реальных (Илья Муромец — яркий тому пример; в последнее время все чаще появляются работы, посвященные жизни этого персонажа как реального человека). Традиционный фольклор в живом, художественно-образном описании происходящих событий сохранил в народном сознании важнейшие коллизии истории, что является одним из важнейших свидетельств исторической памяти. Одной из специальных задач исследователя может стать сопоставление различных вариантов описания исторических событий в фольклорных текстах (разных местностей, разных вре-

менных промежутков и пр.), сопоставление их с историческими документами и другими письменными источниками. Тем самым традиционный фольклор может выступить одним из ценнейших источников научных исторических исследований.

Значимо для исторической памяти и то, что традиционный фольклор как ее носитель выступает источником информации, сохранившейся в его текстах, о переживании бытийственных моментов в человеческой и социальной жизни (рождение, любовь, измена, разлука, смерть и т.д.). Изучение текстов традиционного фольклора позволяет анализировать психологические установки, ментальные компоненты жизнедеятельности социума, тем самым обеспечивая связь с прошлым за счет рождения чувства сопричастности единичных (частных) переживаний к чувствам, испытываемым многими поколениями. Следовательно, чувства лишаются плоскостного (горизонтального) восприятия, становятся более глубокими, полифоничными, обогащаются смысловыми нюансами, дают возможность проникнуться «связью времен». Кроме того, изучая тексты традиционного фольклора, можно проследить изменения в переживаниях важнейших бытийственных моментов любого общества. А это — еще одна из специальных исследовательских задач, теперь уже относящаяся прежде всего к области исторической психологии.

Важно, что традиционный фольклор, несомненно, является источником этнических черт (этнонимы, диалекты, воплощение национального характера, национальной психологии, национальных чувств и настроений и т.д.). Конечно же, в фольклоре различных народов мы можем найти сходные черты. Но уникальность традиционного фольклора заключена не только в сохранении особенных этнических черт, их сочетаний, а существенным образом в специфике их воплощения. Именно традиционный фольклор является источником этнически достоверного материала, где своеобразно сочетаются слово — музыка — пластика как единый неразрывный комплекс этнической памяти. В ней, как части исторической, хранится уникальная специфика проявления национальных (этнических) черт, сохранивших живое звучание в истории этноса. Тем самым традиционный фольклор выступает как живая история народа.

Наконец, следует, на наш взгляд, указать на насыщенность текстов традиционного фольклора образно-символическими воплощениями корневых ментальных мифологем, на которых основана в значительной мере сама историческая традиция, включающая мифопоэтическое сознание, механизмы которого переживают кризисное, дисбалансное состояние.

Утрата живых, исполняемых текстов традиционного фольклора для культуры может иметь необратимые последствия, поскольку стала бы невосполнимой потерей важнейшего источника информации, следовательно, смыслов, в ней заключенных, ценностей и норм, в ней декларируемых. Выше уже отмечалась значимость традиционного фольклора в контекстах современных культурных практик. Однако проблема «восстановления в правах» этого явления чрезвычайно специфична [3], ведь, в отличие от других (прежде всего материальных) феноменов, воплощающих историческую память, реконструирование культурных смыслов которых может производиться «внешними» акторами (например, исследователями), традиционный фольклор может существовать только в постоянном воссоздании—воспроизведении его непосредственными носителями. Иначе он превращается в рудимент, реликт культуры, перестает быть

ценнейшим выразителем исторической памяти. В этом случае качественный процесс его сохранения и «возрождения» вряд ли осуществим. Без первоосновы, фундамента, коим является традиционный фольклор, не будет и его вторичных форм (в разной степени / уровне фольклоризации), и возможности использования в других областях научной и практической жизнедеятельности социума (педагогике, этнологии, этнографии, искусствоведении, политике и пр.). Это необходимо, так как традиционный фольклор выступает как «устойчивое историческое образование, имеющее высокую степень присутствия во всех эпохах» [6, 82].

В поддержании актуального состояния традиционного фольклора важнейшую роль играет существование людей, сообществ, обществ, «которые бы считали указанную культуру своей, создавали, воспроизводили и передавали ее последующим поколениям как единый комплекс, а не отдельные вещи, предметы, произведения, выполненные или исполненные с разной степенью мастерства» [2, 12]. Для этого, как нам кажется, необходимы особые социокультурные механизмы своеобразной анимации, то есть формирования и вживания в ткань культуры реальных акторов фольклорных практик, воплощающих их ценности, образы, смыслы в актуальных социокультурных ситуациях. Это и должно стать залогом не только сохранения традиционного фольклора как своеобразного памятника культуры, значимого для современности, но и продолжения его актуальной жизни и проекции в будущее.

Литература

1. *Балли, Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. — М.: Издательство иностранной литературы, 1955. — 416 с.
2. Вторая жизнь традиционной народной культуры в России эпохи перемен: Коллективная монография / Под. ред. Н.Г. Михайловой. — Москва: НБ-Медиа, 2011. — 180 с.
3. *Каминская, Е.А.* Историческая память и ее отражение в традиционном музыкальном фольклоре // SCI-ARTICLE.RU: Электронный журнал. Режим доступа: <http://sci-article.ru/stat.php?i=1403520052>.
4. *Синицина, Н.А.* Историческая память как регулятив современной культуры: социологический анализ: Дис. ... канд. социол. наук: 22.00.06. — Майкоп: Адыгейский государственный университет, 2008. — 144 с.
5. *Соковиков, С.С.* Проблемы исторической памяти и актуальные социокультурные контексты археологического памятника // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2014. № 1 (37). — С. 32–38.
6. *Тимошук, А.С.* Традиционная культура: сущность и существование: Дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 — Н. Новгород: Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, 2007. — 404 с.
7. *Хаттон, П.* История как искусство памяти. — СПб.: Владимир Даль, 2004. — 423 с.
8. *Штомпка, П.* Социология социальных изменений. — Москва: Аспект Пресс, 1996. — 416 с.

Музыка Южной Азии представлена многообразными музыкальными традициями, относящимися к культуре Индии, Непала, Пакистана, Бутана и Шри-Ланки. Совершим небольшой экскурс в музыкальную культуру Непала, представляющую собой пестрое многоцветье традиций, которые наполняют особым звуковым ароматом данный регион, придавая очарование и самобытность.

Гималайское королевство Непал¹, расположенное между Тибетом и североиндийским штатом Бихар, представляет главный пункт пересечения двух культурных сфер — Южной и Центральной Азии. Населяемый *неварами*², язык которых и этническое происхождение связаны с Тибетом, Непал имеет развитую отличительную музыкальную культуру, сочетающую собственные элементы с влияниями из Тибета и Индии. Две главные религии, признанные в Непале, — это индуизм и буддизм с преобладанием тантрической практики в обеих. Приток буддистских и индуистских беженцев из Северной Индии после мусульманских завоеваний XII–XIII столетий был важным стимулом для *неварской* культуры. Цивилизация *неваров* процветала при правителях Малла (XIII–XVIII века), чьи конкурирующие королевства Катманду³, Патана и Бхактапура соперничали в архитектурном, артистическом и культурном блеске, и эпоха господства которых носит название «золотой эры». Некоторые правители были также музыкантами, танцовщиками, сочинителями музыки, поэтами и покровителями изящных искусств, в частности, Джагаджайотир Малла (правил с 1613 по 1637 гг.) и Бхупатиндра Малла (с 1696 по 1722 гг.) из Бхактапура и Пратар Малла из Катманду (с 1641 по 1674 гг.). *Неварская* автономия закончилась с приходом к власти короля Притхви Нараян Шаха из Горкха, который завоевал долину в 1768–1769 годах, перенес столицу в город Катманду. Так было положено начало в Непале династии Шах, и до настоящего времени их преемники занимают главные руководящие посты в стране; но с 1846 до 1951 год премьер-министры Рана были фактическими правителями и богатыми покровителями классической музыки. По мнению исследователей, «с 1769 индо-непальцы составляли политически преобладающую группу в долине, однако *невары* поддерживали много аспектов своей культуры, включая сложные циклы городских ритуалов, в которых музыка и танец играли большую роль» [8, 350].

Ритуальная музыка буддистов исполнялась по тибетским образцам, тогда как большинство музыки, которую практиковали непальские индийцы, формировала

¹ Ко всей Южной Азии применимо понятие «множественности»: именно в этом «состоянии» пребывают народности, религии, философские системы, наречия, общественные структуры, культурные явления, музыкальные жанры и формы художественного самовыражения. Этимология слова «Непал» также имеет семантическую многозначность: «Дом шерсти», «Священная пещера», «Ровная земля», «Срединная земля» и, согласно легенде, — «Край, где справедливо правил отшельник по имени Не».

² Невары — народ, населяющий долину Катманду.

³ В переводе с санскрита — «город красоты».

часть тантрического *шактизма*⁴ — доминирующего типа индуизма в Северо-Восточной Индии до популяризации вишнуитского *бхакти*⁵ в течение XV–XVI веков. Музыка является основным и обязательным компонентом религиозных празднований и ежегодных фестивалей в Непале, включая в свою орбиту разные музыкальные пласты — от религиозных песен, представленных в храмах, до обрядовых гимнов и музыкальных ритуалов. Религиозная преданность, поиски понимания через эстетический божественный опыт проявляются достаточно ярко, особенно в традиции тантризма, хотя имеют более земной вид, чем одухотворенный и очищенный *бхакти* вишнуитских *пуран*⁶. Существование в процветающей практике тантрического буддиста религиозной и ритуальной музыки в досредневековом непальском обществе подтверждается рукописью *чарьягити*⁷, датированной XI–XII веками, обнаруженной в Непале и переведенной на тибетский язык.

Поклонение женской божественной энергии (*Шакти*) связано с ритуальной основой индуистского тантризма. Дурга, или Кали, — супруга бога Шивы, главного божества тантрического культа *шакта*, и центральное событие — это победа богини над *асурами*, сильными демонами, которые стали угрожать богам. Чтобы преодолеть *асуров*, Дурга сотворила восемь богинь-матерей и с их помощью одержала победу в сражении. Этот случай отмечается каждый год на десятый день светлой половины *ашвина* (сентябрь–октябрь), праздник называется *виджаядашами* или *дашахара*. По индуистской традиции в этот день празднуется двойная победа: триумф матери Дурга над *асурами* и победа Рамы (седьмого воплощения Вишну) над злым демоном Раваной в легендарном поединке, рассказанном в эпосе «Рамаяна». Празднование индуистского шактизма в Непале полностью сконцентрировано на прославлении Дурга и восьми богинь-матерей. Здесь Дурга почитают в ее воинственном аспекте, богиня-воительница всегда приветлива к людям, но десять ее рук крепко сжимают оружие, которое несет смерть бесчисленным носителям зла. В древние времена приносили жертвоприношения великой богине (цыплят, козлов,

⁴ Шактизм (от «шакт» — «быть способным», «иметь силу для действий») — вера, основанная на *тантрах*, был самым популярным религиозным культом. Привычное сельское представление шактизма связывалось с индуистским богом Шивой, который постоянно находился в состоянии размышления, или транса. Богиня Шакти предстает вместе с Шивой в различных проявлениях как положительная сила (энергия). Ее изображали в разных тантрических образах, и Шакти доминировала в этих рассказах как главное божество. Тантра (от корня «тан» — «распространяться») — это священное писание, с помощью которого распространяются знания (*джнана*); суффикс «тра» происходит от корня «спасать», «беречь», т.е. распространяется то знание, которое спасет. Но оно должно быть религиозным, поэтому тантра означает специфический вид религиозного священного писания (*агама*) и почитается как *ирути* («откровенное писание»).

⁵ Бхакти — букв. «преданность богу»: религиозное движение эпохи средневековья.

⁶ Пураны — букв. «древность»: древние священные тексты; религиозные трактаты, содержащие обширные сведения по ритуальной практике, различным празднествам, мифологии (о деяниях Шивы, Кришны). Также в них представлены некоторые генеалогии царей; основные пураны (их восемнадцать) распределяются в соответствии с почитанием трех верховных богов индуизма.

⁷ Это антология «Бауддхаган-о-доха», которая содержала приблизительно пятьдесят *чарьягити*, собранных в Непале М.М. Харапрасадом Шастри (1853–1931) и опубликованных в 1916 году. Это самый ранний образец песенных композиций, который рассматривается современными музыковедами как первая сохранившаяся поэтическая и лингвистическая запись на древнем бенгальском, ассамском и языке *ория*. Песни имели две разновидности — *чарьягити* и *ваджрагити*. *Чарьягити* представляли собой 46 завершенных и 4 незавершенных песен, сочиненных 23 *сиддхаچارья* (буддийскими монахами).

возможно, были и человеческие жертвы). В Бхактапуре⁸ праздник сопровождается сложными процессиями к восьми святыням, посвященным богиням-матерям, и продолжается в течение восьми дней. Переодетые танцовщики, олицетворяющие различные божества индуистского пантеона, появляются по ходу процессии и танцуют под звуки барабанов и тарелочек или ударно-духовых инструментов, составляющих неотъемлемую часть праздничной процессии. Воздух пронизан духом победы и религиозного экстаза, хотя *невары*-индусы выражают свое эмоциональное возбуждение иначе, в отличие от неистовых буддистов из Шри-Ланки или вишнуитов.

Религиозная и ритуальная музыка существуют самостоятельно и преимущественно сопровождают танцы ряженных на больших осенних праздниках или ритуальные танцы священнослужителей в *неварских* монастырях; кроме того, в Непале широко развито придворное искусство. Следует отметить, что исполнительский акт в *неварской* культуре соединяет в себе различные функции — развлечения и ритуала. Так, танец в масках *навадурга* представляет собой, с одной стороны, «устрашающую космическую драму, в которой участвует само божество, но с другой — типичное зрелищное событие, искрящееся юмором и полное праздничного удовольствия» [3, 149].

Каждый жанр предназначен для особых ритуальных случаев, для исполнения в определенных местах (храм, улица, общественный парк, река), в ритуально установленный период [согласно лунному и солнечному календарям] и «для специальных каст (*джати*) и ассоциаций (*гутхи*) в честь одного или более богов, богинь и т.д.» [7, 130]. Объединяющая особенность — поклонение богу музыки и танца Насахдьяху всеми *неварскими* общинами. Он «проживает» в неиконических святынях и в музыкальных инструментах. Подношения ему, сопровождаемые «специальной музыкой (*дьяхлхайгу*), должны предшествовать и завершать любую музыку или исполнение танца, или любой период музыкального обучения» [6, 320].

Музыка и танец *неваров* исполняются преимущественно мужчинами. Участие женщины исключено из всех жанров, кроме песен во время посадки риса и буддийских религиозных песен *бхаджанов*⁹. Кроме *джуги* — касты портных-музыкантов — исполнители не являются профессиональными музыкантами или танцовщиками. Некоторые жанры или инструменты ограничиваются членами специфической касты, однако на непосредственном выступлении возможно сотрудничество между кастами, когда, например, *джуги* обязаны аккомпанировать мелодию на средневековом инструменте типа гобоя в танцевальных представлениях или с барабаном *джьяпу*.

Индийское влияние на *неварскую* музыку прослеживается в использовании системы *раг*¹⁰ и *тала*¹¹. В религиозных вокальных жанрах мелодия (*лай*) из каждой

⁸ Бхактапур — букв. «город верующих», «город святых», «город преданных»: древний неварский город, расположенный к востоку от нынешней непальской столицы Катманду; в XIV–XVI веках был столицей Непала.

⁹ Бхаджан — тип религиозных песнопений, посвященных определенному божеству.

¹⁰ Рага — санскритское слово «рага» («рааг») — мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем «рандж» — от глагола «окрашивать», «придавать оттенок». Эмоциональный посыл, который

песни (*ме*), основанная на определенной *раге*, начинается коротким вступительным неметрическим «*алапом* (вступлением), *рагой кайегу* (овладеть *рагой*) или простой *рагой*» [1, 155]. В отдельных случаях эти *раги* выполняют определенные функции: так, *рага* «Малашри» исполняется во время празднования осеннего *Дасай*¹², «Дипак» (*рага*, вызывающая огонь) — в похоронных процессиях. По свидетельству исследователей, мелодическая структура каждой *раги* несколько изменяется от города до города или от храма к храму. Ритмическая основа подчеркивается тарелками различных типов, на которых в вокальных жанрах часто играют сами певцы. Исполнение на барабанах как сольное, так и в аккомпанирующих ансамблях является самым сложным элементом *неварской* музыки сегодня. Приблизительно каждый из пятнадцати различных типов барабанов имеет «свой собственный, сложный, подготовленный репертуар, исполняемый на определенных празднествах и специфическими социальными группами» [2, 263].

Один из древних дошедших до нас репертуаров *неварской* ритуальной музыки и танца исполнялся священниками-буддистами (*ваджрачарья*). Название *чача*, или *чарья*, использовалось в Восточной Индии буддийскими мистиками еще в XI веке и ранее. Тексты песен *чача* написаны на эзотерическом санскрите и основаны, предположительно, на древних *рагах* и *тала*. Группа священников-певцов аккомпанировала себе на маленьких тарелочках (*тах*), значение слов передавалось посредством танцевальных движений. Такое исполнение, которое обычно происходило только в тайной тантрической святыне и в недрах очень мощных ритуалов, являлось специфической формой медитации, в которой певец или танцовщик обращался к божеству для поднятия божественного духа внутри себя; поэтому *чача* проводились для того, чтобы наделить магической властью исполнителя. На особенно важных празднествах танец *чача* сопровождался ансамблем, включавшим барабан (*панчатала*), тарелки и пять пар труб (*пайта*).

Контрастируют с рафинированной и уединенной традицией *чача* публичные музыкальные представления *неваров-буддистов*, которые достигают своей кульмина-

несет в себе *рага*, «окрашивает» и воздействует на наше сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать. «*Ранаджаяти ити рааг*» на санскрите означает «*рага* нравится, развлекает, возбуждает, облагораживает и возвышает». Каждая *рага* — это своеобразный «язык» музыки со своим алфавитом, фразировкой, пунктуацией, синтаксисом, то есть сводом характеризующих ее правил. В целом *рага* — многоуровневое понятие: 1) это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (музыкальной структуры, специфического «окрашивания» лада, манеры исполнения и т.д.); 2) звукоярд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции.

¹¹ Тала — 1. метроритмическая система в индийской музыке; 2. циклическая организация единиц музыкального времени, т.е. непосредственно метрический период.

¹² Это самый важный индуистский праздник отмечается в месяце *ашвине* (сентябрь-октябрь). Повсеместно прекращается работа в течение недели, члены семей собираются вместе для подношения богине Дурге, которая считается символом мужества и доблести. В этот период по традиции в небо взлетает множество воздушных змеев, зажигаются разноцветные фейерверки. Празднества проходят в течение 10 дней. Особый день — девятый (*Навами*) — это единственный день в году, когда храм Дурги на Дворцовой площади Дурбар в историческом центре Катманду открыт для посещения публики.

ции в шествиях в праздновании *Гунла* (август-сентябрь)¹³. Ежедневные процессии к буддийским святыням сопровождаются ансамблями из труб и кларнетов (только для высокой касты ювелиров, занимающихся изделиями из золота и серебра) или средневековыми инструментами типа гобоя и флейт (*баэча*) для низкой касты маслобойщиков, причем на этих духовых инструментах играют не сами буддисты, а индуистские портные-музыканты (*джуги*). В то же время дети маслобойщиков играют на трех разновидностях козых и буйвольских рожках (*гхулу*, *чати*, *тититала*), взрослые — на десяти видах барабанов, тарелках и трубах. Использование этих инструментов описано в «Сваямбху-пуране»¹⁴ (XV век).

Неварская каста мясников (*най*) играет на барабанах *найкхи*, сопровождая похоронные процессии по пути к кремации. *Джуги*, как считается, являются потомками секты индийских мистиков *натх* или *канпхата йогин*, которые поселились в долине Катманду в течение XII–XVIII столетий. Они по профессии были портными и играли на средневековых инструментах типа гобоя и на трубах в храмах, причем среди *неваров* только они могли играть на гобоях (первоначально насчитывалось пять различных типов этих инструментов), удовлетворяя музыкальную потребность в данном инструменте и в других кастах. Сегодня *джуги* также играют на трубах и кларнетах в свадебных оркестрах в индийской манере¹⁵.

Большая подкаста — сообщество индуистских и буддистских фермеров (*джь-япу*, *махарджан*) — составляет существенный вклад в *неварские* музыкальные традиции. Несколько типов религиозной музыки исполняется в храмах, самая древняя из которых — *дапха* — сохранилась до настоящего времени, возникнув в XVII веке в период расцвета *неварской* цивилизации. В Бхактапуре остается приблизительно шестьдесят групп *дапха*, закрепленной за различными святынями и божествами. Тексты на санскрите, *невари* и *майтхили*¹⁶, многие из которых приписаны королевским авторам династии Малла, содержатся в песенных рукописях с указанием конкретной *раги* и *тала* для каждой. Песни исполняются двумя хорами в сопровождении тарелок, труб (*пранга*) и цилиндрического барабан (*кхи*). Самые сложные *неварские тала* (ритмический цикл) — в структуре *дапха*, особенно в песнях, называемых *гвара*, в которых *тала* периодически изменяется; самый сложный репертуар барабана — это *кхи*. Песни *дапха* включают «Гита Говинду», или «индийскую песню песен»¹⁷, знаменитое собрание санскритских поэм, описывающих любовные игры божественной пары Кришны и Радхи, сочиненных в XII веке восточноиндийским автором Джаядевой. Эта работа была известна в Непале по крайней мере с XV столетия.

¹³ Это священный лунный месяц, посвященный Будде, в течение тридцати дней которого соблюдается пост, произносятся молитвы, покаяния, совершаются паломничества к святым местам, проводятся особые ритуальные церемонии во всех буддистских храмах.

¹⁴ Священная книга непальских буддистов.

¹⁵ Из бесед с непальскими студентами в институте Шрирам Бхаратия Кала Кендра (г. Нью-Дели, Индия) в феврале 2009 года.

¹⁶ Майтхили — индоевропейский язык, на котором говорят в Восточной Индии и Восточной части Непала.

¹⁷ Под таким названием писатель Эдвин Арнольд (1857–1935) опубликовал переведенную на английский язык поэму Джаядевы.

В Бхактапуре на многочисленных праздниках выступает исполнитель на барабане *навабадже* в течение трех часов, чередуя свое соло с игрой *джуги* на средневековых гобоях и с вкраплением песен *дапха*. Современные типы религиозных групп, поющих в сопровождении барабана, включают индийские *бхаджаны* (с гармоникой, *табла*¹⁸ и индийскими *тала*) и их буддийский эквивалент, названный *джнанмала бхаджан*.

Музыка, звучащая на шествиях фермеров, каменщиков и гончаров, исполняется во время гражданских и семейных ритуалов. Это ансамбли цилиндрических барабанов (*дхимай*, *дха*), сопровождаемые тарелками, или поперечные флейты (*бансури*, до двадцати в одной группе) в сочетании с барабанами и тарелками (и иногда расширенные за счет скрипок и гармоник). Флейты исполняют мелодии традиционных песен, связанных с сезонами или типами сельскохозяйственной работы.

Что касается классической музыки, то правители долины Катманду покровительствовали *шастрия-сангит*¹⁹ Северной Индии начиная с периода династии Малла. *Неварские* короли поддерживали исполнение театральных спектаклей с музыкой и танцем, ориентированных на модели классической драмы Индии. Большое количество трактатов по индийской музыке и танцу были известны в Катманду (включая «Натьяшастру»)²⁰ и создавались новые на санскрите и *невари*, особенно в течение господства Джагадждхйотира Маллы из Бхактапура (1613–1637), который также покровительствовал местной традиции живописи *рагамала*²¹. К XVIII столетию мусульманские музыканты из Индии наполнили королевские дворы в Катманду. Хотя Притхви Нараян Шах (правил с 1768 по 1775 гг.) выслал обратно индийских музыкантов, они возвратились при его преемниках и процветали при династии премьер-министров Рана (1846–1951). Ведущие музыканты, такие как певец Тадж Хан, *сародия*²² Наматуллах Хан и два его сына Кераматуллах и Асадуллах Каукаб Ханы были приглашены из Бенареса, Лакхнау, Калькутты, Рампура и других индийских центров и назначены домашними учителями непальской аристократии. С падением династии Рана большинство этих музыкантов возвратились в Индию, хотя некоторые из числа их потомков и учеников остались.

Рассматривая вопрос о синтезе индийской и непальской музыки, отметим, что индо-непальское общество было организовано согласно строгой иерархии каст. Кастовая система, как считается, была введена в Непал иммигрантами высшего сословия с Северной Индии, которые, скрываясь от угнетения со стороны мусульман-

¹⁸ Табла — парный мембранофон: даян — для правой руки (собственно табла), баян — для левой. Звуковысотность изменяется при перемещении небольших вертикальных цилиндров или при постукивании молоточками по кожаному ободу.

¹⁹ Шастрия-сангит — «ученая музыка», эквивалент европейскому определению классики. Под «классикой» подразумевается музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении многовекового исторического развития культуры.

²⁰ Древний трактат по театру (примерно, II век до н.э. — III век н.э.), создание которого приписывается легендарному мудрецу Муни Бхарате.

²¹ Рагамала — иконография раг — своего рода «жанр» средневековой индийской миниатюрной живописи, воплощающий ментальную сущность раги.

²² Исполнитель на сароде — инструменте из семейства лютневых: имеет семь струн и две чикари (бурдонирующие); играют плектром.

ских правителей, построили свои дома в предгорьях Гималаев и вскоре стали преобладающей частью населения. С ними пришли ремесленники низкой касты, включая музыкантов. Индо-непальские профессиональные музыканты состояли из самых низших слоев социума. Среди них — *дамаи* (портные-музыканты), *гайнэ* (странствующие артисты), *худки* (исполнители на барабанах в форме песочных часов) и *бади* (экс-куртизанки). Задача презентации религиозной и светской музыки предназначалась двум общинам музыкантов — *дамаи* и *гайнэ*. Подобно самым профессиональным рассказчикам в Южной Азии, *дамаи* и *гайнэ* имели очень низкий социальный статус: обе группы принадлежали к касте «неприкасаемых» вместе с чистильщиками, изготовителями барабанов, красильщиками и мясниками.

Дамаи (букв. «исполнитель на литаврах») представляют сообщество портных-музыкантов, основное занятие которых сводилось к игре в ансамблях на ударных и духовых инструментах, известных как *дамаи бадж*²³. На литаврах (*нагара*, *дамаха*) обычно играют в паре со средневековыми гобоями (*шахнаи* или *мохали*), маленькими литаврами (*тьямко*), тарелками (*джхьяли*, *джхьямта*)²⁴, цилиндрическим барабаном (*дхолаки*) и различными типами труб и рожков (прямая труба *карнал*, закрученная металлическая труба *нарсинх* и змеевидный рожок *нагбели бадж*). Ударно-духовые ансамбли, известные как *панчаи бадж*, используются в различных ситуациях: для сопровождения танцев, при ежедневных ритуалах (большие литавры *нагара*) и церемониях, обязательны они и в религиозных индо-непальских процессиях (в обряде жизненного цикла, празднествах или жертвоприношениях). В их широкий репертуар включены ритуальная и сезонная музыка, свадебные мелодии, традиционные и современные песни. Музыканты носят церемониальные белые одежды и тюрбаны и исполняют круговые хороводные танцы.

Музыкальные инструменты и типы ансамблей, распространенные в Непале, обнаружены и в других регионах Гималаев. Так, ансамбль, подобный непальскому *дамаи баджу*, найден в племени *лепча* Сиккима²⁵; он состоял из литавр, плоского гонга и гобоя. Следует отметить, что гобои выполняют важную функцию ритуальных инструментов у тибетских буддистов, как и длинные трубы, среди которых особого внимания заслуживает металлическая труба *дунг* из Тибета²⁶, на которой играют буддийские монахи на церемониях и при проведении ритуалов. Индийский регион, подвергающийся самому сильному тибетскому влиянию, — это Ладакх, — в политическом отношении принадлежащий Кашмиру, но чья религия и культура, включая музыку, следует ламаистской традиции Тибета.

Западный Непал считается отчим домом *худки* — подкасты *дамаи*, члены которой играют на барабане в форме песочных часов (*худка*), сопровождая баллады,

²³ Бадж — 1. стиль; 2. стиль, манера исполнения на щипковых и ударных (барабанах) инструментах.

²⁴ Интересно отметить, что в североиндийских вишнуитских храмах используется пара тарелочек — *джханджха* как аккомпанемент к пению прихожан (от хинди «джханакарана» — «издавать звук джхан-джхан»).

²⁵ Сикким — от «sikh-im» («счастливая родина») в переводе с языка *бхутна*: одно из древних гималайских королевств, заселенного *лепча* (или ронги, как они называют себя сами), прямых потомков племени индо-бирманской группы — *нагов*, которые жили здесь издревле. После 1975 года жители Сиккима присоединились к Индии.

²⁶ В Индии называется *карна*.

песни и танцы в дополнение к литаврам. *Худка* используется во время песенных пассажей; музыкант держит барабан у своей щеки таким образом, чтобы кожа вибрировала в полном согласии с его голосом. Металлическая пластинка (*тхали*), на которой играют двумя палочками, иногда встречается как аккомпанирующий инструмент. *Худкия* особенно важны в качестве исполнителей ритуальных баллад (*бхарат*, *джагар*) в течение церемоний, вызывающих состояние транса, и героических баллад (*бхарау*) в обрядах жизненного цикла.

Гайнэ — странствующие певцы-музыканты, репертуар которых включал лирические стихи, рассказы и религиозные песни. Традиционно они служили своим покровителям, прося для них благословения или исполняя религиозные мелодии в своих интересах и получая взамен продукты питания. До появления непальского радио в обязанности *гайнэ* также входило распространение новостей и правительственных сообщений. Их вокальный стиль сочетает декламацию и пение. Песни сопровождался главным традиционным инструментом — *саранги*²⁷, также упоминаемым как *саринда*, который был характерен для исполнителей баллад или странствующих рассказчиков (менестрелей) Северной Индии и гималайских окрестностей. Другой инструмент, названный *арбаджо* (разновидность вытянутой щипковой лютни), является почти устаревшим. Оба инструмента вырезаны из одной части древесины и имеют четыре струны, настроенные на *Pa-Sa-Sa-Pa* (пятый тон верхний — основной (первый) — основной — пятый нижний). *Арбаджо* держат горизонтально, обе руки зажимают струны, чтобы произвести эффект гудения. Сегодня *арбаджо* можно редко слышать на свадьбах *гайнэ* в ансамбле с *саранги*.

Репертуар *гайнэ* включает «героические баллады (*каркха* или *сабаи*), священные и благоприятные песни (*мангал-гит* или *стутти*), свадебные, патриотические песни и “поющие сообщения” для армии (*лахуреко сандеш*), социальные комментарии и традиционные песни (*джхьяуре-гит*)» [4, 555]. Некоторые из них соотносятся с определенными праздниками или сезонами и исполняются вместе с *дамаи*. В настоящее время традиция *гайнэ* находится в состоянии упадка, много из них занимаются изготовлением инструментов для продажи туристам вместо выступлений.

Большинство *бади* оставили свою традиционную профессию. Прежде женщины *бади* (*бадини*) пели и танцевали за деньги в сопровождении мужчин, играющих на маленьких цилиндрических барабанах (*дхолаки*, *мадал*), иногда с гармоникой. Сегодня *бади* зарабатывают на проживание за счет изготовления барабанов, дублирования кожи и работы, а не сочинения музыки. В Западном Непале *бади* занимают место *гайнэ*, играя на *саранги* в раджастанском стиле, названном *машак саранги*²⁸.

Исполнение на маленьком цилиндрическом барабане (*мадал*) не ограничено кастами, и это используется по всей стране для сопровождения традиционных песен и танцев. Кузнецы (*ками*) делают инструменты для *дамаи*, но они также имеют свою собственную музыкальную традицию: делают железные арфы и развлекают себя традиционными песнями из кинофильмов и радиопередач.

²⁷ Саранги — струнный смычковый инструмент с тремя-четырьмя струнами.

²⁸ Инструмент прямоугольной формы, с четырьмя мелодическими струнами и различным количеством резонирующих струн.

Непальские дворы нанимают шестнадцать женщин «чистой» касты в качестве ритуальных певцов (*мангалини*). В их обязанность входит пение во время проведения ежедневных ритуалов, королевских обрядов жизненного цикла и праздников. *Мангалини* («благоприятные женщины») имеют в своем репертуаре «девять священных песен, каждая из которых выполняет определенную ритуальную функцию» [5, 68]. Они сопровождают пение, аккомпанируя себе на гармонике и барабанах *табла*. Священники-брахманы играют на раковине (*шанкха*) и колокольчиках (*гханта*) во время храмовых обрядов. На торжествах они поют молитвенные обращения к божественным именам (*балан ган*) и другие религиозные песни (*бхаджаны*), сопровождая исполнение маленьким барабаном и пальцевыми тарелочками.

Индо-непальская традиционная музыка находится в состоянии упадка из-за влияния киномузыки. Жанры популярной музыки передаются по непальскому радио. Они сочетают индо-непальские элементы, такие как пентатонные мелодии и традиционное инструментальное сопровождение с западными и южноазиатскими поп-элементами, включая оркестр, *табла* и синтезированные звуковые эффекты.

Итак, в историю культуры Южной Азии вписана страница, принадлежащая музыкальным традициям Непала — страны одной из древнейших культур, причудливой экзотики и величественных Гималаев. Многоэтничность и многоязычие страны оказали глубокое воздействие на ее музыкальное искусство, представляющее собой сложный конгломерат инотрадиций и культур народов, населяющих этот регион. Множество людей со всех уголков мира приезжают в Непал, чтобы понять масштабы его культурного многообразия, посетить бесчисленные праздники и музыкальные фестивали, раскрывающие многоцветную картину звуковых красок и образных впечатлений.

Литература

1. *Ellingson, T.* Nāsadya: Newar God of Music // Selected Reports in Ethnomusicology, Vol. 8: Issues in Organology. — Los Angeles: UCLA Ethnomusicology Publications, 1990. — 297 p.
2. *Kölver, U.* Newarische Trommel — «Sprache», Von der Vielfalt musikalischer Kultur // Festschrift für Josef Kuckertz, ed. R. Schumacher. — Anis-Salzburg: University Press, 1992. — P. 261–268.
3. *Levy, M.* Intonation in North Indian music / M. Levy. — New Delhi: Biblia impex private limited, 1982. — 224 p.
4. *Levy, R.* Mesocosm: Hinduism and the Organization of a Traditional Newar City in Nepal. — New Delhi: Motilal Banarsidass, 1992. — 829 p.
5. *Tingey, C.* Auspicious Women, Auspicious Songs: Mangalini and their Music at the Court of Kathmandu // British Journal of Ethnomusicology. — 1993. Vol. II. — P. 55–74.
6. *Wegner, G.* Anruf der alten Götter: Notation und Analyse einer newarischen Trommelkomposition // Formen kulturellen Wandels und andere Beiträge zur Erforschung des Himalaya, ed. B. Kölver (Sankt Augustin). — VHG Wissenschaftsverlag, 1986. — P. 312–340.

7. Wegner, G. Invocation of Nasahdyah // Aspects of Nepalese Traditions, ed. B. Kölver. — Stuttgart: Franz Steiner, 1992. — P. 125–134.
8. Wegner, G. Nepal: Traditional Music in a Changing World / G. Wegner // Music Archiving in the World, ed. G. Berlin and A. Simon. — Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002. — 394 p.

Н.Ю. Катонова

ТЕОРИЯ ОТКРЫТОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ОПТИКА ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЖАНРОВ

Будучи использованной в качестве специфической исследовательской оптики, теоретическая модель «открытая форма» становится тем инструментом, который позволяет осмыслить череду перемен, наблюдаемых в средствах художественного изъяснения

Умберто Эко

Несмотря на то, что проблематика художественной открытости вызывает широкий исследовательский интерес, в музыкознании нет обобщающей работы, посвященной масштабному стереоскопическому осмыслению данного эстетического явления. Данная работа способствует адаптации понятия «открытое произведение» в музыкознании, параллельно распространяя его признаки на такие базовые категории как «жанр» и «текст»; делает возможным введение термина «открытая форма» в широкий научный обиход.

К числу новаторств в исследовании традиционных жанров относится оптика, позволившая рассмотреть определенные проявления открытой формы на всех участках цепи коммуникации: авторское намерение — художественный текст — интерпретация, и последовательное утверждение закономерности триады «открытый текст» — «открытый жанр» — «открытое произведение» на примере самого полифункционального из исполнительских жанров, условно и обобщающе именуемого «фортепианным дуэтом».

Понятийная категория открытой формы позволяет шире взглянуть на процесс «включенного восприятия» как сотворчества, столь очевидно проникшего в искусства «игры вдвоем» на самых ранних этапах становления мегажанра клавирного дуэтного исполнительства. Привлеченная в качестве исследовательской оптики теория открытого произведения позволяет констатировать закономерный процесс радикализации художественной открытости, возможность выявить в этой системе координат как новые типы выразительности, так и новые смысловые пределы.

Нам показалось интересным применить дифференцирующие аспекты феномена открытой формы с учетом предложенных У. Эко трех «ярусов напряженности», проясняющих специфику исторического бытования определенного явления (или жанра). Критерием различения здесь выступают структурные характеристики произведения, влияющие на степень многозначности текста.

Первый уровень концентрации открытости является самым массовым и подразумевает максимально широкую трактовку открытой формы: открытостью обладает любое произведение искусства, даже форма, демонстрирующая классическую завершенность и совершенство, поскольку она, тем не менее, продолжает давать поводы для бесчисленных истолкований, развертывающихся, в частности, и в исторической перспективе, синхронически и диахронически. На этой ступени уровень многозначности искусства Нового времени вполне сравним с полисемией авангарда.

Второй уровень знаменует наличие у художников *осознанной установки на поэтику открытости*, являющий себя в более поздних художественных практиках. Такие произведения остаются законченными в физическом смысле, но предполагают постоянное возникновение внутренних отношений, которые реципиент должен выявить и выбрать в акте восприятия совокупности имеющихся стимулов.

Наконец, предельной концентрации художественная открытость достигает в так называемых «произведениях в движении» — формах, *лишенных материальной определенности* и фактически приглашающих исполнителя или зрителя к созданию их вместе с автором. Это *третий* уровень меры открытости, который теснее других оказывается связанным с проблематикой импровизации: подобные формы предполагают структурные лакуны, пространства неопределенности, которые в различных ситуациях восприятия должны по-разному конкретизироваться исполнителем или выступающим в роли исполнителя слушателем.

Эта трехъярусная концепция трактовки произведений искусства в категориях художественной открытости спровоцировала появление обширных и подробных исследований ученых лингвистов, искусствоведов, существенным образом обновив и расширив терминологический и понятийный аппарат, применяемый в исследованиях по теории и истории различных видов искусств.

Попытаемся проследить основную историческую канву, которая ведет от общего к частному, а затем опять выходит на уровень обобщений.

С середины XVI века клавирный дуэт как жанровое понятие составляют два типа исполнительского искусства: двое исполнителей за одним инструментом (четырёхручный дуэт), и — двое (или более) исполнителей за двумя инструментами (ансамбль двух фортепиано, часто именуемый фортепианным ансамблем). Здесь важно отметить и прерывистый алгоритм чередования популярности четырёхручного дуэта и двухклавирного, и присутствующую до сих пор переменность на уровне идентификации собственно жанровых признаков, и долговременный статус вторичного, сопутствующего, в основном — транскрипционного жанра. Но эта изменчивость определила суть обобщающих признаков *мегажанра клавирного дуэта*, богатство форм оригинальных произведений (*экстраверсия жанра*), и полифункциональность его трансформаций (*интроверсия жанра*).

Исторически укоренившаяся небрежность в определении этих двух принципиально различных и по инструментальному составу и по исполнительским принципам жанров, привела к тому, что дуэтом называют и собственно фортепианный дуэт и фортепианный ансамбль. С точки зрения исполнительского состава это справедливо: дуэт, т.е. двое исполнителей предполагаются и за одним, и за двумя ин-

струментами (независимо от их спецификации: орган, верджинал, харпсихорд, клavier, фортепиано). Определение «ансамбль» тоже, очевидно, передает суть взаимодействия двух и более музыкантов, вне зависимости от количества используемых инструментов, где «дуэт» обозначает количество исполнителей, а «ансамбль» — указывает на камерность состава во всем возможном многообразии численности составов и предназначенных для них композиционных форм.

Соответственно, мегажанр фортепианного дуэта, это — *открытая жанровая структура*, которая при различных условиях бытования ведет себя по-разному! Иными словами, оба определения правомерны и указывают на *расширенные* возможности жанра, т. к. в обоих случаях соблюдена структура коммуникации участников исполнения.

Для нас важен критерий, основанный на **«условиях и средствах исполнения»**, и представляющий собой ту область фортепианного искусства, которая, разветвляясь на фортепианный дуэт и ансамбль двух и более фортепиано образует собой отчетливо сформировавшийся «мегажанр», вобравший в себя стилистические признаки и дуэтных, и ансамблевых произведений и опирающийся на одни и те же структуры единого музыкального текста, обозначив новый уровень развития жанра, называемого «смешением». Под жанровым смешением, или иными словами жанровой контаминацией (от *лат.* «contaminatio» — соприкосновение, смешение), понимается объединение в одном художественном произведении элементов двух или более жанров, при котором «жанровые признаки» одного из жанров остаются доминирующими. В случае же доминирования в художественном произведении «жанровых признаков» двух или более жанров мы имеем дело с процессами становления нового жанра. Проблемы контаминации наиболее последовательно раскрыты лингвистами, которые под данным явлением понимают «объединение в речевом потоке структурных элементов двух языковых единиц на базе их структурного подобия или тождества, функциональной или семантической близости».

Известно, что в основе каждого жанра лежит жанровый архетип, сформированный, как правило, в архаике и устойчиво проявляющий себя в языковых системах разных эпох. «Жанр живет за счет жанровой памяти, и, несмотря на постоянные обновления и “смещения”, структура жанра всегда канонична. Несомненно, что по своему внутреннему устройству мегажанр подобен жанру: в его основе находится некая устойчивая конструкция. Здесь мы можем говорить об однозначной архаической природе структурно-смысловой матрицы мегажанра. Мегажанры, по всей вероятности, могут образовываться как путем актуализации и трансформации древнего архетипа: чем более актуальным для эпохи оказывается тот или иной архетип, чем больше сфера его распространения (*sic!* — *Н. К.*), тем более оправданными становятся его мегажанровые притязания. Мегажанры подобного рода могут быть также двойниками традиционных жанро [2, 37]. Примером «актуализации и трансформации древнего архетипа» является сама история попеременного распространения в разные эпохи четырехручного или двухрояльного искусства именно при наличии «однозначной архаической природы структурно-смысловой матрицы мегажанра».

Очевидно, что в рассматриваемом нами случае жанровым архетипом, или, *пра-жанром* является именно фортепианный (клавирный) дуэт; именно он образует «устойчивую конструкцию», или «тектонический признак» мегажанра, вобравшего в себя типологические характеристики нескольких типов исполнительства, чем и обуславливает их *открытость*.

Также при сравнении алгоритмов развития и распространения четырехручного и двухклавирного дуэта, мы можем утверждать, что уже в самом генезисе мегажанра, произведения, предназначенные «для игры вдвоем» («for two to play») — предполагали амбивалентную трактовку инструментария — их можно было играть и на одном инструменте, и на двух (мануалах). Также представляется очень важным, что среди первых произведений «для двоих» доминировали транскрипции (мы считаем их жанрообразующими по многим признакам), что вероятно, и обуславливало многозначность инструментальных решений.

На основании этих факторов мы можем утверждать, что *открытость текста* характеризует мегажанр клавирного дуэтного исполнительства с самых первых сочинений для *игры вдвоем*.

Предложенное в середине XX века У. Эко понятие «художественная открытость» активно разрабатывается в литературоведении, изобразительном и театральном искусствах. Любопытно при этом, что *теория открытого произведения* сформировалась у ее автора в результате общения с композиторами послевоенного авангарда: Л. Берио, А. Пуссером, К. Штокхаузенем и размышления над их «произведениями в движении» для ансамбля двух фортепиано. Впоследствии ученый обосновал ряд положений, по которым категория открытости может быть применима к произведениям искусства любой эпохи, в первую очередь, на уровне интерпретации.

Так как в музыкознании эта методология пока не использовалась, для нас представляется важным ее апробация применительно к такому яркому и многоуровневому феномену как мегажанр фортепианного дуэта. Выступая неотъемлемым свойством любого произведения искусства, *художественная открытость* находится в очевидной зависимости от эволюции языковых средств в истории. При этом примечательна тенденция постепенного увеличения меры открытости произведений для фортепианного дуэта на пути к XX веку, и обретения жанром в прошлом, XX столетии, качественно нового статуса.

Исследовательская оптика теории открытого произведения позволяет рассмотреть фортепианный дуэт как пример текста во всем многообразии жанровых трактовок, о которых говорилось выше, и, соответственно, критерии «общего и частного», «своего и чужого» применительно к произведениям, созданным для дуэта двух пианистов. Идеальным, на наш взгляд, полем для апробации расширенного взгляда на устойчивую жанровую модель с точки зрения единого текста и применения категории «открытости» для жанровой идентификации произведений, написанных для определенного состава, является та область фортепианного искусства, которую попеременно называют то «фортепианный дуэт», то «фортепианный ансамбль», вопреки существующим научно обоснованным жанровым характеристикам *двух разных* видов исполнительства.

Но именно эта традиционно неискоренимая некорректность в определении двух жанров, проявляющаяся даже на уровне классификатора нот в справочниках, архивах и библиотеках (SIC! а онтологически — на уровне смешения жанров!): «для двух фортепиано в 4 руки» — мы задумались о «неслучайности оговорок» и решили еще раз исследовать и сопоставить жанровые признаки обоих видов фортепианного искусства.

В музыкознании существует немало определений сущности музыкального жанра. С их помощью, в частности, мы определили исторически сложившиеся различия между фортепианным дуэтом и многоклавирным ансамблем на уровне формы произведений, предназначенных для различных *типов исполнительства*. Очевидно, что каждый композиторский замысел определяется, во многом, практикой бытования, т. е. *обстоятельствами исполнения*. С нашей точки зрения, интенсивное развитие в XX веке именно ансамбля двух фортепиано оказалось обусловлено обстоятельствами концертной жизни, т.е. практикой, которая предполагает непременно исполнение в концертном зале, в силу чего произведения для такого состава должны содержать в себе признаки полноценных концертных произведений.

Доказательства признаков *дуэтного мегажанра*, с помощью которых мы пришли к подобным выводам представить легко, взяв за основу жанровый классификатор Назайкинского: а) конкретное жизненное предназначение — фортепианное исполнительство; б) условия и средства исполнения — всегда более одного пианиста, в основном — двое, д у э т — за одним фортепиано или за двумя; в) характер содержания и формы его воплощения — пьесы, соответствующие современным музыкальным стилям, написанные в диалогической форме (начиная от модели «учитель-ученик» и до модели диалога солирующих, импровизирующих равноправных солистов); или всевозможные транскрипции оркестровых произведений (обратная сторона этой стороны бытования жанра — переложения квартетных, оперных и симфонических опусов для фортепиано в 4 руки или для двух фортепиано в целях детального ознакомления с фактурой произведения и воспроизведения в качестве имитации оркестра, в частности, в частности, в просветительских и учебных целях).

Одно из базовых направлений исследования современной музыковедческой науки — музыкальный текст — имеет четко сформулированный структуралистский подход или (базис) и ряд адаптированных к музыкознанию, хотя, в основном, заимствованных у лингвистов, определений его структуры и свойств или типологических характеристик. Пользуясь этими характеристиками мы можем развивать устойчивые понятия и классификаторы музыкального искусства, такие, например, как музыкальный жанр. Жанр — не в значении исторически определенного стиля произведения, а жанр — как совокупность исторически сложившихся относительно устойчивых типов, классов, родов и видов музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых для нас являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения.

Теоретико-методологической базой для исследования категорий открытой формы на примере исследуемого нами мегажанра, послужил целый комплекс эстетиче-

ских, философских, культурологических подходов зарубежных и отечественных исследователей, что связано с исходной установкой на комплексное, многофокусное изучение феномена открытой формы в исполнительском искусстве на примере фортепианного дуэта с привлечением таких понятий, как интерпретационная множественность.

Другой методологической установкой явилось истолкование оппозиции «открытого» и «закрытого» в искусстве. Открытая форма, апеллируя к активному рецептивному отклику, воплощает ситуацию ожидания множества интерпретаций, базирующихся на специфике индивидуальных художественных установок каждого воспринимающего, и не находит очевидного полюса («закрытости»), поскольку любое произведение искусства, созданное в любую эпоху, может содержать неограниченный потенциал для интерпретирования. В этом ракурсе открытость избранного нами жанра тотальна, и можно говорить лишь о количественном факторе, определяющем уровень ее интенсивности.

В связи с этим очень важным представляется также наблюдение Е. Назайкинского: «Жанр, как типовая модель произведения (...) определяет в основных чертах условия общения, роли участников в нем — иначе говоря, **структуру коммуникации** (выделено нами. — Н. К.). Другой стороной жанровой коммуникативной ситуации, от которой зависят многие черты жанра, является число членов коммуникации и характер их участия в художественном общении (...). Тектонические требования жанра распространяются, однако, не только на музыкальную форму. Ведь под понятие тектоники — строения, структурной упорядоченности — подпадает, как было показано, и рассмотренная выше коммуникативная ситуация. В этом проявляется общий принцип: коммуникативные и тектонические функции тесно связаны друг с другом и выступают лишь как особые стороны функционального комплекса» [3, 107].

Очевидно, что приведенные различия, представленные в наших ранних работах, посвященных *истории фортепианного дуэта*, были направлены, в первую очередь, на обоснование идентификации каждого из этих видов фортепианного искусства. Сейчас же, обладая максимальной полнотой исторического обзора, мы можем утверждать, что все перечисленные признаки свидетельствуют: а) об исторически обусловленной **открытости текста** клавирного дуэта вне зависимости от количества используемых инструментов; б) что изначально это был диалог двух импровизирующих виртуозов, чье мастерство спонтанно рождало *новый* (открытый!) текст; в) бесконечное интерпретационное пространство транскрипций и вариаций *на тему* (опять — открытый жанра!) укрепило жанр как открытую структуру в целом; г) экспериментальные композиции XX века, уже всеми признаками формы и условиями исполнения принадлежат к категории **открытых произведений**.

Здесь подчеркнем, что все кратко перечисленные признаки произведений *для дуэта пианистов* в равной мере актуальны и для устойчиво обоснованного жанра фортепианного дуэта (двое — за одним инструментом), и для обладающего многими признаками смежных жанров ансамбля двух фортепиано. Но именно типология произведений для каждого из этих видов фортепианного исполнительства позволяет объединить их в один **открытый жанр**. Открытый, потому, что существует

внушительное количество как оригинальных, так и транскрипционных произведений «во много рук» и за одним фортепиано, и за двумя, за тремя, пятью и т.п. Исторических свидетельств популярности такого «многоручного» исполнительства очень много. И, хотя, типологически — это произведения для двух определенных жанров — фортепианного дуэта и ансамбля двух фортепиано — фактически это один **открытый жанр** со смешенными жанровыми признаками, или *мегажанр*, условной могущий именоваться *дуэтным мегажанром*.

Приведенная далее цитата полностью характеризует предмет нашего исследования, и, одновременно, подтверждает правильность выводов, к которым мы в результате приходим: «Текст в его обобщающем значении «не поддается включению в жанровую иерархию, даже в обычную классификацию. **Определяющей для него является, напротив, именно способность взламывать старые рубрики** [выделено мною. — Н. К.]. (...) Текст делает проблематичной всякую классификацию (...) и тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что **в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность неустраняемая, а не просто допустимая** [выделено мною. — Н. К.] множественность Текста вызвана не двусмысленностью элементов его содержания, а, если можно так выразиться, пространственной многолинейностью означающих, из которых он соткан (этимологически «текст» и значит «ткань»))» [1, 384].

Именно такие определения, как «множественность», не онтологически-двусмысленность, а «многолинейность» характеризуют фортепианный дуэт как феномен исполнительской культуры, при том, что он во всем многообразии своего функционального значения «не поддается включению в жанровую иерархию, даже в обычную классификацию» [2, 37] — отсюда и неискоренимая «путаница» определений его разновидностей. А при классификации явлений репертуарного ряда «определяющей для него является, напротив, именно способность взламывать старые рубрики» [1, 384].

Практику совместной импровизации (соответствующую традициям исполнительской культуры эпохи барокко) нам хотелось бы также выделить как одну из первых тенденций, определивших коммуникативные параметры развития жанра — диалога, оказавших влияние на форму произведений и для четырехручного дуэта, и для двух клавиров, и, таким, образом, обозначившей контаминацию, свойственную мегажанру. Но здесь также необходимо обозначить ретроспективу применения понятия «открытое произведение», в первую очередь, к импровизациям, или к сочинениям, содержащим в себе фрагменты формы, предполагающие импровизацию (каденции, например). Понятие открытой формы обозначает собой представление о произведении, пребывающем в становлении и в большей или меньшей степени актуализирующем такие качества художественного текста, как незавершенность, многозначность, структурная и семантическая неполнота.

Таким образом, мы можем утверждать, что жанру фортепианного дуэта, в его расширенном понятии, объединяющем две ипостаси: четырехручный дуэт и двухклавирный ансамбль, с самого начала были свойственны важнейшие признаки, отвечающие за концепцию открытости: сам открытый жанр (принимаящий различ-

ные формы в зависимости от практики бытования), открытый текст, сформированный огромным пластом транскрипционного материала, и импровизационность (открытость) ранних сочинений для двух клавиров.

Для нас важно, что в самом генезисе *дуэтного мегажанра* заложены яркие примеры актуальной триады современного искусствознания: **открытый текст — открытый жанр — открытое произведение.**

Литература

1. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1994. — 616 с.
2. *Лейдерман, Н.Л.* Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. — Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. — 256 с.
3. *Назайкинский, Е.В.* Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

А.И. Козятник

К ПРОБЛЕМЕ МНОЖЕСТВЕННОСТИ ВЕРСИЙ РАДИФА В ИРАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Ради́ф представляет собой уникальный феномен мировой музыкальной культуры, являющийся результатом многовекового процесса накопления, отбора и структурирования богатейшего формульного материала иранской классической музыки в соответствии с эстетическим вкусом и принципами кодирования/декодирования информации, характерными для данной нации. Идея *ради́фа* возникла приблизительно в середине XIX века, благодаря усилиям представителей «династии искусства» — придворных музыкантов Али Акбара Фарахани (?–около 1855) и его сыновей — Мирзы Абдоллы (1843–1918) и Мирзы Хосейнголи (1853–1916). *Ради́фы* этих великих музыкантов вобрали все известные этим музыкантам мелодические модели, называемые *гуше*, одни из которых были унаследованы от учителей, другие являлись собственными сочинениями. При этом *гуше* распределялись в системы, именуемые *дастгахами* и *авазами*; и в таком упорядоченном виде в устной форме эти мастера передавали репертуар классической музыки своим многочисленным ученикам.

Специфика феномена *ради́фа* заключается в том, что сегодня он функционирует в виде множества разнообразных версий, создание которых приписывается выдающимся исполнителям, последователям названных мастеров: Абдолле Давами, Мусе Мааруфи, Али Акбару Шахнази, Махмуду Карими и другим знаменитым музыкантам. По этой причине все варианты *ради́фа* в той или иной степени отличаются друг от друга компоновкой и порядком расположения мелодических моделей, стилем их изложения. Таким образом, объектом данного исследования явилась проблема множественности *ради́фа* в иранской классической музыке.

Цель настоящей статьи — выяснить, каким образом данная проблема рассматривается в научной литературе, выявить разновидности *радифов* и их отличия, обнаружить признаки, по которым можно сгруппировать разнообразные версии *радифов*, и, в итоге представить классификацию *радифов*. Материалами изучения послужили музыковедческие исследования на различных языках, нотные публикации и звукозаписи *радифов* известных представителей традиции, а также информация, полученная в ходе интервью автора с музыкантами.

В процессе исследования применялись, главным образом, следующие методы исследования: 1) сравнительно-типологический, задействованный для определения сходств и отличий между разнообразными версиями *радифа*; 2) аналитический, с помощью которого изучались различные принципы систематизации информации в *радифе*; 3) метод классификации, посредством которого разнообразные версии *радифов* были распределены в группы по критерию «близости» или «похожести»; 3) методы обобщения и систематизации сведений, использованные для обработки данных, полученных из различных источников.

Проблема множественности версий *радифа*, как выяснилось, затрагивается в нескольких научных исследованиях. В трудах западных и иранских музыковедов делается акцент на различиях между *радифами* и на уникальности каждой версии: *радиф*, являющийся сводом формульного материала иранской классической музыки, рассматривается не только как явление, идентифицирующее данную традицию в общенациональном масштабе, но и как феномен, отражающий творчество определенного мастера или профессиональной школы этого мастера.

Эта концепция заметно проявляется в трудах американского ученого Бруно Неттла [1, 4], проанализировавшего и сопоставившего структуру восемнадцати *радифов* иранской классической музыки. По мнению другого видного исследователя — французского этномузыколога Ж. Дюринга, разнообразные модификации *радифов* возникают тогда, когда тот или иной мастер, опираясь на определенный мелодический материал, создает свой вариант *дастгах* или *аваза*, после чего эта версия может стать известной под именем ее создателя (например, *дастгах Шур* Ага Хосейнголи, *дастгах Махур* Мусы Мааруфи и др.) [3, 291]. Эту точку зрения поддерживает иранский музыковед Мохаммад Таги Масудийе, указывая на то, что отличия в количестве, названиях и принципах следования *гуше* в *радифах* обусловлены существованием различных профессиональных школ [9, 54].

Подобно Ж. Дюрингу и М.Т. Масудийе, иранский исследователь Хуман Асади отмечает, что *радиф* в его специфическом значении — это способ организации и кодификации *гуше* в рамках одной школы или на основе характерных исполнительских стилей, так, как изложил один мастер традиционной музыки. Музыкант добавляет: «иногда слово *радиф* также используется в связи с названием авторских собраний (*дастгахов* и *авазов*), и указывает на способ расположения *гуше* в каждом собрании» [7, 35–36]. Несмотря на то, что различные вопросы, связанные с существованием множественности версий *радифа* встречаются в ряде исследований, попытки представления классификации разновидностей *радифов* в научной работе пока не предпринималось.

В процессе изучения проблемы автор пришел к мнению о том, что каждая версия *радифа* уникальна и является индивидуальным проектом своего создателя. Логика классификации музыкального репертуара, принцип распределения и порядок мелодических моделей *гуше* внутри каждого *дастгаха* или *аваза*, с одной стороны, неразрывно связаны с традицией, с другой — характеризуют как личные предпочтения музыканта, так и диапазон его знаний, а также указывают на принадлежность определенной профессиональной школе.

В результате исследования было выявлено, что множественность версий *радифа* обусловлена принципом передачи *радифа* от мастера ученику. Как правило, на протяжении жизни музыканты обучаются не у одного, а у нескольких учителей, поэтому лучшие мастера часто владеют двумя (или даже более) *радифами* целиком или фрагментарно [2, 70]. К примеру, Мирза Абдолла организовал свой *радиф*, собрав в единый свод мелодии, которые он усвоил от своего отца, двоюродного брата и некоторых других мастеров классической музыки. В этом *радифе* имеется около 250 *гуше*, поэтому он является наиболее ясным и лаконичным, и, следовательно, с его помощью легко обучаться основам классической музыки. Такая особенность послужила одной из причин широкого распространения *радифа* Абдоллы в профессиональной среде.

Для сравнения *радиф* М. Мааруфи (1889–1965), считающийся самым объемным и включающий 470 *гуше*, представляет собой компиляцию из нескольких *радифов*: М. Хосейнголи и М. Абдоллы, а также их учеников — Голамхосейна Дарвиш Хана и Махди Солхи. Некоторые музыканты полагают, что этот *радиф* слишком крупный и «детальный», ведь многие *гуше* этой версии, претендующие на независимость, в других вариантах предстают лишь фрагментами одной мелодической модели [4, 9], в связи с этим *радиф* М. Мааруфи используют лишь частично.

Радифы практически никогда не передаются в неизменном виде: каждый выдающийся исполнитель вкладывает в него собственное видение репертуара иранской музыки, по своему усмотрению изымает мелодические модели или добавляет мелодии, которые на протяжении всей своей жизни он собирал или сочинял, основываясь на законах *радифа*. Так, известный вокалист М. Карими (1927–1984) под впечатлением от музыки одноименного азербайджанского *мугама*, добавил *гуше Байат-э Шираз* в свой вариант *аваза Байат-э Эсфахан* [5, 10]. А его учитель А. Давами (1891–1981), воодушевленный *радифом* для *тара* и *сетара*, создал вокальную версию *дастгаха Раст-Панджгах* для своего *радифа* [там же]. Известный исполнитель на тростниковой флейте (*нэй*) Хасан Касаи (1927–2012) внедрил в свой вариант *радифа* несколько *гуше*: *Шахнамэ-хани*, *Куч*, *Дэльнаваз-э Шур*, а также *гуше Нагмэ-е Ноурузи*¹.

В результате изучения проблемы множественности версий выяснилось, что концепция *радифа*, возникшая в среде музыкантов семьи Фарахани, довольно

¹ Создание последнего приписывается А.Х. Ноурузи, у которого обучался музыкант. Сам Х. Касаи говорил, что его учителями были, как минимум, пятьдесят мастеров, среди которых такие видные вокалисты и инструменталисты, как А.Х. Ноурузи, С.Х. Тахерзаде, А.А. Шахназ, А. Саба, А. Хансари, Т. Эсфахани, М. Наваи [8, 54–55].

быстро была воспринята большим числом иранских музыкантов, творческие пути которых пересекались с деятельностью представителей «династии искусства» либо их последователей. Если первые *радифы* задумывались исполнителями на *таре* и *сетаре*, лютнях с длинной шейкой, то в результате успешного внедрения новаторской идеи *радифа* в исполнительскую и преподавательскую практику возникли многообразные вокальные версии и интерпретации для различных музыкальных инструментов. Так стали появляться всевозможные интерпретации *радифов*, которые в совокупности представляют собой остов иранской классической музыки. Но не все варианты *радифа* считаются канонизированными, а лишь те, которые обладают непревзойденными техническими и эстетическими характеристиками.

Как показало исследование, существуют несколько разновидностей *радифов*, которые можно сгруппировать по некоторым существенным признакам и критериям:

I. по исполнительским особенностям:

- *радиф* вокальный (*радиф-э аваз*) — предназначен для певцов и отличается тем, что к каждой его мелодической модели *гуше* подобран соответствующий (в мелодическом, метроритмическом, психоэмоциональном плане) поэтический текст;

- *радиф* инструментальный (*радиф-э саз*) — адресован инструменталистам. Он более объемный, по сравнению с вокальным, так как, дополнительно к мелодическим моделям вокального *радифа*, в него входят музыкальные фрагменты, свойственные исключительно инструментальной традиции (такие как *Рэнг*, *Чахармезраб*, *Баст-э нэгар* и др.).

В свою очередь, инструментальные *радифы* учитывают специфику того или иного музыкального инструмента и, следовательно, подразделяются на:

- *радифы* для струнных щипковых инструментов (*тара*, *сетара*, *уда*);
- *радифы* для струнных смычковых инструментов (*каманче*, европейской скрипки);
- *радифы* для струнного-ударного инструмента (*сантура*);
- *радифы* для духового инструмента (*нэя*).

Вместе с тем на практике оказывается так, что четких рекомендаций относительно использования определенного *радифа* лишь для одного инструмента не имеется: так, *радиф* для *сантура* может применяться и для скрипки, а *радиф* для скрипки часто применяется для *нэя*²;

II. по принадлежности к локальной профессиональной школе:

- *радифы* представителей тегеранской школы (к примеру, инструментальные *радифы* Мирзы Абдоллы и М. Хосейнголи, вокальный *радиф* А. Давами);
- *радифы* представителей исфаханской школы (например, инструментальный *радиф* Х. Касаи) [7, 36];

² По информации иранского исполнителя Ашкана Рахбара, беседа с которым состоялась 11.04.2012 г. Даже известный мастер Н. Боруманд, как сообщил автору японский этномузыколог Г. Цугэ, часто на одном занятии собирал учеников-исполнителей на различных музыкальных инструментах.

- *радифы* представителей тебризской школы (в частности, вокальный *радиф* Эгбал Азара);

III. по принадлежности к школе определенного мастера: например, *радиф* школы Мирзы Абдоллы включает *радиф* этого мастера в версиях Нурали Боруманда, А. Сабы и М. Хедайата³;

IV. по предназначению:

- преподавательский *радиф* (ради́ф-э модәррэси) [7, 36] или учебный *радиф* (ради́ф-э мәшги) [10, 38];
- исполнительский *радиф* (ради́ф-э мәджлеси⁴).

Первый, в большинстве случаев, представляет собой набор исполняющихся по отдельности *гуше* каждого из *дастгахов* и *авазов* и используется, главным образом, для обучения. В то время как второй применяется не только для преподавания и трактуется гораздо свободнее, больше отражая исполнительскую специфику⁵ [7, 36].

V. по степени сложности:

- *радиф* для учеников начального уровня (например, «Элементарный *радиф*» Фарамарза Пайвара для *сантура*, «Элементарный *радиф*» Мусы Мааруфи для *тара* и *сетара* в версии Хосейна Ализаде);

- *радиф* для учеников продвинутого уровня («*Радиф* высшего уровня» Али Акбара Шахнази, «*Радиф* высшего уровня» Фарамарза Пайвара);

VI. по тесситуре:

- *радиф* низкой настройки (ра́ди́ф-э раст кук, букв. «*радиф* правой настройки»);
- *радиф* высокой настройки (ра́ди́ф-э чап кук, букв. «*радиф* левой настройки»).

Наименования «правая» и «левая» указывают на области струнно-ударного инструмента *сантура*, которые задействуется при игре: более низкий регистр, свойственный мужским голосам, располагается с правой стороны этого инструмента, соответственно, более высокий регистр, присущий женским и высоким мужским голосам, занимает левую часть *сантура*. Отсюда и названия — *радифы* правой и левой (то есть низкой и высокой) настроек. Возможно, такие определения возникли из-за того, что, в отличие от других музыкальных

³ Важно учитывать, что в некоторых *радифах* обнаруживается синтез особенностей различных профессиональных школ, поэтому классификация по последним двум признакам иногда имеет условный характер.

⁴ Слово *маджлес* в персидском языке имеет несколько значений: собрание, прием, парламент и другие. *Маджлесом* часто называли небольшие собрания представителей интеллектуальной элиты, где исполнялась классическая музыка, декламировалась поэзия, обсуждались актуальные социальные, культурные, политические проблемы. То есть словосочетание *ради́ф-э маджлеси* можно перевести, как *ради́ф для маджлеса*.

⁵ К примеру, С. Хормози и Ю. Форотан, известные музыканты и ученики М. Хосейнголи и М. Абдоллы, осуществили звукозаписи своих *радифов*, которые считаются образцами исполнительских *радифов*. А мастер Н. Боруманд считал, что трактует *ради́ф* в исполнительском стиле, что подтверждают несколько фрагментов звукозаписей его версии исполнительского *ради́фа*. Однако в обучающих целях и по просьбе многих своих друзей он предпочел также сделать звукозапись преподавательской версии *ради́фа* [7, 36].

инструментов, которые задействуются в ансамблях иранской классической музыки и могут перестраиваться даже в процессе исполнения, настройка *сантура* практически не меняется в процессе исполнения, поскольку считается довольно сложным и кропотливым занятием. В качестве примера можно назвать «*Ради́ф* высокой настройки» известного сантуриста Фарамарза Пайвара;

VII. по способу передачи:

- без использования нотной записи — *ради́ф* устный (ра́диф-э ша́фахи);
- с использованием нотной записи — *ради́ф* записанный (ра́диф-э ма́ктуб) [8, 97]. Имеется в виду два вида *ради́фов*: *ради́ф*, передающийся только в устной форме, и *ради́ф*, зафиксированный целиком или фрагментарно с помощью нотной записи и транслируемый в таком виде ученикам. К примеру, известный сантурист А. Саба пользовался нотной записью на своих уроках, хотя по традиции *ради́ф* передается в устном виде.

VIII. по времени создания:

- старинный *ради́ф*;
- современный *ради́ф*.

Б. Неттл и К.М. Бабираки разделяют *ради́фы* на две группы: более древние *ради́фы* («older radifs») и современные *ради́фы* («modern radifs»). К первой группе они относят *ради́фы* конца XIX века–1930-х годов (Мирзы Абдоллы, М. Хедайата, А. Сабы). Ко второй — *ради́фы* более позднего времени (М. Мааруфи, Н. Боруманда, М. Карими) [1, 56–57]. Г. Цугэ также замечает, что к «ранним *ради́фам*» («early radif-ha») относятся *ради́фы* школы Мирзы Абдоллы⁶ [6, 205].

Как показал анализ музыкальной ткани различных версий *ради́фов*, в XX веке под влиянием западной культуры значительно возросло количество *гуше*, обладающих стабильным метром. Если в ранних *ради́фах* Абдоллы и Хосейнголи основной корпус составляли *гуше*, отличающиеся отсутствием регулярной метрической пульсации, то в *ради́фах*, созданных исполнителями следующего поколения, хорошо знакомыми с европейской нотацией и западными музыкальными жанрами и формами, проявляются черты нового музыкального языка.

В частности, в «*Ради́фе* высшего уровня» А.А. Шахнази (1897–1984), как и в *ради́фе* другого выдающегося музыканта А. Сабы (1902–1957), содержится большое количество фрагментов, характеризующихся регулярной метрической пульсацией — пьес *чахармезраб* (букв. «четыре удара плектром») и *рэнг* (букв. «танец»). Примечательно, что в старинном *ради́фе* М. Абдоллы *рэнги* включены только в структуру *дастгахов*, тогда как в *ради́фе* Шахнази не только все *дастгахи*, но и все *авазы* (за исключением *Байат-э Торк*) завершаются этой пьесой. Кроме того *ради́ф* в версии Шахнази отличает введение новаторской для того времени метризованной пьесы *пишдарамад* (букв. «предшествующий вступлению»), открывающей каждый *дастгах* и *аваз*, хотя в других *ради́фах* первыми в циклах

⁶ По сути, названные Б. Неттлом *ради́фы* М. Хедайата и А. Сабы относятся к *ради́фам* школы М. Абдоллы.

являются неметризованное *гуше дармад* или, гораздо реже, метризованная пьеса *чахармезраб*.

Таким образом, в статье были изложены результаты исследования проблемы множественности версий *радифа* в иранской классической музыке. Было рассмотрено, каким образом данная тема освещается в музыковедческой литературе. Выяснилось, что каждый *радиф* уникален и является индивидуальным проектом своего создателя. Логика классификации музыкального репертуара, принцип распределения и порядок мелодических моделей *гуше* внутри каждого *дастгаха* или *аваза*, с одной стороны, неразрывно связаны с традицией, с другой — характеризуют как личные предпочтения музыканта, так и диапазон его знаний, а также указывают на принадлежность определенной профессиональной школе. Впервые предложена классификация *радифов*, в которой разнообразные версии *радифа* были сгруппированы по различным признакам и критериям: исполнительским особенностям, принадлежности к локальной профессиональной школе или школе определенного мастера, предназначению, степени сложности, тесситуре, способу передачи, времени создания. Существование большого количества различных формульных сводов в иранской классической музыке подтверждает многообразие и богатство этой живой традиции с древними корнями. Поскольку иранская музыка и *радиф*, как отдельный ее феномен, пока недостаточно изучены в отечественном музыковедении, данная статья будет полезна исследователям искусства Ирана и Ближнего и Среднего Востока, а также может быть задействована в учебных программах, посвященных различным музыкальным культурам мира.

Литература

1. Babiracki, C.M.; Nettle, B. Internal Interrelationships in Persian Classical Music: The Dastgah of Shur in Eighteen Radifs // Asian Music. — 1987. Vol. 19. No. 1. — P. 46–98.
2. During, J.; Mirabdolbaghi, Z., Safvat, D. The Art of Persian Music. — Washington: Mage Publishers, 1991. — 280 p.
3. Mirza Abdollah. The Radif of Mirza Abdollah. A Canonic Repertoire of Persian Music. Notation and Presentation by Jean During. — Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art, 2006. — 394 p.
4. Nettle, B. The Radif of Persian music. Studies of Structures and Cultural Context. — Illinois: Elephant & Cat, 1987. — 257 p.
5. Talai, D. A New Approach to the Theory of Persian Art Music. The Radif and the modal system. — Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts, 1993. — 46 p.
6. Tsuge, G. Rhythmic Aspects of the Āvāz in Persian Music // Ethnomusicology. — 1970. № 142. — P. 205–207.
7. Asadi, H. Baznegari-ye pishine-i tarikhi-ye mafhum-e dastgah // Faslname-ye musiqi-ye Mahoor. — 1388 [2010]. № 45. — S. 33–62.

8. *Kasai, M.J.* Az ney hekayati // Radif-e musiqi-ye Iran ba ejra-ye ney-e ostad-e Hassan Kasai. Esfahan: Moassese-ye Naqme-ye shahr. — 1388 [2009/2010]. IT1002156-157, IT1002158-159. [Сопроводительный буклет к компакт-диску.]
9. *Kiani, M.* Radif-o radifnavazi // Faslname-ye musiqi-ye Mahoor. — 1382 [2003]. № 19. — S. 51–64.
10. *Khaleqi, R.* Sargozasht-e musiqi-ye Iran. Virayesh-e jadid (se jeld dar yek mojallad). — Tehran: Moassese-ye farhangi-honari-ye Mahoor. 1381 [2002]. — 970 s.

Н.П. Коляденко

ПЕРСПЕКТИВЫ СИНЕСТЕТИКИ В ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

В современном музыкознании, наряду с аналитическими, получают все большее распространение герменевтические, интерпретативные стратегии. Изучение музыкального произведения как относительно замкнутой структуры в таком случае отступает на второй план перед исследованием открытого для диалога с воспринимающим музыкального текста.

Разумеется, в реальной музыковедческой практике разграничение музыкального произведения и текста достаточно условно: и в том, и в другом случае, обращаясь к музыкальному опусу, исследователь привносит в его восприятие личностные, творческие нюансы. Однако для интерпретации художественного смысла термин «текст» дает больше оснований, чем «произведение», поскольку смысл формируется на границе между текстом и сознанием воспринимающего. Поэтому в данной статье будет применяться понятие «текст», хотя при этом не исключается, что любое произведение может выполнять «текстовые функции» [И. Стогний].

Характер исследовательской интерпретации музыкального текста можно выразить мыслью В. Медушевского, неоднократно отмечавшего, что понятие произведение — это значит, стать причастным его бытию. Эту причастность бытию музыкального текста с наибольшей глубиной осуществляют методы «психомузыкознания», к которым, наряду с методами интроспекции, эмпатии, психобиографии, принадлежит и музыкальная синестетика.

Музыкальная синестетика сформировалась как особое направление музыковедческой науки, ориентированное на поиски музыкального смысла посредством погружения в сферу межчувственных признаков, входящих, вместе со звучанием, в эмоциональное ядро образа и позволяющих воссоздать «мысленную картину связи» его смысловых элементов как «живое целое» [6, 429]. Межчувственные ассоциации или синестезии, активно изучаемые психологами, эстетиками и филологами, в музыковедении до настоящего времени не получили статуса привычного инструмента исследования музыкальных текстов, хотя Г. Консон в своей монографии называет синестетический метод «концентром интонационного анализа» [3, 152].

Большой вклад в музыкальную синестетику внесли работы Б. Галеева, теоретика светомузыкального синтеза, заложившего основы понимания цветного слуха композиторов, анализа светомузыкальных композиций, и создавшего концепцию си-

нестезии как компенсаторного механизма в невербальном музыкальном мышлении [2]. Возникшая в результате исследований немецких ученых А. Веллека и Г. Анщютца; основателя австрийского Института музыкальной графики О. Рейнера; плодотворных идей В. Кандинского и С. Эйзенштейна, отечественная музыкальная синестетика стала не эзотерическим или психопатологическим феноменом, каким ее до сих пор позиционируют американские эстетики, а одним из методов анализа музыкальных текстов.

В настоящее время в музыкальной синестетике подлежат разработке вопросы синестетичности мышления отдельных композиторов (Скрябина, Дебюсси, Римского-Корсакова, Мессиана, Э. Денисова), роли межчувственных связей в музыке Барокко, импрессионистской, сонорной музыке¹. Вместе с тем спектр синестетического метода содержит еще много неиспользованных возможностей, реализующих его потенциал как в русле междисциплинарных контактов, так и в приложении к сугубо музыковедческим проблемам. Объем статьи не позволяет раскрыть все перспективы направления музыкальной синестетики, поэтому считаем возможным наметить лишь некоторые векторы.

Как представляется, большие возможности содержит обращение в рамках музыкальной синестетики к общеприкладным методам.

Во-первых, поскольку синестетика относится к интерпретативным стратегиям, синестетический метод ориентирован на открытые, «полюсы» (Г.-Г. Гадамер) музыкальные тексты, из которых исследователь «вычитывает» межчувственную информацию (визуально-световую и цветовую, гравитационную, тактильно-кинестетическую), корректируя ее своими синестетическими откликами. Поэтому, как устанавливает автор в своих работах, синестетический метод интерпретации музыкальных текстов является своеобразной разновидностью *герменевтического круга*, а его первый этап – создание беспредметных визуальных гештальтов — выполняет основную задачу герменевтического «предпонимания» — осуществляет целостное «схватывание» генеральных признаков или «свертку» музыкального образа [4, 264]. В осмыслении текстов «неклассического звукового пространства» XX века, особенно сонорной музыки, герменевтические процедуры, содержащие синестетический компонент, приобретают все большую актуальность.

Во-вторых, для музыкальной синестетики значимым, но пока лишь частично затрагиваемым вектором становится обращение к идеям *синергетической научной парадигмы*. Не останавливаясь специально на аргументации правомерности применения в искусствоведении синергетических положений, отметим, что интеграция синергетики и синестетики является той областью, в которой идеи общенаучной парадигмы приобретают художественные черты. В исследовании музыкальных текстов новые нюансы смысла помогают установить такие синергетические подходы, как трактовка музыкальных композиций в качестве открытых, расфокусированных, вероятностных систем, роль в них «невывразимого» как «креативного, динамическо-

¹ Указанные аспекты исследуются в рамках научного направления музыкальной синестетики в Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, где под руководством автора защищены 8 кандидатских и докторских диссертаций, посвященных отдельным вопросам синестетической интерпретации музыкальных текстов.

го хаоса», подспудно корректирующего музыкальный смысл. Важность представляют такие положения синергетики, как «малое резонансное воздействие», нелинейное развертывание музыкальных образов и выстраивание композиций. Для интонационного же анализа, в особенности, анализа процессов переинтонирования, значимой видится трактовка константных звуковысотных компонентов, скрепляющих музыкальную целостность (будь то интонация, микроинтонация или звуковая формула) как синестетических аттракторов. Осуществляя синергетический «эффект воронки», в процессе переинтонирования они «стягивают» в свое русло на каждом этапе новые варианты межчувственных связей (визуальных, тактильных, гравитационных), формирующих новые оттенки смысла [об этом подробнее см.: 5, 182].

В дополнение к роли общефилософских методов в установлении перспектив музыкальной синестетики считаем целесообразным обратить внимание на возможность привлечения идей Х. Ортеги-и-Гассета для исследования *музыкального хронотопа*. Понятие музыкального пространства, как сложившегося в области музыкального хронотопа предмета изучения «неклассических» текстов, особенно актуально для осмысления импрессионистической и сонорной музыки с их замедленным течением времени. В этом плане представляет интерес трактовка испанским философом времени в романах М. Пруста. Ортега-и-Гассет указывает, что Пруст, описывая «спонтанное разрастание пространства воспоминаний», создает изменение привычной перспективы и «растяжение времени» [8, 185]. Такое же превращение времени в пространство, как он подчеркивает, происходит в музыке Дебюсси.

О музыкальном пространстве импрессионизма неоднократно писалось в музыковедении. Однако в данном случае чрезвычайно важно то, что, осмысливая этот процесс в русле своей концепции «дегуманизации искусства», Ортега объясняет это изменение хронотопа новой трактовкой персонажей у Пруста, осуществляемой посредством микроскопического взгляда или «погружения ниже уровня» естественной перспективы [8, 183]. Рассматривая своих персонажей с помощью такой оптики, созерцая «флору и фауну их внутреннего мира», он лишает их четких контуров и превращает в «изменчивые атмосферные скопления пара, облачка души, которые ветер и свет каждый раз преобразуют, создавая воздушную среду, в которой находятся пейзажи и люди, или в череду внутренних состояний» [8, 182].

Ортега-и-Гассет дает ключ к трактовке музыкальных образов как бестелесных, нематериальных эмоциональных состояний, не имеющих конкретной предметной семантики. Но еще более важно то, что он практически определяет путь перехода музыкального времени в музыкальное пространство в импрессионистской музыке. Этот путь — «отрицание внешней формы реальных вещей и воспроизведение их внутренней формы — полихромной массы» [8, 180]. Полихромность же внутренней формы вещей и в вербальном, и в музыкальном образе — это, как можно понять из рассуждений Ортеги, — их *полимодальность* или *синестетичность*. Он пишет: «импрессионист убежден в том, что универсум — исключительная проекция наших чувств и аффектов, поток запахов, вкусовых ощущений, света, горестей и надежд, бесконечная череда неустойчивых внутренних состояний» [8, 182]. Такая *микро-*

скопическая оптика и создает «погружение ниже уровня естественной перспективы, фиксируя «разрастание пространства воспоминаний».

Для музыкальной же науки обращение к концепции Ортеги может способствовать, с одной стороны, более активному применению в исследовании импрессионистической образности синестетического подхода, позволяющего нюансировать «воздушную среду» или полихромность внутренней формы образа. С другой стороны, рассмотрение, вслед за Ортегой, импрессионистического музыкального пространства «сквозь Пруста» указывает один из путей, которым последовало «неклассическое звуковое пространство» XX века, — через превращение реальности в череду полихромных внутренних состояний — к неантропоцентрической ориентации, смыканию музыки с нефигуративной живописью в сонорных композициях и превращению музыки в «омут, где загустело время» [9, 22]².

Наряду с общефилософскими методами, перспективной видится интеграция музыкальной синестетики с относящимся к сфере «психомузыка-знания» *архетипическим подходом*. Архетипические образы «заряжены» энергией коллективного бессознательного. «Говорящий прабобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности в сферу вечно-сущего...», писал К. Юнг [10, 118]. В музыке как разновидности «недискурсивного символизма» [С. Лангер], недоступного рационально-рассудочному познанию, к многозначному символическому смыслу образов можно приблизиться через их архетипические истоки.

При этом целесообразной представляется позиция, предложенная В. Апрелевой: поскольку «динамика архетипов сродни динамической природе музыкального искусства», необходимо выявить тип движения, который является динамическим ядром архетипа [1, 27]. В частности, «динамический рисунок волны является архетипическим ядром всех существующих и мыслимых форм возвращения и периодичности: плавных и внезапных, простых и сложных, правильных и неправильных. Рисунок волны бесконечен, его эквивалент — это циклическое круговое движение, к которому относятся спираль, круг, сфера» [1, 30].

Включая же эти наблюдения в русло синестетического подхода, можно установить, что проникновение в архетипическое ядро музыкального образа возможно посредством межчувственных ассоциаций. Архетипическое ядро может содержать *протоинтонация* [термин В. Медушевского], как еще не оформленная, открытая, заряженная потенциальной межчувственной энергией единица текста. Для вербально-логического объяснения смысл протоинтонации закрыт, трудно постижим. К архетипическому ядру образа можно лишь «прикоснуться» с помощью соощущений или межчувственных ассоциаций, «живая связь» которых позволяет привести его в движение, помочь ему «всплыть» на поверхность и стать осязаемым.

Так, в «Знаках зодиака» К. Штокхаузена корректированию генетической программы, «свернутой» в мелодической формуле одного из самых интуитивно-мистических знаков — «Рыб», способствуют межчувственные координаты. Контин-

² Отметим, что синестетическая интерпретация «Затонувшего собора» Дебюсси сквозь призму образов и идей романа Пруста «По направлению к Свану» была осуществлена автором [5, 159–165].

нуальность и спонтанность, идущие от архетипа воды, выражена в формуле «Рыб» динамическим рисунком скользящего, струящегося, горизонтально-длящегося движения. Однако в исполнительском варианте виолончели и органа в арабесочную созерцательность архетипического образа воды привносятся визуальные и гравитационные витражные эффекты статичного, вневременного вспыхивания переливающихся на стекле световых бликов. В таком варианте динамическая текучесть архетипа воды становится течением времени-вечности, объединяющим микро- и макрокосмические смыслы. Архетипический же подход, дополненный межчувственными ассоциациями, приводит в движение пралогическую память, вовлекая в процесс восприятия многозначную энергетику архетипического ядра художественных образов и обширный опыт, хранящийся в глубинах коллективного бессознательно-го.

В завершение краткого обзора перспектив музыкальной синестетики отметим, что еще одним вектором, указывающим на ее возможное развитие и продолжение, является интеграция разных подходов в анализе синтетических музыкальных текстов (СХТ)³. Такие музыкально-театральные жанры, как опера, балет, сценические композиции, рассмотренные в аспекте их текстовых функций, становятся открытыми разомкнутыми системами, доступными исследовательской интерпретации.

В первую очередь, СХТ как многоступенчатый процесс «перевыражения смысла» между его отдельными рядами является герменевтическим объектом. На границах вербального, музыкального, сценического и сценографического рядов возникает диалог их создателей, и рождаются новые смыслы.

Во-вторых, для осмысления СХТ правомерно привлечение синергетического подхода. Направление такого исследовательского поиска заложено в докторской диссертации С. Лысенко «Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре», выполненной под руководством автора [7]. В указанной работе СХТ трактуются как сложные неравновесные открытые системы, самоорганизация которых происходит на разных этапах во взаимодействии устойчивости и неустойчивости, порядка и динамического хаоса.

Кроме того, в анализе СХТ правомерно привлечение постмодернистской *стратегии деконструкции*, разработанной в трудах Ж. Деррида. Стратегия деконструкции имеет точки соприкосновения с представлениями синергетики, проецируемыми на СХТ. Так, деконструктивистская «децентрация» текста сопоставима с синергетической «раскачкой системы» [С. Хоружий] как переакцентированием смысловой структуры текста литературного первоисточника в музыкальной партитуре или музыкального текста — в постановочной интерпретации [см.: 7, 18]. Понимание же СХТ как децентрированного смыслового поля, в котором происходит смещение семантической доминанты, соотносится с синергетическими представлениями об открытых нелинейных вероятностных системах [5, 18].

При этом основным интегрирующим механизмом, позволяющим «встроить» общефилософские стратегии в исследования конкретных СХТ, становится синесте-

³ Синтетический художественный текст — термин Г. Богина, введенный в обиход музыковедом П. Волковой.

тический подход. Как в анализе сценических композиций В. Кандинского, обозначенных как СХТ в работах автора статьи, в осмыслении опер и балетов как СХТ синестетичность трактуется как механизм глубинного невербального перевыражения смысла, как своеобразный *индикатор целостности* СХТ. Невербальные синестетические концепты осмысливаются как инструмент «запуска» перевыражения смысла на стыках рядов синтетического целого [5; 318, 321], как глубинные смыслообразующие коды, преобразующие межчувственные импульсы. В качестве таких индикаторов целостности исследуются невербальные синестетические концепты «желтого звука» и «круга» в сценических композициях В. Кандинского «Желтый звук» и «Картинки с выставки» [5; 324, 331], «безумия» и «головокружения» в «Пиковой даме» и «Щелкунчике» П. Чайковского [7; 30, 34–35]. Невербальный концепт, образующийся на основе резонансных явлений цвета, света, звука, пластики и вскрывающий независимое от внешней предметности звучание образа, в исследовании любых СХТ может выполнять роль смыслового инварианта, скрепляющего целое.

Таким образом, обозначенные пути дальнейшего развития музыкальной синестетики находятся на пересечении музыкальной науки с общефилософскими и психологическими стратегиями. Однако лишь при рассмотрении в первом приближении они оказываются уходом от академического музыкознания. Музыкальная синестетика, нацеленная на обнаружение смысла, создаваемого в первую очередь полимодальной энергетикой музыкального звучания, втягивает в свою орбиту лишь те открытия смежных наук, которые созвучны вариативности и вероятности музыкальной логики. Таким способом осуществляется основная задача рассмотренного интерпретативного типа музыкальной рефлексии — не подменить текст его описанием, а «стать причастным его бытию».

Литература

1. *Апрелева В.А.* Музыка как фундаментальное выражение культуры и предвосхищение особенностей ее развития: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04. — М.: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 1999. — 51 с.
2. *Галеев Б.М.* Человек. Искусство. Техника: (Проблема синестезии в искусстве). — Казань: Казанский государственный университет, 1987. — 263 с.
3. *Консон Г.Р.* Метод целостного анализа художественных текстов. — М.: Книга по требованию, 2012. — 419 с.
4. *Коляденко Н.П.* Синестетический метод интерпретации музыкальных текстов // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. — М.: Нобель-пресс, 2013. — С. 259–267.
5. *Коляденко Н.П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 2005. — 392 с.
6. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Форма. Стил. Выражение. — М.: Мысль, 1995. — С. 405–603.

7. *Лысенко С.Ю.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: Автореф. дис. ... д-ра иск. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 2014. — 48 с.
8. *Ортега-и-Гассет Х.* Время, расстояние и форма в искусстве Пруста // Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — С. 176–186.
9. *Турчин В.С.* Читая Пруста // В сторону Пруста (Моне, Дебюсси и другие). — М.: Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 2001. — С. 17–31.
11. *Юнг К.Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Феномен духа в искусстве и науке. — М.: Ренессанс, 1992. — С. 93–121.

Г.Р. Консон

*ДЕСЯТЬ ОБЛИКОВ БЕСА, ПОРОЖДЕННОГО СОЗНАНИЕМ ЧЕЛОВЕКА*¹

Возникновение в сознании человека облика беса — явление, на первый взгляд, — невероятное. Тем не менее, оно происходит в действительности. Достаточно вспомнить войну на Украине, где царит мракобесие темных сил. Это явное проявление бесовщины. Но нас интересуют ее скрытые причины, возникающие в результате так называемого катастрофического типа сознания. Такой тип оказывается психическим синдромом человека. Синдром этот объясняется реакцией страха на деформированную картину мира. Он может выражаться в раздвоении человеческого сознания, сопровождающегося галлюцинаторными явлениями. Содержанием их становятся всевозможные потусторонние видения, где центральные образы — черти, демоны, бесы, дьяволы — почерпнуты из сказочно-фольклорной и профессиональной литературной фантастики. Вместе с тем все бесовское фактически есть порождение сознания человека и потому находится в нем самом. Рассмотреть данный феномен — задача настоящей статьи.

Для этого выясним проявление в человеке божественного и бесовского. **Божественное** — это его духовная жизнь, в которой принципиально важную роль играет *совестное начало*. Совесть человека является контролем его действий и помыслов, а в трагических ситуациях — судилищем². Для наглядности приведем сконструированную И. Кантом схему своеобразного судебного процесса. Схема эта находится в русле психологического явления, которое в современной науке определяется как аутокоммуникация, и в данном случае должна закончиться выбором верного решения. Оно лежит в русле локуса собственного контроля, который обеспечивается совестью ответственностью «подсудимого», фундированной единством морального сознания и нравственного поведения;

¹ Данная статья является чуть дополненным фрагментом монографии Г. Консона «Феномен интеллектуала-убийцы в литературе XIX–XX веков как проявление катастрофизма в сознании личности». — М.: Нобель-пресс Edinburgh: Lennex Corporation, 2014. — 377 с.

² Кант убежден, что «сознание *внутреннего судилища* в человеке (“перед которым его мысли обвиняют и прощают друг друга”) есть *совесть*» [13, 832].

– «внутреннее *вменение* себе какого-нибудь действия как случая, подпадающего под закон (*in meritum ant demeritum*)» [13, 832], то есть осознание свершенного поступка;

– осуждение при помощи способности суждения (*iudicium*) по [юридическому. — Г. К.] праву;

– «вывод *разума* (приговор), т.е. соединение правового действия с поступком (осуждение или оправдание); все это, — согласно Канту, — происходит перед судом (*coram iudicio*) как перед неким придающим закону действительную силу моральным лицом, называемым *судилищем* (*forum*)» [там же. С. 832];

– спор, который можно представить как прения обвинителя и адвоката, решаемый «не полюбовно [*per amicabilem compositionem*], а по всей строгости закона...» [там же. С. 832].

– приговор совести, который не приносит человеку никакого удовлетворения, а только лишь негативное успокоение, объясняемое борьбой добродетели «против влияния злого начала в человеке» [там же. С. 835].

К этому добавим, что для достижения позитивного успокоения сюда необходимо включить феномен *покаяния*, которое М. Тареев расценивает как «начало духовной жизни», производящее полную перемену в человеке «мыслей или чувствований, внутреннего настроения...» [25, 192].

В отмеченных этапах совестного судилища Кант выявил изначальное веление долга человека перед самим собой, которое заключено в нравственном познании самого себя. Такое познание, по наблюдению философа, оказывается источником человеческой мудрости и помогает проникнуть «в трудно измеряемые глубины (бездну) сердца» [13, 835].

Бесовское в человеке, как и божественное, неоднозначно. У дьявола прежде всего есть своя биография. Ориген, опираясь на божественные откровения, пишет, что «Сатана был некогда на небе и имел место между святыми, и участвовал в том свете, в котором участвуют все святые... и только потом совершил измену и ниспал в это место, и слава его обратилась в прах, как это свойственно вообще нечестивым, по выражению пророка. Вследствие этого падения он и был назван князем мира сего, т.е. земного обиталища, вот почему также он начальствует над всеми теми, которые последовали его злобе, так как даже мир весь (миром я называю это земное место) во зле лежит (Ин. 5:19) и именно в этом отступнике» [22].

В приведенных «анкетных данных» жизненного и «творческого» пути дьявола уже содержатся некоторые его характеристики — изменник, нечестивец, злодей, отступник. В связи с ними в трактовке дьявола сложился ряд концепций:

Первая, наиболее общая — понимание черта как образа зла. Собственно образ дьявола греческие философы не рассматривали вообще. Они, как остроумно заметил П. Шелли, объясняли зло вечностью материи и низким качеством материала, из которого Бог построил сущее. По словам Шелли, «Бог, создавая мир, сотворил отнюдь не лучшее из того, что был способен задумать не только он, но даже низший по сравнению с ним разум; из упрямого и неподатливого материала, бывшего у него под рукой, он вылепил всего лишь приближенное соответствие тому совершенству, которое имел в виду» [29].

Исходя из этого суждения, можно сделать вывод, что зло содержится не только в демоне, но и в самом человеке.

И. Ильин видит начало зла в самом человеке, причем не в теле его, а в душевно-духовном мире, в противодуховной вражде, силе ненависти, противорелигиозности, поскольку это начало «состоит в слепой, разлагающейся отвращенности от Божественного» [12, 15].

Противоположным античному явилось понимание дьявола в эпоху средневековья. Сатана воспринимался не как вымышленный аллегорический образ, а вполне конкретный, видимый, наделенный отрицательной силой, пришелец из рая, который должен туда возвратиться. И любая помеха в том делала его к окружению непереносимым [24, 15]. Бердяев справедливо писал, что «дьявол есть экзистенциальная реальность, но совсем не объективная предметная реальность, подобная реальностям природного мира, это реальность духовного опыта, пути, через который идет человек» [3].

Третья концепция — дьявол есть клеветник и искушитель. Дьявол (греч. diabolos — клеветник), называемый также Сатаной, в иудаизме и христианстве связан с понятием высшего духа зла, искушителя человека и антагониста Бога. Изначально понятие дьявола бытует как *ложь, подмена истины*. Бердяев считал, что «дьявол — лжец». Отрицание им духа, Бога, свободы обряжается в их защиту [2, 91]. Отрицание это обычно связывалось с бунтом, который с этических позиций оценивался как позитивный (свободолюбивый) и негативный (исходящий из чувства тщеславия и гордыни).

Характеристика дьявола как искушителя, обвинителя и карателя содержится в апокрифической Книге Еноха, где под Сатаной (Азazel) подразумевается образ демона [15]. Понятие дьявола, согласно Шелли, сформулировали христианские теологи, которые иначе не могли свести воедино позитивные человеческие устремления к счастью и их разрушению. Эти богословы «постоянно ухитрялись придумывать всевозможные льстивые софизмы, стараясь умиловать его [Бога. — Г. К.] самыми противоречивыми хвалами, пытаясь как-то объяснить всемогущество, благость и справедливость Создателя такого Мира, где добро и зло неразрывно сплетены, а лучшие стремления к счастью и благоденствию неизменно наталкиваются на бедствие и разрушение. И вот, чтобы выпутаться из этих трудностей, христиане придумали или позаимствовали Дьявола» [29].

Дьявол в понимании Шелли — это *обвинитель* и вместе с тем *искушитель*. (Напомним, что тема Сатаны, уполномоченного богом творить пакости, появилась в литературе примерно 25 веков назад в Книге Иова.) По наблюдению Шелли, «именно в этом своем качестве он [Сатана. — Г. К.] предстал в числе других сыновей Бога, прося о дозволении искушать Иова всевозможными напастями, чтобы Бог мог отправить его в Ад» [19]. Комментируя стремление Бога и дьявола искушать людей, Шелли считает, что это особый вид садизма. По его выражению, «искушать людей ради того, чтобы обречь их вечным мукам, — это со стороны Бога и даже со стороны Дьявола может происходить только от чистой любви к мучительству, какая на земле наблюдается редко» [там же].

И. Друзь также находит ключ к пониманию Сатаны в его попытке искушить, а затем уничтожить человека. По его наблюдению, любой образ, в котором является Сатана, «**есть личина для определенного способа соблазна** ... суть действий — неизбывная злоба погибающего существа, эдакого чумного больного, желающего любой ценой заразить побольше окружающих» [8].

Четвертая концепция — черт-критикан. А. Ахутин утверждает, что стремление критиковать является характерным качеством дьявола. В этом смысле Иван Карамазов, по суждению ученого, с одной стороны, и его «антигероические олицетворения» — Смердяков и черт — с другой вписываются в диалектику кантовских антиномий *pro et contra* [см.: 1, 52]. А. Вулис считает, что, «в сущности, каждый “инфернальный” сюжет — и в готическом романе, и в гоголевском “Портрете”, и в “Портрете Дориана Грея”, и в “Шагреневой коже” — это трагическая попытка человека объясниться с судьбой, со своим будущим, с великой загадкой, простирающейся перед всеми нами» [6, 29].

Однако Сатана является творением Бога. Он выполняет лишь ту программу, которая в него вложена. Поэтому, согласно Шелли, «винить Дьявола в его дурных поступках столь же несправедливо, как винить часы, когда они неточно ходят... » [29].

Вместе с тем зло должно быть привлекательным и соблазнительным. И. Котельникова полагает, что образы демона, Сатаны и демонической личности в искусстве своей свободой, силой и бунтарством «всегда были притягательны для людей» [16].

В пятой концепции образ дьявола осмысливается как тайна. Вулис уверен, что тайна — это постоянный признак Сатаны. Она существует за пределами нашего восприятия действительности, причем тайна эта состоит из конфликтного взаимодействия противоположных сторон. В образе Воланда, например, он находит совмещение черт всеведения и неведения, знания классической науки, ее последних достижений, сочетающихся, как ни странно, с пробелами в текущей информации, способность просвечивания собеседника как рентген и вынужденное выуживание у него необходимых сведений. Поэтому в Сатане исследователь видит что-то от пророка, мессии и священных книг, а что-то от инопланетянина из современной фантастики, «сценическое действие, направленное извне, свыше» [6, 27], или, наоборот, снизу, в котором режиссура надежно скрыта от наших глаз.

У тайны дьявола есть одно отличительное качество — повышенная инициативность, даже *агрессивность*, используемая Сатаной для вовлечения намеченной жертвы в расставленный им капкан. Вулис это явление называет заманиванием в ловушку. В нем мы выделяем несколько хорошо просчитанных шагов:

- начальный, пристрелочный ряд простых, на уровне человеческого мышления вопросов, в результате чего собеседник оказывается втянутым во вражеское пространство;

- круг вопросов, рассчитанный на профессионалов, знающих науки и искусство, — назовем его провокационным;

- две константные сферы дискуссии, связанные с обсуждением авантюрно-инфернального облика мессии тьмы, и прозы жизни.

Эти вопросы сопровождаются постепенным раскрытием характеристики Сатаны:

- выявлением в нем плутовского, лукавого;
- обнаружением в нем человеческого, которое, по мнению Вулиса, проявляется в сверхчеловеческом — его безграничной эрудиции, безупречном знании религии, прошлого и будущего, пытливом исследовательском интересе к настоящему. К этому добавим и противоположное явление — показ сатанинских черт в человеке, что попутно раскрывается самим Булгаковым. В этом видится развитие традиций Гоголя.

С восприятием Сатаны в качестве тайны связана его трактовка как некоего духа, жертвующего собой ради людей (шестая концепция). Елена Рерих убеждена, что он пришел на землю вместе с другими Высшими силами, «пожертвовавшими собою для ускорения эволюции планеты и ее человечества. Но Люцифер не был Высшим среди своих Собратьев, и, когда ему пришлось облечься в земные и плотные оболочки, дух его не удержался на прежней высоте. Уже с первых времен Атлантиды началось его падение, и во всех последующих веках мы встречаем его ярким противником своих великих Собратьев, неуклонно восходивших во славе Света» [23].

Понимание дьявола как символа пустоты — седьмая концепция. Е. Нечаева считает, что «дьявол — как последняя, не поддающаяся исчислению мнимость — стоит почти за всеми его персонажами или тем, что с ними случается. Дьявол в этом смысле не просто сильный противник, ведущий борьбу с людьми, но некая фикция, имманентно присущая миру. Дьявол — это метафора пустоты, небытия, которая все-таки — парадоксально трагически — в этом мире присутствует» [21]. Более того, его обиталище — ад — то же небытие, о символах которого у Данте П. Гуревич пишет, что они «порождают тревогу не своей объективной образностью, а потому, что они выражают то “ничто”, сила которого переживается в тревоге вины» [7, 204].

К этой концепции отнесем и трактовку дьявола как гордеца, что в принципе тоже означает пустоту. Гордое существо, по наблюдению Н. Лосского, посягает на статус, превосходящий его возможности, «приписывает себе Божественные свойства и хочет само стать на место Бога. Отсюда возникает соперничество гордеца с Богом, активное богоборчество, неуспех этой борьбы и потому жгучая ненависть к Богу. Существо, подлинно ненавидящее Самого Живого Бога, есть Сатана. Совокупность таких существ образует особое царство бытия, противоположное Царству Божию и называемое адом» [17, 138].

Восьмая концепция — восприятие дьявола как проекции души самого автора. С. Тураев такой образец усматривает в личности Гете, который поддерживал мнение французского критика Ж.Ж. Ампера, считавшего, что и мрачные, неудовлетворенные стремления Фауста, и насмешки, и едкая ирония Мефистофеля являются частью существа самого Гете. По мнению ученого, «душа поэта становится ареной борьбы между сомнением и верой, между отрицанием старого, отжившего, и утверждением нового, пока еще непостижимого» [27, 86].

С отмеченной концепцией соприкасается *идея становления героя посредством признания некой условности (наличия дьявола)*, какой, по наблюдению А. Татаринова, является необходимая провокация, позволяющая личности раскрыться (*девятая концепция*). По его выражению, «Сатана (этот знак относится и к Мефистофелю, и к Воланду) оказывается важным участником суда над человечеством и той силой, которая помогает душе одолеть лицемерие и *вознестись*» [26, 257]. Аналогичного мнения придерживался и священник Александр Мень, утверждая, что в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» пришедшие гости из космоса или из духовного мира в маскарадных костюмах Мефистофеля или кота «провоцируют нас, москвичей, и выявляют нашу пошлость» [28].

Десятая концепция — антропологическая, в которой дьявол уподобляется человеку. М. Муратов в лице дьявола видит ряд трансформаций и переосмыслений, в результате которых этот inferнальный образ становится подобным человеку. По суждению исследователя, уже в эпоху барокко образу дьявола начали придавать человеческие черты: «В поэме Дж. Мильтона “Потерянный рай” Сатана представляет собой бунтаря, несущего в себе своеобразный двигатель прогресса, скептическое начало, побуждающее человека творить и познавать» [20].

В. Карелин считает, что дьявол — «это душа, которая противится Богу, не выполняет Его законы. То есть дьявол — это сам человек, душа которого под влиянием материального тела стала противником Бога, которая признает только материальный мир, которая себя возвысила над законом и потому нарушает божественные законы» [14].

В антропологическую концепцию входит и осмысление дьявола как двойственного образа, сочетающего в себе холодный интеллект и непредсказуемость действий. Обе эти ипостаси, в сущности, отражают противоположные стороны человеческого характера. По суждению Р. Мелик-Саркисяна, «главные черты дьявольского образа в поздних романах Достоевского — это, с одной стороны, “теоретичность” и холодность разума, формализованное и предельно, до абсурда рационализированное мышление, способность пренебрегать “малыми” единицами во имя достижения “великих целей”, с другой — страстность и импульсивность, которые приводят к совершению необдуманных поступков, причиняющих вред окружающим» [19, 192].

Л. Романчук и Д. Щитов видят двойственность лика Сатаны в другой плоскости. Они полагают, что его раздвоение произошло уже в предромантическую эпоху, когда в сознании инспирантов различных видений обозначились два образа — сверхзлодей и богоборец. По наблюдению исследователей, «последний, как правило, одинок и трагичен, ищет справедливости в своем понимании этого слова, страдает амбициями и непониманием, и творит зло, как верит, во имя добра. У сверхзлодея нет высоких целей, он следует лишь позывам своей темной натуры. Дьявол — его добровольный господин» [24, 28].

Вяч. Иванов квалифицирует дьявола *по разрушительным последствиям его действий*, обнаруживая в нем два образа — Люцифера и Аримана. «*Люциферические энергии*» [термин Вяч. Иванова] в человеке направляют его дух возмущения против Создателя. Это дух «первомятежника, внушающего человеку гордую мечту бого-

равного бытия» [9, 245]. «Люцифер в человеке — начало его одинокой самостоятельности, его своевольного самоутверждения в отъединении от целого, в отчужденности от “божественного всеединства”» [там же. С. 245–246].

В подобном толковании люциферических энергий Вяч. Иванов выявляет идущую от Лермонтова романтическую традицию. В таком случае, согласно мнению ученого, «вся человеческая культура создается при могущественном и всепроникающем соучастии и содействии Люцифера» [там же. С. 244]. А наши творческие и разрушительные энергии в большой мере оказываются его энергиями. И именно через Люцифера «мы бываем так красивы смелостью почина, дерзостью самоутверждения, отвагою борьбы — и пусть даже несчастны, но и самым красивым страданием нашим так горделиво упоены» [там же. С. 244].

Ю. Боров, характеризуя Каина как аналога Люцифера в одноименной трагедии Байрона, усматривает в нем протест против ограничений свободы и мощи человеческого духа: «Смысл его жизни — в бунте, в активном противостоянии вечному злу, в стремлении насильственно изменить свое положение в мире» [4, 85].

Ариманические энергии связаны с духом растления. Ариман действует там, где, согласно Вяч. Иванову, прекращается «процесс люциферического самопреодоления в человеке». Ученый убежден, что Достоевский различал обоих демонов и, хотя он их не называл своими именами, «никто из художников не был проникательнее и тоньше его в исследовании особенностей каждого и в изображении свойственных каждому способов овладения человеческою душой. Для него они — два проявления одной сущности [сатанинской. — Г. К.]» [9, 241].

Близкой к пониманию Ивановым дьявольских энергий оказывается трактовка Ильиным. В их проявлении он дифференцирует демонизм и сатанизм. По мнению ученого, «демонизм есть преходящее духовное помрачение, его формула: “жизнь без Бога”; сатанизм есть полный и окончательный мрак духа, его формула: “низвержение Бога”. В демоническом человеке бунтует необузданный инстинкт, поддерживаемый холодным размышлением; сатанинский человек действует как чужое орудие, служащее злу, но способное наслаждаться своим отвратительным служением» [11].

К ариманическому отнесем и понимание черта С. Великовским, который в исследовании творчества П. Верлена считал нечистого «владыкой злого хаоса и потому держателя ключей от потаенной истины воцарившегося отныне вокруг беспорядка вещей, умов, душ» [5, 81]. Или, к примеру, видение кровавых социальных событий в Нидерландах, происходивших в XV веке, которые, согласно Г. Фомину, «представлялись тогда, как разгул сил преисподней, как порождение злой воли дьявола, как возмездие человечеству за грехи» [10, 49].

В современном осмыслении демонистики два отмеченных направления квалифицируются как «демон порядка» и «демон разлада», между которыми находится человек, стремящийся выйти из-под власти того и другого [18].

В итоге нашего обзора различных трактовок лика дьявола мы приходим к заключению, что все они являются отражением сущности человека, а отсюда и все его «специфические» качества: архизлодейство и враждебные действия против Бо-

га, провокаторская и карательная деятельность, таинственность и лживость, критичность и лукавство, оказывающие пагубные действия на человека.

Вместе с тем в характеристике дьявола необходимо сознавать и уровень невротичности героя, к которому является лукавый, иначе — степень проблематизации феномена безумия, всю диалектику имплицитно-эксплицитных смыслов бытия главного героя, взаимодействующих в его собственном сознании.

В целом для человека, чтобы приблизиться к божественному, есть только один путь — жить по суду совести, а, чтобы превратиться в дьявола, существует множество соблазнов ухода от совестного судилища и вследствие этого мутировать в пагубного для человечества монстра.

Литература

1. Ахутин, А.В. София и черт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики) // Вопросы философии. — 1990. № 1. — С. 51–69.
2. Бердяев, Н.А. О человеке, его свободе и духовности // Избранные труды / Ред.-сост. Л.И. Новикова и И.Н. Сиземская. — М.: Флинта, 1999. — 312 с. [Серия «Духовное единение»: Избранные сочинения выдающихся мыслителей в 25 тт. (книга 1).]
3. Бердяев, Н.А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1944_041_4.html.
4. Боров, Ю.Б. Эстетика. — М.: Политиздат, 1975. — 399 с.
5. Великовский, С.И. В скрещенье лучей. Групповой портрет с Полем Элюаром. — М.: Советский писатель, 1987. — 400 с.
6. Вулис, А.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М.: Художественная литература, 1991. — 224 с. [Серия «Массовая историко-литературная библиотека».]
7. Гуревич, П.С. Психология чрезвычайных ситуаций: Учеб. пособие для студ. вуз. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2007. — 495 с. [Серия «Актуальная психология».]
8. Друзь, И.М. Трансформация образа дьявола в мировой культуре: Актуальные мысли // Русская линия: Православное информационное агентство. Режим доступа: <http://rusk.ru/st.php?idar=113065>.
9. Иванов, Вяч. И. Прологомены о демонах: Лик и личины России // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 тт. Т. 3. — С. 243–252: Статьи [// Вяч. И. Иванов: Критические издания.] // Русская виртуальная библиотека. Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol3/01text/02papers/3_139.htm.
10. Иероним Босх [Альбом] / Автор текста и сост. альбома Г.И. Фомин. — М.: Искусство, 1974. — 160 с.
11. Ильин, И.А. О грядущей России: К истории дьявола (20.10.1948 г.) // Избранные статьи / Под ред. Н.П. Полторацкого. Нью-Йорк: Изд. Свято-Троицкого Монастыря и Корпорации «Телекс Джорданвилл», 1991. — М.: Воениздат, 1993. — 368 с. [Редкая книга.] URL: <http://lib.ru/POLITOLOG/IILIN/istoi.txt>.

12. *Ильин, И.А.* Путь к очевидности / Сост. п.В. Алексеев и В.И. Кураев; Послесловие В.И. Кураева; Прим. Р.К. Медведевой. — М.: Республика, 1993. — 431 с. [Серия «Мыслители XX века».]
13. *Кант, И.* Основы метафизики нравственности / Под общ. ред. В. Асмуса, А. Гулыги, Т. Ойзермана; Пер. с нем. Н.О. Лосского; Отв. ред. и автор вступ. ст. В.А. Жучков. — М.: Наука, 1999. — 1472 с. [Серия «Памятники философской мысли».]
14. *Карелин, В.В.* Этот негодный невидимка // Центр «Интеллект». Режим доступа: <http://www.intellektspb.ru/articles/satan.html>.
15. Книга Еноха [// Апокрифы, околохристианские тексты] // Библия: Полный текст канонических и неканонических книг. Режим доступа: <http://biblia.org.ua/apokrif/apocryph2/enoh1.shtml.htm>.
16. *Котельникова, И.* Образы зла и Сатаны в европейской и русской литературе и культуре (по поэме М.Ю. Лермонтова «Демон») // Алые паруса: Проект для одаренных детей социальной сети работников образования «nsportal.ru». Режим доступа: <http://nsportal.ru/ap/literaturnoe-tvorchestvo/library/obrazy-zla-i-satany-v-evropeiskoi-i-russkoi-literature-i-kulture>.
17. *Лосский, Н.О.* Бог и мировое зло / Сост. А.П. Поляков, П.В. Алексеев, А.А. Яковлев; Прим. Р.К. Медведевой. — М.: Республика, 1994. — 432 с.
18. *Мальцев, Л.А.* Инфернальный мир романа В. Гомбровича «Фердидурке» // Известия Уральского государственного университета. 2010. № 2 (76): Гуманитарные науки [Филология]. Режим доступа: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0076\(01_\\$02-2010\)&xsl=showArticle.xslt&id=a16&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0076(01_$02-2010)&xsl=showArticle.xslt&id=a16&doc=../content.jsp).
19. *Мелик-Саркисян, Р.С.* Образ дьявола в творчестве Достоевского // Первая Международная научно-педагогическая конференция «Инновации в образовательном процессе. — М.: Человек, 2013. — С. 186–192.
20. *Муратов, М.Н.* Мотив продажи души дьяволу в традиции готического романа // Студенческий научный форум 2012: IV Международная студенческая электронная научная конференция 15 февраля — 31 марта 2012 года. [Российская академия естествознания.] Режим доступа: <http://rae.ru/forum2012/pdf/1688.pdf>.
21. *Нечаева, Е.А.* Поэтика демонического в творчестве Э.Т.А. Гофмана: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 — Балашов: Балашовский институт (филиал) Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, 2010. — 183 с. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-demonicheskogo-v-tvorchestve-eta-gofmana>.
22. *Ориген.* О Началах. Кн. I. Гл. 5. Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/?Origen/o_nachalah=1_5.
23. *Рерих, Е.И.* О Люцифере. Из письма Е.И. Рерих — Ф.А. Буцелу 3 декабря 1937 г. Цит. по: «Шамбала — это не миф» / Под ред. Н. Самохиной. — М., 2009 // Пазлы: электронная библиотека эзотерики. Режим доступа: <http://e-puzzle.ru>.
24. *Романчук, Л.А.; Щитов, Д.Н.* Демонизм. Зверь Апокалипсиса: Литературные мифы, версии, реалии / Предисл. А.Д. Михалева. — М.: Мэйлер, 2012. — 288 с.

25. *Тареев, М.М.* Цель и смысл жизни // Смысл жизни: Антология / Сост., общ. ред., предисл. и прим. Н.К. Гаврюшина. — М.: Прогресс-Культура, 1994. — С. 123–242. [Серия: «Сокровищница русской религиозно-философской мысли». Вып. II.]
26. *Татаринев, А.В.* Власть апокрифа: Библейский сюжет и кризисное богословие художественного текста. — Краснодар: Кубанский государственный университет, 2008. — 984 с.
27. *Тураев, С.В.* Олимпийское и фаустовское у Гете // Гетевские чтения 2003 / Под ред. С.В. Тураева; Редколл.: А.Н. Анисимова, Н.И. Лопатина, С.В. Тураев, Д.В. Фомин, Е.И. Чигарева, Г.В. Якушева. — М.: Наука, 2003. — С. 80–89.
28. Христианство и творчество [Александр Менъ отвечает на вопросы.] Режим доступа: <http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/men2.htm>.
29. *Шелли, П.Б.* О дьяволе и дьяволах // Пер. З.Е. Александровой; Прим. Ю.М. Кондратьева. Режим доступа: <http://www.morganaswelt.ru/library/prose/percy-shelley-prose.html>.

М.Л. Космовская

МУЗИЦИРОВАНИЕ В ПРОШЛОМ И СОВРЕМЕННОСТИ:

от Н.Ф. Финдейзена¹ — к НАШИМ ДНЯМ

«Музицирование (от нем. *musizieren* — заниматься музыкой) — исполнение музыки в домашней обстановке, вне концертного зала. В более широком понимании — вообще игра на музыкальных инструментах», — самое распространенное в Интернете определение. Однако что-то в этой трактовке общепринятого в России термина упускается — нет обозначения цели, не конкретизировано — для чего же играть «в домашней обстановке»? Постараемся найти ответ на этот вопрос.

Для начала обратимся к опыту, отраженному в дневниках Николая Федоровича Финдейзена (1868–1928) — ученого, историка, историографа русской музыки с древнейших времен, музыкального критика (не только практика, но и теоретика, разработавшего научные основы музыкальной критики), создателя и бессменного редактора-издателя «Русской музыкальной газеты» (РМГ: 1894–1918), музыкально-общественного деятеля, лектора и педагога. Он оставил немало высказываний о часах музицирования: «К музыке влечет иногда дома, где Бахом, Бетховеном, Глинкой, Шопеном, Вагнером (а эти дни и Рубинштейном) наслаждаешься в тиши, без помехи. А в концертах — как часто! — кривлянье, недостатки дирижера, оркестра, солистов разбивают только что навеянное настроение...» [8, 151–152], — запись от 4 апреля 1913 года, в которой противопоставляется наслаждение от погружения в музыку и раздражение от внешней публичной мишуры, убивающей впечатление.

¹ Работу над пятым томом дневников Н.Ф. Финдейзена, за 1920–1924 годы (расшифровка рукописи, исследование, комментирование, подготовка к публикации), в 2015 году предполагается вести при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, грант № 15-04-00191.

Аналогичные признания в дневниках встречаются постоянно: «С Васильевым² хорошо помузицировали — 3-го дня дома — концерты Чайк<овского> и Глаз<унова>. (...) Вчера — благословили наступивший 44-й год — всеми 10-ю скрип<ичными> сонатами Бетховена. Ради них В<асильев> остался на даче. Только на Х-й сдал — от усталости. В<асильев> — лихой скрипач и умный» [8, 131], — 12 июля 1911 года; «Светлый праздник провели так — днем с Васильевым и Бильдштейном³ сыграли оба трио Шуберта и Мендельсоновское» [8, 135], — 30 марта 1912 года; «На Троицу был Васильев, играли Баха (все скрип<ичные> сон<аты>), Бетховена, разных прекрасных стариков» [1, 136], — 15 мая 1915 года; «Сочельник встретили с Васильевым сонатой и фугой Баха и тремя сонатами Бетховена, а после упития, сонатами Грига. Остался ночевать и утром еще сыграли 2-ю александровскую⁴ Бетховена» [1, 200].

За сухим, без эмоций перечнем исполненных для самих себя сочинений — огромный исполнительский опыт, включая и концертную деятельность. Однако вышеназванные произведения игрались исключительно ради ощущения праздника — для радости общения с великими мыслителями-композиторами, а не в качестве репетиционных сыгрываний.

Подобные высказывания встречаем не только в дневниках 1910-х годов. Буквально с юности и до последних лет жизни продолжалось, казалось бы бесцельное (в смысле — не для выступления в концертах, на публике) времяпровождение за музыкальным инструментом в соло или в ансамблях — дуэтах, трио, квартетах: «Вчера мы играли 2 отрывка из мессы Палестрины и всю C-dur'ную мессу — что за величественность, какая красота, какое вдохновение!» [6, 124], — 11 февраля 1893 года; «В прошлые печальные дни меня сильно поддерживал шумановский “Карнавал”» [А. 51, 11 об. — 12], — 29 мая 1902 года; «45-ю годовщину рождения встретил (с Васильевым) скрип<ичными> сонатами Бетховена. Играли с ним еженедельно. Теперь только узнал прелестные сонаты Моцарта» [8, 156], — 23 июля 1913 года; «Полюбился Жилин — вчера кончил переписку его рукописи полонезов, вальсов и экосезов» [1, 252], — 1 марта 1919 года.

Говоря о музыке как о наиболее «душевном, интимном <Н.Ф.> из искусств» [2, 173], Финдейзен отмечал, что она производит «волнующее душу впечатление» [1, 19] и приносит освобождение от нервного напряжения, усталости, давая человеку новую жизненную энергию: «Тяжело. Вечером несколько согрелся Бахом, да, и сегодня он подтянул меня» [А.7, 188].

² Васильев Василий Серапионович — скрипач, с 1919 г. работал в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории. С 1909 жил по адресу: Гончарная 10, кв. 8. Устраивали с Финдейзенем домашние вечера музицирования. Сохранились: Письма В.С. Васильева Н.Ф. Финдейзену 1910–1922 и б. д. // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1208. 24 л. Приложение: Портрет В.С. Васильева.

³ Бильдштейн (Бильстин) Юрий Георгиевич (1887–1947) — российский, французский и американский виолончелист и педагог. В 1909–1917 годах Санкт-Петербургский педагог и музыкально-общественный деятель. Совместно с Н. Бурениным, организовал и возглавил в Обществе друзей музыки (создано А. Зилоти, С. Сонки и Н. Финдейзенем) секцию общедоступных концертов для обслуживания рабочих окраин, которая вскоре была преобразована в отдельное Общество изящных искусств (в 1914).

⁴ Вторую из трех скрипичных сонат Л. Бетховена — № 6, 7, 8, которые в 1801–1802 годах он посвящал Александру I: c-moll. Op. 30 № 2.

От создания праздничного настроения до снятия нервного напряжения, от ликования и радости — к элементарной, как сказали бы столетие спустя, релаксации, вплоть до насыщения новой энергией — и все это в игре на одном или нескольких инструментах получал Финдейзен и участники его музыкальных вечеров. Таким образом, по финдейзеновским дневникам можно сделать вывод о том, что в музицировании получали удовольствие, отдохновение, новые силы и возвышение души над бытом и повседневными проблемами, которые в результате разрешались сами собой или с легкостью решались при повторном к ним обращении. Пожалуй, это свойство музицирования — многоаспектного положительного воздействия на личность человека и является наиболее существенной составляющей самого процесса игры на музыкальном инструменте. И оно характерно не только для автора дневниковых записей, на основе которых мы сделали выводы, но и для народного музицирования — пастушок не только наигрывал на свирельке, чтобы не растерять стадо, но и получал от этого удовольствие.

Что же происходит в наши дни? Насыщенная техническими новинками последних десятилетий повседневная жизнь грозит выхолостить в человеке все чувства, подменив их роботизацией мышления и поведения. Если уже в конце 1980-х годов Д. Лихачев предупреждал: «Чрезвычайно опасно, что естественные науки опережают в своем развитии гуманитарные. (...) Между тем гуманитарные науки и искусства формируют нравственный мир каждого отдельного человека и всего общества в целом» [4, 16], то за четверть столетия скачок, совершенный естественно-научными и техническими открытиями и разработками грозит первооснове человеческого естества: совершенствование бытовых условий приводит порой к гибели базовых душевных качеств. Овладевая техникой и знаниями, мы забываем о душевности и любви между людьми, подменяя даже понятие дружелюбия на зарубежный термин «толерантность», то есть терпимость, что далеко не одно и то же.

Не реагируя на академические прогнозы, мы забываем о том воздействии, которое звуковая среда⁵ оказывает на человека, особенно на ребенка. И отрицательного в этом процессе наблюдается сегодня гораздо больше, чем положительного. Вопреки утверждению Сервантеса: «где музыка — плохого быть не может», время изобретает такие звуковые трансформеры как аудио или музыкальные наркотики, звуковые пушки и проч. — явления, уже сегодня угрожающие существованию человеческой цивилизации.

Значение звука для жизни человека, диаметрально противоположное воздействие на человеческий организм музыки и шума, осознанное отношение ко всем проявлениям звукового пространства — где, когда и как мы формируем эти базовые представления у детей? От звука собственного голоса и голосов родных людей — к первым самостоятельно сыгранным звукам — к музицированию и, только затем, выходу на профессиональное освоение музыки, к высшей его ступени — исполнительству, ставшему для многих из нас профессией, смыслом жизни. Каждый

⁵ Исследование проблем, связанных со звуковой средой в педагогической сфере ведутся в Курском государственном университете под руководством В. Лаптевой. Тема: «Музыкальная поддержка общего образования в ракурсе организационно-методической деятельности» при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, *грант № 15-06-10168*.

раз, встречаясь с новым дарованием, мы в изумлении замираем, воспринимая его как незаурядное явление нашей жизни. Как чудо, дар свыше. И отступает стремление критиковать, обсуждать, давать советы... Прекрасно об этом сказал А. Кураев в одном из своих многочисленных интервью: «Чудо — любое проявление Божией воли. И именно потому, что это чудо, оно не подлежит дальнейшему анализу. Это нельзя дальше расчленять. Здесь можно просто замереть... Чудо есть чудо, и чудо есть Бог» [3].

Однако для того, чтобы исполнительство эволюционировало, необходимо своевременно распознать в ребенке музыкальные задатки, взрастить способности, раскрыть талант. Как же быть, если в сегодняшней России уроки музыки все больше начинают походить на литературно-музыкальные композиции? Причем с обязательным «исполнителем» музыки — музыкальным центром или, что с каждым годом становится еще более распространенным, — компьютером? К чему учителю открывать крышку фортепиано или брать в руки весьма нелегкий баян или аккордеон, если достаточно щелкнуть мышкой и все. Музыка обеспечена! Не будем дискутировать по поводу «музыкальных консервов»: действительно, послушать «Аппассионату» лучше в исполнении Э. Гилельса или С. Рихтера. Далеко не каждый учитель музыки может подняться до таких высот художественного выражения. И к классике логично приобщаться в высокопрофессиональном исполнении. Но станут ли в таком случае наши маленькие слушатели получать не только пассивные знания о музыке (если требования учителя сидеть тихо и смирно, не шевелиться — пока звучит музыка, не воспитают у ребенка отвращение к классике — с чем мы зачастую сталкиваемся), но и активные: в полной мере осознавая мастерство и талант музыкантов, имея возможность сравнивать собственные опыты и лучшие образцы мировой музыкальной культуры? Соучаствовать в исполнении и получать от этого удовольствие. Воспарять душевно! Думается, что нет: они так и будут продолжать слушать и критиковать или обсуждать услышанное, как это предлагает делать большинство современных программ по музыке для общеобразовательных школ. А ведь еще в Древнем Китае (чаще всего эти слова приписывают Конфуцию) говорили: «Скажи мне — и я забуду, покажи мне — и я запомню, дай мне действовать самому — и я научусь!».

Почему же мы перестали играть с детьми на уроках музыки? В России накоплен очень большой опыт, который для многих учителей музыки остается тайной за семью печатями. Помнятся великолепные уроки Г. Шатковского в московских общеобразовательных школах, посвященные развитию навыков импровизации на фортепиано, которые мне посчастливилось посетить в 1980 годы: педагог работал с целым классом и 20–25 человек за один урок успевали не только познавать теорию музыки, совершенствовать слуховую подготовку (причем не только интервалы, аккорды, простейшие функциональные соотношения — Т–Т–Д–Т–С–К–Д–Т, но и отклонения, и альтерацию) и, главное, самому играть, пробегая вокруг рояля и оставаясь перед клавиатурой, чтобы сыграть свои 8-тактовые фразы-импровизации на инструменте, находя ключ в кадансовом обороте и «отмыкая» им собственные возможности в создании новых мелодий на основе заданной гармонии. Это казалось чем-то новаторским и экспериментальным, немыслимым по ре-

зультативности (все дети играли!) и элементарным для преподавания. По той радости, которую испытывали школьники, играя в звуки и рождая свои, неповторимые мелодии было видно, что из музыки, из музицирования, пусть даже любительского, они уже не уйдут, а будут искать все новые и новые формы самовыражения в звуке.

Последующее знакомство с историей музыкального образования показало, что в основе великолепной методики Шатковского лежала школа таперского мастерства, отработанная в первые десятилетия XX века и дававшая образование аккомпаниаторам немого кино, к примеру, в музыкальных техникумах Ленинграда в 1920–1930-е. Заслугой же, причем безусловной, было, да и сейчас остается (см.: <http://www.shatkovsky.ru>), возрождение этой результативной методики, дарующей счастье подлинного владения звуками фортепиано. Почему же сегодня мы не работаем в школах России по этой методике? Да и не только у нас в стране, ведь на его сайте читаем: «Принимаются заявки на выездные семинары по разным странам СНГ, Зарубежья».

Для работы по методике Шатковского учителю музыки или преподавателю надо преодолеть себя и понять, что система, по которой учили нас — не единственная, что новые поколения должны быть хоть чуточку счастливее нас. Иначе жизнь прекратит эволюционировать. Хочется надеяться, что новые школьные Федеральные государственные образовательные стандарты (ФГОСы), по которым в 2011 году начали работать школы России, предполагают именно это: обращение к развитию личностных возможностей ребенка. А отсюда — неоднократное упоминание в документах и примерных программах слов «музицирование» и «импровизация», поскольку только эти формы работы на уроках музыки дают возможность развития творческого потенциала каждого ребенка: как в сфере искусства звуков, так и по всем ракурсам его интересов (теория переноса способностей).

Начиная с фортепианной импровизации донотного периода, Шатковский вел детей к нотной грамоте, а по этому периоду есть прекрасные наработки С. Мальцева, Ю. Козырева, А. Маклыгина и других наших современников.

Однако есть некоторые сомнения в целесообразности начинать с фортепиано и им же заканчивать: в мире так много музыкальных инструментов, что правомерен вопрос — почему мы в лучшем случае усаживаем ребенка только за один из них, не давая даже возможности почувствовать радость от общения с остальными, начиная с природой данного, обусловленного физиологией — тела и голоса; подручно постоянно используемого ударного инструментария, примитивные варианты которого — тарелки, ложки — у нас всегда под рукой; заканчивая более сложными видами — духовыми, клавишными, струнными.

Музицировать и импровизировать можно на любом народном и классическом инструменте. Важно только избрать результативную методику обучения. Балалайка, баян, аккордеон, гитара. Работая около двух десятилетий со студентами факультета педагогики и методики начального обучения Курского государственного университета поняла, что за то короткое время, которое отводится на освоение методики музыкального воспитания, научить играть на фортепиано весьма проблематично, хотя по упомянутой выше методике и возможно. Однако будущие учителя начальных классов прекрасно осваивают гитарный аккомпанемент и приходят в

школу с репертуаром от 20 до 50 детских песен, впоследствии расширяя и дополняя его. Это ли не залог того, что дети в их классах обязательно запоют. Но работа с гитарой (вернее, под гитару) по координации слуха и голоса очень сложна.

Поиск еще более доступного для освоения инструмента привел к знакомству в 1990 году с предложенным Э. Смеловой народным способом обучения игре на элементарной детской игрушке — свирели: по цифровой системе, базирующейся на структуре инструмента: одно отверстие закрыто, два, три и т.д. Проведенный в Курске в 1991–1993 годах эксперимент показал, что работа со свирелью обладает мощнейшим оздоровительным эффектом (один из первых показателей — дети экспериментальных классов за весенние месяцы ни разу не заболели простудными заболеваниями), развитие мелкой моторики руки положительно воздействует на мышление, гипервентиляция мозга обеспечивает повышенную работоспособность. И все это — лишь сопутствующие составляющие работы музыканта в школе! Свирель «прочищает» интонацию, координирует ее в кратчайшие сроки, поскольку в исполнении на ней надо достигнуть чистого и красивого звука — что слышим внутренним слухом, то и играем. Причем эта игра дает осознание собственной значимости и успешности, что так немаловажно в нашем сегодняшнем мире.

Результаты научно-исследовательской работы были обобщены в нескольких брошюрах автора этих строк: «Научно-методическое руководство игры на свирели», «Девять уроков игры на свирели: в донотный и нотный периоды» и «Практическое музицирование на свирели: учебно-методическое пособие», а также на сайте www.svirel.biz (с видео и аудио примерами и новостями о проведении в Курском государственном университете мероприятий по проблемам инструментального музицирования).

Прошедшие в середине 1990 годов в Санкт-Петербурге семинары для музыкальных работников дошкольных учебных заведений, учителей музыки общеобразовательных школ, преподавателей школ искусств и учителей начальных классов привели к несколько неожиданным даже для меня результатам: сегодня более 10000 детей северной столицы и Ленинградской области играют на свирели. Проводятся фестивали по районам. Так, в Калининском районе, под руководством Е. Рисовой проходили фестивали, в которых принимало участие около 30 школ района. А это — зал на 600 мест полностью заполненный играющими-музицирующими детьми. И сцена, на которой выступают и учащиеся детских школ искусств, игравшие на фортепиано, баянах, аккордеонах, скрипках (как концертмейстеры или участники ансамблей), и дети-инвалиды. Одаренных детей и детей из специально-коррекционных учебных заведений объединяла музыка, которая рождалась их душами, их музицированием.

Счастье творчества, в чем бы оно ни проявлялось — в игре на инструменте, сочинении стихов или в движении, приносит человеку осознание высших истин, не только даря радость, но и насыщая смыслом его повседневность. И только счастливый человек может воспитывать молодежь, передавать ей опыт и знания предшественников, то есть образовывать их. Пожалуй, это то, о чем размышлял ученик Сократа и учитель Аристотеля, талантливый поэт, музыкант и спортсмен Аристокл, вошедший в историю человеческой мысли как философско-концептуальный древ-

негреческий мыслитель под прозвищем, данным ему за широкий лоб и плечи — Платон (широкий). Уверенный в абсолютной значимости автономно существующих идей (или эйдосов, по его определению), составляющих бытие вне времени и пространства Платон оставил нам фразу-афоризм: «Если человек не музыкант, — он не может быть учителем». Добавим — и инженером, и врачом... Так, к примеру, считали в XIX веке в Лесном и Горном институтах Санкт-Петербурга, вводя в систему образования будущих лесничих и горных инженеров, помимо фортепиано — еще один музыкальный инструмент, который выпускники этих учебных заведений могли бы легко перевозить к месту своей работы.

Таким образом, музицирование — это игра на музыкальном инструменте ради достижения самого главного на земле: счастья и любви, а, если проще, на ранней ступени — ради собственного удовольствия и возможности дарить это удовольствие, счастье и любовь своему окружению. И это было известно и понятно на протяжении тысячелетий существования жизни на Земле: нет ни одного народа в мире, не музицировавшего на протяжении его истории. Искусственный же отказ от естества человеческого бытия приводит к гибели цивилизаций. Играть на музыкальных инструментах — от самых элементарных детских игрушек до усовершенствованных и профессиональных — прекрасное, возвышающее душу занятие, в процессе которого человек познает непознаваемое никаким иным способом. Как справедливо отмечал Г. Гульд: «Музицирование — не дело состязания, а дело любви...» [5].

Так, в осознании целей бытия и становления музыкального образования, в поиске решений для личностных и конкретно-дисциплинарных проблем, мы постепенно начинаем осознавать значение музицирования, тем более, что цель у всего человечества одна, прекрасно сформулированная святым земли русской, уроженцем курского края Серафимом Саровским: «Созижди мир в душе твоей и вокруг тебя спасутся тысячи». Не это ли упокоение духа дает человеку приобщение к музицированию, к творчеству: игра в звуки, независимо от его национальности, вероисповедания или страны проживания. Мира вашим душам, мира, который мы находим в молитве и музицировании.

Литература

Архивные материалы

1. *Финдейзен, Н.Ф.* Дневник. 30 апр. 1906 — 9 июля 1909 // ОР РНБ. — Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 373. — 57 л.
2. *Финдейзен, Н.Ф.* Заметки, планы, наброски: Разрозненные записи. 6 сент. 1891 — 17 фев. 1920 // ОР РНБ. — Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. — 297 л.

Публикации

3. *Ладик, Л.А.* Интервью с диаконом Андреем Кураевым // Верую! [: Газета православных христиан.] — Иркутск. 1999. № 1 (15). — Режим доступа: http://kuraev.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=39
4. *Лихачев, Д.С.* // Наука в СССР. 1988. № 2. — С. 16.
5. *Майкапар, А.Е.* Незнакомый Глен Гульд // Музыкальная жизнь. — 1983. № 19 (621). Режим доступа: <http://www.maykapar.ru/articles/gould02.shtml>

6. *Финдейзен, Н.Ф.* Дневники. 1892–1901 / Вст. ст., расшифровка рукописи, иссл., коммент., подг. к публ. *М.Л. Космовской*. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — 430 с.
7. *Финдейзен, Н.Ф.* Дневники. 1902–1909 / Вст. ст., расшифровка рукописи, иссл., коммент., подг. к публ. *М.Л. Космовской*. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. — 392 с.
8. *Финдейзен, Н.Ф.* Дневники. 1909–1914 / Вст. ст., расшифровка рукописи, иссл., коммент., подг. к публ. *М.Л. Космовской*. Т. 3. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. — 376 с.

С.В. Лаврова, Е.А. Островская

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОВОКАЦИИ НОВОЙ МУЗЫКИ

В современной гуманитарной мысли, как, впрочем, и шире — в среде мыслящей, продвинутой интеллектуально и духовно, принято различать искусство современное и актуальное. И что любопытно, их противопоставлять. Если современное искусство имеет рубежи и грани, направления и лидеров, то актуальное искусство представляется чем-то воистину ужасным, нестерпимо драматичным. Именно в таком формате и ключе принято обсуждать и Новую музыку, клеймя ее композиторов за безобразие, не-музыку и даже бездарность. Однако именно их силами производится деконструкция прошлого, из осколков и граней которой ткется современность. И современность эта весьма провокативна, лицо ее безобразно уродливо и мало знакомо. Она настолько страшная, что включается рассудок и производится, наконец, реконструкция, пазлы складываются в новую формулу, в новое звучание мира.

В современном искусстве и музыке как его составляющей генерализированный код восприятия «прекрасное – безобразное» работает не столь явственно, как в прежние эпохи. Оппозиция «прекрасное – безобразное», применяемая во все времена для постижения фактуры нового, по-прежнему используется. Но используется в новом ключе неприсутствующего третьего, мнение которого взаимодействующая пара не учитывает в каком-то заданном контексте времени и места, но оно имплицитно включено в оценку. Для актуального искусства и многообразия его отсеков характерно использование в качестве кода диспозиции «вписывается – не вписывается». Селекция смыслов производится через оценку соответствия форме, стилю, эстетике, аудитории – всего того, что принято в определенной среде считать искусством (музыкой, литературой, кино и т.п.).

Парадокс и провокация — две неотъемлемые операции приращения смысла в подсистеме искусства. Провокация в контексте актуального искусства — сложнейшая задача, потому как оно само по своей сути провокативно. Подсистема искусства всегда балансирует на грани реальное – нереальное, стремясь подать самое себя в качестве подлинной реальности [1, 626]. В этом и заключается парадокс облачения реальности, сотворяемый коммуникациями подсистемы искусства. Ис-

искусство презентует себя как равноправную реальность и по сути является ею в совокупности своих смыслов, аудиторий, произведений, оценок, идей. Вместе с тем именно в различении реальности как она есть вне искусства и реальности искусства мы можем выявить и дешифровать трюк, совершаемый искусством, его утонченную провокацию. Оно провоцирует слушателя, исполнителя, композитора рискнуть сделать выбор в своей оценке того, а что же тогда реально, точнее, что вообще есть реальность. Поговорить о реальности, помыслить о ней означает выбрать из огромного горизонта смыслов те, что будут ее репрезентантами.

Специфика подсистемы искусства заключается в многоликости используемого ею медиума селекции собственных смыслов. Более того, медиум подсистемы искусства сочетается с формой и даже переходит в нее. Так, медиумом литературы будет алфавит, но не в качестве такового, а упакованный в организованный текст, — прозаический или поэтический, озвученный перед аудиторией профессионалов или компетентных профанов. Медиумом музыки выступают звуки, сложенные композиционно, имеющие графическое отображение в нотах, исполненные в специальном месте, — концертном зале, арт-площадке и проч. Медиумы современного изобразительного искусства давно уже не ограничены кистью и красками, глиной или камнем, скрипкой или духовыми инструментами. Средства передачи современного искусства отстраиваются по принципу бриколажа (то, что под рукой) — медиумом становится пила вместо смычка, поющие птицы и тишина, тело художника, старые вещи, раритеты ушедшей эпохи, фотографии, выполненные в нестандартной технике, фотоколлажи, мусор со свалки, животные и др.

В подсистеме искусства с необходимостью обнаруживается различие системы, т.е. смыслов, и среды, или организаций, взаимодействующих акторов, произведений искусства (музыкальных, изобразительных, художественных, кинематографических и проч.). Система и среда соотнесены друг с другом как внутренняя и внешняя формы. Разнообразие среды сопряжено с разнообразием смыслов, или коммуникаций, воспроизводимых подсистемой.

Провокация становится одним из парадоксов, определяющих специфику понимания в коммуникативных средствах новой музыки. И парадокс состоит в том, что новая музыка, являя себя в неожиданной провокативной форме, стремится наделить реальность смыслом. Точнее, она предлагает иную реальность, в которой музыка не украшает и не сопровождает, а звучит в каждом шорохе, звучит тишиной. Эта реальность вступает в жесткую конкуренцию с привычной красивой классической музыкой, противопоставляя ей иное измерение звучания мира.

Новая музыка реинтерпретирует прежние смыслы, используя в этих целях звуки, не всегда доступных пониманию слушателя. Эти звуки вынуты из привычного слухового контекста и включены в иной контекст звукового мира, что безусловно разрушает стереотипы восприятия. Так, Лахенманн, оперируя привычными уху звучаниями, не имевшими прежде никакого отношения к музыкальным, приходит к своей творческой концепции «конкретной инструментальной музыки».

Концепция «конкретной инструментальной музыки» проросла из электронно-магнитофонного аналога П. Шеффера и П. Анри. Они выступили с идеей так называемой конкретной музыки, в которой совокупность природных звуков, шорохов,

шелестов, зафиксированных заранее на пленку, подвергается различным преобразованиям — фильтрации, изменению скорости и даже искажению. Базовым звуковым материалом становятся разнообразные шумы окружающего мира. Ключевая идея здесь состоит в приобщении энергетического потенциала события звука, его «вещественность» к созданию музыкальной композиции.

Лахенманн, наследуя основные интенции конкретной инструментальной музыки, предложил тотальный демонтаж и конфронтацию взаимосвязей и потребностей музыкального вещества. Он разорвал классический звуковой контекст звуками, выброшенными прежде исполнительской и композиторской практикой, будь то всевозможные «киксы» у духовых, «трески», или «трение» струнных. У Лахенманна конкретная музыка обрела воплощение в «живых» инструментах. Он полагал, что основная задача музыкальной рефлексии о реальности — «создать подлинную музыкальную ситуацию» средствами обычных или необычных звуков [2, 60]. А для этого необходим «новый контекст». Звуковая материя окружающего мира воссоздается в инструментальной музыке, меняя привычный контекст филармонического звучания. И в этом состоит принципиально новое прочтение отношения к реальности в подсистеме искусства. Этот коммуникативный смысл великолепно иллюстрирует известный тезис — искусство никому ничего не должно, кроме, пожалуй, одного, — провоцировать [3].

В русле этого направления работает и австрийский композитор Петер Аблингер. Провокация Аблингера — марафон по периметру границ звука и языка, музыка вступает в конкуренцию с восприятием. Здесь слушателю предложено освоить неоднозначное соединение музыкальной композиции и звуковой инсталляции речи. Так, на Всемирном форуме в Венеции 2009 г. композитор представил звуковую инсталляцию, или разнузданно болтливый концертный рояль. Заговорить рояль заставила команда единомышленников Аблингера. В этой перспективе декламация текста была сначала записана, а затем пропущена через высокоточный анализатор спектра, разложившего звуки на пазлы — крохотные фрагменты определенных частот. Далее с помощью специальной программы частоты были соотнесены со звуками.

Здесь важно то обстоятельство, что частотное и временное разрешение звукового спектра фортепиано имеет предельное и вполне определенное значение. В силу этого спектральные составляющие звука пришлось спроецировать на частотно-временную сетку спектра фортепиано. Концертный рояль оснастили электромеханической приставкой, благодаря которой делается возможным нажимать одновременно на много клавиш, извлекая звуки очень быстро. Благодаря такой сложной комбинаторике слушатель познакомился с говорящим роялем, воспроизводившим текст посредством клавиш. И опять-таки мы видим, что акционизм у Аблингера отнюдь не самоцель. Сложнейшая комбинаторика, явившаяся результатом интеллектуальных и практических усилий целой команды, — средство спровоцировать слушательскую аудиторию, отобрав у нее привычный контекст. Привычный контекст музыки из рояля, под которую можно плыть и плыть в рутине повседневности. Аблингер обескураживает, даже музыкально глухой услышит, что рояль воспроизводит речь, но не музыку.

Акционизм в новой музыке весьма вариативен. Он может конфронтировать слушателя радикальной сменой привычного контекста, полностью переставляя смысловые акценты. А может и преобразовать знакомые звуковые объекты в нечто непонятное, злое, чужое и даже невообразимое. Классический исполнитель, поддерживаемый своим фан-клубом, выходит из зала оглушенный и рассерженный. «Некрасиво, не нравится». И эта реакция также часть партитуры.

Акционизм как варвар-номад пересекает границы действительности, погружая слушателя в беспрецедентную ситуацию с неизвестной и мало понятной драматургией. Он решительно и запросто вторгается в поле музыкальной публичности, провоцируя скандал, шумиху в прессе, аврал в среде пишущей братии музыкальных критиков. Однако цель при этом отнюдь не профессиональная среда, ригидная к инновации, защищающая свое поле обыденного. Целевой аудиторией акционизма в контексте актуального искусства выступает неподготовленный слушатель, широкая аудитория.

В 2000 годах новую актуальность обретает музыкальный концептуализм 1960-х. Теперь в привычном обрамлении слушатель получает совершенно неожиданное содержание. Неожиданным для слушателя оказываются медиумы из иных направлений системы искусства — музыка komponуется с театральными эффектами и постановками, инсталляциями и визуальными демонстрациями. Сохраняя концертный формат, композитор выводит слушателя за пределы традиционного музыкального синтаксиса посредством визуальных и театральных компонентов. Он не позволяет зрителю ни спать, ни кашлять.

Ярким примером отечественного акционизма в новой музыке являют работы российского композитора Георгия Дорохова (1984–2013). Так, в сочинениях «Study-I for violin» (2011) и «Concertino для альты или скрипки соло, радио, и пяти исполнителей» (2010) он внедрял в скрипичную практику жесткие, в некотором роде даже варварские способы обращения с инструментом. Дорохов предложил использовать пилу в качестве смычка в первой композиции, а во второй — молоток. Безусловно, что эта творческая акция была весьма провокативна.

В современной композиторской практике театрализация прямолинейна, провоцирует лишь тем, что эстетически отсылает на тридцать лет назад и соответственно дает повод для дискуссий. Это бесспорно далеко не ново, что минимизирует возможный эстетический эффект. Однако, если композитор иронично ищет новые подходы к инструментарию и принципы звукоизвлечения, это может послужить эстетическим оправданием акционизма, принимающего в данном случае на себя роль художественного средства. При такой расстановке акцентов, акция перестает быть целью.

И как тут вновь разорвать рутину? Лишь тишиной, звучанием тишины, оглушающим, невыносимым звуком тишины. Луиджи Ноно — первопроходец среди композиторов, освоивших звучание тишины, считал, что услышать молчание можно лишь с помощью специальных механизмов ее восприятия, создавая рациональную систему для его постижения. И в этом, с точки зрения композитора, заключаются элементы «консервативного насилия над природой молчания». Ноно призывает услышать молчание, постичь интуитивное рациональным способом [4, 257].

Музыка С. Шаррино также требует пристального внимания к микроскопическим звуковым эффектам. Развитие этой музыкальной мысли влечет за собой в большей степени визуальные, чем музыкальные, аналогии в которых становятся видимыми мельчайшие изменения соотношений между сдержанной статикой звуковых комплексов и локализованными структурами в звуковом пространстве. В качестве основного принципа восприятия, итальянский композитор предлагает следующую метафору: «слушать насекомого ухом гиганта» [5, 169].

Композиция «Исследование интонаций моря» («Studi per l'intonazione del mare», 2000) для контральто, четырех флейт, четырех саксофонов, ударных в качестве солистов и гигантского оркестра из ста флейт и ста саксофонов превосходный пример того, каким образом Шаррино приводит своего слушателя к звучанию тишины. А приводит путем провокации, удивления на грани с шоком. Сам гигантский состав являет собой тонко продуманную композиторскую провокацию. Звучание можно уподобить прорывающемуся вулкану. Динамическое напряжение от сдерживаемой кипучей энергии гигантского состава колеблется между тишиной и оглушительной звучностью.

Инструментальный состав, согласно утверждению самого Шаррино, основывался на изначальном несоответствии «оглушительного» и «безмолвного». Он призван был обнаружить «очарование гигантских акустических естественных явлений, которые получают от увеличения тихих звуков». Это позволило по-новому взглянуть на мир естественных акустических явлений: течения реки, пения птиц, сверчков, рыночных выкриков, шума дождя. Для того, кто открывает свое сознание потоку этих звуков, движение в пространстве начинается с «интеллектуальной тишины». «Вселенная звуков стремится к жизни» [5, 169].

Замысел Шаррино состоит в искажении традиционного противопоставления тишины и оглушительного хаоса, опрокидывающий существовавшие ранее законы перспективы. Разрушение дистанции между слушателем и композитором, глубокий контакт со звуком и эффект вторжения в личное пространство, балансирование на грани беззвучия и оглушительного, буквально сбивающего с ног, звука. Звуковой мир Шаррино освобождает сознание слушателя от рутинных наслоений и художественных «штампов», которые форматируют привычку восприятия. Такой процесс очищения он называет «истинное вслушивание». Прислушиваться — значит вызывать к жизни тишину сознания, молчание внутри себя. Граница между звуком и молчанием оживляется томительным ожиданием, напряжением, посредством которого слушатель различным образом воспринимает себя самого. В такие фрагменты реальны лишь причудливые сочетания музыкальных звуков с дыханием, исполненным выразительной и многозначной тишины.

В опере «Lohengrin» Шаррино реализовывает новое направление музыкального освоения звучаний тишины. Здесь композитор обращается к познанию чужого сознания, звучания чужой одушевленности. Это произведение представляет собой самый радикальный пример фокусирования точки вслушивания. Слушатель оказывается перемещенным во внутреннее пространство сознания главной героини. Она становится своего рода сфокусированной точкой — «центром» произведения

Он утрачивает дистанцию отстраненного слушания, переходит границу человеческого предела.

В предисловии к изданию партитуры Шаррино пишет о необходимости «воскресить в памяти внутреннее пространство известной оперы», и именно это пространство должно стать эпиграфом к новому Лознгрину. Оно отображается в безумных глазах Эльзы, оглушенной звоном колоколов. На природе этого участия концентрируется слушательское внимание, интегрирующееся в сознание символическое и психофизическое Эльзы, работающее на границе между ассоциациями, и сознанием слушателя.

Существуя в двух версиях, так же как и «Прометей» Л. Ноно, Лознгрин (1982–1984) в первом случае обозначен в жанровом отношении как мелодрама, во втором (1984) — это был радиоспектакль — «невидимое действие» для певицы, хора и инструментов, заказанный R.A.I., и, тем не менее, имевший и сценическое воплощение. «Невидимое действие» предполагает звуковой театр. Композитор не просто объединяет музыку в единую «магию театра», он сознательно растягивает временное пространство, где минимальное движение сознания Эльзы не проходит незамеченным. Невидимое действие происходит лишь в воскрешении памяти: сон, или воспоминание, или фантазия предписывают слушателю необходимость выстроить собственное отражение истории, данной сквозь призму безумия и раздвоения сознания Эльзы. Действие — это плод воображения слушателя, сфокусированного на звуковой ткани.

Подводя итог нашему рассмотрению, отметим, что актуальная музыка отнюдь не укладывается в параметры безобразного, потому как не стремится противостоять звучанию классического мира, реальности прошлого. Более того, это прошлое деконструируется, разбирается на пазлы, из которых впоследствии складывают новую композицию звука. И эта новая композиция есть реальность пульсирующей современности. В новой музыке приемы провокации, прежде обескуражившие и ошеломлявшие публику, стали прозой и трюизмом. И тем сложнее новым композиторам дается провокация. Конкретная инструментальная музыка — это провокация, направленная на изменение рутинных слушательских установок. Аудиторию оглушают звуками, не имевшими прежде права на филармонический контекст. Однако при постоянной смене акцентов основные провокативные принципы константны — размытые границы звука и шума, музыкального и речевого звучаний, традиционной практики игры от внедряемых новых приемов, звукового восприятия от физической реакции. Ошеломляющий варвар, врывающийся в беззвучие постклассического мира, заставляет рояль говорить, тишину звучать, а слушателя постигать звучание чужой одушевленности.

Литература

1. *Лакхенманн, Х.* Искусство ничего не должно / Интервью Е. Мусаелян // *Играем с начала.* — 2014. № 1. — С. 4.
2. *Luhmann, N.* Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kuns // *Geshihten und Funktionen eines Kulturwissenschaftlichen Diskurselements* / H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hrsg.). — Frankfurt am Main: o. V., 1986. — S. 620–672.

3. *Lachenmann, H.* Musik als existentielle. — Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2004. — S. 45–67.
4. *Nono, L.* L'erreur comme nécessité // Laurent Feneyrou: Musique/passé/présent. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1993. — P. 256–257.
5. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti (1981–2001). — Novecento: CIDIM, 2001. — 462 s.

А.Е. Лебедев

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАССИОНЫ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ
В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ С УЧАСТИЕМ БАЯНА
(НА МАТЕРИАЛЕ «СТРАСТЕЙ ПО ИУДЕ» М. БРОННЕРА)**

Развитие современной музыки с участием баяна, начиная с 1990 годов и по настоящее время, можно охарактеризовать как период *индивидуальных творческих проектов*, в которых, наряду с ассимиляцией постмодернистской эстетики, происходит глубоко индивидуальное преломление традиционных средств выразительности. Этот период отмечен приходом в баянную музыку таких композиторов, как Е. Подгайц, С. Беринский, М. Броннер, а также новым этапом в творчестве С. Губайдулиной, А. Кусякова, В. Семенова, А. Холминова. С именами упомянутых авторов связаны наиболее яркие явления в музыке для баяна последних десятилетий.

Для современных авторов характерным становится совершенно иное отношение к баяну. И если у одних оно сродни отношению к человеку, «который переступил порог храма» [5], то у других наоборот доминирует демократизм и аллегория. Баян все чаще выступает как трагический персонаж, символ Бога, трактуется в контексте духовной проблематики. В сферу образности активно проникает библейская тематика. Именно это новое для баянной музыки явление провоцирует возникновение особых сочинений, в которых баян выступает как евангельский герой, носитель магического, сакрального. Впервые заявив о себе в творчестве С. Губайдулиной, данная тенденция предвосхитила появление *новой сакральности* (Т. Лева) — направления широко представленного затем в музыке 1980–90-х годов. Вслед за С. Губайдулиной с библейскими сюжетами в баянную музыку приходят С. Беринский и М. Броннер.

Одной из основных тенденций, заявивших о себе на данном этапе развития баянной музыки, становится появление современных вариантов барочных *пассионов*. Это, в свою очередь, отражает современную ситуацию в области сакральной музыки, когда, по словам Н. Гуляницкой, «возникает неупорядоченное множество жанровых форм, имеющих разную природу, разные художественные ориентиры и разные средства оформления» [3, 316].

Одним из таких сочинений являются «Страсти по Иуде» М. Броннера. Как известно, многие сочинения композитора затрагивают отдельные библейские сюжеты. При этом автор не ограничивается только лишь новозаветной тематикой, а широко использует сюжеты Ветхого завета. Достаточно вспомнить известные сочине-

ния «Авраам и Исаак» (1998), «Адам и Ева» (1999), «Из книги пророка Исаии» (1998) и другие. Вот как пишет сам композитор о произведениях на библейскую тематику: «„Иуда“, „Авраам и Исаак“, „Содом и Гоморра“ — одни из самых сложных в моем творчестве, наиболее радикальных. (...) Я обращаюсь к сюжетам Книги, которые трактую, пытаюсь найти то, что интересно, прежде всего, *мне* [курсив наш. — А. Л.] в этом сюжете. И, как правило, все мои сюжеты связаны с какими-то болевыми моментами, очень неоднозначными» [цит. по: 2, 187–188].

Говоря о драматургии своих инструментальных сочинений, композитор подчеркивает значение *театральности*, которая по-своему конкретизирует образ, делает его более наглядным. Как утверждает композитор, «это некий театр либо прямой, либо косвенный. Слушатель находится при некоем действе. Я пытаюсь использовать это, чтобы вызвать у слушателя эмоциональную реакцию» [там же. С. 187]. Это во многом определяет форму сочинений, которая каждый раз подчиняется индивидуальной задаче. Не случайно автор задается вопросом: «Что для меня форма?» И сам же на него отвечает: «Не знаю. Что-то такое, чего хочется достичь, но каждый раз разного. (...) Чем более индивидуальная задача, тем менее нормативной становится форма» [там же. С. 189].

Во многом именно индивидуальная задача определила и сам жанр произведения, а также то, как представлен здесь евангельский сюжет. Семантика страстей реализована как посредством обособления солиста, а также в переосмыслении роли оркестра, который активно включается в «театрализованное действо» и берет на себя часть функций, которые в страстях выполняет хор.

Одночастную композицию можно условно разделить на шесть фаз, демонстрирующих развитие евангельского сюжета. Первая фаза (тт. 1–34) — экспозиция образных сфер. Ведущая роль здесь принадлежит баяну, который тематически и фактурно «возвышается» над оркестром, вызывает к нему, словно обращаясь к широкой аудитории. Во второй фазе (тт. 35–175) в партии оркестра появляются первые интонационные зерна, которые в дальнейшем станут олицетворением идеи сомнения, скрытой тревоги и приближающейся развязки. Здесь же происходит и первая большая кульминация. Третья фаза условно распадается на две волны. Первая волна (тт. 176–273) — это этап мучительных душевных переживаний, когда впервые можно говорить о некоем воплощении образа Иуды. Во время второй волны (тт. 274–327) на первый план выходит символ роковой предопределенности, реализованный с помощью мощного оркестрового остинато.

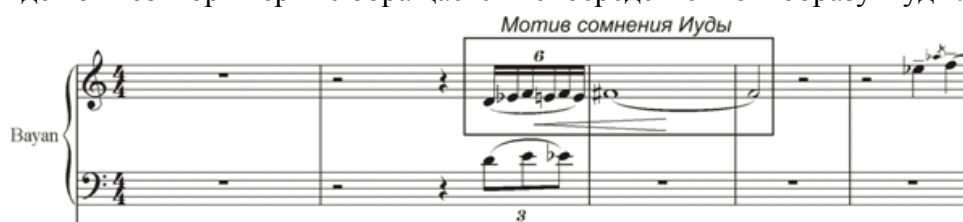
Основная кульминация наступает в четвертой фазе (тт. 328–433), в которой солист и оркестр противопоставляются друг другу, олицетворяя тем самым Иисуса и толпу. Пятая фаза (тт. 434–519) является реакцией на произошедшее. Ее можно трактовать как оплакивание апостолами своего Учителя. Шестая фаза рисует смерть Спасителя. Одним из смысловых центров является окончание концерта, в котором баян с помощью воздушного клапана имитирует последние вздохи Христа¹.

¹ В связи с этим нельзя не упомянуть трактовку данных приемов О. Васильевым. Автор, анализируя кульминацию произведения, говорит о «противостоянии Иуды и толпы», а заключительную сцену

Таким образом, в произведении М. Броннера центральным становится образ *Христа* и *апостолов*. С первым ассоциируется солист, со вторыми — оркестр. При этом диалог апостолов, процесс их общения реализован не только сугубо музыкальными средствами, но и с помощью вокально-речевых оборотов, лексем. Центральным персонажем этого общения является Иуда. Имя Иуды то буквально проговаривается оркестрантами (шепотом, либо во весь голос), то предстает в виде последовательности из трех звуков (по количеству слогов имени: «И»—«у»—«да»), имитирующих обращение к апостолу-предателю (см.: Пример № 1).

Интересна динамика развития секундовых интонаций. Секунда постоянно меняет свое направление с восходяще-вопросительного на нисходяще-утвердительный. Показательно появление форшлагов в ряде сольных проведений темы у солиста, а также в оркестровых унисонах (тт. 181–185). Восходящая секунда словно соскакивает в последний момент на малую терцию вниз, продолжая тем самым линию на нисходящее движение.

Примечательно, что непосредственным спутником *интонаций Иуды* становится своеобразное кружение вокруг одного звука с остановкой на звуке *фа-диез*. Мотив *кружения* появляется одновременно с интонациями Иуды, но звучит в партии солиста. Во второй фазе он отчетливо проявляется в партии струнных (тт. 79), поочередно всплывая то у альтов, то у виолончелей. Это своего рода интонации *сомнения Иуды*, словно в голове апостола впервые появляется мысль о предательстве (см. Пример № 1). Именно эти интонации выходят на первый план в третьей фазе развития, где композитор впервые обращается непосредственно к образу Иуды.



Пример № 1. М. Броннер *Страсти по Иуде* (партия баяна)

Дальнейшая трансформация указанных интонаций приводит к появлению новых семантически значимых элементов. Развитием мотива сомнения становится движение по гамме *тон-полутон*². Впервые оно появляется во второй фазе развития и символизирует удары плети, наносимые один за другим по измученному телу Спасителя. Развитие «мотива Иуды», таким образом оборачивается *бичеванием Христа* и символизирует важнейшую драматургическую линию страстей — *предательство*.

трактует как «последние вздохи Иуды» [2, 48]. С такой трактовкой сложно согласиться, поскольку основным персонажем страстей традиционно является Иисус. Евангелист же, как правило, выступает в роли рассказчика и сюжетно нейтрален. К тому же Иуда, как известно, вскоре после предательства Христа повесился, и потому последние вздохи апостола-предателя вряд ли могли стать предметом музыкального изображения. Именно поэтому более верным представляется трактовать подобную символику в связи с образом Спасителя.

² Движение по гамме тон-полутон О. Васильев связывает с семантикой септаккорда, «запрограммированного» автором в «табличке». Более уместным представляется трактовать его как продолжение секундовых интонаций, переосмысление образа Иуды.

Одним из спутников *интонаций сомнения* становится *тема предопределенности* в виде остигатных фигур в оркестре. Впервые появляясь в виде скандированных аккордов в партиях низких струнных (тт. 90–93), данные элементы воспринимаются как предостережение, символ надвигающейся беды. Постепенно они наращивают свое присутствие, разрастаются фактурно и занимают всю оркестровую вертикаль. В момент окончательной развязки действия (тт. 420–433) маркированные аккорды в оркестре звучат как неумолимые удары судьбы, сокрушающие все на своем пути.

Характеризуя тематизм Страстей, композитор отрицает наличие в них определенной музыкальной символики, но при этом подчеркивает: «Там можно найти все что угодно, потому что в каждом из них была какая-то табличка, которую я принципиально уничтожил. (...) Я помню, что в “Иуде” была табличка: поступательное ладовое прибавление звуков» [2, 187]. Именно это ладовое прибавление звуков отчетливо проступает в партии баяна, а именно в присутствии *малого уменьшенного септаккорда*. Это своеобразная фигура *exclamatio*, призывающая к вниманию (см. Пример № 2).



Пример № 2. М. Броннер *Страсти по Иуде*

Примечателен нисходящий вариант движения по звукам септаккорда. Поначалу он сопутствует фигуре *exclamatio*, фактурно расширяет этот своего рода «восклицательный знак», усиливает его звучание. Затем данный элемент фактурно обособляется и превращается в характерные септолы в партии солиста. Интервальная структура фигурации меняется: в ней появляются секунды, кварты, она интонационно расширяется (тт. 284–290). Многократно появляясь в стремительном нисходящем движении, она в звучании баяна приобретает блестящий, сверкающий оттенок, словно *тридцать серебряников* один за другим падают в карман апостола-предателя (см. Пример № 3). Эта невольно возникающая ассоциация вскрывает дополнительную линию развития евангельского сюжета, дополняя основную зримой иллюстративностью и натуралистической достоверностью.

Пример № 3. М. Броннер Страсти по Иуде.

Мощным средством конкретизации музыкальной символики в рамках страстной композиции становится *слово*. Оно расшифровывает музыкальный контекст, поясняет развитие условного сюжета. Репрезентантом слова становится имя Иуды, проговариваемое окрестниками вслух. Впервые появляясь во второй фазе развития (т. 113), оно безошибочно обозначает ассоциативную связь трехзвучных секундовых интонаций с образом апостола-предателя. В обширной кульминационной зоне после мощного оркестрового тупта (тт. 109–177) имя Иуды поочередно проговаривается исполнителями. Это ассоциируется с тем, как в толпе людей постепенно распространяется ответ на интересующий всех вопрос: «Кто же предатель?».

В дальнейшем имя Иуды получает множество различных толкований подобно тому, как меняется отношение действующих лиц к евангелисту. Имя Иуды проговаривается многократно музыкантами различных групп оркестра. При этом каждый раз оно звучит в разное время и зачастую излагается «разными длительностями», что непосредственным образом сказывается на интонации. Множественный характер реплик в кульминационных моментах партитуры становится олицетворением разногласия, сомнения в умах учеников Христа, всеобщего смятения.

Кульминацией развития образа Иуды становится пятая фаза, в которой оркестранты от *декламации* переходят к *вокализации*. Имя Иуды пропеваётся на тянущемся звуке «фа». При этом поочередное вступление поющих вновь подчеркивает их внутренние разногласия, словно апостолы до самого конца не могут поверить в то, что среди них был предатель.

Весьма показательна вопросительная интонация, с которой оркестранты произносят имя Иуды в заключительном разделе страстей³. Это своего рода маркер, символизирующий авторское отношение к герою, а именно сомнение — «он ли преда-

³ Об этом свидетельствует авторская ремарка в партитуре: «Вопросительная интонация обязательна».

тель?». В конечном итоге композитор не дает ему однозначной оценки, он «лишь читает книгу и размышляет» [1].

Интересные приемы натуралистического изображения боли, скорби найдены композитором в сфере баянной фактуры. Это самым тесным образом связано с ощущением композитором самого инструмента. О своих впечатлениях от «общения» с инструментом композитор говорит: «У меня — ощущение одиночества и тоски. (...) Не знаю почему. Ощущение от инструмента очень своеобразное» [цит. по: 2, 184]. И здесь же композитор подчеркивает, что баян используется у него в сочинениях, наиболее сложных по своему музыкальному языку, произведениях на библейские сюжеты. Баян, по мнению композитора, это инструмент «еще не выявленных возможностей». Именно поэтому для композитора наиболее важным становится *эксперимент с инструментом*, раскрытие потенциала его звучания. О своем обращении к баяну композитор говорит: «Мне как композитору было интересно. Новый тембр — новый поворот в мозгах. (...) Это как новый вкус» [там же. С. 183].

В сфере баянного звучания отчетливо проступают элементы *фактурного минимализма*. Специфика пассионного жанра во многом определила спектр фактурных решений, среди которых преобладает ограниченный круг средств. На роль основных выходят сфера *малого уменьшенного септаккорда* и *секундовые интонации*. Сфера малого уменьшенного септаккорда, во многом подсказанная автору самой конструкцией инструмента, становится носителем действенного, волевого начала. Положенная в основу манифеста солиста, она, по сути, становится разновидностью кластерного звучания, подчеркивается сочным регистром «тутти» и зеркальными элементами в партии левой руки. Наиболее характерный пример подобной организации фактуры — начало «Страстей» (см.: Пример № 2). В дальнейшем движение по звукам септаккорда станет мотивной основой для сближения основных тем. В начале же маркируется его утвердительно-восклицательный характер.

Проникновение в партию солиста секундовых интонаций связано с темой *сомнения Иуды*. М. Броннер использует фактурное сближение партий правой и левой рук. Семизвучные мотивы сомнения в партии правой руки накладываются на трезвучные лексемы в партии левой. Действенный импульс, основанный на интонациях кружения, таким образом несколько нивелируется ламентозным характером восходящей секунды (см.: Пример № 1). Хорошо знакомый по произведениям С. Губайдулиной и С. Беринского, этот прием основан на принципе *тембро-фактурной интеграции* и реализован посредством функционального объединения партий правой и левой рук. Тесситуры звучания двух клавиатур при этом совпадают. В результате достигается эффект монозвучания (при условии использования схожих тембров), семантика которого лежит в сфере глубоко личных душевных переживаний. Таким образом, одна из показательных тем сочинения получает дополнительное освещение, ее значение подчеркивается на уровне тембро-фактуры (подробнее см.: 4).

Развитие идеи тембро-фактурного равноправия баянных клавиатур происходит в сфере кластерного звучания. Особенно хорошо это заметно во второй большой кульминации (тт. 109–177), а также в заключительной фазе основного кульминационного раздела (тт. 428–432). И если в первом случае кластерное звучание образу-

ется в результате слияния двух основных интонационных сфер (малого минорного септаккорда и секундовых интонаций), то во втором — это уже традиционный кластер.

Из оригинальных сонорных приемов отметим *мягкое пятно* [термин А. Маклыгина], завершающее кульминационный раздел «Страстей». О. Васильев отмечает «исчерпанность душевных сил и эмоций» [2, 138–139]. Физическая боль рисуется рядом шумовых приемов, среди которых *удары по корпусу* и звучание *воздушного клапана*. И если последний уже знаком по другим сочинениям, то удары по корпусу в жанре концерта используются впервые. Они следуют на фоне сумрачной педали в партии левой руки и в контексте данного сочинения могут трактоваться и как последние удары сердца распятого Христа, и как скрип веревки повесившегося Иуды. Как отмечает О. Васильев, «переход из области точной звуковысотности в сферу шумов символизирует пересечение границы между жизнью и смертью» [там же. С. 143].

Можно утверждать, что основой драматургии во многом становится *тембровая фактурная персонификация* солирующего баяна, связанная с его колористическим своеобразием. Пользуясь известными фактурными приемами, композитор пытается нащупать наиболее адекватное звучание, яснее персонифицировать солиста. Он экспериментирует с тембром и фактурой, стремится противопоставить баян оркестру, используя для этого фактурный контраст. Наиболее существенным становится беспрецедентное *повышение экспрессии звука*, достигаемое введением новых приемов звукоизвлечения и необычной трактовкой традиционных исполнительских средств.

Появление библейской тематики является естественным отражением многих трагических коллизий XX века, а также свидетельствует о качественно новом витке развития баянной музыки. Художественный концепт пассионов обретает здесь сложное многоуровневое воплощение, выходит за пределы евангельского повествования и становится мировоззренческим феноменом. Семантика страстей здесь реализуется через призму сложной и напряженной драматургии, становится синонимом театральности и начинает самым тесным образом взаимодействовать с театрально-игровыми принципами. Примечательна неоднозначная трактовка центрального персонажа Страстей, а именно Иуды: вопрос «он ли предатель?» так и остается открытым.

Литература

1. Броннер, М.Б. Авторские аннотации сочинений. Режим доступа: <http://bronner.ru/annotacii.htm>.
2. Васильев, О.П. Баян в современном ансамбле: образные и тембровые поиски отечественных композиторов (последняя треть XX – начало XXI века): Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. — Оренбург: Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей, 2012. — 242 с.
3. Гуляницкая, Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 298–317.

4. *Лебедев, А.Е.* Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке. — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2013. — 532 с.
5. *Холопова, В.Н.* Николай Бердяев и София Губайдулина: В той же части Вселенной // Советская музыка. — 1991. № 10. — С. 11–15.

Л.В. Лейпсон

«Искусство шумов» Луиджи Руссоло — сто лет спустя

В октябре 2014 года в г. Аскона (Тичино, италоязычный кантон Швейцарии) близ некогда знаменитого холма Монте Верита, ставшего около ста лет назад альтернативным центром и колонией эмигрантов, противников общественного устройства, пацифистов, анархистов, теософов, художников, основателей экспрессионистского танца и эвритмистов, прошла выставка музыканта-футуриста, художника, изобретателя и философа Луиджи Руссоло (1885–1947). В ее рамках был показан фильм-реконструкция футуристического музыкального спектакля Франческо Баиллы Прателлы с использованием изобретенных Л. Руссоло шумовых интонаторов.

В том же году в течение шести месяцев в самый активный туристический сезон (с 7.06. по 3.11.) в венецианском палаццо «Ca' Corner della Regina» состоялась выставка звуковых объектов «Art of Sound». Она проходила при поддержке фонда «Прада» и привлекла значительное число посетителей. Один из залов выставки был посвящен коллекции шумовых инструментов Л. Руссоло «Интонаторумори».

Совместную выставку русских и итальянских футуристов, в которую входили и работы Руссоло, провел в июне 2008 года Государственный Музей Изобразительных Искусств имени А.С. Пушкина в Москве.

В 2005 году в одном из старейших немецких издательств «Schott» вышла книга «Искусство шумов» Руссоло с переводом на немецкий язык переструктурированного варианта его «Манифеста футуристов» 1916 года — с обширными комментариями, CD с записью музыки футуристов.

Чем объясняется такой ренессанс быстро ушедшего со сцены и весьма спорного искусства футуристов почти столетней давности? Прежде чем ответить на этот вопрос, обратимся к захватывающей истории Луиджи Руссоло — этого поистине радикального представителя футуризма, неутомимого искателя новых путей, шокирующего, спиритуального, оказавшего необратимое влияние на ход развития современного музыкального искусства.

Разброс мнений о Руссоло велик: от обвинений в антимузыкальности, визионерстве, скандальной клоунаде и иррациональной склонности к мистике до возведения его в пророки современного музыкального искусства, прародителя синтезатора и электронной музыки, дерзкого провокатора реакционного бюргерства, мужественного борца против рутины слуховой эстетики. Однако время баталий и кардинально противоположных мнений прошло. Сегодня, рассмотрев деятельность этой личности с исторической дистанции почти в сто лет, можно отметить два аспекта.

С одной стороны, бесспорно признание Руссоло как одного из главных представителей итальянского футуризма и изобретателя первых шумовых музыкальных машин «Интонарумори». Он — автор знаменитого манифеста музыкального футуризма «Искусство шумов», упоминаемого во всех авторитетных энциклопедиях; он — ключевая фигура в эпохальном повороте музыкального искусства, а именно: его выхода из автономии музыкальной тоновости в трансдисциплинарную комплексность современного композиторского материала.

С другой стороны, если обратиться к творчеству Руссоло — музыкальному, литературному или изобразительному, — то нетрудно прийти к выводу, что вне вышеупомянутого исторического контекста его нельзя поставить в первый ранг достижений мирового культурного наследия. Однако без понимания роли его личности и его деятельности история музыки XX века будет не полной. Информационное же поле о Руссоло невелико. Поэтому автор считает своей задачей его дополнить, расширить, и поразмышлять о причинах нового витка осмысления этого фрагмента музыкальной истории.

Руссоло родился в венецианской провинции Порто Груаро в семье церковного органиста в 1885 году. В начале нового века он переезжает с семьей в Милан, где двое старших братьев посещают Миланскую консерваторию, а Луиджи учится в Академии изобразительных искусств и параллельно получает квалификацию реставратора. Вскоре он знакомится с группой художников-футуристов, а также с основателем этого движения — писателем и поэтом Ф. Маринетти. Результатом этой встречи становятся «Манифест художников-футуристов» и «Живопись футуристов — технический манифест» 1910 года. В эти же годы он создает свои собственные полотна и принимает участие в выставках футуристов, которые проходят в Милане, Париже, Брюсселе, Мюнхене и других европейских городах. Однако музыкальные корни дают о себе знать, его интересует синтез звука и света, динамика и скорость движения. Это становится ясно уже из названия его работ: «Взаимопроникновение домов, света и неба», «Силовые линии молнии», «Динамика автомобиля», «Пластический синтез движений женской фигуры», «Музыка».

В марте 1913 года Руссоло пишет письмо своему другу — итальянскому музыканту-футуристу Франческо Балилла Прателле. Этому письму суждено войти в историю музыкального искусства как манифест футуристов, который стал одой эстетике скорости, динамики и техники — всему тому, что футуристы понимали под современностью (в 1916 году манифест будет опубликован в расширенном и переструктурированном варианте в форме книги с названием «Искусство шумов»). Приведем фрагменты этого документа:

«Дорогой Балилла Прателла, о, великий музыкант футуризма, когда я... услышал твою захватывающую ФУТУРИСТИЧЕСКУЮ МУЗЫКУ, меня вдохновила мысль о создании нового искусства: искусства шумов, которое будет логическим следствием твоих чудесных новшеств.

Прошлое было сплошной тишиной и молчанием. В XIX веке с изобретением машин появился шум. Сегодня шум безгранично властвует над человеческим восприятием» [1, 5].

Делая небольшой экскурс в историю возникновения музыкального тона и его ритуального значения в древней культуре, Руссоло подчеркивает автономный характер музыкального искусства прошлого, перспективу его развития и выхода из закрытой системы тоновости: «Так возник тон, как вещь в себе, отгороженный и независимый от жизни, а из него появилась музыка — один из действительно самых фантастических, высших, неприкосновенных миров...

Сначала музыка искала чистоты и благозвучия, потом она стала переплавлять различные тоны, стараясь угодить уху сладкими гармониями. Сегодня музыка становится все более сложной, она ищет тесного сплетения тонов, которые ощущаются нашим ухом как диссонантные, чужеродные и резкие. Так постепенно мы приближаемся к *шуму-тону*» [1, 6–7].

Радикально критикуя искусство прошлого, Руссоло называет натуральный тон «скудным» и «однообразным», «не вызывающим никакого движения чувств», безнадежно старающимся создать новые тембры через увеличение состава классического оркестра; он призывает «этот круг чистого тона разорвать и пойти на завоевание неисчерпаемого богатства шума-тона» [1, 7]. Все более увлекаясь в свойственной началу века патетической манере высказывания, Руссоло в конце концов утверждает, что «удачно скомбинированные шумы трамваев, моторов автомобилей и движущихся масс людей радуют гораздо больше, чем повторение “Героической” и “Пасторальной”» [1, 8].

Даже сто лет спустя эти слова могут произвести отталкивающее впечатление, особенно на отечественного музыканта, отягощенного революционной историей и памятью о сравнимых по экстремальности манифестах пролеткульта. Возможно, что не самые приятные акустические ощущения вызовут и изобретенные Руссоло воющие, щелкающие, свистящие и шипящие «Интонарумори». Однако не является ли принципиально неверным применять один и тот же масштаб к звучанию классических инструментов (насчитывающих века в истории своего развития) и к первым, возможно, наивным, попыткам изобретения шумовых тембров? Руссоло не был профессионально образованным музыкантом, но рассматривал это как преимущество, говоря, что традиции не ограничивают его свободы в революционном преобразовании искусства; здесь можно вспомнить, что история музыки, действительно, знала гениальных музыкантов-самоучек, которые способствовали обновлению музыкальных средств своей эпохи (к примеру, М. Мусоргский, Э. Сати, наш современник С. Шаррино).

Руссоло упоминает в своем манифесте 21 вид различных «Интонарумори». Он делит производящие ими шумы на шесть семей или групп. Это часто цитируемая классификация выглядит весьма произвольной: «1. Рычание, гром, взрыв, шум и плеск воды, грохот; 2. Свист, шиканье, фыркание. 3. Шепот, ропот, брюзжание, бульканье. 4. Шипение, легкий скрип, рев, жужжание, треск, тарактение. 5. Шум ударов по металлу, дереву, камню, коже, керамике и т.д. 6. Голоса людей и животных: крик, вздохи, ругань, вой, смех, хрип, всхлипывания» [1, 11–12].

В 1913 году руссоловские «Интонарумори» дебютировали на выставке в Teatro Storchì в Модене. Это были пока механические аппараты (позже он будет использовать электрические модели), состоящие из квадратного ящика, рупора, прикреп-

ленного к его передней части, к задней — ручки, регулирующей скорость производящегося шума. Рядом с ручкой есть шкала, показывающая область тонов, полутонов, чевертитонов и дальнейших делений. После показа своих детищ в Милане и Генуе в 1914 году Руссоло проводит двенадцать вечеров в лондонском театре Coliseum, демонстрируя своих «Трескунов», «Свистунов», «Квакунов» и прочие шумовые конструкции. Он планирует поездки в Вену, Берлин, Петроград, Москву, однако этим планам не суждено сбыться. Начинается война. После Первой мировой войны Руссоло занимают звуки (шумы) войны, он даже посвящает этой теме целую главу своей книги. В эти же годы Руссоло возвращается к изобретению «Интонарумори» и решается на гастрольи целого оркестра своих шумовых интонаторов в Париже. Там же, в конце 20-х, он знакомится с журналистом, драматургом, масоном и гипнотизером Г. Торре, оказавшем колоссальное влияние на всю его дальнейшую жизнь. После знакомства с ним Руссоло посвящает себя спиритуальным учениям, йоге, гипнозу, эвритмии, ощущает себя медиумом и даже пытается удалиться от мира.

Концерты же «Интонарумори» сопровождали не только скандалы, драки и оскорбления, о чем охотно сообщает история. Как манифест, так и выступления Руссоло со своим оркестром не были просто склочным локальным скандалом, они сопровождалось широким, хоть и не всегда доброжелательным, освещением в мировой прессе: в «Le Figaro», «Le Temps», «Le Matin», «Times», «Daily Telegraph», «Daily Chronicle», «The Sun», «Berliner Tageblatt», «Neues Wiener Journal». Среди заинтересованных слушателей этих представлений были Стравинский, Варез, Прокофьев.

Нельзя не признать, что изобретение новых музыкальных инструментов в начале века «вitalo в воздухе». В это время появляются световая клавиатура А. Скрябина и микротоновое фортепиано И. Вышнеградского. Новое развитие техники делает решающий скачок к методу репродуцирования звукового продукта — изобретены механическое пианино и патефон. Все эти импульсы дают мощный толчок к расширению тембровых средств, новому понятию звука и новой комплексности музыкального материала. Вторая половина XX века уже смело внедряется в сферу шумов и экспериментирует с техникой. Здесь можно вспомнить и О. Мессиана, тоже изобретавшего новые шумовые инструменты для исполнения своих произведений (например, Геофон, сконструированный композитором для своего сочинения «Звездные каньоны», в котором он использует также листы жести и ветряные машины); и недавно открытого для широкой публики американского композитора-отшельника Г. Парча с удивительным набором изобретенных им стеклянных, деревянных и металлических микротоновых инструментов с экзотическими названиями «Тыквенное дерево», «Ворчащие дьяволы», «Чаши-облака», «Пятна войны» и т.д.; в этом же контексте можно назвать и Дж. Кейджа с его «Water music», «Construction in Metal», «9 Evenings of Theatre & Engineering», и К. Нанкарроу, экспериментирующего с механическим фортепиано, сочетающего усложненные ритмические формулы с предельным увеличением скорости игры; и наконец, появление электронной музыки, связанное с именами В. Майера-Эпплера, П. Булеза, К. Штокхаузена,

и эксперименты представителей таких направлений как Fluxus, Action music, Happening, Performance.

Не абсолютизируя значение Руссоло, искусство которого в большинстве своем ушло в архивы истории, а также его «Интонарумори», которые являются сегодня, скорее, музейными экспонатами, чем инструментами современной композиторской практики, все же отметим, что именно он предлагает использовать шумовой материал с его микротоновым аспектом в качестве музыкального, а это, в свою очередь, приводит к самым радикальным изменениям в музыке XX и XXI веков; именно он обращает внимание на звуковую жизнь индустриальных городов — сегодня этой проблемой занято весьма актуальное направление акустического дизайна и примыкающие к нему жанры звуковых скульптур и инсталляций. Именно Руссоло мечтает о трех тысячах различных шумов машин и электромоторов — не отголоски ли этих импульсов мы находим у Э. Вареза в «Ионизации» с двумя солирующими сиренами, в его «Электронной поэме» с использованием трехсот динамиков; у К. Штокхаузена в «Вертолетном квартете», у Д. Лигети в «Поэме для ста метрономов»? Именно Руссоло в тот момент, когда европейская музыка до предела рационализировала композиционную работу с музыкальным тоном, вспоминает, что звук есть у природных явлений — воды, неба, ландшафта и создает свои громохочущие, булькающие, кричащие разными голосами земных обитателей «Интонарумори». Отметим, что внимание современных музыкантов к звукам Земли и ее жителей, Космоса, его черных дыр и звезд в последние десятилетия стали ощутимой тенденцией на современных музыкальных и трансмедиальных фестивалях Европы.

В данном контексте представляется интересным сделать временной скачок в XXI век и рассмотреть несколько примеров из жизни фестивалей современной музыки.

Летом 2014 года в Ганновере на ежегодном фестивале «Музыка 21», темой которого стало «Слушание ландшафта», была представлена инсталляция Пита Ноака под названием «I27DE» (2014) из динамиков, деревянного мусора и проводов. «I27DE» — это спиралевидное поле из инфразвуковых микрофонов в Антарктике диаметром 2,5 км, которое является немецкой геологической станцией для измерения и выявления незаконных опытов с ядерным оружием. Ядерные взрывы создают характерный ритм атмосферных и сейсмических колебаний. Их аудиозаписи, сделанные станцией в течение месяца, были предоставлены автору инсталляции. В созданной им деревянной конструкции, соединенной проводами и усилителями, П. Ноак сделал слышимыми звуковые события, находящиеся за пределами человеческого восприятия. Автор поставил своей целью придать атмосферным и сейсмическим шумам размеры человеческого измерения, то есть сделать их слышимыми человеческим ухом.

Такой взгляд на жизнь актуальных с сегодняшней точки зрения звуко-шумов вполне является продолжением руссоловской традиции, так же как и работа английской художницы-интермедиа Р. Чесней. Она представила на фестивале работу «Тщательное наблюдение», в которой интерес к сфере природных шумов привел ее к исследованию звука жужжания пчел. Р. Чесней рассматривает проблему связи наших воспоминаний с определенными шумами. Например, какое чувство, какой

образ вызывает в нас жужжание пчел? Как бы выглядел и звучал мир без таких природных шумов? Шумовой аспект жужжания пчел в разное время суток и при различных погодных условиях она связала в своей работе с визуальным аспектом, а именно: к звукозаписям была сделана серия детальных рисунков-графиков, которая оптически отражала фиксацию интенсивности шума-жужжания пчел.

Инсталляции и звуковые скульптуры данного фестиваля обозначили интерес к широкой шумовой палитре: от шума ветра в электронной «Эоловой арфе» М. Истлей до шуршащего звука ковров в работе турецкого автора Ч. Эрека «Берег Сцена Звук».

Но, пожалуй, еще более ярким примером воплощения футуристической звуковой эстетики стала композиция Ш. Майера — немецкого композитора, дирижера и художественного руководителя вышеназванного фестиваля (ученика П. Булеза, М. Кагеля, Л. Ноно) под названием «Моториентация» (2014, премьера). Это полное юмора, фантазии и творческого куража сочинение написано для *объектов с мотором и большого пространства*. Местом исполнения стала стоянка для автомобилей у загородной дороги В71. В число исполняющих объектов с мотором входили: трактор, два велосипеда, три мотоцикла разных марок (BMW, Harley Davidson, Yamaha), каждый из которых представил свои звуковые ресурсы и возможности передвижения в пространстве. Группа ударных на небольшом подиуме играла, скорее, чисто декоративную роль, исполнив пару «пассажей» в начале сочинения (что-то вроде призывного звука охотничьего рога перед открытием охоты). Трудно поверить, что с таким составом «инструментов» можно было сочинить композицию в классическом стиле, и все же не будет преувеличением сказать, что было в ней что-то и от традиционной западно-европейской трехчастности с экспозицией, разработкой и репризой; и от гайдновского веселья (почти как в Прощальной симфонии) — с постепенным отъездом «исполнителей» (объектов с мотором) со «сцены» (места стоянки); и от строгой хореографии классического балета, где каждый «танцор» (в данном случае трактор, велосипеды или мотоцикл) имеет свою траекторию движения, а вместе они образуют некое пространство движущихся геометрических форм. Было в нем что-то и от спонтанности джем-сейшена с неожиданным включением интерактивных элементов: непредвиденными реакциями людей в проезжающих мимо машинах (звуковые сигналы, приветственные жесты, смех, некоторые останавливались и присоединялись к слушателям этого необычного перформанса). Слова Руссоло об «удачно скомбинированных шумах» вполне можно отнести к данной композиции, исполнение которой, на наш взгляд, по праву имело огромный успех у публики.

И почти прямой цитатой инструментальных изобретений Руссоло стал «Шумовой комбинатор» (1993) У. Эллера на том же фестивале. Его форма очень напоминала рупорную конструкцию руссоловских «Итонарумори» в миниатюре. Сделана она была из тонкой бумаги и служила звуковым резонатором для тихих шумов, которые можно было услышать, приблизив ухо к тоненьким гибким пластиковым трубочкам внутри мини-рупора, закрытого на задней стенке кусочком фетра. Это почти поэтическая в своей невесомости конструкция, укрепленная на стене, являла

собой сочетание средств высокотехнологичной электроники и звуко-скульптурного шумового феномена.

В данных работах мы видим непосредственное продолжение основных идей творчества Руссоло:

- использование шума техники и урбанистической акустики как музыкального материала для композиции;
- интеграция природных шумов в музыкальный материал;
- изобретение шумовых звуковых устройств или новых инструментов.

Однако это далеко не все тенденции, которые определил Руссоло в своей деятельности для будущего развития музыкального искусства. Еще один революционный акт: покушение на святая святых традиционного музыкального искусства — нотацию — Руссоло совершает в связи с необходимостью найти адекватный способ фиксации материала для «Интонарумори». Думается, современная музыка сегодня дает множество подтверждающих примеров продолжения этих исканий: это и многочисленные индивидуальные композиторские техники, требующие иного способа записи (например, графические партитуры Мортон Фельдмана), и способ записи перформативного материала Event Score, изобретенный представителями направления Fluxus, основателем которого в музыке стал Джон Кейдж; и «нотация» электронной музыки.

Имя Л. Руссоло как непрофессионального музыканта-новатора можно упомянуть и в связи с современной тенденцией выхода музыкального искусства из некогда строго профессиональных рамок: к этому относится как феномен включения так называемых «немзыкальных» профессий в сферу профессионального музыкального творчества (речь идет и о программистах, и о звукоинженерах, и о художниках-интермедиа, неразрывно связанных сегодня как с композиционным, так и исполнительским аспектами); так и процесс размывания границ между так называемыми жанрами серьезной и легкой музыки (например, имена композиторов С. Райха и Ф. Гласса, как и направление американского минимализма в целом, неразрывно связаны с рок-музыкой; жанр перформанса — с театральными жанрами кабаре и т.д.).

Так, в ноябре 2014 года на одном из самых авторитетных трансмедиальных фестивалей «CYNETART» в Дрездене автором проекта «Будущее роботов в электронной музыке» стал М. Гайст — дипломированный инженер по изготовлению роботов и художник медиа-искусства в области звукового дизайна и электронной музыки. Он соединяет в своей работе области высоких технологий и медиа-искусства и ставит своей целью создание ансамбля из музыкальных роботов на основе пяти моделей электронных музыкальных аппаратов. Он исследует как интерактивный аспект пары «человек-робот», так и будущие возможности использования роботов в малоразработанных на данный момент областях, а именно: исследование и создание музыкальных роботов и их ансамблей; развитие подходящего музыкального содержания совместно с признанными музыкантами из области электронной музыки и финальная презентация результата этой работы, как видео-перформанса, в интернете в 2015 году.

Что же конкретно увидели и услышали и в чем смогли принять участие слушатели фестиваля? Уточним, что робот Гайста представлял собой довольно большую прямоугольную конструкцию-инсталляцию из девяти стучащих, трещащих, шуршащих, звенящих приспособлений наподобие ударных инструментов. Гостям зала, в котором находился робот, предоставлялась возможность приводить эти звуковые приспособления в движение при помощи небольшого пульта управления, комбинировать различные звучания, чередуя *tutti* и *solo*, создавать свою индивидуальную «оркестровку» и «партию». Это был любопытный опыт, весьма захватывающий в тот момент, когда понимаешь, что открываются все новые и новые возможности звуковых комбинаций, сиюминутного выстраивания драматургии, создаваемой в данный момент собственной композиции.

Пример весьма эпатажной работы «Nigredo» на этом же фестивале представили Марко Донарумма и Марийе Баалманн, и в определенном смысле их тоже можно отнести к продолжению руссоловских экспериментов. Для начала слушатель подписывает бумагу о том, что он проинформирован о силе шума, возникающего во время проведения инсталляции — она составляла примерно 120 децибелл (сравнимо с шумом турбин самолета), а также о вреде, который он может нанести слуху, и о получении защитных средств для ушей. В темной комнате слушатель сидит на стуле один перед зеркалом, он подключен проводами к звуковым импульсам своего собственного тела (сердцу, мышцам, венам), они усилены во много раз и трансформированы в пространственно-круговое движение звука, в мелькающий свет и сильные механические вибрации. Эта комбинация из возникающего скелетного резонанса, звуковых импульсов и пульсирующего света вызывает сильное отторжение, что приводит к движению внутренних органов и оптических нервов. Для авторов был важен психический аспект этого эксперимента, а именно: отчуждение восприятия собственного тела через многократное увеличение шумового, оптического и механического аспектов функций собственного организма.

Нельзя не признаться, что такой эксперимент вызвал эмоции, близкие тем, что предположительно испытывали современники Руссоло на его концертах. Совершенно очевидно и то, что в этой инсталляции окончательно размыта граница между искусством и научным экспериментом, что, однако, является уже известной и обсуждаемой тенденцией современности, как и отличительной чертой трансмедиальных фестивалей. Однако именно они считаются сегодня самыми инновативными, актуальными, хотя подчас и эпатажными как по широкому спектру участвующих профессий, так и по затрагиваемым темам и используемым средствам; именно они дают сегодня возможность различным искусствам, наукам, новым информационным технологиям соединить свои усилия и создать площадку для смелых экспериментов и высказываний молодого поколения на их новом, может быть, не всегда понятном с точки зрения академического искусства, языке.

Симптоматично, что исследователь творчества Руссоло И. Ульмайер прямо указывает на инновативную природу руссоловской концепции, называет Руссоло «пионером синтетического звукопроизводства и обработки» и отмечает, что «не в последнюю очередь именно с этим духовным прародительством связано то, что электронная музыка, так же как и конкретная музыка — даже если они имеют другое

содержание — всегда направлены в будущее. Где бы в будущем ни открывались новые шумы и звуковые миры, а музыкальные традиции ни выбрасывались бы за борт с такой визионерской решительностью — вообще, там, где некто внимательно вслушивается и улавливает очарование звучащего космоса шумов вокруг и внутри себя, — открыто или подспудно — это происходит в русле незаканчивующейся, парадоксальной руссоловской традиции» [3, 97].

В заключении вернемся к вопросу, поставленному в начале: каковы же причины обновленного интереса к футуризму Луиджи Руссоло сегодня? Представляется, что дистанция в сто лет дает современному искусству не только увидеть, но и осознать свои корни в бурно зарождающемся авангарде начала XX века, к которому принадлежит и Руссоло. Так же как мы с интересом изучаем историю своих предков, чтобы лучше понять себя — современное звуковое искусство, каким бы плюралистичным, разноликим, противоречивым оно ни было, ищет основания в истории своих пророков. И, несмотря на то, что творчество Руссоло не стало первым выбором истории, несмотря на то, что его «Интонарумори» можно посмотреть лишь на экзотических выставках, а его сочинения — послушать на вновь реконструированных записях, предназначенных для узкого научного интереса, роль личности Руссоло и его идей для истории современной музыки велика. Молодой немецкий музыковед Д. Зак отмечает: «Внедрение шума в музыку — это настоящий вызов, который далеко превосходит выход из тональной организации. Мы встретились с *нелигитимным музыкальным материалом*, материалом, который нарушает границу между музыкой и немусикой» [2, 27]. В этом высказывании Зак очерчивает одну из самых острых проблем современности: что сегодня является предметом, критериями и материалом музыкального искусства? Симптоматично, что выставка, посвященная Руссоло в Асконе, получила название «По ту сторону материи». Официальный выход музыкального материала в сферу шумов с провозглашением «Манифеста футуристов» обозначил новую эпоху в музыкальном искусстве: она разворачивается сегодня *по ту сторону* музыкального тона. Однако это является темой отдельного, и, без сомнения, не одного обширного исследования.

Фигура Луиджи Руссоло — пример типичного оптимиста и прогрессиста в искусстве, его интересует процесс обновления и поиск новых, неслыханных до этого комплексов шумов и звуков. А именно диалектика игры между представлением о том, каким может быть будущее, и тенденцией сохранения уже найденного, проверенного, ставшего традиционным, ведет искусство дальше, не давая ему стать бесплодным и бесконечно репродуцирующим самого себя.

Литература

1. *Russolo, L.* Die Kunst der Geräusche. — Mainz: Schott Musik International, 2005. — 111 S.
2. *Sack, D.* Legitimes und illegitimes musikalisches Material. — Köln: Musik Texte Zeitschrift für neue Musik 91, 2001. — 96 S.
3. *Ullmaier, J.* Nachwort: Die Kunst der Geräusche. — Mainz: Schott Musik International, 2005. — 111 S.

Концепт ПЕСНЯ принадлежит к концептуальному ядру русской духовной культуры и отражает синтез музыки и языка (в том числе и «языка природы»). Такая особенность замечается на основе русских поэтических контекстов. Концепт как эстетически окрашенное культурно-ценностное представление о понятии выступает основой для использования лексических значений слова *песня* в разнообразных образных интерпретациях. В концепте ПЕСНЯ воплощается органическая связь между языковой и поэтической традицией. В русской культуре художественный потенциал этого концепта имеет прямую связь с духовностью и историей — «велика сила песни, жизнь которой исчисляется тысячелетиями и уходит в бесконечность» [1, 22]. Существен репрезентативный аспект песни: «Много веков в песне явило себя миру лицо нашей духовности...» [5, 5].

Песня как словесно-музыкальный гармонический синтез имплицитно отражает специфику античной художественной культуры, в которой в определенных ценностно-церемониальных отношениях находились песня, музыка, а также слово и рассказ. Эта особенность определяет концептуализацию понятия песни на пересечении (взаимодействии) музыки и соотносимого с нею упорядоченного (структурно, эмоционально, семантически) слова. Именно поэтому концепт ПЕСНЯ, первоначально принадлежа к концептуальному пространству музыки, является и обозначением поэтического жанра, и используется для объяснения происхождения значительного количества литературоведческих терминов, образуя при этом систему смыслов и аксиологических отношений, имеющих в системе культурно-духовных ценностей сложную конфигурацию. Так, термин *эпос* мотивирован песенным, словесным и нарративным элементами в их синтезе (от греч. *épos* — слово, рассказ, *песня*), обозначая один из трех основных родов литературы, специфически отражающий жизнь. Содержание этого термина аксиологизирует подробное и объективное повествование о тех или иных событиях, человеке и его судьбе. Еще более выразительно синтетическую специфику концепта ПЕСНЯ указывает термин *лирика* (от греч. *lyra* — древнегреческий струнный музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись *песни-стихотворения*), обозначая один из трех основных родов литературы, который отражает внутреннюю жизнь, собственное «я» поэта в его отношении к миру.

Названия многих лирических жанров также мотивируются концептом ПЕСНЯ, имеющим отношение к разным культурам. В частности, термин *ода* (от греч. *ōdē* — *песнь*) — жанр лирики, стихотворение восторженного характера в честь какого-либо высокого лица или значительного, торжественного события. Принадлежность к языку культуры отражает и термин жанрологии *мадригал* (от франц. *madrigal*, итал. *madrigale*, от позднелат. *matricale* — *песня* на родном материнском языке) — краткое стихотворение-комплимент чаще всего любовно-лирического или хвалебного содержания, написанное вольным стихом. Оценочность и эмоциональность в нем оригинально взаимодействуют посредством парадоксальной концовки. В этом жанре писали Н.М. Карамзин, К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов.

На повествовательный элемент и сюжетное развитие указывает лиро-эпический жанр, называемый баллада (от франц. *ballade* — от прованс. *balada* — танцевальная *песня*), представляя небольшое сюжетное стихотворение, построенное на фантастическом, фольклорном, легендарно-историческом, бытовом материале.

Функционально-церемониальные разновидности песни, в свою очередь, в жанровом обозначении получают оценочно-смысловую характеристику, как, например, термин жанрологии **гимн** (от греч. *hymnos* — хвала) — торжественная *песнь* на церемониальные (обрядовые) стихи.

Особым образом посредством имплицитной культурной соотнесенности концепт ПЕСНЯ включен в основу мотивации жанрологического термина **трагедия** (от греч. *tragōdia* — буквально: козлиная *песнь*) — драматургический жанр, в основе которого лежит неразрешимый конфликт личности с жизнью или самой с собою. Контрастный по эмоциональности предыдущему жанру термин **комедия** образован от того же основания, что и жанрологический термин *ода*, который, однако, по своей эмоциональности трансформируется в соответствии с ситуационным мотивированием (от греч. *comōdia*, *kōmos* — веселая процессия и *ōdē* — *песня*). Это один из основных драматургических жанров, в котором изображается драматическая борьба, исполненная комическими противоречиями, и осмеиваются отрицательные черты и свойства людей, общественные пороки. Комедия часто является пародией на трагедию.

Концепт *песня* находит воплощение в малом лирическом жанре, имеющем связь с фольклорным песенным жанром. Лирическая *песня* выражает эмоциональное отношение к событиям, прямо касающимся лирического героя. Этот жанр характеризуется регулярностью ритма и рифмы, может иметь рефрен (повтор в определенном порядке некоторых строк). Он широко используется в русской литературе, начиная с XVIII в. Важная роль в утверждении жанра литературной песни в России принадлежит А. Кольцову. В это же время получает расцвет и словесно-музыкальный жанр песни, являясь по отношению к лирическому первичным.

Непритязательность, эмоциональная естественность, жизненность основания и рефлексивность песни соотносима с музыкальным рефлексированием обычного человека. Именно поэтому *песня* на типологической лестнице развития жанров от простоты к сложности тяготеет к простоте, предваряя модель развития поэзии и прозы в концепции Ю. Лотмана, который расположил жанры следующим образом: разговорная речь — *песня* (текст + мотив) — «классическая поэзия» — художественная проза [4, 23–25].

Эксплицитно соотношение музыки и слов в песне является предметом музыковедения: «В синтетическом песенном образе мелодия, в зависимости от своей глубины содержательности, либо просто усиливает эмоциональность поэтического текста, либо дает словам свое “музыкальное” толкование, раскрывает эмоции, их историю и развитие порою даже тогда, когда в словах нет и намек об этом. Слова песни, в свою очередь, как бы конкретизируют музыку, мелодию — придают ей определенное значение, определенный смысл» [3, 201]. При этом музыка определяет искренность интонации: «музыка как бы разоблачает несостоятельность слов

или их фальшь, лицемерие (точно так же, как в речи, чтении неверные интонации способны скомпрометировать любые слова)» [там же. С. 202].

Содержание концепта ПЕСНЯ пересекается с содержанием концептов МУЗЫКА и ЯЗЫК, что прослеживается в эпитетах (образных определениях) к соответствующим словам. Эмоционально-смысловое освоение и литературно-поэтическое наполнение термина *музыка* отражают эпитеты к нему зафиксированные лингвистическим словарем [см.: 2]. Их количество (213 слов) указывает на исключительную образно-эстетическую значительность понятия, демонстрируют разнообразие и многочисленные параметры оценочности / воздействия. Часть характеристик связаны с речевым проявлением (в первую очередь, в области культуры речи), а также с духовными и душевными качествами человека и поведенческими моделями. Приводим их:

«МУЗЫКА. Банальная, бездарная, беззаботная, безыскусственная, бесстрастная, благоговейная, благозвучная, бодрая, бодрящая, божественная, бойкая, болезненная, больная, бравая, бравурная, бурная, быстрая, великолепная, величавая, величественная, веселая, визгливая, визжащая, возбуждающая, возвышенная, волнительная (*разг.*), волнующая, волшебная, восхитительная, выразительная, гармоничная, гениальная, глубокая, гнусавая (*разг.*), гордая, грациозная, грозная, громкая, грубая, грустная, дивная, дикая (*разг.*), дисгармоничная, драматичная, дребезжащая, душевраздирающая, душещипательная (*разг.*), жалобная, жалостливая, жалостная (*простореч.*), жизнерадостная, жизнеутверждающая, задорная, задумчивая, задушевная, зажигательная, замечательная, заунывная, звонкая, знойная, зовущая, идейная, идиллическая, изумительная, кабацкая, какофоническая, капризная, крикутарная, кафешантанная, красивая, кручинная (*простореч.*), ласкающая, ласковая, лающая, легкая, ликующая, магическая, мажорная, медная, меланхолическая, меланхолическая, мелодийная, мелодичная, мерная, мертвая, мертвящая, минорная, мистическая, могучая, модная, монотонная, монументальная, мощная, мрачная, мучительная, мятельная (*устар.*, *поэт.*), напевная, наивная, невеселая, невнятная, неглубокая, нежная, необыкновенная, неповторимая, непосредственная, непринужденная, несерьезная, неслышная, нестройная, обворожительная, оглушительная, огненная, однообразная, однотонная, озорная, оптимистическая, оригинальная, отчетливая, очаровательная, панихидная, парадная, пасторальная, патетическая, переливчатая, печальная, пикантная, плачевная (*устар.*), плачущая, пленительная, поверхностная, покоряющая, помпезная, прекрасная, примитивная, приятная, прочувствованная, пустая, пылка, пышная, пьянящая, радостная, развеселая (*разг.*), райская, раскати́стая, резвая, резкая, ритмичная, робкая, рокошующая, рыдающая, самозабвенная, святая, сентиментальная, серая, сердечная, серебряная, серьезная, сильная, сиплая, сказочная, скрипучая, скрежещущая, сладкая, сладкоголосая (*устар.*), сладкозвучная, сладконапевная (*устар.*), сладостная, сладострастная, слащавая, сонная, спокойная, страстная, стройная, сумбурная, суровая, талантливая, тающая, теплая, тихая, томительная, трактирная, тревожная, трепещущая, трескучая, тривиальная, трогательная, тусклая, тягучая, убаюкивающая, удивительная, умильная, унылая, унывающая (*устар.*), упоительная, успокоительная, усыпляющая, хаотичная, хвалебная, холодная, хрипая, хрустальная, чарующая, чистая, чувственная, чувствитель-

ная, чудесная, чудная, шумная, щемящая, эмоциональная, энергичная, эффектная, яркая».

Поэтическая (образно-выразительная) интерпретация песни посредством эпитетов складывается из двух параметров: 1) особенностей песни и 2) качества ее воздействия. Общее значение слова включает элементы жанровой идентификации (а) и как дополнительный семантический оттенок — звучание (б).

ПЕСНЯ. Стихотворное произведение для пения (а); песенные звуки (б).

На основе этих характеристик эпитеты к опорному слову *песня* составители словаря распределяют по двум семантико-смысловым группам. Первая группа объединяет фоностилистические параметры: *О стройности пения; о громкости; характере звучания, продолжительности песни* [2, 316]. Общие эпитеты (даются разбивкой), которые имеют в русских литературных текстах слова *музыка* и *песня*, свидетельствуют о сближении этих понятий на основе исполнения песни и в связи с ее объединяющей способностью, а также указывают на ее характеристики, соответствующие или несоответствующие определенным звуковым качествам (как структурным, так и эмоциональным). Прослеживается также акцентирование максимального / минимального и динамического воплощения (исполнения). Приведем характеристики:

«ПЕСНЯ. Бесконечная, беспредельная, благозвучная, бурная, быстрая, взвизгивающая, визгливая, визжащая, гармоническая, гармоничная, гикающая (разг.), глухая, голосистая, горластая (разг.), громкая, гулкая, дикая (разг.), долгая, дрожащая, дружная, заглушенная, задорно-звонкая, зазвонистая (простореч.), залиivistая, залиvчатая, звонкая, звучная, крикливая, ладная, летучая, медленная, мелодическая, мелодичная, мерная, многоголосая, могучая, монотонная, мощная, набатная, надсадная (разг.), напевная, невнятная, негромкая, неслышная, нестройная, неуклюжая, оглушительная, однообразная, однотонная, певучая, приглушенная, пронзительная, пронзительно-крикливая, протяжная, пустая, пылка, пышная, пьяная, разливная, ритмичная, ровная, рокошущая, сильная, сиплая, складная, слабая, сладкогласная (устар.), сладконапевная (устар.), слаженная, согласная, спокойная, стройная, тихая, тягучая, тянущая (разг.), хрипатая (простореч.), хриплая, шумная, энергичная, яркая».

Вторая группа эпитетов передает разнообразные эмоционально-оценочные особенности воздействия и восприятия песни: *О впечатлении, психологическом восприятии; об оценке песни*.

«ПЕСНЯ. Беззаботная, беспечальная, беспечная, бесстрастная, бесхитростная, бесшабашная, бодрая, боевая, бойкая, бравая, бравурная, буйная, вакхическая, великолепная, величавая, величественная, веселая, волнующая, вольная, выразительная, горькая, гривуазная (устар.) грозная, грустная, дерзкая, дивная, дикая (разг.), душещипательная (разг.), жалобная, жалостная (разг.), живая, жизнерадостная, забубенная (разг.), заветная, задорная, задорно-веселая задумчивая, задушевная, зазорная (разг.), залихватская (разг.), замашистая (разг.), заунывная, идейная, изумительная, кабацкая, кафешантанная, крамольная, красивая, кроткая, кручинная (простореч.), ласковая, легкая, легкомысленная, ликующая, лихая, меланхолическая, меланхоличная, могучая, молодецкая, мрачная, мучительно-грустная, наивная,

невеселая, нежная, неприличная, непристойная, нескромная, обворожительная, озорная, отрадная, очаровательная, печальная, пламенная, подковыристая (простореч.), победная, постыдная, похабная (простореч.), приветная, призывная, пустая, радостная, развеселая (разг.), разгульная, раздольная (нар.-поэт.), раздумчивая, размашистая, разухабистая (простореч.), самобытная, самозабвенная, сердечная, сладкая, сладостная, сладострастная, срамная (простореч.), страстная, томительная, томная, торжественная, тоскливая, тоскующая, трактирная, тревожная, трогательная, тяжелая, удалая (удалая, устар.), удивительная, унывая (устар.), унылая, упительная, усыпляющая, хвалебная, хвастливая, циничная, чарующая, чувствительная, чудесная, чудная, шутливая».

Не только звуковые, но и музыкальные характеристики передают эпитеты к слову *язык* в значении «средство общения в человеческом обществе; способность говорить, писать, словесно выражать свои мысли; выраженная мысль, речь; стиль, слог, изложения». Они дают представление *о звучании речи, характере произношения*:

«ЯЗЫК. Благозвучный, гортанный, грубый, звонкий, звучный, красивый, легкий, мелодический (*устар.*), мелодичный, музыкальный, мягкий, напевный, певучий, плавный, приятный, резкий, сладкозвучный, тягучий, хриплый, чеканный» [2, 560].

Связь с поэзией и с музыкой отражает и группа эпитетов к слову *язык*, имеющих смысл: *о богатом, красивом языке*:

«ЯЗЫК. Алмазный, блестящий, богатый, броский, великий, великолепный, выпуклый, выразительный, гибкий, гладкий, живописный, зримый, индивидуализированный, искрометный, картинный, колоритный, красивый, красочный, крепкий, меткий, могучий, мощный, неповторимый, обработанный, образный, оригинальный, остроумный, острый, отточенный, отшлифованный, пластический, пленительный, поэтический, поэтичный, правдивый, превосходный, прекрасный, рельефный, роскошный, свежий, свободный, сочный, увлекательный, усладительный (*устар.*), художественный, чудесный, чуный, энергичный, яркий» [3, 562].

Общими эпитетами создается также смысл: *о языке проникнутом каким-либо чувством, выражающем какое-либо чувство, состояние*:

«ЯЗЫК. Безжалостный, беспокойный, беспощадный, бодрый, бранчливый, веселый, взволнованный, горячий, дерзкий, едкий, елейный, желчный, злобный, зловещий, злой, злющий (*простореч.*), коварный, колкий, колючий (*разг.*), ласковый, ликующий, лукавый, масляный, мрачный, мятежный (*устар. поэт.*), насмешливый, огненный, пламенный, порывистый, проникновенный, резкий, робкий, сварливый, сердечный, скользкий (*разг.*), слезливый, страстный, торжественный, хитрецкий (*разг.*), хитростный (*устар.*), шутейный (*простореч.*), шутливый, эмоциональный, ядовитый, ядотворный (*устар.*), язвительный» [3, 562].

На актуализации в синтезе музыкальных и литературоведческих терминов создается образ мира как вдохновенного авторского и божественного творчества в стихотворении О. Мандельштама «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...». Его лексика и образно-выразительные средства приобретают особый, синтезированный из музыки и поэзии контекст:

«Есть иволги в лесах, и гласных долгота —
В тонических стихах единственная мера.
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурою зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты;
Волы на пастбище, и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты».

Тонические стихи — стихи, строки которых имеют равное число ударений, причем количество безударных слогов между ударными может быть любым. *Цезура* — в стихосложении: граница (пауза), разделяющая слова в стихе; в музыке: пауза, разделяющая мотивы и не имеющая точного временного выражения. *Целая нота* — в музыкальной ритмике одна из крупнейших длительностей звука, равная по продолжительности такту в размере четырех четвертей» [3, 135].

На основе приведенного стихотворения Мандельштама можно говорить о влиянии музыки на его творчество, отраженное поэтом в названии стихотворения, сближающего и сталкивающего созвучные, имеющие общую словесную часть понятия *музыка* — *муза* — *му́ка*.

Метафора *песня*-стихотворение создана в произведении А. Фета, написанном в форме риторического, происходящего из античности периода.

«Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало»

Заключительная его строка обобщает перечисление идущих от природы импульсов поэтического вдохновения, вводимых в стихотворение повествовательным глаголом *рассказать*, именно в слове *песня*:

«Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что́ буду
Петь, — но только песня зреет».

Музыкальный аспект влияет на идеальное представление о поэтической интерпретации песни. Метафора «песня как стихотворение» становится основой для индивидуальных смыслов, которые берут истоки в музыкальных закономерностях, манифестируясь в эмоциональности и оценочности, усложняя и обогащая смыслами и аксиологией концепт ПЕСНЯ.

Литература

1. Булышко, М.А. Жанр песни. — Пермь: Книжное издательство, 1961. — 22 с.
2. Горбачевич, К.С.; Хабло, Е.П. Словарь эпитетов русского литературного языка. — Л.: Наука, 1979. — 567 с.

3. Кулаковский, Л.В. Песня, ее язык, структура, судьба. — М.: Советский композитор, 1962. — 342 с.
4. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972. — 272 с.
5. Минералов, Ю.И. Так говорила держава: XX век и русская песня. — М.: Литературный институт имени А.М. Горького, 1995. — 204 с.

Т. Майтесян

***РУССКО-БЕЛЬГИЙСКИЕ СКРИПИЧНЫЕ СВЯЗИ:
ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ***

Для развития искусства, прежде всего — исполнительства, определяющую роль играют общенациональные и индивидуальные школы. Именно школы обеспечивают взаимосвязь причастных к ним художников и артистов. Они базируются не только на общности их творческих принципов, но даже на сходстве мировоззрения. Саму индивидуальность той или иной школы можно назвать ведущим фактором музыкально-исполнительской культуры. История скрипичного искусства каждой национальной школы хранит имена скрипачей-лидеров, в деятельности которых созидались живая исполнительская культура и практические результаты в сфере педагогики.

В строительство русской музыкальной культуры огромный вклад внесли бельгийские музыканты, в первую — в область педагогики, а также в сферу камерного исполнительства. Контакты российской и франко-бельгийской скрипичных школ складывались на протяжении столетий и обретали разные формы. Примеры здесь поистине бесчисленны, что дает основание провести параллели между российской и франко-бельгийской скрипичными культурами (школами). Проявление контактов двух культур осуществляется в разных, но тесно взаимодействующих сферах — исполнительской, композиторской, педагогической и научно-методической; взаимосвязь имеет стабильные и мобильные формы, установленные самим ходом контактов двух стран. Русско-бельгийские контакты в области скрипичного искусства (как и в других исполнительских сферах) способствуют установлению современных (и реставрации аутентических) концепций, а также — обретению новых исполнительских техник.

Колыбелью создания франко-бельгийской системы образования скрипачей стала всемирно известная школа Франции, которая сформировалась на рубеже XVIII–XIX веков, наследуя и развивая великие традиции Италии. Ее выдающимися представителями стали П. Роде, П. Байо и Р. Крейцер (последний на века был прославлен произведениями Бетховена и Толстого). Все три скрипача были вдохновлены искусством Виотти, почитали его своим главным наставником, хотя его непосредственным учеником являлся только Роде¹. Эти ведущие музыканты вошли в куль-

¹ Уже в 16 лет Роде был признан лучшим после Виотти скрипачом Франции. За Виотти Роде следует и при сочинении своих скрипичных концертов (имеется в виду их форма и интонационный строй).

туру страны не только как яркие исполнители, но и (в неменьшей степени) как педагоги-лидеры классической французской скрипичной школы. Созданная ими «Методика Парижской Консерватории» стала главным руководством по обучению скрипачей в XIX веке. Школа была опубликована в 1802 году (*Methode du violon*) и мгновенно получила всемирное признание.

Уже в начале XIX века французские скрипачи появляются в России. Здесь блестяще концертирует, покоряет русскую публику, двор и на непродолжительное время активно включается в музыкальную культуру России П. Роде. Скрипач не только выступает с сольными концертами, но и охотно включается в игру ансамблей в крупных салонах. В России многие из сочинений Роде пользовались известностью и у исполнителей и у педагогов².

Последовать примеру Роде решил и Байо, который в 1805 году приехал в Россию вместе с виолончелистом Ж. Ламаром. В 1808 году Байо и Ламар появились в Петербурге. Байо пользовался особым пристрастием русской публики как блистательный исполнитель обязательных в классическом балете скрипичных соло. В память о пребывании в России он сочинил Пять вариационных пьес на русские темы (соч. 11, 14, 20, 24, 37). Одна из вариаций (ор. 37) написана на народную тему: «Ехал казак за Дунай».

Освобождение Бельгии в XIX веке от иностранного владычества имело прямую проекцию на ее культуру. Например, буквально через несколько лет после обретения Бельгией независимости в столице открывается самая крупная в стране Брюссельская консерватория, с которой исторически были связаны не только многие музыканты страны, но и шире — разных стран Европы, в том числе и России. Поражительной по мощи была когорта великих мировых скрипачей рубежа XIX — начала XX столетия. Здесь достаточно будет назвать имена Й. Иоахима и П. Сарасате, Г. Венявского и Ф. Крейсlera, Л. Ауэра и Дж. Энеску, Ж. Тибо и Я. Кубелика, постоянно вдохновлявших композиторов на создание разных жанров скрипичной литературы.

Активно ведущееся обучение игре на струнных инструментах в консерваториях (а также в присоединившихся к ним музыкальных факультетах университетов, например, в городе Левене) способствовало не только сложению самой бельгийской скрипичной школы, но и обретению ею мировой известности. Основоположителем этой, одной из наиболее перспективных европейских школ, стал Ш. Беррио (1802–1870)³. С именем этого скрипача, композитора, одного из самых блистательных представителей педагогики Бельгии, связано рождение франко-бельгийской

Кстати, из трех названных скрипачей только в игре Роде угадывались ранние романтические тенденции, в то время как «Байо и Крейцер отчасти верны классицизму, причем именно в его академизированной форме» [2, 36].

² Среди наследия скрипача-композитора 13 концертов, струнные квартеты, скрипичные дуэты, множество вариаций на различные темы и 24 каприза для скрипки соло.

³ Его воспитывал скрипач Ж.Ф. Тибби, ученик Дж.Б. Виотти, ведь Шарль остался сиротой с детства. Музыкальные способности проявились рано — в девятилетнем возрасте он уже профессионально играл концерт Виотти, с которым выступал публично. Продолжил свое образование Беррио у А. Робберхтса, еще одного ученика Виотти. В девятнадцатилетнем возрасте переезжает из Бельгии в Париж, где занимается у П. Байо.

виртуозно-романтической скрипичной школы, к которой в дальнейшем принадлежали Ю. Леонар, Л. Массар, А. Марто.

Создание первых русских консерваторий во многом ориентировалось на работу в театральных и симфонических оркестрах выдающихся музыкантов Европы, в том числе и Бельгии. Контакты были постоянными при совместном камерном музицировании, в частности, в салонах крупных русских исполнителей-просветителей, профессионально владеющих игрой на разных инструментах. Без мощного совместного вклада в развитие отечественного инструментализма (прежде всего братьев Виельгорских, А. Львова, Одоевского) становление русской исполнительской культуры шло бы гораздо медленнее. Постоянное участие в камерном музицировании бельгийских музыкантов (Ш. Берио, А. Вьетана, Э. Иззи и многих других) способствовало развитию на русской почве этой сферы жанров творчества. Стимулирующим моментом во многом стало и проведение Вьетаном циклов исторических концертов, знакомящих публику с важнейшими сочинениями с участием скрипки как ансамблиста и солиста.

Всемирно известный бельгийский скрипач и композитор А. Вьетан работал в Санкт-Петербургской консерватории и имел статус Солиста Императорских театров. Неоднократные приезды в Россию способствовали мгновенному росту популярности молодого скрипача, которого приглашали выступать повсюду: от самых видных салонов до первых пультов оркестров императорских театров. Исторически Россия оказалась для Вьетана одной из важнейших стартовых площадок, где он не только блистательно выступал как солист и музицировал, в том числе с русскими ансамблистами, но и начал вести интенсивную преподавательскую деятельность, создав русскую школу скрипачей. Вьетан первым ввел в России публичное исполнение квартетов. Свои музыкально-просветительские концерты — утренние квартеты — он вел с огромным успехом. Игру этого выдающегося бельгийского скрипача, покорившего Москву и Петербург, слушали в Харькове, Таганроге, Екатеринбурге, Одессе.

Российская музыкально-педагогическая школа по сравнению с бельгийской относительно молода. Она существует полтора века. Как известно, ее великие создатели, братья А. и Н. Рубинштейны, открыли в России первые консерватории — в 1862 году в Петербурге и в 1866 году в Москве. При открытии двух российских консерваторий скрипичные классы вели Ф. Лауб в Москве и Г. Венявский в Петербурге. Однако преподавать в классах еще не значит создать именно национальную исполнительскую школу. Исторически эта миссия выпала А. Вьетану и Л. Ауэру в северной столице и И. Гржимали — в Москве.

Приезд иностранных специалистов в Россию открывал широкие возможности для развития концертной деятельности в сфере камерного и оркестрового исполнительства. Работавшие в России крупные музыканты — в основном они представляли итальянские, немецкие, чешские и французские скрипичные школы — занимались и частной педагогической деятельностью. Приехавшие составляли значи-

тельную конкуренцию русским скрипачам⁴. Среди них были А. Сыромятников, В. Пашкевич, Н. Поморский, А. Ершов, И. Яблочкин (их имена стали известны русской публике до открытия двух российских консерваторий). Все обучались либо у приглашенных в Россию (И. Хандошкин у Т. Порто), либо путем получения необходимых навыков, что приобретались в привилегированных учебных заведениях (Смольный институт, Пажеский корпус).

К XVIII веку относится и начало композиторской деятельности русских скрипачей. Их первые пьесы были незатейливыми обработками русских народных песен, лирического романса и европейских танцев, например менуэта или котильона. Более крупные формы — сонаты, вариации и инструментальные ансамбли — создавались русскими скрипачами в опоре на уже сложившиеся традиции западноевропейского искусства. Фактура произведений скрипачей показывала, что они хорошо знали творчество Баха и Боккерини, Вивальди и Локателли. Наибольшее распространение получают в творчестве композиторов-скрипачей вариационные формы, во многом близкие практике народного инструментального исполнительства.

Приезд иностранных прежде всего французских скрипачей в Россию в значительной степени (кроме материальных благ) стимулировался и другими причинами. В их числе — возможность общения с русскими крупными музыкантами: В. Одоевским, братьями Виельгорскими, А. Львовым. Привлекала иностранцев и русская публика, просвещенная отзывчивая, тепло принимавшая зарубежных концертантов, а также содержательные отзывы прессы. В 1830–1840 годы на концертных эстрадах России блистали многие выдающиеся скрипачи из разных стран — поляк К. Липиньский, норвежец Улле Буль. Хронологически первым среди бельгийцев появился со своими концертами в России А. Арто (1836 г.). Французские скрипачи П. Роде, П. Байо, Ш. Лафон, их немецкий коллега Л. Маурер занимали места солистов императорских театров, играли в камерных коллективах или даже их возглавляли (как, например, Л. Маурер в домашней капелле В. Всевожского). Концертные сезоны с привлечением иностранных мастеров начались в Петербурге с середины 70-х годов XIX века и десятилетием спустя — в Москве. Вместе с тем гораздо раньше началось совместное ансамблирование русских и иностранных музыкантов. Так, П. Роде и П. Байо играли (1804–1805) в московском салоне В. Всевожского. Оказался в России долгожителем и австрийский скрипач Ф. Бем: с 1815 по 1846 год он (вместо уехавшего Ш.Ф. Лафона) занимал место солиста императорских театров. Лафона постоянно приглашали Титовы поиграть в камерных салонах. Вьетан еженедельно играл в салоне Строгановых.

В те времена, когда бельгийские скрипачи (а наряду с ними и инструменталисты других специальностей из самых разных стран) осваивали крупнейшие российские эстрады или принимали участие в салонном музицировании, сама концертная жизнь в стране имела свои особенности. Довольно странным с сегодняшней точки зрения выглядел большой концерт, представляющий собой конгломерат разных

⁴ Остались сведения, что иностранцам в России платили за игру в оркестре, ансамблевые или сольные выступления много больше, чем русским скрипачам. Например, скрипач-виртуоз А. Лолли получал 4000 рублей, а И. Хандошкин на той же должности 1100 рублей. Пенсия иностранцам выплачивалась через 10 лет службы в России, своим — через 20.

жанров и участников: фрагменты ораторий чередовались с частями симфоний или инструментальных концертов, а за ними могли следовать и романсы. Однако репертуар, звучащий в обеих столицах, был настолько широким, что не только в исторических концертах Рубинштейна и Вьетана, но и у других мастеров можно было услышать многие произведения гениев венской классики, современную французскую музыку, а также сочинения Керубини, Мегюля, Госсека и Гретри. Произведения последнего. Особенно в 1860 годы, исполнялись довольно часто (например, были модными в те годы хоры из оперы «Два купца»). Можно было услышать блистательное исполнение бельгийского валторниста и композитора Ж.Д. Арто в салоне Одоевского (1939). Его игрой наслаждались все присутствующее, и в порыве чувств аплодисментами прерывали игру знаменитого артиста.

Скрипачи как французской, так и бельгийской школы появились в России еще до создания первых двух консерваторий. Французский скрипач-виртуоз Ш.Ф. Лафон жил и выступал в России с 1808 по 1815 годы. Арто гастролировал в 1836, 1837 и 1848 годах. Находившиеся на службе в России Вьетан, наряду с Венявским, еще в первой половине XIX века работали в инструментальных классах Театрального училища. Среди его воспитанников назовем превосходного скрипача П. Рамазанова. Из скрипачей французской школы огромную роль сыграла деятельность П. Роде и П. Байо — и как исполнителей, и как композиторов. Их струнные квартеты, наряду с ансамблями Виотти и Крейцера, исполнились в крупнейших русских салонах — у Строганова, Одоевского, Виельгорских.

Хоть и не столь объемно, как в творческом пути Ц. Кюи, связь с Бельгией наблюдается у П. Чайковского, который дважды посетил эту страну, в 1861 и в 1893 годах. В последний приезд великий композитор дал благотворительный концерт в пользу Ассоциации артистов-музыкантов Бельгии (*Association des Artistes Musiciens de Bruxelles*, основанной в 1846 г. для оказания помощи престарелым и нуждающимся музыкантам). Руководителем ассоциации был Ф. Геварт, известный музыкальный деятель Бельгии. В составлении программы было учтено, что впервые в Бельгии должен исполняться Первый фортепианный концерт. Композитор согласился дирижировать и принял все условия Ассоциации.

Особенным было отношение к Вьетану Чайковского. Признаваясь в своей нелюбви к творчеству композиторов-скрипачей, Вьетана (как и Венявского) выделяет особо, с большим пиететом. В своей личной библиотеке русский композитор держит партитуры концертов Вьетана, тщательно их изучает, делая для себя множество помет, и, наконец, в период работы над Скрипичным концертом выписывает для себя важные эпизоды из партитуры скрипичных концертов любимого бельгийского музыканта⁵.

Интерес Чайковского к возможностям скрипки — как оркестрового, ансамблевого и сольного инструмента — весьма примечателен. В Государственном Доме-

⁵ Немаловажен тот факт, что отдельные грани тектонических решений формы концерта, в частности, вынесение каденции первой части в заключительный раздел разработки, имеет свои прецеденты (Первый концерт Паганини, Концерт Мендельсона, Шестой концерт Шпора). Думается, не последнюю роль здесь сыграла общая структура первой части Четвертого концерта Вьетана и местоположение в ней каденции.

музее П.И. Чайковского в Клину сохранился документ, сделанный рукой самого композитора. С. Танеев дал ему название «*Выписки из Вьетана*». Это два двадцатистрочных листа, относящихся к 1891 году⁶. На эти страницы Чайковский выписывал примеры пассажей в произведениях Вьетана из «*Methode de violon (Violon-Schule) par C. Beriot, op. 102*» (ГДМЧ, д3 № 252).

Среди партитур скрипичных концертов, которые хранились в личной библиотеке Петра Ильича преобладали сочинения Вьетана (четыре концерта, имеющие множество помет композитора) и концерт Венявского (без помет)⁷.

Кроме того Вьетан и Чайковский были связаны с Петербургской консерваторией в близкое время, только выдающийся скрипач-композитор в ней *уже учил*, создавая «русскую школу скрипачей», а его младший современник как раз туда *поступил учиться*. Конечно, в России Вьетан появился отнюдь не первым. Связь двух стран продолжалась и после земной черты жизни Вьетана. Однако рассматривая *историю взаимодействия и вклад крупнейших скрипачей Бельгии и Франции в культуру России*, нельзя не отметить, что флагоманом здесь был именно Анри Вьетан, а само время показало, что Чайковский не ошибся в своем выборе.

Много сделал Вьетан и в сфере российской педагогики. Среди его учеников — П. Рамазанов, С. Табаровский, Н. Юсупов, И. Вальков, Я. Костенецкий, М. Ельский, С. Гулак-Артемовский и многие другие, что обучались у маэстро в скрипичных классах Театрального училища. Петербургское филармоническое общество избрало Вьетана Почетным членом.

Активнейшая концертная деятельность Вьетана предопределила его отказ от педагогической работы — сначала в Брюссельской консерватории, где ему предложили продолжить развитие своей школы в Бельгии, заменив ушедшего в отставку Юбера Леонара. Заботясь же о судьбе, созданной Вьетаном «русской школы скрипачей», А. Рубинштейн предложил коллеге заменить ушедшего Г. Венявского, покинувшего Петербургскую консерваторию. В 1867 году Рубинштейн писал: «Вы богаты. Вы достигли своей музыкальной цели. Не согласились бы Вы снова приехать сюда, чтобы взять на себя руководство нашим скрипичным классом? Я жду Вашего ответа с волнительным нетерпением» [3, 117]. «Предложения показались мне блестящими, — вспоминает Вьетан, — и, утомленный длительными путешествиями, я постепенно пришел к убеждению, что они весьма приемлемы, и в конце концов решил уединиться, чтобы провести лучшие годы своей жизни в этой стране морозов и льдов. Я поселился в Санкт-Петербурге, где прожил с сентября 1846 до сентября 1852 года... Меня поддерживало искусство, и, несмотря на непомерный холод, метели и феномены северной страны, я сочинил здесь много более или менее значительных произведений, в том числе мой концерт d-moll, который в 1853 году особенно помог мне напомнить о себе артистическому миру как Вены, Берлина, Лейпцига, Дрездена и др., так и Парижа, Брюсселя, Лондона» [4, 15].

⁶ Автор приносит глубокую благодарность главному хранителю Государственного Дома-музея П.И. Чайковского в Клину П. Вайдман за ценную информацию и помощь в работе.

⁷ Кстати, не только в названном концерте, но и в таком сочинении, как «Русский карнавал» Венявский наследует Паганини, создавшему «Венецианский карнавал».

Опыт Вьетана по универсальности художественной деятельности, в том числе в России, остался в истории культуры (и не только Бельгии) неповторимым. Вторая половина XX и начало XXI столетий пока не выдвинула столь огромных музыкантов. После ухода таких титанов, как Вьетан, Изаи, Грумьо в стране не появилось больше ни одного скрипача с мировым именем, хотя музыканты разных стран по-прежнему связывают с Бельгией большие надежды и приезжают сюда, чтобы учиться и учить, давать концерты — соло или в ансамбле.

Тесные русско-бельгийские музыкальные контакты были отмечены, среди прочего, удивительными либо творческими, либо человеческими содружествами русских композиторов с *выдающимися бельгийскими женищинами своего времени*. Примеры тому общение Ц. Кюи с графиней Л. де Мерси-Аржанто, П. Чайковского — с Д. Арто. Тяга друг к другу первых отражена в более чем 3000 писем. Графиня — персона весьма примечательная, организатор «Русских концертов» в Брюсселе, известная в художественных кругах Европы музыкантша, рисовальщица и вышивальщица. Высокообразованная, щедро одаренная природой, она общалась с Листом и А. Рубинштейном, Гуно и Сен-Сансом, Кюи и Бородиным, И. Репиным и Л. Шестаковой, и еще со многими другими представителями музыкальных и литературных кругов Европы. Характер переписки Аржанто и Кюи, теплота и взаимоуважительность отношений напоминала заочный союз П.И. Чайковского и Н.Ф. фон Мекк. В ответ на присланное в Петербург письмо к Кюи графиня получила книгу композитора «Музыка в России».

Увлечение творчеством Кюи и затем Бородина привело к тому, что графиня перевела на французский язык тексты опер Кюи («Кавказский пленник», «Вильям Рат», «Сын мандарина», «Анджело»), Римского-Корсакова («Псковитянка» и «Снегурочка») и фрагменты еще незавершенной оперы «Князь Игорь» Бородина. Подобная акция имела практическую направленность: Луиз задалась целью представить в Европе русскую музыку как можно шире. Начать же она решила, естественно, с Бельгии. Был организован первый в Бельгии концерт, программа которого целиком состояла из русской музыки. Седьмого января 1885 года в Льеже в своеобразной выставке-панораме русской музыки прозвучали произведения разных поколений русских композиторов — Даргомыжского, Балакирева, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова. Успех был настолько оглушающим, что 21 января программа была повторена, а романсы «Болеро» Кюи и «Спящая царевна» Бородина исполнялись «на бис».

Оперный дебют композиторов «Могучей кучки» имел место в Бельгии также благодаря усилиям Мерси-Аржанто: в январе 1886 года в Льеже состоялась премьера «Кавказского пленника» Кюи. На первом представлении присутствовали Кюи и Бородин. За концертами русской музыки в Льеже последовало их продолжение в Брюсселе. «Когда Кюи и Бородин покидали зал после одного из концертов в столице, их провожала целая толпа молодежи, а на площади звучали слова “Да здравствует Россия!”, “Да здравствуют русские!”» [1, 123].

До сих пор поражает факт, что первая и наиболее обстоятельная монография о творчестве Кюи вышла в Бельгии и принадлежала перу Луиз — графини, которая на французском языке издала книгу «Цезарь Кюи. Критические записки» («César

Cui. Esquisse critique par la C-tesse de Mercy Argenteau»). В ней Луиз проанализировала как все вокальное творчество композитора (оперы и романсы), так и все его инструментальные сочинения и привела множество фактических сведений, которые особо отмечены в словаре Ф. Брокгауза и И. Ефрона⁸. Начала собирать Аржанто материалы по творческой деятельности горячо любимого ею Бородина. Однако болезнь, сведшая ее преждевременно в могилу, не дала завершиться этому замыслу (она скончалась в 1890 году в Петербурге). В «Книжках Недели» за февраль 1891 года Кюи писал: «Величайшую гордость моей жизни составляет то, что я удостоился заслужить ее преданную дружбу; величайшее торжество моей музыки (*единственно* которому придаю цену) то, что музыка была первой причиной, вызвавшей эту дружбу». Аржанто Кюи посвятил свою четвертую оркестровую сюиту (1887), которая также существует в фортепианной транскрипции (*À Argenteau. Pièces caractéristique pour le piano*).

Русские музыканты высоко оценили все, сделанное графиней для русско-бельгийских музыкальных связей, для распространения русской музыки в мире: в 1888 году Русское музыкальное общество избрало ее своим действительным членом. Об этом замечательном факте Аржанто сообщил А. Рубинштейн в письме, где, в частности, говорилось: «ИРМО не может не отзываться с полным сочувствием к деятельности тех высоко просвещенных любителей, которые, изучая русское искусство, распространяют знакомство с ним среди своих соотечественников и, содействуя таким образом сближению между различными национальностями, приносят пользу развитию музыкального искусства вообще» [3, 121].

К рубежу XIX–XX столетий Петербург и Москва становятся одними из мировых центров скрипичной культуры. Именно тогда устанавливается регулярный творческий обмен между скрипачами России и выдающимися представителями других стран. Отечественные слушатели были хорошо знакомы с творчеством скрипачей-лидеров всего мира.

Поразительными были выпуски инструменталистов в двух российских консерваториях на рубеже столетий. Если Московская школа пианистов дала в этот период А. Скрябина, С. Рахманинова и Н. Метнера, то Петербургскую — по классу Л. Ауэра блистательно окончили И. Ахрон, М. Эльман, Е. Цимбалист, М. Пиастро, Ц. Ганзен, Я. Хейфец, Л. Цейтлин и многие другие. В Москве выдвинулась мощная школа скрипачей, сформированная в основном И. Грижимали и В. Безекерским. Среди них — М. Пресс, И. Рывкинд, Ю. Конюс, А. Могилевский. Уже к рубежу столетия Россия встала в числе стран, куда стали ездить учиться и где превосходно умели учить.

Главными организаторами концертной жизни России (до 1917 года) были Русское музыкальное общество, а также частные антрепризы А. Зилоти (с 1903 года) и С. Кусевицкий (с 1909). События октября 1917 года многое совершенно изменили в музыкальной культуре страны, ставшей с 1922 года СССР.

⁸ Отметим также, что в библиотеке Льежа, где обильно представлены документы, свидетельствующие о творческом общении двух музыкантов, хранится книга графини о русской императрице Марии Федоровне с дарственной надписью Кюи.

В 20–30-е годы XX столетия лишь отдельных представителей советской исполнительской культуры можно было встретить на зарубежных афишах концертов⁹ и среди участников международных конкурсов: железный занавес отделил СССР от всего мира, сделав советскую культуру явлением «одной отдельно взятой страны». В период с конца 1930 годов (начало войны в Европе) и до середины 1950 годов любые поездки для артистов СССР были весьма проблематичными. И все же, несмотря ни на что, все более начинает набирать силы канал взаимосвязи культур, что предоставляют исполнителям международные конкурсы.

Бельгия по количеству созданных в XX веке международных конкурсов, получивших признание мирового исполнительского сообщества, не знает себе равных. Обе страны примерно в одно и то же время создают свои самые главные международные конкурсы — имени королевы Елизаветы в Брюсселе и имени Чайковского в Москве. Русские исполнители, прежде всего скрипачи и пианисты, завоевывают в Брюсселе престижные премии и занимают почетные места в жюри.

Почти синхронно — во второй половине 1930 годов проводились первые национальные конкурсы СССР и Бельгии. В первом случае речь идет об исключительно престижном для музыкантов бывшего СССР Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, где в номинации дирижеров лидировали Е. Мравинский и Н. Рахлин, а на исполнительском поприще блистали своим искусством Д. Ойстрах, Я. Флиер, Э. Гилельс, Д. Шафран и другие представители талантливейшей творческой молодежи. В Брюсселе во второй половине 1930 годов начинает проводиться международный конкурс имени Эжена Изаи, одно из самых авторитетных соревнований довоенного времени. Разработкой концепции занимался сам великий скрипач. Вслед за конкурсом в Брюсселе, в Париже в 1937 году был проведен конкурс вокалистов, в Люксембурге имел место конкурс имени Габриэля Форе. Намечались также — конкурс хоровых коллективов в Льеже и конкурс скрипачей в Генуе. Однако начало мировой войны прервало действие всех конкурсных проектов.

Конкурсов в Бельгии, в России и в других европейских странах сейчас существует великое множество. Но сколько бы организаторы международных конкурсов не искали их разные модели, отвечающие запросам современности, любой авторский проект менеджеров и продюсеров не перечеркивает главной цели — помочь талантливой молодежи разных стран выдвинуться, обрести известность. В 1937 году правильность этой ориентации подтвердил международный успех конкурса имени Э. Изаи. Его абсолютным лидером, как среди всех участников, так и в большой группе музыкантов-исполнителей из СССР, стал Давид Ойстрах, знаковая фигура среди скрипачей XX века — и в сфере исполнительства, и в области педагогики. Д. Ойстрах был в числе тех первых музыкантов СССР, кто многократно выезжал в европейские страны и достаточно много — в Бельгию. С этой страной на долгие годы связали свою судьбу дети-скрипачи: сын Игорь и внук Виталий.

⁹ Так, например, композитор Эйхенвальд, видный специалист в области фольклора, посещал Бельгию и Францию в 1924–1926 годах в череде европейских стран. В Париже, в театре «Альгамбра» был поставлен его балет-пантомима «Жар-птица» («Иван-царевич»). В столице Франции у Эйхенвальда возникает идея организовать концерт восточной музыки, для чего он просит Р. Глиэра прислать фрагменты из его оперы «Шахсенем».

Какая же удача выпадает на долю страны, если к власти приходит деятель культуры, заинтересованный в ее широком представительстве по всему миру. Случается это, естественно, не так часто и все же имеет место быть. Например, в Бельгии, во времена, когда на трон взошла королева Елизавета. Была она широко образованной музыкантшей, владела игрой на скрипке. И не как любительница, а как настоящий профессионал, стремящийся к постоянному совершенствованию своего мастерства. В Бельгии началось ее общение с выдающимся скрипачом и композитором Э. Изаи, которого называли «бельгийским Паганини». Королева брала у Изаи уроки, ей он посвятил свое струнное трио. Нагрянувшая на скрипача болезнь заставила его переехать в Америку, где он лечился и преподавал в Цинциннати. Однако именно Королева уговорила гениального музыканта вернуться на Родину и заняться пропагандой скрипичной игры, одной из форм которой мог стать международный конкурс, учрежденный в Бельгии.

Выступление на брюссельском конкурсе, уникальность победы стали для Ойстраха стартовой площадкой его мировой славы. В Бельгии великого скрипача стали с любовью называть «Царем Давидом»¹⁰. Королева почтила «Царя» своим особым вниманием и написала ему после конкурса: «Дорогой Давид Ойстрах, я Вам шлю с моими лучшими пожеланиями счастливого пути немного сладости, чтобы есть между шахматными партиями в самолете. Ваша несравненная игра останется незабываемой и для меня, и для всей Бельгии. Кроме радости Вас слышать, я была счастлива Вас снова увидеть и несколько раз играть с Вами. Мне грустно, что Вы уезжаете, но я надеюсь Вас скоро увидеть и вновь услышать... Елизавета». Любимому скрипачу, много сделавшему для пропаганды музыки Изаи, Королева подарила и свою скрипку Страдивари (ныне переданную семьей Ойстрахов во ВМОМК имени Глинки).

Нависшая над Европой угроза фашизма прервала поступательный старт конкурса на целых четырнадцать лет. Он был возобновлен в 1951 году и ознаменован победой Л. Когана и участием в жюри Д. Ойстраха. После окончания войны восстановилась гастрольная деятельность Ойстраха в Европе, и королева Елизавета присутствовала на многих его концертах. Кроме того, писала великому музыканту письма из многих городов — Брюсселя и Парижа, Варшавы и Пекина. Довелось Королеве и «Царю» музицировать вместе. Порой к ним присоединялся сын Ойстраха, Игорь, который засвидетельствовал, что Королева всегда стремилась сохранять свою исполнительскую форму и с благодарностью принимала советы. И нет ничего удивительного, скорее, это факт закономерный, что Королева Елизавета была приглашена К. Ворошиловым, Председателем Президиума Верховного совета Союза ССР, посетить в качестве почетной гостьи открытие в 1958 году Первого международного конкурса имени Чайковского¹¹. С Бельгией оказалась связан-

¹⁰ Гражина Бацевич, видная скрипачка и композитор, так озаглавила эссе о Д. Ойстрахе в своей книге «Особые приметы».

¹¹ Напомним, что на первых порах проведения конкурса имени Чайковского многих его участников, в том числе иностранцев (как, В. Клайберна, например), привозили в ДТК «Руза» для подготовки с профессорами консерватории к участию в соревновании.

ной и творческая судьба И. Ойстраха, и его сына Валерия, профессоров Королевской консерватории в Брюсселе.

Кратко коснемся последнего вопроса — *системы музыкального образования*. В современной Бельгии существует государственная система музыкального образования, которая складывалась более полутора столетий. Исторически первой в Бельгии стала консерватория в Льеже: она создана в 1826 году по вердикту Вилена I¹². Королевская же консерватория в Брюсселе, которая взяла на себя функции центра музыкального образования Бельгии, двуязычной страны, моложе Льежской на шесть лет — ее первый набор произведен в 1832 году.

Даже из простого перечня имен становится очевидным, что в строительстве любой новой обучающей системы (композиторской, исполнительской и педагогической) важную роль всегда играет творческая поддержка музыкантов, представляющих школы, исторически сложившиеся ранее и уже имеющие высокий авторитет в музыкальном мире. Уже через три года после открытия Королевской консерватории, в 1835 году, М.Ж. Мангаль открывает консерваторию в Генте, с которой в XX столетии начинают связывать свою судьбу крупные музыканты России. В их числе: скрипач М. Безверхний и альтист М. Кугель. В свою бытность в России последний заменил в квартете имени Бетховена Ф. Дружинина (ученика В. Борисовского, основателя московской школы альты и наставника Ю. Башмета). В связи с концертной деятельностью Кугеля (исполнителя, дирижера, композитора) подчеркнем существенный факт: в современной России право проводить свои концерты¹³, в том числе в престижнейших залах Московской, Петербургской, Саратовской консерваторий, снова обрели российские музыканты, проживающие в разных странах мира, в том числе и в Бельгии.

И для России, и для Бельгии XXI век стал временем интенсивного продолжения строительства камерных ансамблей и оркестров. Эту традицию в Бельгии закладывал еще знаменитый скрипач Ж. Октор (р. 1923), выпускник Брюссельской консерватории по классу М. Крикбома. В 1956 году скрипач основал в Антверпене камерный оркестр «Солисты Бельгийского Баховского общества» (фр. Les Solistes de la Société Bach de Belgique)¹⁴. И. Рухадзе, выпускник Амстердамской Королевской консерватории и Московской консерватории, создал барочный оркестр «Концерто Москвы», резонируя интересу нынешних музыкантов к практике старинного исполнительства и творчества. Программы коллектива включают музыку XVI–XIX

¹² Количество выдающихся личностей, окончивших Льежскую консерваторию, могло бы стать темой отдельного исследования, например, — об исполнителях разных специальностей. Годами учения в Льежской консерватории связаны и композиторы. В их числе А. Пуссер (Henri Pousser, 1929–2009). Выдающийся современный бельгийский композитор обучался также и в Брюссельской консерватории, где организовал студию электронной музыки. Постоянно общался А. Пуссер с лидерами мирового авангарда — П. Булезом, К. Штокхаузеном, Л. Берно. А. Пуссер перевел и прокомментировал сочинения А. Берга. Творческие контакты соединяли А. Пуссера и с русской композиторской школой XX–XXI веков.

¹³ В 2009 году, например, состоялся в Москве концерт М. Кугеля с Л. Исакадзе.

¹⁴ Ж. Октор руководил также Камерным оркестром Валлонии. С 1976 по 1989 гг. был постоянным главным дирижером финальных концертов Конкурса имени королевы Елизаветы. Ныне — почетный профессор Брюссельской и Гентской консерваторий. Успешно функционирует созданный еще в 1951 году в Льеже конкурс струнных квартетов, организованный Луи Пуле.

веков. Недавний проект оркестра — «Рождество в Москве» — осуществляется на базе Англиканской церкви, рядом с консерваторией и ее Рахманиновским залом. Оркестром «Кончерто Москвы» приглашаются к сотворчеству крупные музыканты из многих стран, в том числе и из Бельгии (среди них исполнители на духовых инструментах, а также блистательный певец (альт) — П. ван Готхем). В деятельности новых бельгийских камерных ансамблей, например, квартета имени Шостаковича, принимает участие М. Безверхний. Патронирует квартет Ирина Шостакович, вдова композитора. У истоков мировой деятельности «Данель-квартета» стояли В. Берлинский и Ф. Дружинин.

На современном этапе, отмеченном переменами в общественно-экономических и культурных контактах многих держав мира, вовлеченных в процесс глобализации, связи Бельгии и России вступили в новую фазу. В ней, несомненно, сохраняют свою важную роль русско-франко-бельгийские музыкальные контакты в области скрипичного искусства.

Литература

1. Назаров, А.Ф. Цезарь Антонович Кюи. — М.: Музыка, 1989. — 224 с.
2. Раабен, Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Биографические очерки. — Л.: Музыка, 1969. — 261 с.
3. Рубинштейн, А.Г. Литературное наследие. В 3 тт. Письма, 1850–1871. Т. 2 / Вступ. ст., текстол. подг. и коммент. Л.А. Баренбойма. — М.: Музыка, 1984. — 221 с.
4. Kufferath, M. Henry Vieuxtemps. Sa vie et son oeuvre. — Bruxelles, 1829. — 142 p.

Д.А. Малыгин, И.А. Корсакова

ПРИБЛИЖЕНИЕ МОЛОДЕЖИ К ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ КАК ПУТЬ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ КОНСТАНТЫ РОССИИ

Современное российское общество переживает непростые времена. Рост преступности, в том числе детской, агрессия и ожесточение молодежи, стирание нравственных границ и нивелирование разницы между понятиями «плохо» и «хорошо», распространение религиозных сект становятся нормами современной жизни. Низкая рождаемость, увеличение аборт, рост числа внебрачных детей ведут к уничтожению российской нации. В рекламе и средствах массовой информации реализуется «гедонистический проект», проводимый под лозунгом «получить от жизни все», а значит и алкоголь, и наркотики, и секс, и другие «радости» жизни, которые ведут к изменению ценностных установок и духовного деградации общества. Общество утрачивает традиционные культурные ценности и погружается в лоно потребительства, распушенности, вседозволенности. В интервью с греческим писателем Никосом Зервасом поднимается проблема совести в культуре: «люди восточного типа христианской цивилизации — русские и греки — ... очень похожи: если мы остаемся без совести, то теряем все», писатель с сожалением говорит о том, что раньше совесть являлась «камертоном», по которому настраивалась душа русского

человека, но сегодня «основным культурологическим типом» стал человек, который потребляет бессовестную культуру все более ненасытно [1].

Моральная деградация констатируется в публикациях педагогов, психологов, социологов, трудах философов и литераторов. Предлагаются различные проекты реабилитации, идут дискуссии о создании национальной идеи, которая стала бы ориентиром для массового сознания. Однако такой ориентир уже есть, он создан чуть более 2 тыс. лет назад, когда Русь приняла христианскую веру и вступила на путь православия.

Основой традиционной русской культуры являются нравственные и духовные ценности, связанные с религиозной традицией. Ученый Е. Троицкий называет православные ценности «важнейшими духовно-историческими основами жизнедеятельности русской нации» [7, 20–21]. Роль музыки в формировании духовно-ценностных ориентаций молодежи неоспорима. Музыка православной традиции является действенным средством реабилитации, поскольку несет в себе идеи единства, гармонии, совершенства. Христианское учение говорит о том, что человек состоит из трех составляющих: дух — душа — тело. Единство трех компонентов есть свидетельство целостности человека — микрокосма, подобному макрокосму мироздания. Музыка как часть мироздания имеет ту же структуру, объединенную интонацией. «Интонация, — пишет В. Медушевский, — единство меры (числа), звука, энергии, смысла» [3, 216].

Обращение к духовной гуманистической парадигме как основе отечественной стратегии изменения и обновления современного общества дает обоснование новой методологии исследования, основанной на:

- признании значимости веры как основы духовности;
- определении основных ментальных доминант славянской культуры: доброта, нравственность, соборность, трудолюбие, смиренность, аскетизм;
- необходимости внедрения в общественное сознание мысли об уникальности духовного опыта православия в преодоления глубочайшего кризиса современного российского общества;
- возможностях современного музыкального образования в становлении мировоззренческих ориентиров молодежи.

Духовность — это прежде всего включение в музыку всего комплексного потенциала человека. Возрождение духовно-нравственных традиций в России будет успешным, если процесс приобщения молодежи к православной духовной традиции:

- детерминирован духовными ценностями;
- включает в себе единство образовательной, мотивационной, исполнительской и коммуникативной деятельности, основанной на ценностях православной традиции, как доброта, смирение, трудолюбие, соборность;
- построен на логике движения от установления личностно значимой связи с православной традицией через ее осмысление, переживание, исполнение духовных песнопений к ее полному принятию;

Выявление особенностей духовной музыки позволяет осуществлять концептуально новый аксиологический подход к формированию нравственных ценностей

ориентаций современной молодежи посредством приобщения ее к православной певческой традиции.

Одним из действенных методов педагогического воздействия является эволюционно-синергетический метод, основанный на признании самоценности исконной русской традиции и передаче ее от поколения к поколению.

Православная духовная музыка обладает огромными возможностями формирования гармоничной целостной личности. По всей России открываются реабилитационные православные центры, продолжающие традицию «Домов трезвости», созданных в XIX веке по инициативе Иоанна Кронштадтского. В этих центрах реабилитацию проходят люди, имеющие патологическую (наркотическую, алкогольную) зависимость и нуждающиеся в лечении тела, души и духа. Главным направлением работы реабилитационного центра является изменение мировоззрения пациентов, восстановление их духовных ценностей, переосмысление предшествующего жизненного опыта, приобретение высоких духовных и культурных ценностей. Основная причина болезни этих людей — духовное опустошение, потеря нравственных ориентиров, отсутствие смысла жизни, «это расплата за идеологию потребительства, за культ материального преуспевания, за бездуховность и утрату подлинных идеалов» [5]. Работа православных реабилитационных центров ведется по нескольким направлениям: социальное, образовательное, духовно-психологическое.

Включение в реабилитационную программу изучения духовной музыки может значительно повысить эффективность работы педагогов. Изучение текстов духовных песнопений способствует духовному образованию пациентов, лучшие образцы духовной музыки раскрывают содержание православных обрядов, позволяют не просто услышать, но прочувствовать глубинную сущность молитвенного стиха. Духовное единение хора способствует становлению (или возрождению) чувства доброжелательности, братолюбия, сопереживания. Работа в хоре прививает чувство ответственности, трудолюбия, привычку систематически работать и достигать результата.

Опыт работы с народным коллективом «Академический хор Радуница» показал эффективность методики комплексного приобщения к православной традиции посредством духовной музыки. Большое значение при работе с хором приобретает создание атмосферы единения и устремленности сознания к Богу. Пение в храме возвращает задуманную Богом иерархию: дух подчиняет себе душу, а душа подчиняет тело.

В отличие от классической музыки, сутью которой является игра (игра на музыкальных инструментах, игра воображения, игра фантазии), духовное пение есть отрешение сознания от всех мыслимых образов и представлений; в молитвенной тишине, наполненной энергией отзвучавшей гармонии происходит единение с Богом.

Музыкальная интонация помогает раскрыть смысл слова, содержащегося в тексте. И здесь важно, насколько исполнительская интерпретация соответствует содержанию духовного песнопения. Слово невозможно отделить от интонации. Две стороны — смысловая и энергично-интонационная — неразрывно связаны между собой. Изъять интонацию из слова — значит убить его, как это иногда происходит в так называемой «православной рок-музыке». Православие и рок несовместимы:

синкопированные удары, агрессивные возгласы, разболтанные движения — все это несовместимо с содержанием молитвенного текста. Более того, такой контраст вызывает ощущение шока и означает кощунство над христианским духом. Духовное пение соотносится с этимологическим рядом «тона», связанного с ощущением усиления: тонус, тенор, интонация, ектения, тенденция, темп, титан, тирада, тетива, тянуть, тяга. Слово и интонация дополняют друг друга. Медушевский считает, что «высшее *призвание слова* — открывать мысль Божию, насколько доступна она человеку, дабы возрастал он в познании Бога. Высшее *призвание интонации* — выражать дух Божьей любви, пронизывающей мысль Божию, выражать и православие сердца, в котором поселяется Бог, дух ревностной воли, истекающей из Божественной любви» [4].

Можно возразить: ведь новая эпоха, новая культура вкладывает новый смысл в старинные шедевры, благодаря чему они продолжают жить и поныне. Здесь необходимо сказать, что мы должны не подменять содержание, а искать путь к раскрытию возвышенной красоты. «Если Бетховен говорил, что каждая нота его Скрипичного концерта продиктована Всевышним, а мы вкладываем в его музыку идеи революции» [цит. по: 2, 259–260], происходит подмена ценностей, особенно опасно, когда под видом классики человек преподносит самого себя.

Традиционный знаменный распев имел сакральное начало, обращал человека внутрь себя. Мелодия знаменного распева отличалась бесконечным движением вокруг единого мелодического центра, что приводило к ощущению пребывания вне времени, отрешения от всего земного и означало обращение к Богу с молитвой.

Возрождение и обновление Российского государства невозможно без ориентира формирования духовных и нравственных основ российского национального самосознания. Молодежь — главная движущая сила российского общества. От молодого поколения зависит будущее нашей страны и всего человечества, и поэтому проблема формирования духовно-ценностных ориентаций молодежи может рассматриваться как общечеловеческая проблема.

Сегодня становится ясно, что общество, которое лишено духовной основы, не может построить ни эффективной экономики, ни здоровых политических отношений, ни справедливой социальной сферы. Современное российское общество переживает глубинное, не всегда осознаваемое противоречие между заложенными вековыми духовно-нравственными ценностями и поверхностными, искусственно прививаемыми европейскими ценностями, имеющими принципиально другую природу, порой не совмещаемую с российским менталитетом, сложившимся на основе религиозного мировоззрения. Поэтому сохранение русской самобытности (культурной, национальной и религиозной), основанной на традиционных ценностях русского православия, сегодня является одной из главных задач российского государства.

Церковное пение как могучее дерево выросло из зерна молитвы. Родившееся во времена Авраама, оно впитало в себя множество течений (гортанное пение бедуинов, греческие семиступенные лады, славянские мелодии и песни трубадуров, григорианский хорал и органные интонации, русские протяжные песни). Из этих «зернышек» выросло могучее древо духовной православной традиции и продолжает

развиваться в исполнительской деятельности многих профессиональных и любительских хоров.

Важнейшей функцией современного образования является «воспроизводство духовности», развитие способности человека к самореализации в пространстве культуры на основе выбора ценностей, смыслов, мировоззренческих позиций.

Реализация комплексной методологии формирования духовно-нравственных ценностей включает в себя следующие основные компоненты:

1. Знакомство с Библией, Божественной Литургией и другими Священными Писаниями и обрядами. Многие духовные песнопения написаны на канонические богослужебные тексты. В настоящее время духовная музыка представлена, с одной стороны, богатой традицией внелитургического пения (начиная от духовного покаянного стиха, кантов, псалмов и заканчивая оперно-хоровой и ораториальной традицией, представленной, например, в творчестве А. Гречанинова), с другой стороны собственно церковными песнопениями. Современные композиторы (регенты, певчие) делают переложения и аранжировки традиционных песнопений или пишут произведения в традиции знаменного распева.

2. Включение в исполнительскую традицию — воссоздание исконных интонаций молитвы, сострадания. В православном богослужении пение как универсальный язык молитвы учит правильному образу славословия, через пение человек познает учение Церкви.

3. Отбор репертуара и изучение лучших образцов духовной песенной традиции, призванных в своих высших проявлениях отображать духовный мир. Шедевры духовной традиции являются достоянием нашей русской культуры, нашей национальной гордостью, а также непреходящей ценностью всего мирового искусства.

Отбор репертуара важен не только для профессиональных коллективов, но и любительских хоров (таких как Академический хор «Радуница»), когда каждый желающий может приобщиться к традиции через исполнение духовных песнопений.

4. Изменение духовного облика как исполнителей, так и слушателей невозможно без создания специальной атмосферы святости. «Атмосфера» этимологически происходит от словосочетания «сфера дыхания», т.е. это то, чем дышит человек, причем не столько его тело, сколько душа. «Атмосфера храма, — говорит святитель Феофан, — в котором вместе со всеми его священнодействиями осимволена вся вера наша, атмосфера сия чиста, небесна, божественна... Побывавши в храме, побывавши как следует, мы выходим оттуда совершенно новыми, как бы освеженными» [6].

Концерты духовной музыки проводятся не только в храмах, но и в светских помещениях с хорошей акустикой. Наибольший результат достигается в тех помещениях, которые освящены Русской православной церковью. Наличие икон, возвращающих современному человеку утерянную символичность жизненного пространства, вся православная символика создают особую эмоциональную атмосферу, особый душевный настрой.

В заключении, говоря о работе с хоровым коллективом, исполняющим духовную музыку, необходимо выделить особенности подхода к освоению этой традиции.

Во-первых, духовные песнопения написаны на Богослужебный текст, и их основное предназначение — исполнение за Богослужением. Слово в духовной музыке имеет первостепенное значение, а задача музыкальной стороны — служить раскрытию смысла, заложенного в тексте, донести до слушателя слово и усилить его воздействие. Музыка здесь выступает очень сильным средством, неким катализатором, помогающим воспринять глубинный смысл духовного стиха.

Во-вторых, нотная запись духовных песнопений очень отличается от традиционной классической и не отражает всех особенностей исполнения. Одна из главных отличительных особенностей духовного поэтического текста — его нерифмованность, свободное построение ритма стиха. Это выражается в постоянных переменах размера, а зачастую музыкальные построения идут вне конкретного размера. Примером тому может служить упомянутое ранее сочинение Гречанинова «К Богородице прилежнот...». Еще одна характерная особенность духовно-хоровых произведений — частное использование речитативной техники письма, находящее широкое применение в церковной музыке.

Наконец, при выборе трактовки духовного сочинения нужно не забывать, что в основе подавляющего большинства этих произведений лежит молитвенный текст. А молитва — это средство общения с Богом. Следовательно, очень важно при исполнении таковых сочинений не растерять молитвенное духовное состояние. Стоит исключить при этом излишне чувственные состояния, всевозможные эмоциональные «перехлесты».

Духовная музыка имеет колоссальное значение для духовной культуры человека. Она воспитывает и облагораживает человеческие души и находит теплый отклик в сердцах людей.

Литература

1. *Зервас, Н.* Иногда стыдно за русских // Аргументы и факты. — 2006. № 5. Режим доступа: http://gazeta.aif.ru/online/aif/1318/49_01.
2. *Медушевский, В.В.* Духовные акценты в содержании музыкального образования // Школяр Л.В. и др. Теория и методика музыкального образования детей. — М.: Флинта-Наука, 1999. — С. 259–289.
3. *Медушевский, В.В.* Интонационная форма музыки. — М.: Композитор, 1993. — 268 с.
4. *Медушевский, В.В.* Православие и рок-музыка: Аудио-лекция. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=-UjL6SBI8dE>.
5. Основы социальной концепции Русской Православной Церкви. — СПб., 2000. — 64 с. Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/text/141422>.
6. Святитель Феофан Затворник. Созерцание и Размышление. — М.: Правило веры, 2007. — 638 с.
7. *Троицкий, Е.С.* Русский народ в поисках правды и организованности. — М.: Полиграфист, 1996. — 462 с.

В.В. Медушевский
***ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ РАЗЛИЧИЯ ЗАПАДА И РОССИИ:
МИРОВОЗЗРЕНИЕ И БОГОСОЗНАНИЕ КАК ТОЧКИ ОТСЧЕТА***

Для чего различия? «Для любви»! — говорит Иоанн Златоуст. Не потекут токи любви от клона к клону. В отсутствии отличий им нечем делиться. Потому Бог их и не сотворял, ибо Он любовь, а любовь — дарение. Драгоценны различия племен, народов, цивилизаций. Единство в многообразии — великий закон сущего. Уникальность — от светозарности Единого. В умном свете видна неповторимость всякой вещи и каждого человека. А во тьме — лишь тьма.

Приступим к светлому предмету нашего внимания — призванию России в отношении к цивилизации Западной как стержневой [по Хантингтону] стране Православной цивилизации,

Народы и цивилизации — не одно поколение. Есть толща веков, историческая глубина. Она общая у двух христианских цивилизаций. Единящая закваска вдохновляла первое тысячелетие, эпоху вселенского православия. Святые ездили друг к другу перенимать опыт святости. Позже из этой глубины станут черпать красоту сверхгении. Творческая сила Баха не вытекает из новаций протестантизма, как и музыка Моцарта или Бетховена — из католичества. Губную помаду следует отличать от богозданных уст вселенской вечной красоты.

Почему все ж не одна цивилизация, а две? Это случайность или гармония? Достоевский писал о даре всемирной отзывчивости России. Не для того он, чтоб быть всемирной обезьяной! Пошлая подражательность не нужна ни России, ни миру, ни Богу. К вселенской отзывчивости любви приложена еще и способность преображать заимствованное. Прилетает с Запада открытие — летит по миру откровение.

Достоверная гармония в отношениях двух христианских цивилизаций запечатлена в красоте высшей из музыкальных форм — сонатной. Ее главная партия — образ динамичной западной цивилизации. Но нерв формы, завязка последующего развития — побочная вместе с заключительной. Это зона чуда, преображения, восторга, воспоминания о вечности и смысле, вдохновения, восторга, энтузиазма. А кто сохранил в глубине культуры память об этой главной цели тварного мира — обожения всей твари? Православие. Запад о ней забыл.

Последняя тайна тварного мира с особой силой обнаруживает себя в последней точке сонатно-симфонического цикла. Торжественные окончания на Западе именуются апофеозами, обожествлениями. Строятся они чаще на динамичных главных партиях. Русские же, в соответствии с последней целью православной веры, — на побочных темах богооткровенной любви, что превращает рукотворные обожествления-апофеозы в феозисы-обожения как символ открытия Царства любви в эсхатоне истории (ярчайшие примеры — Первый фортепианный концерт Чайковского, Второй и Третий Рахманинова).

Какой урок из пророчественной сердцевины дивной формы? Две цивилизации нужны друг другу, как главная и побочная партии¹. Нет сонаты без динамизма первой; бессмысленна она и без катарсического просветленно-небесного воскрешения второй.

В геополитической сонатной форме истории стоило бы Западу застыть в изумлении, в восхищенном предвкушении чуда, как это делает музыка на предыкте к побочной партии, а не проводить в жизнь в течении последнего тысячелетия навязчивую идею «Drang nach Osten», ошибочно (по механизму психологической проекции) предполагая ее наличие и у России.

А стержневую страну вселенского православия чудо побочной партии призывает не забывать о призвании к преображению. Кому нужна она как непонятливая, вечно презируемая ученица Запада, учителя Земли, стонущей от его кровавых поучений? Без светозарной самобытности нет у России будущего. Стать ей предательницей высшей цели и никчемным клоном Запада — значило бы потерять себя и погибнуть. А тогда и жизнь мира теряет смысл.

Обратимся к причинам. Почему во втором тысячелетии умножилась вражда? Как это крестовый поход разграбил Константинополь? Почему и позже войны завязывались на территории России, а защищавшаяся страна гнала Запад обратно? Зачем плетение интриг против православия? Если это ошибка, то где ее корень? А православная цивилизация — почему не восхитила мир к неизреченной красоте сокровищ христианского духа?

Внутреннее устройство цивилизаций сравнивают с плодом вишни или абрикоса. В ядре — духовно-генетическая программа, ключевая идея. Твердая костная оболочка — государственная, военная, информационная, финансово-экономическая мощь, охраняющая ядро. Ароматная мякоть — культура, которой живут люди. Заповедь культуры изнесена из уст Божиих, по-русски звучит как возделывание рая — не в сельскохозяйственном смысле, а в духовном: возделывание божественной любви и красоты.

Ключевая идея цивилизации принимается верой как аксиома и задание жизни. Содержание христианских цивилизаций — Христос, снисшедший с Неба, дабы возвести на него человечество, открывший в истории мироздания величайшую цель, равно как и смысл стрелы времени, летящей из рая в Царствие Божие. Ни тьмы бешов, ни злодеи, ни международный капитал, ни ракеты или беснующиеся СМИ, — не остановят его приближение. Второе пришествие Христа для суда свершится с той же неизбежностью, с какой Он воскрес на третий день по Своему непреложному слову. Но вера синергийна. Она — живая реальность соединения Бога и человека. Силой не навязывается, а потому — «блаженны алчущие и жаждущие правды» [Мф. 5:6]. От нас желание, от Бога — восхищение в близость.

Для анализа условий осенения веры мощью благодати воспользуемся термином **богосознание**. Каждая цивилизация и разные авторы вкладывают в него свой

¹ Термины идут от немецкого музыковедения. Русские композиторы говорили просто о первой и второй темах.

смысл. В нашей интерпретации богосознание противостоит кантовскому понятию **мировоззрения** (Weltanschauung), отличаясь от него векторной полярностью.

Мировоззрение — в прямой перспективе фотоаппарата. Бог же хочет, чтобы человечество было больше фотоаппарата: чтобы оно взирало на все *Ego* глазами — в обратной перспективе, как в иконе. Поскольку не человек сотворил истину, то и не вправе навязывать ей свой взгляд. Лишь сама истина, неприступная для гордыни, может ему открыться, если он смирит себя пред ней. А тогда — уже в рамках богосознания — обильно прольются на него великие откровения смысла, красоты, любви, чудно преображая жизнь и самого живущего. Восторгом высших понятий дышит Россия. «Во всем мне хочется дойти до самой сути» [Пастернак]. «Во всем ищите великого смысла» [Нектарий Оптинский]. Ключевые наши понятия — совесть, покаяние, смирение. Плод богосознания — свобода в истине, которую ненавидит мировоззренческий либерализм с его самодельными ценностями вместо смыслов и духовных законов, вознесший право над правдой, перечеркнувший заповеди, побуждающий детей судить родителей, венчающий Адама с Жаном вместо Евы.

Богосознание скреплено законом голографической цельности: истина не может быть некрасивой, красота от любви, в любви свобода, блаженство, радость, смысл, жизнь... Все различается без выпадения из божественной самотождественной цельности, возводящей людей в святое богочеловечество.

В мировоззрении голографическая цельность исключена. Первым делом фатально разрушен закон **онтологизма** — тождество бытия и смысла. Гносеология (учение о познании) шизофренически отщепилась от онтологии (учения о бытии), как и жизнь отделилась от истины, за чем последовал неостановимый каскад производных расщеплений. Вне вертикальной оси бытия=мышления и божественных энергий все — понятия, звуки, краски, действия, люди, жизнь — теряет глубину, смысл, разлагается. Мировоззрение несет с собой резкое сужение богозданной нормы человека.

Во вселенском православии, онтологически простертом над Землей, — не так. «По силе жития бывает познание истины». Исаак Сирий продолжает здесь мысль Христа: только те познают истинность божественных установлений, кто захочет творить волю Божию [Ин. 7:17]. «Блаженны нищие духом». Жизни не хватит для освоения этой начальной заповеди блаженств. Человек не есть истина, ни красота, ни источник жизни, но призван наполниться божественными дарами. По сотворению мы помазаны дыханием Божиим, но не стали им. «Всяк человек ложь», — сокрушается Псалмопевец [Пс. 115]). К богозданной норме святости мы приближаемся через смирение. «А вот на кого Я призрю: на смиренного и сокрушенного духом и на трепещущего пред словом Моим» [Ис. 66:2]. «Бог гордым противится, а смиренным дает благодать» [Иак. 4:6; 1 Пет. 5:5]. Первая заповедь блаженств — начало пути к богосознанию. Кто удержит ее в себе хотя бы на краткий миг разговора с кем-либо? Не так-то просто. Тогда приходит сокрушение о собственном несовершенстве, препятствующем последней цели жизни в Боге. О том вторая заповедь: «Блаженны плачущие, ибо они утешатся». Вступивших на путь смиренного позна-

ния встречают утешающие подтверждения, ум обретает прозрачность для истины и красоты.

В цельности богосознания «ум Христов» (безгранично превышающий мировоззренческий интеллект) неотделим от «чувствований, какие и во Христе Иисусе» [1 Кор. 2:16; Флп. 2:5] и послушливой христовой воли [Ин. 8:29].

Богосознание — не вера, а сердцевина веры: установка жизни, преднастройка веры- надежды-любви, ума-воли-сердца и подчиненных сил души. У мировоззренцев — пустая форма веры, о чем, по святителю Игнатию Брянчанинову, свидетельствуют западные изображения святых — в неестественных позах, с извивающимися телами, с закатанными вверх глазами. Так молится страсть мировоззренческой гордыни, а не заповеданная нищета духовная. Говорят: в мировоззрение можно включить и Бога. Бог против! Он не на вторых ролях. «Я Господь, это — Мое имя, и не дам славы Моей иному» [Ис. 42:8].

Кто первый мировоззренец, затеял помутнение? Канта упредил Декарт, а его — схоластика. У Декарта: *cogito ergo sum*, мыслью, следовательно, существую. Здесь гроб онтологизма. Так могли бы сказать о себе бесы, но они — не мыслящие и мнимосущие. Мыслить — приближаться к истине, а те бегут от нее, следовательно, мнят, а не мыслят. Они и мнимосущие, подобно тьме — отсутствию света.

Но какой простор в словах Иоанна Кронштадтского: «Мы потому и можем мыслить, что есть беспредельная мысль, как потому дышим, что есть беспредельность воздушного пространства. Вот отчего и называются вдохновением светлые мысли о каком-либо предмете. Мысль наша постоянно течет именно под условием существования беспредельного мыслящего Духа». Откуда вдруг повеяло свежестью? Это благодать Божья ласкает нас за исполненную заповедь нищеты духовной, за смирение пред океаном сияющей мысли Божией. Гордыня же самомыслия противна Богу — потому и душа мировоззренца остается в сухости и мертвенности.

От разложений аналитизма, по Канту, избавят синтетические суждения, основанные, как он полагал, на фантазии. Но синтетической истины не бывает, — как и любви, правды, справедливости, красоты... Как и Бог не синтезируется.

Расторжение цельности, начавшись с отхождения Запада от вселенского православия, не имеет предела. Каждый может проследить ход распада до катастрофических последствий сегодняшней жизни².

² От предательства смысла, правды — разгул рукотворных «ценностей». Упоение «знанием» — при отсутствии понимания. Бессмысленные тесты требуют информированности в неважном, разрушая смысл образования. Не дадут они радости жизни! Пришлый бред целится обуздать широкий ищущий православный ум. Либералистская идея плюрализма убила ревность об истине, поселив в душах ледяное равнодушие к ней. Прямое восстание против заповеди «блаженны алчущие и жаждущие правды»! Постмодернистский мировоззренческий бунт угасил огненные взывания пытливых детских душ. Зачем учиться, к чему-то стремиться, если мир — лишь собрание множества версий? Зачем цель жизни, если деньги расширяют спектр удовольствий? Охота за наживой, коррупция, продажность — наглый божок планеты. Возношение казуистических прав над правдой ввергло политику в хаос. Глобально-политические информационные спектакли в мировых СМИ рисуют во тьме душ мировоззренческие картинки, оправдывающие любые действия олигархических кругов мира. В перекликающейся по теме моей статье об «Обратной перспективе в жизни, культуре и музыке» приведены и другие подобные следствия поврежденности ума мировоззрением.

Кто ж начальник неостановимых распадов, первый мировоззрениец? Им стал прекраснейший по созданию первоангел Люцифер, чье имя значит «светоносный». Отделив себя от Бога, горделиво посмотрев на сущее по-своему, он стал клеветником, потерял творческий дар, превратился в сгусток злобы, безобразия, лжи, тьмы. Как чисто отрицательная величина (не существует же лучей тьмы — она есть отсутствие света), дьявол не хочет и не может возвышать жизнь. Он отравляет ее жаждой мрака, то есть отделения от творящего Света, подмешивая этот яд ко всему, в чем еще теплится жизнь. Потому и получил он новое имя: дьявол, «кидающий надвое», а по-русски — лукавый, то есть ходящий по луке, криво.

Первой жертвой стала Ева. Острые хитрости направлялось против критерия богосознания, водруженного в раю древом познания добра и зла. Ева, как ты могла? Приняв ложь мировоззрения с его следствием — самооправданием, Ева ответила Богу: змей обольстил меня. Не захотевшие покаянно просить прощения, прародители были изгнаны из рая и плакали.

Но дивное дано обетование: семя жены будет поражать змея-дьявола в голову. Великий Исая пророчествует: «Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына». Без воскресения Христа окончательно угасла бы великая надежда на спасительную вечную близость Любящего (Бога) и возлюбленного (соборное человечество). А ныне она лучится из примеров жизни святых, из великой красоты шедевров искусства и музыки.

Надежда — прекраснейшая дочь богосознания. Бесплодное мировоззрение подсовывает иллюзии. Одна из них — идея прогресса, вера в то, что золотой век человечества впереди. Посрамленная Богом, иллюзия рухнула в Новейшее время. Тень уныния накрыла землю. А без богооткровенной надежды нет смысла, жизнь невозможна, перспектив у человечества нет никаких. Вместе с надеждой Христос дал человечеству трезвенный взгляд на будущее. Сгорят земные мечтанья, ибо не люди вершат историю мироздания. Перед вторым пришествием Христа для суда и открытием Царствия Божия многое надлежит пережить, что начинает уже сбываться. Далее будет «уныние народов и недоумение», «люди будут издыхать от страха и ожидания [бедствий], грядущих на вселенную, ибо силы небесные поколеблются».

Но богодарованная надежда сохранится на земле как тайное ожидание неслыханного. Пребывающих в богосознании Христос ободряет: «восклонитесь и поднимите головы ваши, потому что приближается избавление ваше».

Завершу выступление неожиданным поворотом темы. Речь пойдет о покаянии цивилизаций. Это ненаучно! — возопит мировоззрение. А почему собственно? Если гуманитарные и социальные науки имеют право на существование, если люди и народы — не мертвые винтики, но имеют свободу произволения, особенно ярко проявляемую в покаянии, если вызволение людей и стран из угрожавшей гибелью ситуации через покаяние является фактом истории³, то отрицание этого несет в себе ложь. А ложь не может быть целью науки. Мировоззрение не вправе бесцере-

³ Многочисленны примеры библейской истории (по Феофану Затворнику, 12 раз менял Бог историю древних евреев после покаяния). У нас в Смутное время после специального всенародного покаянного поста каскад чудес даровал тишину, выведя народ и страну из смертельного кризиса на новый блистательный виток истории.

монно командовать наукой, как Америка миром. Если в объективистском мировоззрении для совести, смирения, покаяния, всего самого главного места нет, то, значит, оно антинаучно. Наука же призвана открывать человечеству глаза на истину, а не темнить ум неправдою.

Есть и практическая потребность в покаянном анализе духовных повреждений. Разве стремительное вымирание Западной и православной цивилизаций, вселение южных народов в пустеющие земли — не достаточно внятный сигнал? Или начавшаяся с 1968 года дружная резня миллионов утробных детей не наложила каиновой печати на людей? А разгул содомии? Места не хватит для перечисления всех нынешних безобразий, в которых повинны страны «первого мира». Святой Паисий говорит: «Сегодня читать пророчества — как читать газету: так все ясно написано». Или человечество в бездумном ажиотаже влечется к всеохватной войне на истребление и к вечной смерти?

Что мешает начать покаянный анализ прямо сейчас? Покаяние, по смыслу древнееврейского и греческого слов (Новый Завет дошел до нас на греческом языке), — это обращение, разворот ума на 180⁰: от мировоззрения к богосознанию.

Откуда начаться покаянию? По пророчеству, вселенский глас покаяния изойдет в мир из России. Почему? Разве она начала травить мир мировоззрением? Но мы же не дети — спорить, кто первый начал. «Время начаться суду с дома Божия» [1 Пет. 4:17]. Виноват тот, кому больше вверено [Лк. 12:48]. России дано чувство всечеловеческой совестливо-сердечной ответственности. Усваивая заблуждения мировоззрения, Россия грешила больше Запада, торопливо их порождавшего. Ведь ее открытость в смысл (Логос), принятая от Византии, давала возможность видеть ошибки, вне смысла незаметные. Каясь в них, мы тем самым служим любовью Западу и миру, попавшему под колпак мировоззрения. Покаяние в нем (в гордом отказе от любви Божией) вырвет мир из склочного дурдома чудотворной силой богосознания.

Виноват — не значит осужден. Бог любит кающихся и возводит в славу Свою. «Смирись пред Господом, и вознесет вас» [Иак. 4:10]. Тогда ждет Россию великая судьба. Если не Россия, то кто первый попросит у Бога прощения, решившись на шаг, которого ждет от человечества Христос перед вторым Своим пришествием?

Когда речь заходит о русской фортепианно-исполнительской школе, обычно сразу вспоминают ее величайшие достижения и крупнейших представителей. Не менее часто русская пианистическая школа понимается как уникальная система фортепианно-исполнительского образования, показывавшая и показывающая выдающиеся результаты. «Русская школа» нередко является также олицетворением высочайшего уровня исполнительского ремесла, профессиональной выучки, пианистической отделки¹.

Совсем другое дело, если пытаются определить национальную самобытность всей русской пианистической школы как особого творческого направления в мировом пианистическом искусстве, показать ее эстетико-стилевое своеобразие, раскрыть как систему характерных духовных приоритетов и оригинальных исполнительских приемов воплощения. Именно постоянные, на наш взгляд, неудачи в определении неповторимой духовной сущности и основных специфических черт отечественной фортепианно-исполнительской школы («русской», «советской», «российской»), рассматриваемой как *единое художественное целое* и как *явление принципиально отличное* от пианистических школ других стран, и заставляют нас ставить вопрос, вынесенный в заголовок.

Начавшееся примерно с 1930 годов провозглашение прежде всего «идейной общности» русской и вместе с ней советской пианистической школы (как и ее «передового и прогрессивного характера») отвечало идеологическим установкам партийно-государственного аппарата СССР, обусловленным противоборством социалистической и капиталистической систем, особенно острым в десятилетия до и после Второй мировой войны. Продемонстрировать идейное единство и «монолитность» советской музыкально-исполнительской школы, «сплоченность» ее представителей перед лицом Запада было своего рода идеологическим заказом. На волне конфронтационных настроений по отношению к Западу в начале 1950 годов один из известных советских методистов — Г. Прокофьев писал даже о «мировоззренческой» педализации, за что был, несмотря ни на что, раскритикован одним из профессоров фортепианного класса Московской консерватории — В. Нечаевым [30].

Начиная с довоенного времени, акцент узкого круга музыкальных критиков, методистов, музыковедов был, скорее, на выявлении и провозглашении определенным образом понимаемого *общего, единого, целостного* в отечественном пианизме или на изолированном изучении отдельных школ, но не на их *сравнительном анализе* и уяснении *творческих различий*, а подчас даже *противоречий и противостояний*.

¹ Говоря о разных толкованиях термина «русская фортепианно-исполнительская школа», необходимо иметь в виду различные значения, типы и уровни общего понятия «фортепианная школа», подробно прослеженные в работе А. Бородина [8]. Позднее эти же вопросы рассматривали другие исследователи [см., в частности: 10; 26].

Замечательные и справедливые сами по себе, основные обобщенно-содержательные и конкретно-исполнительские критерии русской и советской фортепианной школы как некоего единства, бывшие главенствующими в 1930–1970-е годы, — «правдивость», «искренность исполнения», «пение на рояле», «строгое следование авторскому нотному тексту», «пианистическое совершенство игры», «подчинение техники содержанию» и т.д. — позднее, при более детальном и свободном обсуждении, оказались в разных отношениях не столь безоговорочными с точки зрения определения *ее уникального своеобразия, внутренней монолитной однородности и ее кардинальных отличий* от зарубежных школ.

Некоторые из перечисленных критериев, по нашему мнению, слишком размыты, неопределенны и субъективны («правдивость» у каждого артиста своя и, разумеется, разная; «искренность выражения» приводит всякого к собственным, часто различным результатам); другие («кантабельность манеры», «подчиненное значение техники») неспецифичны, то есть могут быть с успехом отнесены не только к представителям русской, советской, но и других национальных школ, да и в рамках всех этих школ, например, «пели за роялем» по-разному; третьи («точность воспроизведения текста», «выполнение указаний автора») не были в равной мере едиными для всех представителей отечественной (равно, как и любой зарубежной) пианистической школы (так, к примеру, взгляды Гольденвейзера отличались от воззрений на сей счет Фейнберга, Софроницкого, Юдиной).

Показательны в этом плане и резкая критика ряда сторон пианистического и педагогического искусства друг друга внутри советской школы, — например, в области общих методических подходов к ученику (острые критические замечания Голубовской о способах преподавания Гольденвейзера, Нейгауза, Игумнова [15; 104, 106–107]² или в конкретной сфере педализации (споры Игумнова и Нейгауза с Гольденвейзером). Примечательно здесь также, в частности, неприятие некоторых редакций своих коллег (гольденвейзеровскую редакцию сонат Бетховена критиковал, к примеру, Софроницкий [см. об этом: 29]). Справедливо писал по поводу указанной редакции Д. Благой: «Можно быть, например, совершенно уверенным, что комментарии таких музыкантов, как Игумнов, Фейнберг или Нейгауз, по содержанию, форме, самому духу своему были бы *совсем иными*, чем комментарии Гольденвейзера» [7, 141].

Остановимся прежде всего на одном многократно провозглашенном и, пожалуй, самом повторяемом до сих пор признаке русской (советской) пианистической школы — певучести, напевности, кантабельности манеры игры на фортепиано. Несомненно, этой манерой владели — в большей или меньшей степени — представители отечественной пианистической традиции. Но также несомненно, что певучей манерой исполнения владели (и исповедовали ее) многие деятели зарубежного исполнительского инструментального искусства, причем не только в исполнении на рояле, но и на его предшественниках — клавесине и клавикорде. В их числе — И.С. Бах, К.Ф.Э. Бах, Л. ван Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Лист, Л. Адан, Ф. Калькбрен-

² В одном из писем Голубовская приводит мнение Б. Лукка, которому она симпатизировала, о неприятии им стиля игры Юдиной и Флиера [15, 109].

нер, С. Тальберг, Ф. Вик, К. Шуман, А. Мармонтель, Ф. Годфруа, а в XX веке — Э. Фишер, А. Шнабель, А. Корто.

Л. Баренбойм писал в 1989 году, опровергая некоторые представления, доминировавшие в советской литературе по исполнительству (в том числе в его прежних трудах): «Неверным было утверждение, встречавшееся в ряде работ, будто *в отличие* от зарубежных фортепианных школ [выделено Баренбоймом. — А. М.], именно русскому пианизму присуща певучесть. Стремление “петь на фортепиано” было характерно и для многих западноевропейских пианистических направлений. За примерами из истории (не говоря уже о современности) далеко ходить не надо» [6, 30–302].

Таким образом, напевность игры на фортепиано не может рассматриваться как специфическая, исключительная, показательная особенность *именно* русской пианистической школы. К тому же «пение на рояле» и, как следствие, преимущественно легатная манера игры на инструменте *не были одинаково приоритетны* для всех выдающихся русских и советских пианистов. К примеру, Н. Рубинштейн, как отмечал его ученик Э. фон Зауэр, нередко «применял и *non legato* — *portamento* — или полустаккато» и демонстрировал в игре «мастерское слияние *legato* и *staccato*» [19, 18], а М. Балакирев в поздний период жизни, по воспоминаниям современников, «избегал “кантиленных лиг” и пользовался при почти беспедальной игре “стаккатным легато”, подчеркивая “костлявость” фортепиано и выстукивая “скелет” шопеновской музыки» [2, 157]. В игре Н. Метнера критик отмечал «суховатый, отрывистый звук» [36, 445]. Среди индивидуальных признаков пианизма М. Юдиной, по свидетельству ученицы, «нет привычной *напевности* звучания, романтической *кантилены*, округлости фразы» [18, 162–163]. Против исключительной важности «пения на рояле» резко выступал Софроницкий [33, 72].

Надо особо сказать, что Ф. Бузони, хотя и *писал* об ударной природе фортепиано и важности игры *non legato*, но *в собственном исполнении на рояле* в зрелые годы, разумеется, мастерски *использовал* кантабильную манеру игры там, где считал нужным. Дореволюционный критик, не знавший теоретических выкладок пианиста, отмечал в 1913 году после его концерта в Петербурге: «“Сонеты Петрарки” Бузони *спел* [!] с невыразимой нежностью — было бы тщетно пытаться передать словами впечатление...» [21, 95–96].

О достаточно широкой распространенности «идеи вокальности» и легатности в фортепианном искусстве *разных стран* писали помимо Баренбойма также М. Смирнов [38, 156] и Г. Цыпин [41, 195].

Таким образом, мы остановились более подробно лишь на одной *будто бы* чисто русской черте отечественного пианизма, которая таковой не является, будучи характерной и для других национальных школ; да и внутри русской традиции она проявляется по-разному, не образуя жесткого единства. Точно так же обстоят дела и в отношении других, *якобы* присущих *только* русской школе черт стиля, отмечавшихся в середине XX века рядом советских историков и теоретиков фортепианного искусства.

В этой связи целесообразно обратиться к некоторым критическим аргументам Смирнова по ряду аспектов рассматриваемой проблемы. Исследователь сначала приводит в статье мысли Г. Когана, в которых последний раскрывает главнейшие, на его взгляд, черты искусства русских и советских музыкантов-исполнителей: «Идейная содержательность, “певучая” задушевность, правдивость, простота, стремление к реалистической передаче авторского замысла — таковы животворные художественные идеалы, взрастившие великих русских артистов прошедших времен» [20, 307]. Затем Смирнов так комментирует их: «Прекрасные и очень верные слова, но только не *слишком ли общие*, до такой степени, что могут относиться к лучшим представителям *и западного искусства? Национальное, особенное* здесь начинает теряться» [38, 155–156]. (С аналогичной критикой господствовавших в СССР в 1940–1960 годах представлений выступили в наши дни, помимо автора этих строк, Б. Бородин [9] и С. Грохотов [17]).

Касаясь одного из положений работы Когана о национальной своеобразности Рахманинова-пианиста, Смирнов пишет: «Думается, что назвать, например, технику служанкой художественного образа — еще не значит выделить нечто *специфически-национальное*. Да, как указывает Коган, и у Рахманинова “техника умирает в образе — в отличие от многих даже выдающихся западноевропейских пианистов, у которых нередко образ умирает в технике”. Но хочется спросить: что же это за выдающиеся артисты, не видящие ничего, кроме техники, и безжалостно умертвляющие живой дух искусства? Вероятно, автор имеет в виду различия не национальных школ, а просто хороших и плохих, истинных и ремесленных музыкантов» [38, 156].

Приводя наблюдение А. Алексеева, усматривавшего проявления национального склада игры Рахманинова в ее могуществе, грандиозности и глубине творимых концепций, властности, во всеподчиняющем ритме, мощи и певучести тона [2, 105], Смирнов замечает: «Но кажется маловероятным, чтобы все указанные свойства (или подавляющая их часть) не встречались у многих замечательных музыкантов *различных стран*» [38, 157].

Точно так же Смирнову представляется чрезмерно расширительной трактовка художественных традиций крупнейших русских артистов XIX столетия, заключающихся, по словам Алексеева, в «их серьезном подходе к искусству, вдумчивом отношении к замыслу композитора, отсутствии всякого стремления к виртуозности как самоцели» [2, 102]. «Вновь думается, — указывает Смирнов, — что и в данном случае за *специфически-национальное* принимаются признаки *всякого талантливо-го* исполнения, а *особенное* остается в стороне» [38, 157].

Наконец, касаясь статьи А. Николаева «Основы советской пианистической школы», где автор формулирует выводы о тех особенностях, которые объединяют советских пианистов-педагогов [32, 36–37], Смирнов делает следующее заключение: «И здесь понимание русского советского стиля как явления национального, многонационального, фактически снимается» [38, 157]. Сетует Смирнов и на то, что в двухтомном труде Баренбойма об А. Рубинштейне [4], «при весьма многосторон-

нем охвате артистического портрета пианиста *о национальном своеобразии его игры* не сказано почти вовсе» [38, 154].

Такого рода критический подход, который демонстрирует Смирнов, можно было бы распространить и на сходные исследовательские позиции других музыковедов. Так, Е. Кулова в свое время неоднократно отмечала как отличительную черту московской пианистической школы наличие среди педагогов фортепианного факультета Московской консерватории музыкантов, сочетающих исполнительскую и композиторскую деятельность [см.: 22; 23]. Но, разумеется, традиции такого рода можно проследить в истории учебных заведений многих других городов и стран.

Нельзя не подчеркнуть, что Смирнов не ограничивался только критикой позиций своих старших коллег и учителей. Он предложил собственное направление в решении данной проблемы, исходящее из предпосылки, что «русский пианистический стиль надо выводить из внутреннего своеобразия отечественной музыки» [38, 160]. Своеобразие же это исследователь видел «в претворении двух психологических тенденций — бунтарском, противленческом начале в сочетании с началом лирическим, полным глубочайшей человечности» [38, 161].

Упомянутые «слагаемые национального психологического комплекса — и есть зерно исполнительского стиля нации», — утверждал Смирнов [38, 162]. Но здесь сразу же возникают вопросы: а *насколько едина по характеру* вся русская музыка, образность которой должна посредством пианиста русской школы как бы накладываться, по мнению исследователя, на любое исполняемое этим пианистом произведение, и насколько корректно накладывать образные «комплексы» и «стремления», например, музыки Рахманинова (они очень разные, и могут пониматься очень по-разному) на сочинения Моцарта или Дебюсси, Шопена или Скрябина? Кстати сказать, когда Рахманинов играл Скрябина, немало современников, как известно, не приняло его прочтение, точно так же, как ряд музыкантов не принимал и не принимает рахманиновской интерпретации шопеновской музыки.

Предложенное ученым новое направление анализа национальных фортепианных (и шире — любых других инструментальных) исполнительских школ оказалось, на наш взгляд, не до конца проработанным и не нашедшим пока продолжения и распространения.

Критику отмечавшихся ранее схематичных представлений о единой советской пианистической школе продолжил в 1988 году Е. Либерман, рассматривая проблему отношения исполнителя к авторскому нотному тексту. В своей книге он весьма подробно и аргументированно показал ограниченность «теории “точного” воспроизведения текста», которая навязывалась все послевоенное время методистами тех лет в качестве неотъемлемой черты единого советского исполнительского стиля, хотя на самом деле, как показал автор книги, вопрос решался различными советскими пианистами по-разному [25]. Вообще Либерман справедливо отмечал «упрощенные эстетические установки» некоторых советских теоретиков пианизма послевоенного времени, их «борьбу с мнимым исполнительским субъективизмом» и «отрыв от музыкальной действительности» [25, 38–41].

Продолжая рассмотрение сложностей и не поддающихся убедительному разрешению вопросов об общих критериях исключительно русской фортепианно-

исполнительской школы, необходимо указать и на то, что малопродуктивными оказываются «персонифицирующие» подходы, то есть попытки охарактеризовать в целом всю национальную исполнительскую школу через возможного ее лидера. Если поставить во главе русской школы А.Г. Рубинштейна, то что тогда делать, в частности, с Балакиревым, технику которого современник характеризовал следующим образом: «Техника Балакирева была не листовской, *не рубинштейновской*, а скорее гуммелевской, как определял ее сам Милий Алексеевич, приближающейся к игре Гензельта: недаром Балакирев его так любил» [42, 49–50]. Как в таком случае поступить с Н. Рубинштейном, искусство которого, по свидетельству Н. Кашкина и Г. Лароша, имело «существенные отличия» и было в ряде моментов «противоположно» исполнительскому стилю его старшего брата [5, 209]. Если символом русской исполнительской школы посчитать Рахманинова, то какое место займет тогда в ней Скрябин³? И так далее и тому подобное. И о каком же единстве национального исполнительского стиля тогда говорить?!

Четкости в определении неповторимых свойств *русской* или какой-либо *нерусской* школы мешают нередкие проявления явной творческой близости между их выдающимися представителями. Софроницкий, в частности, не раз говорил о том, какое большое влияние оказал на него Корто [12, 239]. Часто восторгался Софроницкий и искусством В. Гизекина [13; 50, 101, 122]. Хорошо известно, какое влияние (прежде всего в интерпретации Шуберта и Бетховена) оказали на М. Юдину и М. Гринберг выступления А. Шнабеля или концерты Р. Казадезюса — на Г. Гинзбурга и Я. Зака. Менее известно, что Игумнов и Гольденвейзер восторженно писали о сильнейшем воздействии на них много выступавшего в России листовского ученика А. Рейзенауэра — «музыканта огромного дарования, масштаба Антона Рубинштейна, гениально одаренного пианиста» [16, 392].

Вообще, нельзя забывать об огромном воздействии пианистической деятельности Листа на многих представителей русской фортепиано-исполнительской культуры [35]. Тут невозможно не вспомнить также Лешетицкого [27] и целую плеяду европейских пианистов-педагогов (и, конечно, не только пианистов, но и скрипачей, виолончелистов, духовиков), оказавших, особенно в XIX веке, влияние на формирование множества отечественных артистов.

Проблему сущностных различий национальных музыкально-исполнительских школ и их устойчивой внутренней однородности еще больше осложняют, если не заводят в тупик, многочисленные примеры замечательных совместных выступлений в разного рода ансамблях русских (советских) и зарубежных артистов, причем партнеры по совместному музицированию, являющиеся виднейшими представителями своих стран, выступают как творческие единомышленники, как представители *некой одной, единой школы*. С другой стороны, некоторые наши советские российские музыканты, у которых, как у представителей одной, единой школы, казалось бы а priori должна была быть необходимая творческая совместимость, не мог-

³ Рассмотрению весьма различных и даже диаметрально противоположных подходов Рахманинова и Скрябина к ряду основ исполнительского и композиторского творчества можно было бы посвятить специальную статью.

ли выступать вместе: достаточно вспомнить весьма короткую жизнь фортепианного дуэта Софроницкого и Оборина.

О расслоенности, внутренней полифоничности, своеобразной полистилистичности русской (советской) фортепианной школы свидетельствует и разная (иногда полярно противоположная) реакция отечественных пианистов на выступления их зарубежных коллег. В частности, Гольденвейзер абсолютно не принял Корто (о чем писал в рецензии на его московские концерты), Нейгауз же, наоборот, приветствовал французского артиста, как и некоторые другие советские музыканты, упрекавшие Гольденвейзера (тоже в печати) в художественной нетерпимости. Неоднозначные отклики среди отечественных пианистов-педагогов были в разное время и по поводу концертов Гофмана, Шнабеля, Горовица, Гульда, Клайберна.

Об известной внутренней разнородности, об отсутствии монолитного единства русской (советской) пианистической (и не только) культуры отчасти говорит и докатившаяся до наших дней «война» «гилельсистов» и «рихтерианцев», как и противостояние «гилельсистов» и «флиеристов», «козловитянок» и «лемешисток», «полякинцев» и «ойстрахистов»⁴.

По-своему важным и показательным было бы раскрыть внутреннюю творческую многосоставность и многосложность артистических натур Гилельса и Рихтера, в формировании художественной личности и пианистического мастерства которых большое значение имели некоторые из национальных *французских* (первый учитель Гилельса — Я. Ткач — учился у Р. Пюньо) и *немецких* (отец Рихтера — пианист и органист — воспитанник Венской консерватории) фортепианно-исполнительских школ. С. Хентова, рассматривая такого рода проблему, отмечала, что «педагогика Г. Нейгауза олицетворяет тенденции *русского, немецкого и польского* пианизма» [40, 9]. Поистине уместной во многих случаях оказывается перефразированная в плоскости музыкального исполнительства (особенно если учитывать педагогические родословные) поговорка: «Поскреби любого русского — найдешь иностранца».

Затрудняет процесс изучения разнообразных процессов в русской (и какой бы то ни было другой) школе или школах неразработанность проблем *исполнительской типологии*. Даже не вполне убедительная классификация вневременных исполнительских типов К.-А. Мартинсена [28], подвергнутая при издании русского перевода в 1966 году критике «с позиций марксистско-ленинской методологии», давала некоторые важные инструменты анализа исполнительского искусства как автономного от композиторского творчества и многомерного полифонического конгломерата различных художественных феноменов. К сожалению, методология Мартинсена была мало востребована.

Не способствует также объективной разработке проблемы школы и школ известная инерция мышления. Многие представители старшего поколения, воспитанные на отмеченных советских стереотипах, ностальгируют по «золотому веку» русского и советского пианизма; для них, хотя и не для всех, «русская школа» — это не просто нечто существующее и, несомненно, имеющееся, это — святое, пусть

⁴ Данные выражения заимствованы из статьи Нейгауза «Мирон Полякин» [30, 178].

даже и не вполне ясное и определимое. Некоторые же российские пианисты-педагоги следующих поколений, особенно те, кто работают за рубежом, не прочь использовать термин «русская школа» как хорошо раскрученный и еще котирующийся в мире торговый бренд, не очень-то вдаваясь при этом в содержание данного понятия.

Объективная трудность в решении проблемы единой «русской школы» состоит в необычайно большом числе в России в XIX–XX веках ярких самобытных пианистов (как и, конечно, скрипачей, виолончелистов и т.д.), которых, в принципе, как кажется, «в одну телегу впрячь не можно». По-своему актуален этот вопрос и для других крупных национальных исполнительских школ, которые, как, например, немецкая или французская фортепианные школы, были в XIX–XX столетиях внутренне весьма неоднородными: Корто, Лонг и Казадезюс⁵ — очень разные пианисты⁶; Бюлов, К. Шуман, Рейзенауэр — тоже отличные друг от друга музыканты.

Обрисованные попытки уяснения уникальной специфики единой русской школы, не оказавшиеся, на наш взгляд, вполне успешными, возможно, показывают некоторую *искусственность* самой постановки вопроса об одной монолитной школе, причем не только русской (советской), но и любой иностранной. Совсем не случайно, на наш взгляд, ведущие современные российские исследователи фортепианного искусства решали серьезные историко-теоретические проблемы пианистической стилистики, не проводя разделительных линий между отечественными и зарубежными исполнителями. Так, Д. Рабинович, определяя пианистические типы и стили, причислял к ним как *зарубежных, так и российских артистов* [37, 201–242]. Л. Гаккель в своей работе «О новой исполнительской личности» аналогично указывает на приметы «нового стиля» в искусстве *музыкантов разных национальных школ* (если о последних можно говорить как о неких единствах) [14, 66–67]. В. Чинаев также включает в определенные им пианистические стили XIX–XX веков искусство *представителей разных стран* [43, 593–620]. Размышляя об импровизационных элементах в искусстве крупнейших пианистов XX века, Г. Цыпин идет по сходному «многонациональному» пути [41, 263]. (Такого рода «мультинациональные» классификации, включающие представителей различных стран и народов, можно встретить и в работах выдающихся отечественных пианистов-педагогов, например, М. Курбатова [24, 53–54] или Г. Нейгауза [30, 225].)

Как видим, хотя исследователи не ставили перед собой специальной задачи выявления особенностей русской фортепианно-исполнительской школы, уже тот факт, что их аналитический подход во многом покоится, так сказать, на *интернациональном* (а не на узко национальном и национально русском) видении процессов художественной культуры, говорит сам за себя.

В последние годы об этом же свидетельствуют высказывания крупнейших российских музыкантов-исполнителей и педагогов: «В отношении исполнительских

⁵ Нельзя не вспомнить замечание Софроницкого о том, что «Казадезюс — пианист “совсем другой” в сравнении с Корто — это, знаете ли, такой французский Оборин» [33, 102].

⁶ А. Алексеев прослеживал классицистскую и романтическую линии во французском пианизме второй половины XIX — первой половины XX века. К первой он относил искусство Л. Дюме́ра, М. Лонг, Б. Сельвы; ко второй — Ф. Планте, Р. Пюньо, А. Корто [см.: 1, 180–183].

школ в целом, — указывал еще в 1986 году Л. Власенко, — я должен сказать следующее: на современном уровне развития, с существующими возможностями обмена информацией, развитием грамзаписи, лазерной техники, дисками и так далее, практически все люди, интересующиеся музыкальным исполнительством, имеют возможность познакомиться с общим уровнем развития искусства во всем мире, в частности, с фортепианным искусством, что-то лучшее перенять для себя, взять в свой арсенал. А раз имеется в мире такая огромная возможность услышать и усвоить всю информацию, — *практически все фортепианные школы исчезают. Я в этом убежден*» [11, 155].

Обращает на себя внимание мнение Е. Образцовой о вокальных школах, имеющее непосредственное отношение к школам фортепианным: «Я никогда не говорю о какой-то определенной школе пения. Всю жизнь я выступаю с очень большими певцами из разных стран: Италии, Австралии, Испании. Тогда уже нужно говорить об итальянской, австралийской, испанской школах. Все это несерьезно. Просто есть певцы талантливые, а есть бесталанные» [34, 2].

Невозможно не прислушаться, наконец, к весьма аргументированным суждениям по рассматриваемой проблеме одного из несомненных сегодняшних лидеров отечественного и мирового фортепианного искусства Г. Соколова: «Когда вы обращаете взор в прошлое, вы замечаете, что идете по каким-то огромным, невероятным глыбам. А совсем не по школам. Я вообще считаю, что понятия школы нет. Разговор об этом ведется очень давно. Николаев говорил, что школа — это то, от чего отходят. Он был абсолютно прав. А. Шнабель раздражался, когда про него, когда он уже был в Америке, говорили “немецкая школа”. Какая немецкая школа? Есть хорошие исполнители, есть плохие, интересные или нет... Но почему немецкая? Неужели Глен Гульд — это канадская школа? Глен Гульд — это Глен Гульд... И тем более смешно в пределах неких географических границ, сваливать в кучу всех профессоров, говоря, что это “русская фортепианная школа”. Это странно. А потом идет ленинградская школа, московская и так далее. Мне кажется, это деление не помогает, а только мешает» [39, 73]. Наблюдения такого рода (и не только в сфере фортепианного искусства) можно долго продолжать.

Итак, если, с одной стороны, не удастся убедительно выявить такие *общие для всех* выдающихся пианистов Российской Империи — Советского Союза — Российской Федерации черты национального исполнительского стиля, которые *принципиально отличали бы* отечественных артистов от крупнейших представителей зарубежных фортепианно-исполнительских школ, то обоснованно ли тогда выделение «русской школы» как некой особой и особенной? И, если, с другой стороны, так называемая русская (советская, российская) школа *внутри себя* никогда (даже во времена сильнейших идеологических воздействий, когда собственно и родилось это понятие) не была *стилистически единой и монолитной*, то есть ли резон считать ее столь целостной и однородной, чтобы обозначать ее в *единственном числе*?

В заключение следует подчеркнуть: задача написанного — не только в том, чтобы показать, что (при наличии множества уникальных школ виднейших российских пианистов-педагогов) сегодня трудно говорить об одной, единой для всех ее представителей, как бы коллективной русской пианистической школе. Цель автора ста-

ть, скорее, состояла в том, чтобы обратить внимание, что те, сформулированные еще в середине XX века и критически рассмотренные выше критерии отечественной пианистической школы, которые применялись для ее обобщенного определения (и по инерции бытуют сейчас), ныне выглядят все более проблематичными.

В связи с отмеченным, не следует ли часто используемому сегодня понятию «*русская фортепианно-исполнительская школа*» предпочесть, не противопоставляя, понятие «*русские фортепианно-исполнительские школы*» в лице крупнейших отечественных музыкантов разного времени? Вероятно, это будет наиболее продуктивным с научной и практической точек зрения.

Используя в повседневной жизни выражения «русская музыка», «русская литература», «русский театр», «русский стиль игры» и т.д., желательно, по нашему мнению, отдавать себе отчет в том, что за этими собирательными понятиями стоит множество различных творческих направлений, систем, школ.

Литература

1. *Алексеев, А.Д.* Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века. — М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 1995. — 328 с.
2. *Алексеев, А.Д.* Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма. — Л.: Госмузиздат, 1948. — 316 с.
3. *Асафьев, Б.В.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // Советская музыка. — 1946. № 1. — С. 52–594.
4. *Баренбойм, Л.А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. 1829–1867. — Л.: Госмузиздат, 1957. — 456 с. Т. 2. 1867–1894. — Л.: Госмузиздат, 1962. — 492 с.
5. *Баренбойм, Л.А.* Николай Григорьевич Рубинштейн: История жизни и деятельности. — М.: Музыка, 1982. — 278 с.
6. *Баренбойм, Л.А.* О специальных историко-теоретических курсах для пианистов // Л.А. Баренбойм. За полвека. Очерки, статьи, материалы. — Л.: Советский композитор, 1989. — С. 294–331.
7. *Благой, Д.Д.* Комментарии редактора, исполнителя, педагога // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. — М.: Музыка, 1972. — С. 93–141.
8. *Бородин, А.Б.* Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08.— Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2007. — 197 с.
9. *Бородин, Б.Б.* Отечественная фортепиано-исполнительская школа: к проблеме идентичности // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сб. мат. Междунар. конф. 14–19 апреля 2014 года. — М.: Нобель-Пресс; Edinburg, Lennex Corporation, 2014. — С. 63–62.
10. *Варламов, Д.И.; Виноградова, Е.С.* Теоретические и методологические основы

- исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве // Фундаментальные исследования. — 2013. № 11–7. — С. 1407–1411.
11. *Власенко, Л.Н.* Грани личности. — М.: Музыка, 2013. — 280 с.
 12. Воспоминания о Софроницком. — М.: Советский композитор, 1982. — 480 с.
 13. Вспоминая Софроницкого. — М.: Классика-XXI, 2008. — 424 с.
 14. *Гаккель, Л.Е.* О новой исполнительской личности // Советская музыка. — 1984. № 4. — С. 63–68.
 15. *Голубовская, Н.И.* Диалоги. Избранные рецензии и статьи. — СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 1994. — 130 с.
 16. *Гольденвейзер, А.Б.* Воспоминания. — М.: Дека-ВС, 2009. — 560 с.
 17. *Грохотов, С.В.* С приближением к истине (но, не принимая достоинств) // «PianoФорум». — 2014. № 2. — С. 34–39.
 18. *Дроздова, М.А.* Новаторство исполнительского искусства Марии Юдиной // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы. Ч. 2. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2013. — С. 151–169.
 19. *Зауэр, Э. фон.* Кто меня сделал музыкантом (глава из книги «Мой мир») // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 4. — М.: Музыка, 1964. — С. 11–27.
 20. *Коган, Г.М.* На какие традиции опирается советское пианистическое искусство (Из брошюры: *Коган, Г.М.* Советское пианистическое искусство и русские художественные традиции. М., 1948) // *Г.М. Коган.* Вопросы пианизма. Избранные статьи. — М.: Советский композитор, 1968. — С. 299–307.
 21. *Коломийцов, В.П.* Статьи и письма / Сост. и прим. Е.В. Томашевская. — Л.: Музыка, 1971. — 224 с.
 22. *Кулова, Е.К.* В фортепианных классах Московской консерватории (у истоков одной традиции) // Музыкальное исполнительство и педагогика. — М.: Музыка, 1991. — С. 112–128.
 23. *Кулова, Е.К.* Черты современности в исполнительском творчестве Льва Оборина // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. — М.: Музыка, 1988. — С. 271–301.
 24. *Курбатов, М.Н.* Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. — М.: тип. Вальде, 1899. — 83 с.
 25. *Либерман, Е.Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М.: Музыка, 1988. — 236 с.
 26. *Малинковская, А.В.* Исполнительско-педагогическая школа как явление музыкальной культуры и образования // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО при МПГУ. — 2013. №1. — С. 104–112.
 27. *Мальцев, С.М.* Метод Лешетицкого. — СПб.: Издательство ВВМ, 2005. — 224 с.
 28. *Мартинсен, К.-А.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. — М.: Музыка, 1966. — 220 с.

29. Меркулов, А.М. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Как исполнять Бетховена. — М.: Классика-XXI, 2007. — С. 163–193.
30. Нейгауз, Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. — М.: Советский композитор, 1975. — 528 с.
31. Нечаев, В.В. Отзыв (1952) на готовившуюся к изданию книгу Прокофьева «Формирование музыканта-исполнителя (пианиста)», вышедшую из печати в 1956 году (РГАЛИ, ф. 2076, оп. 1, ед. хр. 80, л. 18).
32. Николаев, А.А. Основы советской пианистической школы: Вступ. ст. // Мастера советской пианистической школы: Очерки. — М.: Музгиз, 1954. — С. 5–40.
33. Никонович, И. Воспоминания о В.В. Софроницком // Вспоминая Софроницкого. — М.: Классика-XXI, 2008. — С. 34–132.
34. Образцова, Е.В. Мы поем об одном, думаем о другом, а подразумеваем совсем иное // Музыкальный Клондайк. — 2014. № 7. — С. 3–4.
35. Островский, Р.А. Лист и русское фортепианное исполнительство XIX столетия: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1995. — 194 с.
36. Прокофьев, Г.П. Московские концерты // Русская музыкальная газета. 1910. № 16–17. — С. 445–446.
37. Рабинович, Д.А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. 1. Проблемы исполнительской стилистики. — М.: Советский композитор, 1979. — 320 с.
38. Смирнов, М.А. К вопросу о национальном исполнительском стиле // Эстетические очерки. Вып. 4. — М.: Музыка, 1977. — С. 153–167.
39. Тамбовская, Н.А. Две встречи с Григорием Соколовым // Музыкальная академия. — 2001. № 2. — С. 72–82.
40. Хентова, С.М. Пианисты XX века. — СПб.: Всероссийский научно-исследовательский институт релестроения с опытным производством, 1997. — 332 с.
41. Цыпин, Г.М. Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения: Учебное пособие. — М.: Московский педагогический государственный университет, 2011. — 404 с.
42. Чернов, К.Н. Милий Алексеевич Балакирев: По воспоминаниям и письмам // Музыкальная летопись: Статьи и материалы: Сб. 3. — Л.; М.: Мысль, 1925. — С. 5–74.
43. Чинаев, В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства): Дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1995. — 307 с.

Тема данной статьи обнаружила свою актуальность на заседании философского клуба Харьковского государственного университета искусств имени И.П. Котляревского. При обсуждении философско-лингвистического исследования Х.У. Гумбрехта возник спор в отношении того, а так ли необходима сейчас интерпретация? Совершенно неожиданно для автора статьи молодое поколение музыковедов не выказывало должного энтузиазма и готово было признать, что, скорее всего, интерпретация (понимаемая как опыт толкования, то есть как научное знание) часто становится бессмысленной и затеняет собой опыт непосредственного переживания музыки. В процессе выработки контраргументов музыковеды и философы то и дело находили точки схождения/отталкивания, но вопрос «оправдания» интерпретации так и остался открытым. Очевидным, однако, стало то, что музыкальная практика XXI века во многом изменила парадигму, в том числе научного описания современной культуры, актуализируя в сегодняшней концепции музыковедения многомерность познания и осмысления явлений, что требует от него не просто интердисциплинарных связей, не просто обновления категориального аппарата, отражающего поиск новых смыслов и значений, но и поиска подходов, отражающих новые коммуникативные ситуации современной культуры. Основной целью данной статьи автор видит выработку музыковедческих аргументов, позволяющих включать интерпретологию в систему новой гуманитаристики.

Аргументы Х.У. Гумбрехта. Автор обсуждаемого текста — профессор Стэнфордского университета, который на протяжении нескольких лет формулировал основные идеи «производства присутствия». Основной пафос книги направлен на реабилитацию эффектов чувственного, телесного присутствия, игнорирование которых делает наш опыт восприятия культуры в лучшем случае неполным, а в худшем — несостоятельным. То, что он называл «негерменевтическим литературоведением», было направлено на культурные измерения, возникающие из соотношения человеческого тела с вещами, которые его окружают и частью которых оно является, а не из *актов атрибуции смыслов*» [2]. То есть автор, выступая против склонности современной культуры отвлекаться от «присутствия», против главенства толкования, пытается бросить вызов эпохе «присвоения значений» (культура присутствия против культуры значений — повсеместной практике гуманитарных наук) и предлагает концепцию культуры как *событийной*.

Его аргументы следующие:

Во-первых, он против приоритета временного измерения над пространственным («присутствие — не временное, но пространственное отношение к миру и его предметам. Производство — выдвигание какого-либо предмета в пространстве» [3, 10]. Во-вторых, он не хочет мириться с мыслью о том, что мир — это место, «где нет больше фактов, а есть одни интерпретации» [3, 63]. Приоритет толкования над чувствованием — повсеместная стратегия, но она не должна быть единствен-

ной. «Вызывает раздражение, — пишет автор, — что все речи и слова как будто призваны добавить еще чуть-чуть смысла» [3, 64].

Почему надо толковать, когда можно просто наслаждаться? То есть, переводя на общеупотребимый язык, «если надо объяснять, то не надо объяснять». В действительности, пишет Гумбрехт, истолковывать мир — это проникать сквозь его поверхность с целью его распознать. Толкование всегда активно (это активное производство знаний о мире), извлечение внутренних смыслов — это шаг к современной культурной ситуации, где толкование мыслится не как присвоение значений, а как их опознание. Разница хорошо видна на двух типах наблюдателя: первый, как ключевой элемент «герменевтического поля», видит свою задачу в том, чтобы найти необходимую дистанцию и описать мир через сложившиеся понятия (и это есть опыт); второй — тип наблюдателя за собой — познает мир через чувственность и непосредственное восприятие).

Исходя из вышеуказанных мотивов, автор избирает стратегию, присущую наукам «постметафизического» выбора (по словам Хабермаса): **отказаться от присвоения значений в пользу вчувствования и ощущения**: «в переполненном значениями мире мы упускаем из вида феномены присутствия» [3, 109]. Эффект же присутствия — это «эффект осязаемости, создаваемой средствами коммуникации и зависит от пространственных движений большей или меньшей близости и большей или меньшей интенсивности» [3, 29]. Расширительный подход к коммуникации предполагает, что она прежде всего «в любой своей форме предполагает производство присутствия» (там же).

Обладают ли идеи Гумбрехта эвристическим потенциалом по отношению к музыкальному искусству? Насколько основные аргументы исследователя (оппозиция культуры значения и культуры присутствия) могут быть опровергнуты или приняты. Что можно противопоставить исследователю, который, оправдывая существование музыки, не оправдывает существование интерпретации?

Пропонентами нашей позиции мы избрали несколько авторов. Первым назовем И. Земцовского, который, переакцентировав проблемы музыкальной коммуникации с концепта «музыкального языка» на статус «Человека музицирующего» (универсум *Homo musicus*), поставил вопрос о «реальной бытийности» музыкального искусства [5]. В его авторской концепции присутствует единство трех ипостасей субъекта музыки: «Человек *музицирующий*» (музицирование как творчество и исполнение) — «Человек *интонирующий*» (интонирование как мышление и семантика) — «Человек *артикулирующий*» (артикулирование как структурная и поведенческая реализация музицирования и интонирования)

Мы связываем всю новизну происходящего с *Homo musicus* с тезисом о главенстве интерпретации как *форме бытия художественного сознания*. Важность осознания этого явления для современного научного познания подтверждается существованием теории интерпретации с весьма разветвленной понятийной системой. Поэтому приведенная триада кажется неполной.

Следует признать, что даже в самом крайнем своем выражении такие искусства, как музыка и поэзия, могут соединять в себе эффект «присутствия» и эффект «знания» (при герменевтическом подходе невозможно вытеснить такие элементы

«присутствия», как рифма, аллитерация, звук, интонация). Хотя первоначально реальность чувственных образов (музыкальных, звуковых, визуальных) рефлексировалась именно в рамках семиотики. То есть была предпринята попытка текстуализовать зрительные и другие чувственные образы и интерпретировать их семиотически через теорию знака и т.д.

Сейчас преобладание в культуре чувственного образа над смысловым наполнением стало настолько мощным, что распространилась обратная идея понимать тексты (и то, что считается текстами, в том числе — музыкальными) не герменевтически. «Критерии опознания» произведения искусства связаны с тем, что вокруг гениальных произведений наработан мощный культурный слой интерпретационных практик, и, разбирая эти произведения в свете существующего опыта их понимания, мы приучаемся видеть и распознавать множественность смыслов, которые можно приписать одним и тем же событиям, словам и текстам. Тем не менее, например, один из его важнейших аспектов постмодернизма заключается в отказе от интерпретативности и толкований, даже если речь идет об образах, вокруг которых существует наработанная система таковых (как пример — знаменитый «Opus post» В. Мартынова). Кстати, Мартынов, словно вторя У. Гумбрехту и независимо от него, сетовал на замену в процессе исторической эволюции музыкального искусства «пребывания» «переживанием»: «Композитор выражает свои переживания в форме произведения, слушатель переживает выраженное композитором в процессе прослушивания произведения; таким образом, музыка становится полем деятельности человека переживающего, пришедшего на смену человеку пребывающему» [6, 13]. Анализируя новое сакральное пространство, он пишет о четырех стадиях музыкального искусства. И если периоды **cantus planus** (буквально — «простое пение») музыка **res facta** («заранее сделанная») непосредственно связаны с сакральным пространством, то **opus-музыка** («композиторская музыка») ставит в центр искусства «опус» как самодостаточную ценность. При этом появляется интерпретатор, чему противостоит opus post-музыка, для которой ключевым понятием становится не «опус», а «проект», а ключевой фигурой — инициатор проекта (не обязательно это композитор), а не интерпретатор. В целом понимая тезисы вышеназванных авторов, мы не можем полностью принять их по той причине, что для нас нет сомнения в том, что уже век XX стал веком «искусства интерпретации»¹, и эту традицию продолжил век XXI.

3. Музыка как вид искусства имеет сложную коммуникативную систему. Единицы музыкального «языка» не обладают, в отличие от вербального, значениями. Они создают звуковой образ на основе сложного взаимодействия компонентов ритмики, метрики, мелодии, гармонии, полифонии — собственных средств коммуникации. Яркой особенностью современной эпохи являются трансформации коммуникатив-

¹ Именно такое название — «Искусство XX века как искусство интерпретации» — имеет сборник статей, изданный по материалам Международной научной конференции (Нижний Новгород, 2005). Ключевые исследования, на наш взгляд, определены знаковыми названиями таких статей: М. Бонфельд. «Интерпретация как творчество в музыке XX века», А. Вермайер. «Современная интерпретация — конец музыкального текста», Н. Поспелова. «Постмодернизм как метаинтерпретация», а также разработкой таких понятий как «границы интерпретации» [Л. Климентова], «интерпретирующие стили» [Т. Левая] и др.

ных процессов, связанных как с восприятием искусства, так и с художественным и, шире, творческим самовыражением. Возникли новые типы творческих актов, общим для которых является качество перформативности. «Перформативное», — пишет современный философ И. Инишев, — это не столько конкретный феномен, сколько определенный — претендующий на статус первичного — модус самообнаружения и существования разнообразных явлений: от элементов повседневного социального мира до языка и искусства. В известном смысле речь идет о попытке универсализации — и, следовательно, трансформации, — идеи «практического».

Понятие «практического» охватывает собой отныне не только область социального взаимодействия и воздействия на окружающий мир. Оно подразумевает конструктивистский, креативный и процессуальный характер (современной) культуры. В связи с этим начинают меняться не только контуры традиционной практической философии, но и институциональные рамки современной гуманитаристики. Как следствие, не только исследование структур разнообразных культурных феноменов, но и освоение различных способов обхождения с ними» [1]. Это означает, что, в отличие от традиционного процесса коммуникации, между инициатором коммуникации и реципиентом (автором и зрителем, слушателем), характерным для искусства, в перформансной коммуникации творческий акт не соотносится с внешним референтом из объективной реальности, его смысловое содержание невыразимо (или трудно выразимо) на вербальном языке, по сути дела, он выражает сам себя, в реальном времени; как правило, при этом активно используются предметы обыденной материальной среды, в том числе человеческое тело; в творческий акт вовлекается реципиент (зритель), на глазах которого все и происходит. В этом заключаются специфические характеристики современной перформансной коммуникации, в которых отражаются социальные процессы и тенденции, характерные для эпохи постмодерна в целом.

За последнее время не только популярная, но и академическая музыка обогатилась такими визуальными техническими средствами воздействия на аудиторию, как игра света, дымовые эффекты; конвенциональные кинетические средства вытеснены почти акробатическими трюками; костюмы являются так же важным компонентом коммуникации. Нагрузка на визуальный канал восприятия информации так велика, что в результате мы не «слушаем» музыку, а порою «смотрим». При этом, создаем ли мы или воспринимаем уже кем-то созданное произведение, оно (по Гумбрехту) должно осуществляться как событие переживания. Ведь всякий акт смысловой актуализации, при котором происходит поиск смысловых единств, предполагает, что они принципиально не могут быть сведены к какой-либо окончательной смысловой самотождественности.

3. В поисках смысловых интенций, оправдывающих в глазах нового гуманитарного знания существование интерпретации, обратимся к статье Ю. Холопова «О формах постижения музыкального бытия» [7], в которой он задается вопросом, а зачем музыке музыковед? Основные тезисы, которые выдвигает ученый, таковы:

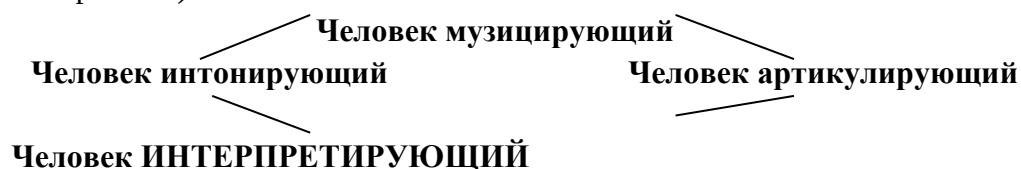
Все естественные науки имеют заданный предмет познания, а музыка его не имеет, но его создает, порождает (не постижение, а творение). Таким образом, творчество — прежде всего есть музыкальное бытие (то есть, объект постижения).

Холопов выводит тетрактиду (сочинение-исполнение-восприятие-постижение). Но постижение — не всегда опыт толкования. Человек, приходя на концерт, слушает хорошую музыку в хорошем исполнении, испытывает при этом эстетическое удовольствие и этого достаточно! (он постиг ее, причем вполне адекватно). То есть, в музыкальном искусстве **«познание объекта не есть процесс отражения его свойств и закономерностей, а процесс «вбирания» в себя свойств и закономерностей объекта постижения»** [7, 110]. Неслучайно, Ю. Холопов ищет особенный термин, который отразил бы сущность «познания музыкального бытия-творчества», познания не как передачи системной информации об объекте, а как двухстороннего творческого действия, познания в особом модусе, где на первом месте — не рациональный момент, а дорефлексивный, чувственный. И он находит его — принципиально недискурсивный термин «ятие», который освобождает от привязанности к комплексу смыслов (это инфинитив, слово, родственное «приятую»).

И последнее. А. Веберн так высказал идею «постижения» музыкального произведения: «Ваш слух всегда направит вас, но вы должны знать почему». Первейшей задачей интерпретологии (и музыковедения как научной интерпретации) является, во-первых, задача научить задавать вопрос «почему меня направил мой слух?» и, во-вторых, научить распознавать инвариантные установки музыкального текста. А. Блок однажды уподобил стихотворение ночному небу, говоря о том, что стихотворный текст держится на нескольких строчках, на нескольких рифмах, подобно тому, как небо «натянута» на нескольких звездах. Это глубокая мысль в отношении любого текста и в музыкальном предполагает «узнавание» инвариантов, которые фиксируются в виде категорий (например, жанр). Жанр как таковой не имеет автора и нам всегда интересны только ждущие своей актуализации скрытые жанровые возможности. Нам важно, что тот или иной жанр вообще существует, что мы можем из него извлечь то, что в нем еще «спрятано» и не утратило своей новизны.

Следующий посыл касается идеи некоего «гипертекста»: ведь цитируя, человек исходит из предположения о том, что его собеседники (слушатели, зрители) воспринимают приводимые слова (звуки, образы) в том же смысле, который приписывает им он сам. И вот в выработке этого «гипертекста», открытого, «бытийного», то есть свободного от заскоружных значений, но осмысленного — главное «оправдание» существование интерпретологии.

Важно понимать, что интерпретация неизбежно обращена к Другому и базируется на выходе к Нему и потому обречена на бесконечность смысловых интенций. Интерпретировать — значить переводить все понятое, почувствованное и предчувствованное с метаязыка музыки на идиомы, понятные Другому. В этом шаге навстречу воспринимающему сознанию коренится появление еще одного *измерения* в отмеченной выше системе В. Земцовского — Человека Интерпретирующего (Homo Interpretatus):



Интерпретация, становясь модусом познания, является основой знаменитой формулы, которую высказывал исполнителем Г. Нейгауз: «все знать, чтобы потом все забыть». Homo interpretatus — не только субъект исполнительства, но и знаковый образ человека культуры Новейшего времени и, соответственно, модус ее познания. Если в XIX веке (по концепции В. Дильтея), смысл понимался как объективно заложенный в текст (и интерпретация означала понимать то, что уже существует), то в современной культуре сущность интерпретации — в наполнении текста смыслом.

Ситуация диалога с Гумбрехтом привела к осознанию того, что современные процессы интерпретации демонстрируют, что она прежде всего «в любой своей форме предполагает производство присутствия» [3, 29] и дает особый опыт «события встречи», который по большей мере является автономным. Осознание доминирования образа Человека интерпретирующего способно представить культуру XXI века не культурой *пост*-, а культурой *прото*- (не завершением, а началом нового). Он становится детерминантом коммуникативных процессов в искусстве Новейшего времени.

Литература

1. *Инишев, И.Н.* Постметафизическое мышление и современная философия. Режим доступа: <http://practical-turn.org/blog/?p=6>.
2. *Гумбрехт, Х.У.* От эдиповой герменевтики — к философии присутствия [автобиографическая фантазия] / Пер. Е. Канищева // Независимый филологический журнал. — 2005. № 75. — Изобретение традиции: философская родословная как проблема и проект. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/gu3.html>.
3. *Гумбрехт, Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. — Москва: Новое литературное обозрение, 2006. — 179 с.
4. *Гусев, С.С.* Метафизика текста: Коммуникативная логика. — СПб: Гуманитарная академия, 2008. — 352 с.
5. *Земцовский, И.И.* Человек музицирующий — Человек интонирующий — Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: Сб. науч. тр. Вып. 8. — СПб., 1996. — С. 97–103. [Серия «проблемы музыкознания».] Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=1410>.
6. *Мартынов, В.И.* Зона opus posht или рождение новой реальности. — М.: Классика XXI. — 286 с.
7. *Холопов, Ю.Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. — 1993. № 4. — С. 106–114.

Главный «поставщик» дизайнерских идей сегодня, по мнению многих экспертов, — Азия. Индии принадлежит особое место, благодаря истории, культурным традициям, многообразию и своеобразию ремесел. Существующая со времен рождения первых цивилизаций, страна современного мира, ставшая самостоятельной в 1947 году, Индия в наши дни является полноправным участником и партнером происходящих на планете важнейших событий и процессов. Очевидно, что и в области формообразования и художественного проектирования опыт Индии представляется небезынтересным.

Однако к началу XXI века историки дизайна в России располагали лишь несколькими фактами, начиная с 1900 годов, свидетельствующих о контактах Индии и европейских стран. Например, проведение первой выставки Баухауза в Индии (1922), работа Э. Мутезиуса по заказам махараджи Индора (1930-е), реализация проектов Ле Корбюзье (1950-е) и Луиса Кана (1962), открытие Национального Института Дизайна в Мумбаи (1961). В течение последних 10–15 лет происходили события, позволяющие предпринять попытку к осмыслению места, роли и самого значения термина «дизайн» в Индии. Интересен тот факт, что во многих индийских языках это слово не используется. Вместо него было предложено слово «kala», вбирающее в себя понятия искусства, ремесла, науки, мастерства и технологии как характеристики единого процесса [4].

Одним из таких событий, безусловно, стала выставка «New India Designscape», прошедшая с 14 декабря 2012 по 24 февраля 2013 в Музее Дизайна Триеннале (Милан). Кураторы создали не просто экспозицию. Как сказано в редакционной статье каталога выставки, концепция ее основывалась на теории социолога А. Аппадураи о культурных потоках в эпоху глобализации. «В глобальном обществе, когда культура уже не прилагается к особому месту, очерченному государственными границами, в какой степени индийские дизайнеры воплощают идентичность, если по-английски они говорят лучше, чем на хинди, обучаются в Америке, а живут и работают, например, в Китае?» [5, 13].

В самом названии выставки был заявлен новый термин — «Designscape» — по аналогии с «этноскейпом», «медиаскейпом», «техноскейпом», «финанс-скейпом» и «идеоскейпом» Аппадураи. Его «скейпы» — «тот пейзаж, который образуют мигрирующие группы людей в отношении их родин и тех перемен, которые с ними происходят. Понятие пейзажа само по себе двойственно: оно сопряжено как с внешним миром — миром таким, как он предстает перед нами, но также это нечто внутреннее — субъективное переживание» [1, 35].

Экспонентами выставки стали дизайнеры, получившие высшее специальное образование и начавшие самостоятельную карьеру в 1990 годы. Проекты и объекты, представленные на выставке, могут дать некоторые поводы к рассуждениям о специфике формирования исторической модели дизайна в этой стране. Выявление

особенностей деятельности современных индийских дизайнеров — цель настоящего сообщения.

На выставке были представлены предметы для жизни обычного человека. Одежда, посуда, предметы первой необходимости, игрушки, украшения, мебель — каждую вещь легко можно было бы забрать домой и использовать там по прямому назначению. Вот, например, часы — предмет, чье обязательное присутствие рядом с человеком уже давно не требует обсуждения. «Спираль» (2010, *илл. 1*) дизайнеров Даршана Сони (Darshan Soni) и Экаграта Калси (Ekaggrat Singh Klsi) — совсем не похожа на часы в обычном понимании: ни корпуса, ни цифр. Механизм настолько хорошо замаскирован, что дискуссия о «природе» его существования, по видимому, также спроектирована авторами.

В основу конструкции часов «Спираль» индийские дизайнеры, архитекторы и инженеры по образованию, положили форму японских вееров «утива». Вееропахало, раскрывающиеся на 360° — чисто японское изобретение, в отличие от вееров «сэнсу», происходящих из Китая. Интерес к культуре Японии у индийских дизайнеров — не дань моде, но свидетельство об изучении истории проектирования в Индии в XX веке. Дело в том, что еще в 1920 годы один из руководителей Колледжа искусств в Калькутте Абаниндранат Тагор (1871–1951), основатель бенгальской школы индийского искусства и организатор первой выставки Баухауза в Индии (1922), уделил большое внимание традициям искусства Японии, призывая художников к творческим экспериментам. Высокий уровень образования — отличительная черта дизайнеров, получивших мировое признание. Д. Сони и Э. Калси — лауреаты премии Red Dot (2011) в номинации «дизайнерская концепция».

Переработка отработанных ресурсов — то, что для многих стран мира стало серьезной проблемой — для Индии являлось традиционным образом жизни на протяжении веков. Например, в южном штате Керала, люди научились использовать не только семена пальмы ареко (как пищу, лекарство и краситель для тканей), но и опавшие листья. Молодой предприниматель, выпускник престижного миланского университета Воссони, Викрам Кандула (Vikram Reddy Kandula) предложил европейским партнерам идею полностью экологичного и полностью замкнутого цикла изготовления одноразовой посуды из опавших листьев ареко (*илл. 2*). Вместе с голландцем Ф. Сандерсом, специалистом по проблемам мировой торговли, они основали производство под маркой HAMPI, базирующегося в Амстердаме и обслуживающего многие европейские страны. Этот продукт нон-дизайна получил за последние годы несколько престижных европейских премий.

Изделия из переработанных материалов присутствуют в Индии повсюду: покрывала из сари, сумки из джинсов, компост из очистков, сумка-рюкзак с солнечной батареей из каучуковых шин (*илл. 3*). Последняя — проект 2012 года Сурена Викаша (Suren Virhash) — дизайнера и композитора, основателя фирмы THUNK. Хотя большое внимание Сурен уделяет графике и анимации, его важный вклад в современный дизайн связан с идеями повторного использования энергии и отходов промышленного производства. Сахил Багга (Sahil Bagga) и Сартак Сенгупта (Sartak Sengupta), выпускники «Политехника ди Милано», alma mater многих звезд мирового дизайна использовали текстильные фабричные отходы для создания коллек-

ции 2012 года Katran («полоска» на хинди, *илл. 4*). Для воплощения в жизнь многообразных проектов было создано производство Sarthak Sahil Design Co. Изготовленный здесь светильник Choori Lamp (2011, *илл. 5*) имеет сделанную вручную основу в виде вешалки из металлической проволоки, очертания «плечиков» которой напоминает контуры индийских «джарока» — арок балконов в индийской архитектуре, особенно в Раджастане.

В переводе с хинди choori означает «браслет», это обязательный аксессуар в обиходе любой женщины в Индии. Светильник имеет три варианта в зависимости от формы металлической основы — «классик», «джайпур» и «лакнау» (два последних — от названий городов северной Индии), а также пять цветовых вариаций в наборе «браслетов» («бамбук», «подводный», «разноцветный», «праздничный», «пылающие джунгли»).

Ассоциации, порожденные этим, казалось бы, простым объектом, наполненные ощущениями камерности, и в то же время избранности, значительно усиливает впечатления от предмета, заставляя по-особому оценить эффекты рассеянного освещения и причудливых цветных теней. Это настоящая находка для современных дизайнеров интерьера. Также Sarthak Sahil Design Co. Названное производство представило на выставке в Милане металлический (из латуни) объект для сервировки стола, изготовленный с использованием традиций национальной техники трафаретов «санджи». Ныне лишь несколько мастеров в окрестностях Враджа (Раджастан) являются носителями этого древнего ремесла.

Дизайнеры основали фирму ZERO KILOMETRE, чья деятельность — практическое овеществление их идей. Самый известный проект — отель Lakshman Sagar Resort, размещенный в старинном форте в Раджастане (*илл. 7 а-б*). Здесь все сделано из местных материалов руками местных жителей в традициях народов штата Раджастан (включая меню). Все предметы и аксессуары каждого интерьера, а также одежда для персонала и фирменный стиль были выполнены дизайнерами специально для этого проекта. Ими был введен новый термин — «glocal» — симбиоз понятий «глобальный» (global) и «местный» (local). Так, один из тезисов программы ZERO KILOMETRE провозглашает сбалансированное соотношение этики (справедливое вознаграждение, хорошие условия труда и т. д.), этники (поддержка и сохранение местных традиций в различных сферах жизни), экологии (циклы вторичной переработки отходов, перепрофилирование объектов) и современных дизайн-технологий и стандартов.

Бамбук — материал, отношение к которому в Индии особое. Это хорошо было видно на выставке. Дизайнеры разных поколений продемонстрировали удивительные возможности как традиционной (Гарима Аггарвал Рой Garima Aggarwal Roy, Гаджанан Упадхай Gajanan Upadhyay), так и высокотехнологичной обработки бамбука (Раджив Джассал Rajiv Jassal, Манн Сингх Mann Singh). Сандип Сангару (Sandeep Sangaru), дизайнер, педагог, предприниматель и номад, получил международное признание, благодаря своим проектам, сочетающим опыт традиционных ремесел и достижения современной инженерии (его специализация во время учебы в Национальном институте дизайна в Ахмадабаде). В процессе создания промышленного продукта привлекает к сотрудничеству ремесленников. Имеет дизайн-

студию и собственное предприятие в Бангалоре Sangaru Design Objects Pvt.Ltd. Сангару — лауреат премии Red Dot (номинация «Лучший из лучших», *илл. 8*).

Осознание молодыми дизайнерами роли Индии в мировой культуре, а также умение напомнить об этом в самых современных формах не может не привлекать внимание. Сандип Паул (Sandip Paul), единственный из дизайнеров Индии, — дважды лауреат премии Red Dot в номинации «Мастерство», на выставке представил набор предметов для кухни (магниты, поднос, штатив для бумажного полотенца), имеющих «человеческие» имена. «Мистер Прик» (*илл. 9*) — подставка для зубочисток. Выглядит она как стилизованная фигура человечка, чье тело, расположенное в горизонтальном положении, поддерживается острыми деревянными палочками. Но ведь она очень напоминает иконографию Бхишмы, пронзенного сотнями стрел, — персонажа Махабхараты, важнейшего памятника культуры Индии, ставшего основой народных сказаний и легенд, содержание которых и сегодня рассматривается как источник познаний как в образовательной, так и в религиозной сферах во всех группах населения Индии.

К использованию «героической» иконографии, хорошо известной по произведениям искусства, в подобном ироническом виде прибегла и дизайнер Дивья Такхур (Divya Thakur), основатель бренда Design Temple Tample (1999), фирмы-производителя аксессуаров для городского быта. Туалетная бумага «Чирхаран» (2006, *илл. 10*) имеет принт, композиция которого отсылает нас к сюжету Махабхараты из «Книги Игры в кости». «Чирхаран» — означает «раздевать, срывать одежды». «Раздевание Драупади» — один из ключевых моментов «Книги игры в кости», когда на помощь униженной героине приходит на помощь Кришна: он не позволяет злодею, срывающему одежды с Драупади, достичь свой цели, так как божество делает ткань сари бесконечной.

Д. Такхур создает самые разнообразные предметы первой необходимости для жителей мегаполисов, вдохновляясь традициями национальной культуры. Мира Мальхотра (Mira Malhotra), художник и графический дизайнер из Мумбаи, выпускница Национального Института Дизайна придумала, как сделать из бумаги персонажей, олицетворяющих вечную Индию — бога Шиву, демона Ракшасу, йога, танцовщицу. Четыре персонажа (*илл. 11*) символизируют две пары противоположностей: созидание и разрушение, чувственность и аскезу. Оказывается, самые сокровенные истины можно попытаться объяснить в игровой форме.

Маниш Арора (Manish Arora) — самый известный индиец в «высшей лиге» мирового фэшн-дизайна: имеет студию в Париже, в 2011–2013 годах являлся креативным директором дома Paco Rabanne. Предметы Ароры, показанные на выставке, — юбка и наручные часы Swatch — для многих во всем мире и сегодня выглядят «самыми индийскими». Юбка была сделана в трех экземплярах в 2006 году (*илл. 12*). Она украшена рядами с повторяющимися изображениями авторикш («тку-тук» и «амбассадор»), лотосовых лепестков, маски актера национального театра катхакали, мотива «намасте» и (в самом низу) ликов индуистских божеств. Часто именно об этих образах, ставших символами Индии, вспоминают туристы.

Наручные часы вошли в авторскую серию, выпуск которой состоялся в 2010 году. Сочные картинки, украшающие Charmingly Beautiful (*илл. 13*), как будто взятые

из комиксов, демонстрируют несомненный талант художника, его любовь к жизни и ярким цветам. Автор вдохнул в часы романтический дух Болливуда, украсив поверхность циферблата холодно-синими и зелеными цветами и снабдив его красным безелем [2].

Выше были упомянуты предметы, которые дизайнеры как бы предлагают окружающему миру, потребителю, живущему где угодно. Наряду с ними на выставке была показана группа проектов, предназначенных исключительно для внутреннего рынка. Кураторы назвали эту тенденцию «босоногий дизайн» [5, 14].

Ныне в Индии сосуществуют дизайнеры, основывающие свою деятельность на привлечении труда ремесленников и традиционных мастеров, и дизайнеры, получившие европейское образование, вернувшиеся на родину и создавшие собственные производства. Кроме того, нельзя не учитывать тот факт, что молодые индийские дизайнеры работают сегодня во многих странах мира. Можно ли в такой ситуации сформулировать некие общие черты, характерные для сегодняшнего дизайна Индии? Одна из первых попыток была изложена в 2005 году [3], правда, речь шла лишь о фабричной продукции местных производителей. Сегодня же, когда обозначился «New India Designscape» — «ландшафт (пространство) индийского дизайна», — можно выделить присущие ему черты:

- постоянный интерес к национальным духовным традициям (без боязни быть не понятым);
- привлечение труда ремесленников, являющегося одной из составляющих экономики Индии;
- особый акцент на переработку использованных ресурсов (пожалуй, как нигде в мире), приводящий к трансформации присущего европейской культуре снобизма по отношению к «утильсырью»;
- бесконфликтное сосуществование элементов национальной культуры, массовой культуры и «поп-арта»;
- введение в обиход новых слов как из национальных языков, так и из английского языка, неологизмов, ставших терминами дизайна: «Kala», «Indian-ness», «Jugaad», «Indovation», «Glocal» т.п.;
- пристальное внимание к предметам первой необходимости, обеспечивающим органичность в использовании представителям любой группы населения (одноразовый контейнер для омовения, холодильник без электричества).

Отдельные из перечисленных черт схожи с характеристиками исторических моделей дизайна в других странах мира, не исключая и Россию.

Литература

1. Макарова, О.И. А. Аппадурай: культурное измерение глобализации // Вестник Московского государственного областного университета: Серия «Философские науки». — 2013. № 3. — С. 33–37.
2. SWATCH: Официальный сайт. Режим доступа: http://www.swatch.com/ru_ru/watches/finder-detail.sku-GE217.html
3. Geel, C.; Levy, C. 100% India: Indian Industrial Design. — San Francisco: Editions du Seuil, Cronicle Books LLC, 2005. — 252 p.

4. Patel, D. Contemporary Design from India: An exhibition of...? Режим доступа: http://www.mplusmatters.hk/asiandesign/paper_topic9.php.
5. Romano, S. New India Designscape. — Mantova: Corraini Edizioni. 2012. — 104 p.

Г.П. Овсянкина

**О НОВЫХ ОБРАЗНЫХ ДОМИНАНТАХ КОНТРАБАСА
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ГРИГОРИЯ КОРЧМАРА)**

Контрабас изначально был определен как инструмент технически не мобильный. Такое мнение замедляло развитие для контрабаса сольного и ансамблевого репертуара, и за ним издавна закрепились функция гармонической поддержки и колористической составляющей партитуры. Позднее были оценены его исключительные изобразительные возможности, что делало партию контрабаса необходимой в симфонических и особенно оперных и балетных партитурах. Во второй половине XVIII столетия, в связи с деятельностью первых контрабасистов-виртуозов, появились концерты для контрабаса с оркестром, отдельные пьесы для этого инструмента [об этом см.: 2]. Его начали включать в состав струнного квинтета. Но все-таки образные функции контрабаса остались ограниченными.

В эпоху раннего романтизма подлинным прорывом в образной трактовке инструмента явился Фортепианный квинтет ор. 114 A-dur («Форельный») Ф. Шуберта, где контрабас впервые зазвучал как *равный среди равных*. Не случайно в знаменитой четвертой части ему поручена своя вариация. Наряду с другими инструментами он тоже дал теме своеобразное тембровое толкование, не уступающее им по красочной неповторимости и образной индивидуальности. Тем не менее, несмотря на более значимый художественный статус в XIX столетии, этот инструмент все-таки был на периферии композиторской практики. Для него писали значительно меньше, нежели для других струнных, и то, как правило, виртуозы-контрабасисты.

Эволюция музыкальной культуры XX века привела к тому, что в конце столетия контрабас стал одним из наиболее востребованных инструментов. Обусловлено это было во многом тем, что в Новейшую историю изменились приоритеты средств музыкальной выразительности: настало время торжества тембро-ритмических и фактурных элементов, расширился звуковой диапазон произведений, изменились регистровые предпочтения. И контрабас с его низкой границей диапазона открылся композиторам с новой стороны своих выразительных возможностей. Укрупнилось его образное амплуа, что позволило говорить о масштабных концепциях, в воплощении которых доминирующая роль принадлежала контрабасу. Рассмотрение отдельных из них определило цель настоящей статьи.

Мир сакральных образов

Одна из новаторских трактовок контрабаса во второй половине XX века связана с *сакральными образами* в инструментальных жанрах. Появляются сочинения разных авторов, прямо или опосредованно направляющие к Евангельским мотивам, где контрабасу поручается *главная* или *одна из главных* ролей.

Ряд произведений такого рода есть в творческом багаже *С. Губайдулиной* (1931). Обратимся к *Пяти этюдам для арфы, контрабаса и ударных* (1965) и *Композиции в двух частях для контрабаса и фортепиано* (1966). Л. Раабен не случайно относит Губайдулину к композиторам, которые последовательно на протяжении всего своего творческого пути воплощают тему сакральности в ее христианском толковании: «К вселенскому универсуму ведет и творчество Губайдулиной — глубочайшее погружение в духовный мир евангельского учения, осмысливаемый с нравственных позиций православия» [8, 25]. Тем более, что в совокупности все творчество Губайдулиной разворачивается единым величественным макроциклом, посвященным «решению онтологической для философии проблемы соотношения духа и материи» [7, 93].

В Пяти этюдах для арфы, контрабаса и ударных и Композиции для контрабаса и фортепиано сакральные образы воплощаются более обобщенно, нежели, например, в «Семи словах Христа Спасителя» или «Страстях» — как противопоставление человека и всего земного Всевышнему — Божественному. В трактовке темы Губайдулина исходит из всего выразительного строя инструментов, прежде всего контрабаса — его тембра, тесситуры, исполнительских возможностей и др. Губайдулина, по словам С. Савенко, «проникает в душу инструмента так, что появился на свет губайдулинский фагот (Концерт для фагота и низких инструментов), орган («Светлое и темное», “In Croce”), виолончель (“Десять этюдов”, “Из часослова”, “Семь слов”...)» [9, 5]. Неповторимый облик сообщает композитор и контрабасу. В произведениях Губайдулиной, где он доминирует, это — некий мощный глас, концентрат великой мысли *о Сущем*.

Одним из таких произведений является *Композиция № 2 «Dies irae»* для восьми контрабасов, ударного инструмента и фортепиано (1972–1973) Г. Уствольской (1919–2006). В этой связи не лишним будет напомнить: Уствольская, никогда не создававшая духовных опусов, тем более для богослужения, говорила, что всегда хотела, чтобы ее музыка звучала в храме [5]. В монографии О. Гладковой «Галина Уствольская — музыка как наваждение», есть примечательное высказывание из интервью Галины Ивановны (оно включено в документальный фильм о композиторе «Возглас во Вселенную» голландского режиссера Й. Форманс): «Мои работы, и это правда, лишены религиозности во “внешнем”, богослужебном понимании, но они полны религиозного чувства и, по моему мнению, лучше всего прозвучали бы в церкви, без ученых вступительных слов и анализа. В концертном зале, в мирском окружении звучание музыки иное» [1, 125].

Все три Композиции Уствольской исполнялись в церкви (помимо «Dies irae», ею были созданы Композиции № 1 «Dona nobis pacem» и № 3 «Benedictus, qui venit», но для другого исполнительского состава). И везде при подборе инструментальных тембров присутствует магия числа «три». В Композиции № 2 — это контрабас, фортепиано и ударные — куб деревянный, с точным указанием размеров: 43х43, стенки 1, 5 см, ударять деревянными молотками (впоследствии такой куб использовался в Симфонии № 5 «Amen» — 1989–1990). Причем восемь контрабасов трактуются автором как один, «укрупненный» инструмент. Уствольская подчеркивает природу каждого инструмента, проникая в самую суть его голоса. Учитывая не-

обычность исполнительского состава Композиции № 2, автор дает в партитуре рисунок с изображением необычного ансамбля и четко определяет расположение восьми контрабасов (так она дальше поступит и в Композиции № 3). Вероятно, не последнюю роль в этом сыграла театральная природа творческого мышления Уствольской, о чем свидетельствует исследование ее творческого процесса [5]. В Композиции нет каких-либо интонационных намеков на известную средневековую секвенцию, на связь с потрясающим рядом классических сочинений, посвященных этой теме. Жесткий, трагически-лаконичный тематизм произведения оригинален, и вне *укрупненного* контрабасового тембра его формирование немислимо. Он представляет собой диалогическое произнесение исходной мысли попеременно контрабасами и фортепиано.

К сакральным произведениям принадлежат четыре *Гимна* для камерно-инструментального ансамбля (1974–1979) Альфреда Шнитке (1934–1998). В Гимне № 2, предназначенном для виолончели и контрабаса, последний воплощает небесные сферы. Его тембровая семантика в сакральном контексте трактуется также в заключительном Гимне № 4, концентрирующем весь инструментальный состав цикла: фагот, литавры, колокола, арфу, клавесин, виолончель и контрабас.

Обращение к контрабасу, как к одному из основных инструментов творческого самовыражения, исключительно своеобразно и художественно значительно в произведениях петербургского композитора Г. Корчмара (1947). Нередко в них доминирует сакральная тема. Его «*Pro et contra*» представляет собой концерт для контрабаса и двенадцати струнных (1992)¹. Несмотря на светский жанр, в сочинении закодирован сакральный смысл. Уже само название — «*За и против*» включает противостояние двух взаимоисключающих начал: добра и зла, света и тьмы и извечный спор между ними. На основе этого противостояния рождается трагическая коллизия. Это одностанное произведение, восходящее к жанру «Страстей», но трактованных в весьма нетрадиционном ключе. В нем, по словам композитора, воплощено непрерывное трагическое размышление о событиях, связанных с предательством Христа Иудой. Причем «Иуда выступает здесь как страдалец, обреченный на страшные муки совести и несущий великое покаяние за содеянный грех» (Г. Корчмар). Сама идея такой трактовки Евангельских событий о предательстве Иуды, об Иуде как страстотерпце исходит из Концерта № 2 для скрипки с оркестром А. Шнитке. Отсюда и название — «*Pro et contra*», предполагающее второй смысл в извечном споре о добре и зле.

Выбор инструментов и их число обусловлен Евангельским сюжетом и его нетрадиционной трактовкой. Двенадцать инструментов — двенадцать апостолов, которые окружают главное лицо. Контрабас — *символ и Христа и Иуды* одновременно. Не исключено, что партия контрабаса впервые в истории музыки является носителем столь трагического образа.

¹ Словом *contra* сокращенно называют в среде оркестрантов *контрабас*. За и против, по словам композитора, означает в этом сочинении также *струнные и контрабас*. Сведения приводятся на основе бесед Г. Корчмара с автором статьи в июне 2013 и феврале 2015 гг. В дальнейшем также используются материалы этих бесед.

Законченные Корчмаром пять лет спустя «Поминальные молитвы» для трех исполнителей (альт, виолончель и контрабас) и чтения на тексты из православного заупокойного богослужения (1996–1997) посвящены памяти трагически погибшего петербургского композитора Г. Шумилова (1943–1994). Это — поминальная молитва о душе убиенного, которая, безусловно, не предназначена для исполнения в храме. В произведении семь канонических частей:

1. Господу помолимся
2. В путь ходший узкий и прискорбный
3. Со духи праведных скончавшегося
4. Со святыми упокой
5. Приидите, соберитесь вси
6. Господь грядет судити
7. Во блаженном успении

Замысел цикла как православной заупокойной службы обусловил и выбор низких тембров трех струнных инструментов, имитирующих мрачный колорит скорбного пения (причем определяющим является голос контрабаса). В идеале тексты молитв должны читаться поочередно самими музыкантами, предваряя каждую часть. Однако не всегда исполнители на это смогут согласиться. В таком случае композитор предполагает вариант с включением дополнительной партии — чтеца. Временами сакральное слово произносится на музыке.

Жанровыми истоками обусловлена и протяженность произведения — оно длится 36 минут, как настоящая служба. Контраст между частями, следующими друг за другом *attacca*, достигается сменой темпов, динамики. В основном инструменты звучат вместе, их монологи сведены к минимуму, в частности нет соло у альты. Исключение составляет только партия контрабаса. Его колоритные *solì*, благодаря характерному тембру, ассоциируются с мощным басом, провозглашающим священное Слово.

Несмотря на столь архаичный жанровый генезис, музыка «Поминальных молитв» терпка по музыкальному языку, чему во многом способствуют современные приемы игры флажолетами и не традиционное *pizzicato*. В ней нет цитирования, только в четвертой части возникает аллюзия с православным песнопением «Со святыми упокой» (подобно тому, как оно появляется в первой части Симфонии № 6 П.И. Чайковского). Говорить же о доминировании полистилистических приемов в «Поминальных молитвах» вряд ли уместно. Однако в формировании музыкального языка нельзя не отметить использование Корчмаром метода, обозначенного им как *стилевое моделирование* [см.: 4]. Чтобы очертить разницу между известными полистилистическими приемами (стилизацией, цитированием, коллажем, аллюзией и др.), достаточно обратиться к высказыванию самого композитора: «Стилизация — это именно подражание, стремление выявить наиболее характерные черты того или иного стиля и не более того. Вот это я называю стилизацией. Стилизовое моделирование, на мой взгляд, предполагает высокую степень творческой вовлеченности, сопричастности композитора, значительный уровень деформации взятого образца, так как саму модель можно иногда исказить до неузнаваемости, придать ей ложный

оттенок, противоположный характер» [6, 194–195]. То есть здесь уже уместно применить категорию *реинтерпретации*.

В «Поминальных молитвах», в отличие от Концерта «Pro et contra», контрабас не является *главным действующим лицом*. Но его голос в скорбном хоре трех инструментов — ведущий и определяет сонорный тон произведения.

Остропсихологический персонаж

В плане расширения образного спектра среди произведений для контрабаса особое явление представляет собой монодрама «*Контрабас*» в двух актах, тринадцати сценах для баса и квартета контрабасов (2009) Корчмара. Она написана по одноименной пьесе П. Зюскинда (либретто и перевод с немецкого языка композитора). На партитуре (еще не изданной) стоит ремарка «для баса», на программке первого и пока единственного исполнения (оно состоялось в петербургском Доме композиторов 17 мая 2010 года) — «для басов». Разница в этих обозначениях обусловлена тем, что, по мысли композитора, герой монодрамы все же *один*, но он предстает, в зависимости от размышлений, воспоминаний и т.д., в *разных состояниях*. К тому же чисто физически одному певцу трудно выдержать 82 минут психологически напряженного, интонационно сложного оперного пения. Поэтому на протяжении монодрамы, в соответствующих мизансценах (во время затемнения), вокалисты, одетые в одинаковые костюмы, незаметно сменяют друг друга. В идеале предполагается разделение роли между четырьмя певцами: сцены I–III исполняет первый бас, IV–VII — второй, VIII–X — третий, XI–XIII — четвертый. Но автор не исключает и иное число исполнителей. На премьере партию контрабасиста пели три вокалиста (первый певец также завершал монодраму).

Уникальность этого произведения обусловлена целым рядом особенностей.

Во-первых, нетрадиционным составом инструментальных партий — квартетом контрабасов — подлинным *контрабасовым ансамблем*².

Во-вторых, содержанием пьесы Зюскинда, в которой слово *контрабас* обращено к двум персонажам, исполняемым одним артистом: герою пьесы — контрабасисту и музыкальному инструменту, на котором он играет и который стал для него другом — недругом (в зависимости от обстоятельств), его alter ego.

В-третьих, содержанием монодрамы, где проходит история контрабаса (см. ее лаконичный абрис в начале данной статьи), обрисованная в довольно мрачных тонах и ассоциирующаяся с судьбой музыканта — героя музыкальной драмы.

Наконец, немаловажно и то, что на протяжении 82 минут звучит немало отголосков музыки для контрабаса — великой и не очень значимой (сольных пьес, партий из камерных ансамблей и оркестровых партитур).

Так параллельно разворачиваются две психологические драмы: *героя-человека* и *музыкального инструмента*, который тоже воспринимается как человек с не очень счастливой судьбой. В сущности, здесь происходит *персонификация* музыкального инструмента и человека, которая едва ли не впервые была разработана А. Чеховым в рассказе «Контрабас и флейта», и которая (тоже впервые) транслиру-

² Заметим, что здесь нет иной инструментальной поддержки, как, например, в Композиции № 2 Г. Уствольской или Концерте № 2 для виолончели, 48 виолончелей и 12 контрабасов Б. Тищенко.

ется Корчмаром в область музыки. При этом надо отметить замечательный по выразительности эвритмический перевод композитором текста Зюскинда, который позволяет одинаково выразительно петь партию баса и на русском и на немецком языках.

Итак, согласно авторскому комментарию, «действие происходит в современном городе. Герой — довольно молодой (33 года), одинокий мужчина, по профессии музыкант-контрабасист, играет в оркестре оперного театра. Он материально хорошо обеспечен, у него удобная квартира со звукоизоляцией. Утром он порепетировал и сейчас, перед вечерним спектаклем отдыхает и размышляет» [3].

Все развитие спектакля сосредоточено в тринадцати сценах, в названиях которых лаконично отражены рефлексии персонажа. Попутно следует заметить, что согласно жанру камерной оперы, понятие *развитие* здесь связано не с событийностью как таковой, а психологическим состоянием героя, драмой, происходящей в его душе. В монодраме Корчмара, подобно моноопере «Голос человеческий» Ф. Пуленка, событий практически нет. Они *реконструируются* слушателем в процессе восприятия монолога героя.

1. Приведем названия этих сцен по программке премьеры:
2. Контрабас — фундамент оркестра
3. Сопрано и контрабас — два противоположных полюса
4. Демонстрация контрабаса
5. Контрабас — препятствие
6. Контрабас — месть родителям
7. Психоаналитика
8. Контрабас — уродливая женщина
9. Игра на контрабасе — мука
10. Проклятье контрабасу
11. Сара
12. Саморазоблачение
13. Бесполезная вдохновенная игра
14. Крик души контрабаса

Согласно либретто, сначала герой «размышляет о своем инструменте, его важной роли в оркестре, потом постепенно история контрабаса, его положение в музыкальном искусстве предстают с довольно неприглядной стороны. Контрабас также служит музыке, как и другие инструменты, однако судьба у него не столь счастливая. И здесь герой невольно проводит параллели с самим собой и начинает думать о себе. Он несчастлив. У него неудачно складываются отношения с женщинами, и он одинок. Есть у него тайная возлюбленная Сара — сопрано, но она даже не подозревает о его чувстве» [3]. С первых фраз становится ясно, что «герой, как и его музыкальный инструмент “задвинут”, но пытается доказать обратное. Возникают фрейдистские мотивы, но есть “далекая возлюбленная”. Он убогий музыкант, однако у него возникает план бунта. Сегодня вечером в театре будет постановка “Золота Рейна”, спектаклем дирижирует К.М. Джулини. Когда на сцену выйдет его возлюбленная, он выбежит из оркестровой ямы. Это будет его протест. Он собирается в театр, чтобы бунтовать. Но решится ли он на бунт?» [3].

Итак, в либретто Корчмара по пьесе Зюскинда сконцентрирован целый сонм остропсихологических состояний, прежде всего трагических переживаний, как высоких, так и низменных. Здесь и неутоленное неимоверное тщеславие, и горечь безответной бескорыстной любви, и осознание нереализованных профессиональных возможностей (а может быть только необоснованных амбиций?), и муки уязвленного самолюбия, и мстительное чувство к родителям за исковерканное детство (они хотели, чтобы он стал музыкантом, вот он и стал назло им именно контрабасистом), и многое другое. И все это воплощается только выразительными возможностями контрабаса — контрабасового ансамбля в сочетании с басом и без него. Такая сложная психологическая палитра вряд ли когда-либо поручалась контрабасу. Причем в монодраме исполняется немало чисто инструментальной музыки. Она транслирует во вне внутрислуховые представления персонажа, иллюстрирует его действия, так как «в пьесе П. Зюскинда постоянно звучит музыка для контрабаса: герой все время ставит новые звукозаписи. Эта идея драматурга определила музыкальный материал и музыкальную форму спектакля» [3].

«Подсказанный» драматургом композиторский метод оказался очень созвучным творческой манере Корчмара, который мастерски владеет приемами работы с чужим материалом, ставя его в различный психологический и художественный контексты. Достаточно привести в пример такие его сочинения, как Трио для кларнета, скрипки и фортепиано «В гостях у господина Вебера» или сюиту-фантазию «Шубертиада» для симфонического оркестра.

«Вся монодрама представляет собой вариации на известные (и не очень) классические произведения в моих переложениях для квартета контрабасов» (Г.О. Корчмар). Звучат Вторая симфония Брамса, «Слон» из «Карнавала животных» Сен-Санса, цитаты из «Тристана и Изольды» и «Кольца нибелунгов» Вагнера, увертюра из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, пародии на К. Диттерсдорфа, С. Кусевицкого... И в заключение — «Форельный» квинтет Шуберта. «Под музыку Шуберта герой думает о том, что ему хочется сыграть этот Квинтет, он мечтает выйти на сцену с этой великой музыкой... А ведь Шуберт был моложе него, когда скончался, и так много успел сделать...» [3]. По свидетельству автора, выстраивание вариационной формы стало принципиально важным для становления спектакля: «Это меня спасло, что я нашел такую специфическую форму».

В целом, по-нашему мнению, композиция монодрамы представляет собой тринадцать четко структурированных инвенций, следующих друг за другом аттасом. Они демонстрируют современный тип вариаций на классические фрагменты, где задействован контрабас. Поначалу материал (он, как правило, указывается Зюскиндом, так как герой по ходу сценического действия меняет звукозаписи, предварительно называя их) представляется почти в оригинальной версии в плане мелодического движения, гармонической и фактурной организаций, но, конечно, кроме инструментовки. Все голоса изобретательно распределяются между контрабасовым квартетом. И дальше начинается композиторская рефлексия на этот материал. Прекрасная классическая музыка стимулирует у героя разного рода размышления, а далее, по мере их развертывания материал видоизменяется (нередко очень смело), становясь все более терпким, современным.

Каждая инвенция отличается своеобразным строением и разнообразной работой с тематизмом. Это сквозные композиции, насыщенные не только варьированием, но и обилием разработочного метода и полифоническими преобразованиями. Например, в сцене № 4 использованы канонические вариации лейтмотива из «Валькирий» Вагнера (ц. 5), далее (ц. 17) вагнеровский материал дается в обращении, в конце сцены № 5 в обращении звучит лейтмотив Зигфрида, в сцене № 6 есть имитация последних слов Изольды («Тристан и Изольда»), ракоход из «Смерти Изольды» (ц. 4), в сцене № 12 проводится в инверсии несколько тактов темы из «Ариадны на Наксосе» Р. Штрауса (в воспоминаниях об удалении на сцене возлюбленной контрабасиста Сары) и т.д.

«Контрабас» представляет собой образец речитативной оперы с интонационно напряженным, «страстным» вокальным стилем, гибкой трансформацией речитатива, зависимой от слова, содержания произнесенного текста, психологической мизансцены. В партии певца встречаются и сессо, и широко распетый речитатив, и Sprechstimme. Именно слово диктует интонационное движение и интертекстуальные переключки. Более того, неоднократно герой, меняя по ходу действия звукозаписи, громогласно, хорошо поставленным голосом (подобно конференсье) объявляет, что будет звучать в данный момент.

В целом партитура представляет собой два масштабных, самостоятельных по материалу пласта: «оркестровый», где в музыкальной ткани время от времени мелькают (отчетливо, но не навязчиво) известные фразы и целые фрагменты из классического репертуара, и пласт вокальной партии, в которой под воздействием нахлынувших мыслей и чувств героя, *импровизируется* экспрессивная мелодическая линия. Явно угадывается связь с «Игроками» Д. Шостаковича, строение которых тоже инвенционно и вокальные партии которых основаны только на мужских голосах, ведущих интонационно напряженную речитацию.

Используя в монодраме сочетание цитатно-коллажного и вариационного методов, Корчмар на протяжении почти полутора часов дает возможность гениальную музыку сыграть квартету контрабасов — этих *неудачников* инструментального мира. И в результате доказывает, что данному инструменту доступно многое. Только тембром контрабаса (или контрабасового ансамбля), трансформированном различными исполнительскими приемами, в сочетании лишь с тембрально родственным ему голосом — басом автор воплотил сложную психологическую драму одного героя и его quasi alter ego.

Мастерские переложения симфонических и камерных классических фрагментов для квартета контрабасов звучат по оркестровому мощно и тембрально разнообразно, с четкой дифференциацией фактурных планов. Начиная со сцены № 8, соло квартета исполняются в виде *оркестровых интермедий*: из контрабасового Концерта К. Диттерсдорфа, Увертюры к «Свадьбе Фигаро» Моцарта, которой открывается сцена № 10, арии Дорабеллы из оперы «Так поступают все» с ц. 17 и т.д. И в заключительной сцене — пространный фрагмент из «Форельного» квинтета Шуберта. Но перевод в другой исполнительский состав всегда в той или иной степени *корректирует* (что неизбежно) образ классического претекста. Новая тембровая трактовка привносит иное смысловое качество. Контрабас начинает «лицедейство-

вать» на грани возможного, воплощая те образы, которые выходят за пределы его выразительных и семантических свойств: он *повествует* о женственности, интимной лирике, полетности и т.д. Но все это именно *лицедейство*, подобно тому, как вокалист при исполнении характерных партий начинают петь *не своим*, более *тонким* голосом.

Эти сольные инструментальные фрагменты играют в масштабе целого важную темброво-драматургическую роль. Расставленные в пространстве спектакля композиционно соразмерно и концепционно убедительно, они дают возможность восприятию «отдохнуть» от избытка низких тембров. Так удерживается активность и напряженность слушательского внимания. А главное, доказывается, что контрабас — этот *неуклюжий увалень* оркестрового мира — может многое, в том числе по своему заменить другие инструменты.

Приведенные в пример произведения Уствольской, Губайдулиной, Шнитке и Корчмара позволяют проследить бурную образную эволюцию контрабаса как самостоятельной, обладающей своим индивидуальным обликом, самодостаточной исполнительской единицы. В этих сочинениях контрабас выходит, порой, на первый план. У него свое образное амплуа, его возможности оказываются созвучными выражению *глубоких сакральных тем* в их понимании художниками второй половины XX столетия. По-новому, гораздо богаче трактуется и сам голос инструмента. В том числе неоднократно реализуется идея тембрового *укрупнения* в виде ансамбля из четырех или восьми контрабасов.

Немаловажным является и *новый тембровый контекст*, в который, порой, ставится контрабас, как например, в Композиции № 2 «Dies irae» Уствольской или в «Pro et contra» и «Поминальных молитвах» Корчмара. Все это свидетельствует о неисчерпанных возможностях контрабаса.

Одно из направлений связано с включением в ансамбль нескольких контрабасов, вплоть до полного отказа от других инструментов (как в монодраме Корчмара).

Сакральный смысл обусловлен тембровыми ассоциациями — связью с голосом *глубокого* баса. В частности в русской литургии велика роль басовых партий — в том числе basso profundo. При звучании контрабаса ассоциативный спектр усиливается зрительным образом инструмента. В сознании (подсознании) слушателя в подавляющем большинстве случаев возникает его грандиозный облик — самого большого струнного инструмента.

Выход контрабаса на первый план образной составляющей современной музыки обусловлен, помимо общих тенденций в акцентуации ее выразительных средств (о некоторых из них речь шла в начале статьи), во многом развитием семантики. Исходным импульсом в этом процессе является *частная* семантика [термин А. Кудряшова], которая, появляясь в творчестве одного или нескольких авторов, постепенно трансформируется в общую музыкальную семантику. В примерах, приведенных нами, данный процесс наблюдается прежде всего в сфере сакральных образов. Он напрямую связан с эволюцией *тембровой семантики*. Нельзя не учитывать, что понятие *тембр* неотделимо от исполнительских выразительных средств, особенно специфических для данного инструмента. Под их воздействием тембр по-

стоянно трансформируется, особенно во второй половине XX века (не без влияния авангардных течений).

В монодраме «Контрабас» Корчмара решена важная психологическая задача персонификации музыкального инструмента, прежде всего его тембра, с трагической судьбой человека «незаметного» (в том числе и художника), но необходимого для развития жизни, искусства. В мировой культуре известны сотни замечательных композиторов, писателей, живописцев так называемого второго плана (второго ранга). Их положение значительно более скромно, нежели мастеров первой величины. Но между тем, подчеркнем еще раз, их роль в эволюции культурного процесса переоценить очень трудно.

Анализ партитур Уствольской, Губайдулиной, Шнитке, Корчмара показывает, что образно-выразительные возможности контрабаса далеко не исчерпаны. Композиторская практика XXI век может также обогатиться новыми разновидностями контрабасового ансамбля.

Литература

1. *Гладкова, О.И.* Галина Уствольская — музыка как наваждение. — СПб.: Музыка, 1999. — 158 с.
2. *Доброхотов, Б.В.* Контрабасовое искусство XVIII века: Учебное пособие // Контрабас: История и методика / Сост. и ред. Б.В. Доброхотов. — М.: Музыка, 1974. — 247 с.
3. *Корчмар, Г.О.* Контрабас: монодрама в 2-х актах, 13-ти сценах для басов и контрабасов по мотивам одноименной пьесы П. Зюскинда: Программка концерта. — СПб.: Дом композиторов, 2010. 17 мая. — С. 1–4.
4. *Кузьменкова, О.А.* Стилизовое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века (Симфоническая и инструментальная музыка): Дис. ... канд. иск. — СПб.: Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, 2004. — 24 с.
5. *Овсянкина, Г.П.* О творческом процессе Галины Уствольской // Процессы музыкального творчества: Сб. тр. [: № 185]. Вып. 12. — М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2012. — С. 203–222.
6. *Овсянкина, Г.П.* Размышления о роли стилистической модели в творческом процессе: беседа с композитором Григорием Корчмаром // Процессы музыкального творчества: Сб. тр. [: № 180]. Вып. 11. — М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2010. — С. 183–209.
7. *Поповская, О.И.* Символическая программность в советской музыке 70–80-х гг.: Дис. ... канд. иск. — Л.: Ленинградский государственный институт театра музыки и кино, 1990. — 176 с.
8. *Раабен, Л.Н.* О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. — СПб.: Бланка; Бояныч, 1998. — 348 с.
9. *Савенко, С.И.* София Губайдулина и ее друзья // Международный фестиваль современной музыки 20–24 ноября 1993 г.: Буклет. — СПб.: б. и. 1993. — С. 3–17.

Постмодернизм всеми своими проявлениями перечеркивает известные до середины XX столетия формы бытия искусства, синтез же разных видов искусства теперь способствует более концептуальному воплощению авторских идей. Наиболее подходящей формой такого синтеза является в широком смысле *акционизм* — макропонятие, идеей произведений которого становится преднамеренное акцентирование любыми способами определенного концепта.

Акционизм, в свою очередь, имеет две основные противоположные по специфике своего воплощения разновидности, связанные со степенью предоставления исполнителям свободы — *хэппенинг*, основанный на *принципе случайности* (развитие определенного концепта путем импровизированных действий как исполнителей, так и всех людей, присутствующих во время его реализации, например, — публики), и, собственно, *перформанс*, основанный на *принципе закономерности* (развитие определенного концепта путем выполнения всех предписанных автором действий, без элемента импровизационности и без вовлечения в процесс реализации публики). Оба жанра появились в больших количествах в конце 1950 годов.

Отметим, что и хэппенинг, и перформанс имеют собственное разделение на подвиды. Безусловно, они делятся по степени доминирования того или иного искусства — так, можно выделить музыкальный хэппенинг/перформанс, литературный хэппенинг/перформанс, театральный хэппенинг/перформанс, живописный хэппенинг/перформанс и т.д. Иногда идеей определенного хэппенинга/перформанса в той или иной его разновидности может стать объект другого искусства: в качестве примера приведем театральный перформанс «Хор масок» (1928) О. Шлеммера, воссоздающий сюжет картины «Застольное общество» (1923) П. Пикассо, живописный перформанс «Картинки с выставки» (1928) В. Кандинского с использованием музыки фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского, музыкальный перформанс «Фантазии Крысолова» (Концерт для флейты с оркестром, 1982) Д. Корильяно, воссоздающий сюжет поэмы «Флейтист из Гаммельна» Р. Браунинга. Помимо этого, например, музыкальный перформанс также может иметь ряд подвидов — инструментальный театр, хоровой театр, вокально-инструментальный театр и т.д. Следовательно, хэппенинг и перформанс (шире — акционизм в целом) — явления сложные, многогранные, имеющие внутреннюю специфику и ряд свойственных им разновидностей [см. об этом: 5; 6].

Несмотря на это зачастую эти понятия путают или подразумевают под их сущностью приблизительно одинаковые с драматургической точки зрения действия. Например, Р. Голдберг в своей монографии, посвященной развитию перформанса, относит к этому жанру цикл «18 хэппенингов в шести частях» (1959) А. Капроу [2, 162], уже само название которого должно поставить под сомнение такую параллель. Художник был оригинален и в тексте-приглашении на постановку цикла: в нем было сказано — «Вы примите участие в хэппенингах; одновременно вы испытаете их на себе». Подобное указание говорит о причастности публики к самому

процессу развития драматургии, их вовлеченности в акт исполнения, что допускает хэппенинг, но запрещает перформанс. Сами события, происходившие на сцене, импровизировались, то есть не имели в своей основе принцип закономерности, а акцентировали принцип случайности.

С одной стороны, между перформансом и хэппенингом существует несколько точек соприкосновения:

1) их авторами могут стать представители разных видов искусства, причем, во многих случаях, приветствуется коллективное создание произведения (апеллируя к недавно указанному жанровому миксту «Блэк-Маунтин-колледж», укажем на его авторов — композиторы Д. Кейдж и Д. Уотт, художник Р. Раушеберг, пианист Д. Тюдор, хореограф и танцовщик М. Каннингем, драматурги и поэты Ч. Олсен и М.К. Ричардс); аналогично и среди исполнителей хэппенинга и перформанса — как явлений синтеза искусств — могут значиться и музыканты, и представители изобразительных искусств, и танцоры, и актеры, и литераторы,

2) оба жанра охватывают и впитывают в себя разные элементы искусства; например, при исполнении одного сочинения могут быть применены художественные полотна, музыкальные инструменты, вычурный реквизит, сценические декорации, особая расстановка кресел в зале, кинокадры и фотографии, слайды, хореография (тот же «Блэк-Маунтин-колледж») — соответственно, наличествуют элементы разных искусств в одном универсальном исполнительском акте.

Тем не менее, с другой стороны, существуют черты, четко разделяющие перформанс и хэппенинг на самостоятельные жанры. Приведем их в схему, построенную по принципу дихотомии:

	<i>Перформанс</i>	<i>Хэппенинг</i>
<i>Сюжет</i> (всегда актуальный своему времени)	Основан на принципе закономерности	Основан на принципе случайности
<i>Публика</i>	Бездействующая, воспринимающая — зритель/слушатель	Действующая — непосредственный участник исполнительского акта
<i>Драматургия</i>	Выстроенная и прописанная автором с отсутствием импровизации	Импровизация как основа драматургии с отсутствием четкого плана действий
<i>Жанровая Коммуникация</i>	Четкое разделение на автора, исполнителя и публику	Отсутствие разделения на автора, исполнителя и публику
<i>Хронотоп жанра</i>	Регламент времени и пространства (хронотопа жанра)	Отсутствие регламента времени и пространства (хронотопа жанра)

Рассмотрим перформанс и хэппенинг более подробно, выявляя специфические черты каждого из жанров.

Перформанс — одна из ведущих форм выражения искусства XX–XXI веков. Притягательность его для композиторов, художников, режиссеров, литераторов, представителей других творческих профессий указанного времени обусловлена

спецификой самого явления. Дело в том, что перформанс подразумевает синтез искусств в одном отдельно взятом произведении, а синтез искусств, как известно, — главный признак постмодернизма, олицетворяющего современное общество. Необходимо указать на то, что, несмотря на лидирующее положение перформанса лишь в эпоху постмодернизма, его становление длилось на протяжении всего эволюционного пути развития искусства. Истоки перформанса можно найти, разумеется, в синкретическом ритуале, площадном театре, начинающем свое развитие со времен Средневековья, а также — в отдельных образцах театральных представлений XV–XVII веков — итальянского Возрождения и барокко.

Например, *площадный театр*, господствующий на территории всей Европы, начиная с эпохи средневековья (комедия dell'arte, базирующаяся на основе карнавальных празднеств, — в Италии, мистерия во Франции, Италии и Англии, фарс, импровизированная комедия, ярмарочные представления — во Франции, балаган — в России), имел репертуар, состоящий из простых по содержанию и актуальных для того времени сценок, разыгрываемых участниками, зачастую — непрофессиональными исполнителями. Каждый из них олицетворял определенного персонажа — Панталоне, Арлекина, Пьеро, Коломбину, Петрушку и т.д. При этом, функции актера, чтеца, певца и игрока на музыкальных инструментах выполняла одна личность (как в сольном выступлении, скажем, трубадуров, так и при воссоздании на сцене таких «ансамблевых» по количеству задействованных лиц жанров, как фарс и мистерия). Допускались передвижения, привлечение пластики — все то, что станет характерным для перформанса в XX столетии. Именно поэтому народный театр может считаться одним из его прототипов.

Персонажи театра логичным образом могут быть воплощены в инструментальном театре — одной из разновидностей музыкального перформанса, совмещающей в себе игру на инструменте и игру сценическую. Так, персонажи *итальянской комедии dell'arte* получили характеристику в инструментальной трилогии американского композитора Л. Липкиса: в 1989 году им создан концерт для виолончели с оркестром «Скарамуш», в 1997 — концерт для бас-тромбона с оркестром «Арлекин», в 2002 — концерт для фагота с оркестром «Пьеро». Во всех концертах солист изображает персонажа, оркестр либо дополняет его характеристику, либо вступает с ним в конфликт. Скарамуш и Пьеро трактуются композитором *обобщенно*. Так, *Скарамуш*, как и в итальянской комедии, в произведении Липкиса труслив, хвастлив — недаром его называли «призраком рыцаря». Его музыкальный материал на протяжении всех семи частей концерта едва ли выделяется из общей атмосферы оркестрового звучания. В «Скарамуше» особо проявляет себя пантомима и хореография: виолончелисту необходимо выражать состояние персонажа движениями, принимать позы, характеризующие хвастливость и трусость. *Пьеро* Липкиса — жертва собственных переживаний, в связи с чем музыкальный материал фаготиста лирико-трагичен, вызывает у публики (как и сам облик персонажа, одетого в известный белый костюм) эмоции жалости. Во время игры фаготисту предписано принимать жалостливые позы. В «Скарамуше» и «Пьеро» сольные партии инструменталистов *контекстны* оркестру: все звучание представляет собой единый музыкальный монолит — здесь налицо *бесконфликтная драматургия*. Однако, вопро-

со-ответная система между солистом и оркестром, выполняющим аккомпанирующую функцию, является отличительной особенностью самой большой части трилогии Липкиса — «Арлекин»; здесь явственен *конфликт*, в котором *Арлекин* представляет убедительным «спорщиком» по отношению к оркестру. При этом, тромбонист имеет ряд монологов, драматических в основе. Знаковый элемент театрализации — передвижения, как солиста, так и оркестрантов (этот прием не используется в «Скарамуше» и «Пьеро»), а наличие сложностей в партии тромбониста (скачки более, чем на две октавы в переменной метрике и ритмике) придает музыкальную «действенность». Арлекин, трактованный Липкисом, в отличие от Скарамуша и Пьеро, *детально* разнохарактерен: тромбонист играет то простые мелодии, окрашенные в лирические тона, то резко атональные фразы, разъединенные паузами, вызывающие ассоциации с экспрессионистской манерой музыкального письма. Особенно явно экспрессионистская сущность Арлекина выявляется в каденции.

Помимо музыкального перформанса, персонажи площадного театра встречаются в театральных перформансах. Яркий тому пример — творчество Н. Форрегера, ставившего свои представления в конце 1910 – начале 1920 годов. Отнесем, например, к таковым постановку комедии «Близнецы» (1921) на сцене основанного Форрегером «Театра четырех масок». *Импровизационность* — как один из принципов комедии *dell'arte*, — помимо указанных музыкальных перформансов, применялась в ряде иных разновидностей перформанса как жанра. Например, индетерминация происходящих на сцене событий характерна для хореографического перформанса «Шестнадцать танцев для солиста и трех танцовщиков» (1951) Дж. Кейджа, созданного совместно с М. Каннингемом, увлекавшихся в 50-е годы дзен-буддизмом и восточной философией, тяготеющей к медитативности, особым порядкам в выражении чувств и всегда присутствовавшей во всем импровизационности: основой импровизации в этом цикле явились девять чувств индийского классического танца, порядок следования которых определялся подбрасыванием монетки. Тем не менее, перформанс как жанр, все же предполагает наличие четко прописанного плана действий, выражать которые с максимальной точностью должны исполнители, в то время, как повышенная роль импровизации и индетерминизма приведет к «жанровому переходу» перформанса в хэппенинг. «Пограничные» произведения, такие, как указанные «Шестнадцать танцев для солиста и трех танцовщиков» Кейджа-Каннингема, могут трактоваться в ключе того или иного жанра акционизма при наличии доминирующих черт. В данном произведении все действия, музыка четко запланированы, индетерминизму подвержено только чередование отдельных частей цикла, поэтому перформанс все же преобладает.

В XX веке *площадкой для реализации перформанса* могло стать абсолютно любое пространство: футуристы во главе с Ф. Маринетти считали идеальной площадкой *театральные подмостки* («Манифест сладострастия» (1913) В. де Сен-Пуан поставлен в Театре комедии на Елисейских полях), также могли быть использованы — *клубы* (перформанс «Сцена со столом» (1974) М. Хаимовича был исполнен в лондонском клубе «Гараж»), *галереи* (перформанс «Магнолия» (1976) С. Рассел был показан в Нью-Йоркской галерее «Artist Space»), *гостиницы* (перформанс «Мета» (1924) О. Шлеммера в отеле «Маленький замок на Ильме»), *образователь-*

ные учреждения (перформанс «Пора двигаться» (1994) М. Чайдри исполнялся в лондонском Институте современного искусства), *крыши зданий* (перформанс «Задержка» (1972) Д. Джонаса был представлен публике на крыше старого пятиэтажного здания), *парковые зоны* (перформанс «Основание мира» (1961) П. Мандзони исполнялся в парке на окраине датского города Хернинга), *ледовые катки* (перформанс «Пеликан» (1963) Р. Раушенберга проводился на центральном вашингтонском катке), *магазины и торговые центры* (перформанс «Магазин» (1962) К. Ольденбурга состоялся в торговом центре на Восточной улице Далласа), *кинотеатры* (перформанс «Комната с картами II» (1964) Р. Раушенберга был реализован в вашингтонском кинотеатре «Синематека кинематографиста»), *церкви* (коллективный перформанс «Очки Рэй Ган» (1960), организованный А. Капроу, Д. Дайном, Э. Хансеном, Д. Хиггинсом, Р. Уитменом, был представлен публике в мемориальной церкви Джадсона в Вашингтоне). С одной стороны, анализируя приведенный список, может показаться, что место исполнения перформанса не являлось столь значимым, а главным становилась сама форма подачи материала, идея, концепт. С другой стороны, опираясь на высказывание К. Ольденбурга, что «место, где идет вещь, ...составляет часть производимого эффекта — оно, как правило, есть первый и единственный фактор, которым определяются события (второй — подручные материалы, участники — третий» [2, 170], необходимо констатировать особое отношение художников к выбору именно места проведения того или иного перформанса. С точки зрения Ольденбурга именно место провоцирует публику на определенное восприятие, а художника — на определенные действия, содержание же перформанса должно соответствовать этому месту, а само его исполнение не играет столь важной роли, поскольку большее влияние на зрителей оказывает место и предметы, которые расположены в этом месте. В некоторых случаях место восприятия перформанса могло *варьироваться в процессе его постановки*. Причем, это варьирование производилось по двум возможным принципам: публика находилась на месте, исполнители передвигались в заданном пространстве и — наоборот — публика передвигалась, а исполнители находились на своих местах.

Первый прием замечен в музыкально-хореографическом перформансе «Сок» (1969) М. Монк, поставленном в Музее Гуггенхайма. Он состоит из трех частей, каждая из которых исполняется на разных сценических площадках: 1 часть — на площадке посередине Музея (над головами сидевшей публики, на высоте 10-15 метров, привязанные к крыше здания, хореографы создавали «движущиеся картины»), 2 часть — в зрительном зале Музея (перед публикой разворачивалось настоящее сценическое действие с песнями), 3 часть — в пустом лофте. Публика была вынуждена перемещаться по помещению Музея, а идея автора — сместить действие в разные временные рамки и пространства — диктовала довольно сложное содержание перформанса в целом.

Второй прием использован при реализации музыкального перформанса «Бриз» (1996) — небольшого действия для 111 велосипедистов известного авангардиста М. Кагеля. Данное произведение имеет еще один жанровый подзаголовок — «музыкально-спортивное мероприятие на открытом воздухе». Его сценическая реализация производится следующим образом: велосипедисты, у каждого из которых

имеется колокольчик или рожок, находятся приблизительно в полуметровом расстоянии друг от друга. Сам процесс их движения должен происходить на улице какого-либо города с небольшим движением, чтобы иные транспортные средства не создавали препятствий передвижению велосипедистов. Зрители должны находиться в одной точке посередине улицы таким образом, чтобы велосипедисты могли двигаться мимо них по прямой линии издали, а, что они исполняют на своих музыкальных инструментах, могло бы быть услышано публикой. Кагель, при этом, ограничивает исполнителей. Он указывает пять возможных вариантов извлечения звуков, то есть появления музыки: 1) колокольчики и рожки издают звуки разной длины, 2) исполнители могут свистеть в рожок коротко, 3) они могут петь определенные по звуковысотности ноты, 4) рычать в рожок по принципу звукоизвлечения Flutter-tonguing, 5) имитировать любыми средствами порывы ветра. Причем издали (до появления велосипедистов перед публикой) предпочтение должно отдаваться игре на музыкальных инструментах, а при непосредственном визуальном контакте исполнителей и публики (когда велосипедисты находятся прямо перед слушателями-зрителями) основным средством звукоизвлечения должны стать пение (дление) нот и свист.

Главными жанровыми признаками хэппенинга становятся случайность исполнительской реализации, диктуемая отсутствием строгой авторской регламентации, и его непосредственная реализация на публике. По замечанию С. Кожевникова, «Хэппенинг стремился сломать барьер между актерами и зрителями путем максимального вовлечения последних в игру. Достижение непосредственного контакта со зрителем, когда практически исчезает четкая грань между профессиональным актером и участником, вовлеченным в спектакль со стороны, стало программным требованием радикального театра 1960-х годов... Логично предположить, что если все является искусством, то “делать искусство” могут все» [4]. Публика должна активно принимать участие в создании композиций.

Хэппенинг изначально зародился именно в *художественной среде* в творчестве таких американских авангардистов, как А. Капроу, Д. Дайн, К. Олденбург, Й. Бойс. Название «хэппенинг» пошло от представления, показанного учеником Д. Кейджа — американским художником-абстракционистом А. Капроу «18 хэппенингов в шести частях» в октябре 1959 года в США. Вслед за этим хэппенингом последовал ряд других — «Двор» (1959), «Творения» (1959), «Весенний хэппенинг» (1961), «Вызов» (1962), «Слова» (1962), четырехдневный хэппенинг «Газ» (1966), также организованных А. Капроу. Основное значение в этих театральных действиях отдается не образам и формам, а идее, концепции. Немаловажную роль в этих хэппенингах играло музыкально-звуковое оформление, пусть и состоящее зачастую из ряда шумов, воя сирен, гула транспорта и т.п. Так, в хэппенинге «Слова» «зритель попадал в помещение, где его со всех сторон окружали написанные на стенах и плакатах слова. Бессмысленные, не связанные друг с другом, они сплошным ковром покрывали стены, спускались на бумажных лентах с потолка. В следующем зале зритель мог дополнить композицию, поскольку ему предлагалось написать свои слова на чистых листах бумаги. Окончательное произведение, таким образом, принадлежало уже не только его творцу, но и публике» [3, 14–15].

Кроме того, Капроу стал идейным лидером американского акционизма, написав и издав несколько книг, посвященных теории хэппенингов и акций. В своих многочисленных манифестах он приводит шесть обязательных пунктов-условий существования хэппенинга:

- 1) разнообразная окружающая обстановка, в которой возникает и воплощается замысел,
- 2) неотделимость зрителей от происходящего, их соучастие в процессе,
- 3) непосредственность событий,
- 4) отсутствие заранее обдуманной сюжетной линии и четкого плана,
- 5) фактор случайности, определяющий характер действия,
- 6) кратковременность и неповторимость хэппенинга, возникающего в процессе создания и завершающегося с его окончанием.

При этом, согласно замечанию З. Воиновой, Капроу четко ощущал разницу между театром и хэппенингом: он считал, что эта разница «коренится в своеобразии обстановки, где происходит последний; эта обстановка является как бы контекстом, она отделяет аудиторию от представления... Особая обстановка призвана, в частности, вызвать необходимые ощущения у исполнителя — в отличие от ощущений актера театра, который постоянно чувствует себя “на виду”, на сцене, в центре внимания и обязан соответствующим образом себя держать. В хэппенинге выражен отказ от какого бы то ни было поведения — таким образом, по мнению Кэпроу, происходит выявление самой природы искусства, то есть самой жизни... Во вторых, хэппенинг отличается от театра тем, что не имеет “очевидной философии” и материализуется в спонтанной форме... Любая пьеса пишется заранее, а хэппенинг рождается в действии, впервые непосредственно перед зрителями из “кучи идей”» [1, 194–195]. Нельзя не отметить, что процессуальность Капроу опиралась на ряд творческих экспериментов, проведенных другим американским художником, поклонником фрейдизма и психоанализа — Д. Поллоком в конце 40-х – начале 50-х XX столетия (абстрактная четырехцветная картина «Собор» (1948), «№ 7» (1952)). Если Капроу ввел в искусствоведческую терминологию понятие «хэппенинг», то Поллок явился первым, кто стал употреблять относительно своих произведений выражение «живопись действия», также явившуюся правомерным объектом акционизма в целом. Техника работы Поллока повлияла не только на Капроу и его хэппенинги, но и на музыкальное искусство — авторы музыкальных хэппенингов также зачастую «выбрасывали» стандартные исполнительские средства, инструменты, привлекали новые «предметы» для звукоизвлечения (например, Кейдж, активно работавший в 40-50-х гг., использовал банки, палочки, корзины, горшки, все, что могло вызывать шумы, звуки). А другой известный живописец второй трети XX века — Вольс — в качестве стилистической основы написания своих полотен избрал движение: он оставлял на холсте следы от рефлексирующих его в данный момент движений. Получалась некая абстракция, созданная внутренними рефлексиями при помощи движения кисти. Такой способ написания картин также повлиял на музыкальное искусство — ритмически оформленные звуковые «гроздья», пятна можно увидеть в партитурах Г. Коуэлла, Д. Кейджа, С. Буссотти и многих других композиторов середины XX столетия.

Вслед за Капроу хэппенинг как форму акционизма использовали и другие художники, среди которых можно особо выделить И. Кляйна («Пустота. Специализация чувствования в состоянии первовещества как стабилизированной живописной чувствительности», 1958), К. Олденбурга («Универсальный магазин», 1961), Н. Джун Пайка («Дзен для головы!», 1962) и уже ранее упоминавшегося Раушенберга. Хэппенинги также охотно использовались непосредственно в *театральной сфере* такими, например, режиссерами как Л. де Берардинис, Р. де Симоне, М. Перлине, Л. Ронкони. Вот описание одного из них: «исполнение шло таким образом, чтобы создать у зрителя ощущение соучастия, сопричастности происходящему. Актеры обращались прямо, непосредственно к зрителям, как бы ожидая от них ответной реакции... Зрители незаметно для самих себя втягивались в действие, невольно становясь соучастниками событий, которые в итоге и приводили к трагическому финалу... Только тогда, когда все заканчивалось, общая картина событий выстраивалась в нечто цельное, да и то в результате определенной интеллектуальной работы каждого зрителя по сведению воедино разрозненных событий, фактов, явлений, представленных в сценах этого спектакля» [8, 121] (о спектакле «XX» в «Casa-Teatro» режиссера Ронкони, 1970).

Среди истоков хэппенинга в целом можно назвать дадаистские и футуристические эксперименты начала XX века, когда исполнение произведения зачастую превращалось в театрализованное действие, постановки «пространственного театра», отличающегося постановками спектаклей на открытом воздухе, с весомой долей импровизационности. Черты хэппенингов могут быть замечены уже в музыкальных произведениях Э. Сати («Спектакля нет», 1924) и Ф. Маринетти («Радиосинтезы», 1933). Но особое значение они приобрели в конце 50-х годов, чему в немалой степени способствовала политическая и социальная атмосфера того времени — полная свобода взглядов и поведения. «Беспредел» в жизни стал влиять на «беспредел» в искусстве. Это время смело можно назвать «контркультурой». Ломать известные ценности — девиз самых передовых композиторов (и не только!), творивших в 50–60-е годы. Музыка-действие, музыкальная акция стала символом свободы. Среди истоков непосредственно музыкального хэппенинга современные исследователи называют алеаторику. Так, С. Савенко отмечает, что «Импровизированные опыты поставангарда, чисто музыкальные или театрализованные, абсурдистские действия хэппенинга несомненно выросли из алеаторических приемов, сформировавшихся в глубинах авангардного мышления» [7, 105].

Одним из ярких примеров музыкального хэппенинга является произведение «Книга песен (Solos for Voice 3–92)» (1970) Дж. Кейджа. Исходя из комментария композитора, можно понять форму и исполнительский состав произведения — 90 номеров для голосов. Однако, этот цикл более продолжителен: № 1–2 и № 93–97, занесенные в название, — вступление и заключение. Также применяются электронные микрофоны, усилители и звуковоспроизводящая техника. Здесь Кейдж использует идеи тексты Торо (литературные) и Э. Сати (музыкальные). В процессе переделки они превращаются в фонетическую музыку, созданную на свойствах и качествах фонетики речи. Это акция, составленная из ряда вокально-театральных номеров. Партитура включает в себя графику, тексты. Огромное количество номе-

ров делится на две части: 3–58, 59–93. Каждому номеру предпосланы буквенные заголовки: S — исполнение песен (вокалисты без сопровождения), T — театральное действие, E — использование электронных средств (микрофоны, усилители, техника). Существуют разные способы их применения:

S (№ 12, 13, 14, 27, 20, 34, 45, 48, 52, 53, 58, 59, 60, 66, 68, 71, 73, 74, 75, 83, 85, 92) — только исполнение песен,

T (№ 6, 7, 9, 10, 19, 31, 32, 36, 37, 38, 44, 46, 54, 55, 57, 61, 76, 77, 78, 87, 88, 89) — только театральные действия,

SE (№ 3, 4, 5, 11, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 25, 29, 34, 35, 39, 40, 47, 49, 50, 56, 64, 65, 67, 70, 72, 84, 90, 91) — исполнение песен с применением электронных средств,

TE (№ 8, 15, 23, 24, 26, 28, 41, 42, 43, 51, 62, 63, 69, 79, 80, 81, 82, 86) — театральные действия с применением электронных средств.

Не используются отдельно электронные средства и одновременно пение и театральные действия.

Рассмотрим некоторые варианты S — пения. В каждом из подобных номеров могут участвовать от одного до восемнадцати исполнителей (№ 45). В № 12 для исполнения представлены ноты с указанием звуковысотности, ритма и времени звучания, но не регламентированные динамически, в следующем за ним № 13 — действует та же система, однако, текст, взятый Кейджем из «Книги о грибах», произносится на разных языках — английском, немецком, французском, латинском. № 27 не имеет оригинальной музыки — здесь Кейджем взяты фрагменты его произведения «Cheap Imitation» (1969), обычно нотированные и не вызывающие у исполнителей каких-либо затруднений при исполнении. Однако в этом номере часто возникают паузы — воссоздается образ тишины. К слову сказать, многие из чисто вокальных номеров «Song Books (Solos for Voice 3-92)» имеют в своей основе материал, сочиненный Кейджем ранее. В № 52 в партитуре есть ряд черных квадратов, которые означают, что вокалистам в этих местах необходимо производить немusикальные шумы — стуки, крики и т.д. А в № 58 вокалистка (одна исполнительница) сопровождает пение ритмическими ударами, которые сама производит при помощи малых ударных инструментов. Вокалистам предложено петь в тональности (18, 25, 27, 30, 34, 39, 47), в атональности и микротональности (12, 13, 14, 29, 59, 60, 66, 73, 75, 83, 85, 92), в горловой (народной) манере без вибрато (22, 67, 72, 79, 91).

T — театральная часть действия включает в себя: питание участников-вокалистов (№ 8, 24, 26, 36, 38), приготовление еды (46), написание писем (62, 63, 71), питье воды (82). В № 6 участники акции произносят 64 разных глагола, которые должны тут же быть выражены телесно, выполняться (естественно, что временных границ это действие не имеет). В № 54 совершаются проходы участников через дверь, их преобразование. В № 88 участники покидают сцену через зрительные ряды, а в № 89 возвращаются, даря сидящим в зале яблоки, бруснику и другие съестные предметы. Все эти действия направлены на эпатирование публики.

В номерах, обозначенных Кейджем SE и TE производятся такие же действия, но с использованием электронных средств звучания. Среди «электронных» звуков есть и звуки немusикального происхождения: пение птиц (№ 4), шум ветра, дождя и грома (№ 5), звуки телеграфных проводов (№ 17) и т.д.

Таким образом, становится очевидным, что акционизм свойственен многим художникам, творцам указанного времени, в независимости от вида искусства, в котором они работают. Что запомнится последующими поколениями? О чем будут еще долгие годы писать и рассуждать искусствоведы и любители искусства? Возможно, не о традиционалистских работах, а именно о новациях, большая часть которых сопряжена с понятием «акционизм», характеризуется стремлением незамедлительно ниспровергнуть устои и каноны известных искусств. Рассчитывая на это и ставя во главу угла собственное оригинальничание, многие современные художники продолжают жаждать экспериментов.

Литература

1. *Воинова, З.В.* Хэппенинг и его теоретики // Современное буржуазное искусство: критика и размышления: Сб. ст. — М.: Советский композитор, 1975. — С. 176–214.
2. *Голдберг, Р.* Искусство перформанса от футуризма до наших дней. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 320 с.
3. *Данилова, А.Р.* Джон Кейдж и художественная культура 1950–1960-х годов // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: вопросы истории и теории. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2008. — С. 5–16.
4. *Кожевников, С.Б.* Эстетизация повседневности в идеологии контркультуры. Режим доступа: <http://sj.obliq.ru/article/4>.
5. *Петров, В.О.* Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография. — Астрахань: Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки, 2013. — 355 с.
6. *Петров, В.О.* Музыкальный хэппенинг: эстетика явления // Философия и искусство: Мат. II Междунар. конф. — М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2013. — С. 28–35.
7. *Савенко, С.И.* Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. ст. Вып. 5. — Л.: Музыка, 1983. — Вып. 5. — С. 96–113.
8. *Скорнякова, М.Г.* Реформа театрального пространства (Эксперименты Луки Ронкони) // Западное искусство: XX век: Между Пикассо и Бергманом / Государственный институт искусствознания. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. — С. 99–128.

Условиями открытости нашей эпохи как эпохи «дезориентированной» (А. Бадью) становятся:

1) отказ от иллюзии смыслообразующей субъективности в творчестве Беккета, Брехта и Стравинского;

2) критика Адорно постулата развивающей вариации у Шенберга как «устаревшей музыкальной логики», разоблачение им процесса как повторение («искусство должно стыдиться его») [1; 311, 323] (заметим, однако, что явью этой эпохи стали строгий контрапункт А. Веберна, наиболее радикального новатора Нововенской школы, и позже — каноническое письмо во всех его формах, которое укрепляет технику серийных рядов, также *Monoritmica* Берга в сочетании с принципом пассакалии, т.е. оstinato);

3) «поэтическая дезобъективация» у Малларме и Рембо, «деперсонализация» (т.е. трактовка числовых отношений как «безличной идеи», «кристаллизованной структуры», создание структурных отношений между различными компонентами звука), разыскиваемая, к примеру, П. Булезом (в «Структурах Ia») и Дж. Кейджем (в диаграммах «Музыки Перемен»);

4) дионисийская «машинная концепция» Ж. Делеза (речь идет о выработанной Делезом «машинерии симулякра» как «отвержении всякого притязания на субъективность» [2; 10, 19] применительно к желанию, воле, выбору, или структуре (как машине по производству смысла).

Вместе с тем «новое» в новой музыке — это естественный закон циклических смен парадигм, значимых и для конца V в., когда христианство противопоставило себя римскому язычеству, и для «Спора о древнем и новом» (XVII в.), отрицающего античный канон и насмехающегося над Гомером, и для романтиков, обращающихся к Средневековью, чтобы легитимировать свое отрицание классического. Сущностным принципом такого «нового времени (*modern times*)» становится то, что «он должен черпать свою нормативность из самого себя» [9, 13]. Прошлое не является нормой и правилом, «современность» (*Modernitat*) является «сейчасностью» (*Jetztzeit*).

В статье рассмотрены особенности трактовки жанра, текста, формы и композиторских техник в хоровых композициях «Сопереживание Душе» (1992) А. Изосимова и «*Umbræ Mortis*» (1994) П. Дюсапена. Использован комплексный метод анализа как сочетание музыкально-структурного, текстового, сравнительно-исторического и элементов герменевтического³ методов.

I. Хоровая композиция «Сопереживание Душе» для 12-голосного смешанного хора *a cappella* написана петербургским композитором Александром Изосимовым в 1992 году. Идея сочинения созвучна образу томящейся в плену Души, описанной в книге Д. Андреева «Роза Мира». Премьера состоялась 21 июня 2013 года в Перми в исполнении Уральского государственного камерного хора под управлением

³ О герменевтике как искусстве интерпретации см.: [8].

В. Новика. В 1994 году в студии Дома Композиторов С. Важовым сделана электронная версия сочинения [3].

В аспекте формы композиция «Сопереживание Душе» содержит два раздела-вокализа: 1) вступление (музыкальный эпиграф) — монодия (соло голоса или инструмента), тематическая основа композиции; 2) хоровой раздел — разработка исходной монодии в технике микрополифонических имитаций. Три строфы монодии — экспозиция исходного материала, его вариантное развитие (в частности, смещение на другую высоту), кульминация и реприза (возвращение на исходную высоту) — определяют трехчастность композиции в целом.

В *трактовке лада* характерна опора на пентахорд, преобладание поступенного движения, обрисовка вводнотоновых тяготений. В примере 1 дана монодия первой строфы (слева) и редукция пентахордов (справа). Здесь четыре пентахорда: от звука *dis* 1.2.1.2 (1-й пентахорд); от *fis* 4.1.2.1 (2-ой); от *dis* 3.2.2.1 (3-я модель); от *f* 4.1.2.1 (2-я модель); от звука *d* 3.2.2.1.4 (4-ый пентахорд — вариант третьего). Несколько устоев первой строфы (*a*, *fis*, *dis*, *f*, *d*), терцовая переменность пентахордов (*fis-dis*, *f-d*) традиционны для народных ладов; малосекундовое смещение (*fis-f*) суммарно репрезентирует хроматическое поле, где каждый последующий пентахорд дополняет другой.

Пример 1. Первая строфа: Пентахорды. Монодия.

Четыре пентахорда второй строфы приведены в примере 2 (вариантность структуры пентахордов указана звуками в скобках). Дополнительной ладовой краской является симметричный лад 2.1 в хоровом разделе (такты 16-32, мужской хор).

Пример 2. Вторая строфа. Пентахорды

По типу *ритмики* монодия композиции «Сопереживание Душе» квантитативна («счетные» единицы — восьмая и шестнадцатая: влияние техники добавочной длительности О. Мессиана). При отсутствии тактов членение осуществляется дыханием, паузами и выдержанными длинными нотами (пример 1). Первая строфа включает 13 фраз. Их длина варьируется от 9 восьмых до 64-х шестнадцатых. Так, длина

первой фразы (распев терции) — 19 восьмых, вторая (охватывает звуки первого пентакорда) — 18 восьмых (пример 1). Наименьшую длину имеет фраза, равная трем восьмым, наибольшую — фраза, равная 37-ми восьмым (влияние техники Стравинского). Сравнительная длина всех фраз монодии приведена в схеме 1.

№ фразы	Первая строфа	Вторая строфа	Третья строфа
1	19 восьмых	31 восьмая	22 восьмые
2	18 восьмых	26 шестнадцатых	23 шестнадцатые
3	16 восьмых	20 восьмых	14 восьмых
4	20 восьмых	27 восьмых	3 <i>восьмые</i>
5	64 шестнадцатых	34 шестнадцатых	10 восьмых
6	12 восьмых	18 восьмых	23 восьмые
7	23 восьмые	20 восьмых	22 шестнадцатые
8	12 восьмых	11 восьмых	10 восьмых
9	13 восьмых	13 восьмых	3 <i>восьмые</i>
10	15 восьмых	37 <i>восьмых</i>	15 восьмых
11	9 восьмых		11 восьмых
12	21 восьмая		13 восьмых
13	21 восьмая		32 восьмые

Схема 1. Длина фраз монодии

В основе композиторской техники хорового раздела — *микрополифония*: техника композиции, заключающаяся в создании сонорной ткани из полифонических имитаций (на основе второй и третьей фраз монодии), канонов (нулевые каноны на материале первой фразы монодии), контрапунктов, изложенных в большом количестве регистрово-близких, тембрально однородных, мелодически нивелированных голосов, с минимальным временным расстоянием во вступлениях между ними. Наложение полифонических структур образует полифонию пластов. Изосимов использует микрохроматику для создания более плотного (микрохроматического) сонора. Часто композитор предписывает исполнять микрохроматический интервал *glissando*, чем достигает эффекта «деформации», «плавления» основного (темперированного) звука. Микрохроматические тоны, как правило, возникают в поступенном мелодическом движении — либо как проходящий внутри полутона (*ля-диез-ля-полуторадиез-си*), либо как вспомогательный (*ми-ми-полудиез-ми*). Встречаются скачки на микрохроматический интервал (такт 4 в партиях S. I, II, A. I, II — скачок *ми-полубемоль1-фа-диез1*; такт 83 у баса solo — скачок *ля-полудиез-ми*; такт 86 у баса solo — скачок *си-полуторадиез-фа-диез*; такт 100 в партии альты solo — ска-

чок *фа-полуторадиез1–ми1*; такт 101 у альты solo — ход *ре1–до-полуторадиез1–си–ля-полуторадиез–соль*).

Большой регистровый разброс (общий диапазон композиции — *Gis1–h2*; использование крайних участков диапазона голосов на протяжении больших временных отрезков, например, в тактах 69–76 в партии S. III — *h2*; в тактах 71–76 в партии T. I — *h1*; в тактах 79–82 в партии B. III — *H1*) вызывает ассоциации с человеческой душой, мнящейся «между идеальным миром духовного бытия и чувственно-эмпирическим миром временной жизни» [7, 252]. «Голова души, — говорит Плотин, — находится на небе, ноги ее — на земле» [цит. по: 7, 252], и в этом «единстве, связующем необъятную бесконечность, полноту, актуальную прозрачность и единство абсолютного бытия с ограниченностью, темнотой, разобщенностью и изменчивостью эмпирического бытия и состоит, — по Франку, — существо человеческой души» [там же].

П. Паскаль Дюсапен (р. 1955) — один из ведущих композиторов современной Франции. В его каталоге (составляет свыше 80 сочинений) особое место занимают семь опер (пермская премьера написанной в 1990 году оперы «Medea Material» состоялась в мае 2012 года в рамках Дягилевских сезонов), семь «Соло для оркестра», семь струнных квартетов, цикл из семи фортепианных этюдов (четыре из них, посвященные Ванессе Вагнер, были исполнены пианисткой в Перми в 2010 году [см. об этом: 6]). Обладатель множества престижных премий и наград [10], стипендиат Французской Академии в Риме (1981–1983) Дюсапен, ученик Мессиана, Донатони и Ксенакиса, с 2008 года является директором этой академии.

Сочинение «Umbræ Mortis» («Тень смерти», 1997) для смешанного хора, посвященное Франсиско Геррéro — испанскому композитору, автору церковной музыки испанского Ренессанса, представляет хоровую композицию, в основе которой лежат четыре строфы. Приведем весь текст композиции.

I. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

(«Вечный покой даруй им, Господи, и вечный свет пусть светит им»).

II. Exaudi orationem meam: ad te omnis caro veniet.

(«Услышь мою молитву: к Тебе да приидет всякая плоть»).

III. Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

(«Господи помилуй. Христос помилуй. Господи помилуй»).

IV. Si ambulem in medio umbræ mortis non timeo mala

(«Если я пойду и долиною смертной тени, не убоюсь зла»).

Три строфы относятся к традиционной католической мессе (1, 2 и 3), одна строфа (4) взята из четвертого стиха двадцать второго Псалма. Форма произведения определена текстом. Трактую его свободно (многослойность, перестановка строф, свободный повтор слов, перенос слов в другие строфы), композитор, тем не менее, следует структуре текста: здесь четыре свободно трактованные строфы.

Дюсапен применяет разные виды *трактовки голоса*: пение закрытым ртом, традиционное пение, слова, произносимые шепотом, пение на $\frac{3}{4}$ тона выше. Контрапункт текстов артикулирован разными приемами исполнения: традиционное пропевание мелодии, декламация, сонорное микрохроматическое интонирование. Так,

в первом разделе «Umbrae Mortis» сопрано и альт пропевают текст, в то время как тенор текст декламирует. Отдельный микрохроматический пласт составляют сонорные эффекты с использованием малой секунды на $\frac{3}{4}$ тона выше: g–fis трижды # (такты 4–7, 18–20, 27–29, партия альтов), ais–h трижды # (такты 11–12, партия теноров), h–c трижды # (такты 15–16, партия теноров). Следуя традиции новой музыки, вводя нетрадиционные приемы пения (ср. с музыкой Булеза, Штокхаузена, Лакенмана, Шаррино [см. об этом: 4, 163–166; 5, 69]), композитор расширяет тембровые возможности звуковых объектов (голосов), шкалу их динамики.

В первом разделе в партиях разных голосов образуются следующие *звуковые ряды*: в сопрано — gis–h–c–d (в редукции: 3.1.2; счетной единицей является 1 — полутон); в альте — fis–g–gis–c–d (1.1.4.2) с элементами микрохроматики (такты 4–7); в теноре — fis–g (1); в басу — септима f–es (2 в редукции). Контрапункт четырех выше приведенных рядов первой строфы представляет комбинацию трех «звукорядов-фрагментов» [термин Дж. Кейджа] — диатонического, хроматического и микрохроматического (общими интервалами являются малая и большая секунды); суммарно эти «фрагменты» образуют *неоктавный лад* в объеме малой септимы f–es (f–fis–g–gis–h–c–d–es), крайние звуки которого (амбитус) оstinato проходят в партии баса.

Приведем высотные ряды второй строфы: в сопрано — gis–c–d (4.2); в альте — gis–g–f трижды # (1_{-1}^2); в теноре — a–h–c–dis (2.1.3); в басу — септима f–es (2). Звукоряд лада здесь имеет тот же амбитус, но с добавлением звука «а»: f–g–gis–a–h–c–d–es. Ряды первого и второго разделов суммарно образуют переменнo-составной опять-таки неоктавный лад. Ряды *третьего* раздела: в сопрано — f–gis–c–d–es (3.4.2.1); альт дублирует партию сопрано; в теноре — a–h–es (2.4); в басу — f–a–h–es (4.2.4). Ряды *четвертого* раздела: в сопрано — fis–gis–h–c–d (2.3.1.2); в альте — h–c–d (1.2); в теноре идет симметричный ряд в диапазоне уменьшенной сексты: gis–a–h–c–d–es (1.2.1.2.1); в басу — f–gis–d–es (3.6.1). В целом, наряду с несимметричными структурами (звукоряд неоктавного лада) появляется фрагмент симметричного лада (полутон-тон).

Выводы. I. Обращение Изосимова в «Сопереживании Душе» к религиозно-философской теме находится в русле характерных для русской музыки конца XX века тенденций роста композиторского интереса к сочинению духовной музыки. В аспекте традиции очевидно влияние «Lux aeterna» Д. Лигети (организация сонорной ткани хорового раздела средствами микрополифонии), О. Мессиана (квантитивный тип ритмики монодии, техника добавочной длительности) и отчасти И. Стравинского (техника игры неравновеликих мотивов).

Один из главных приемов развития монодии — вариантность пентахордов и постепенный «рост» ладовой структуры, изменение интервальных родов от диатоники к хроматике (в монодии) и далее — к микрохроматике (в основном хоровом разделе). Этот процесс трансформации лада композитор назвал «дышащим ладом»⁴. Рост ладовой структуры (от пентахордов до хроматического и микрохроматического полей) сопровождается ладовой переменностью двух видов: переменнo-опорной

⁴ О дышащем ладе см.: режим доступа: <http://www.izosimovs.ru/dl.html>.

и переменнo-составной (вспомним «Четыре русские крестьянские песни для хора а capella» И. Стравинского). Также наблюдается малосекундовое смещение квинтовых опор *fis-cis*→*f-c* и *dis-ais*→*d-a* (традиция смещенных ладов Д. Шостаковича), в результате чего образуется хроматическое пространство (поле) лада, что в дальнейшем предполагает микрохроматическую ладовую модификацию.

Наряду с А. Изосимовым и П. Дюсапеном к микрополифонии в вокально-хоровых композициях обращались Д. Лигети (Реквием, «Lux aeterna»), П. Булез (кантата «Брачный лик»), Э. Денисов («Легенды подземных вод»), С. Шаррино (вокально-инструментальный цикл «Studi per lintonazione del mare») и др. При этом возможные отклонения от унисона внутри партии «Сопереживание душе» при исполнении микроинтервалов усиливают эффект монолитности звукового поля; оптимальным в исполнении унисона является исполнение каждой партии тремя рядом стоящими певцами, в этом случае они могут сохранить унисон в партии и исполнить микроинтервал единообразно (ориентируясь на центрального).

II. В XX веке произведения, написанные на текст Реквиема, создают Бриттен и Стравинский, Пендерецкий, Шнитке, Денисов (и др.). Дюсапен включает в свое произведение лишь три строфы реквиема и одну строфу из четвертого стиха двадцать второго Псалма. Текст этого стиха еще в XV входил в альтернативный градуал Окегема (в отличие от градуала «Requiem aeternam», который входит в базовую структуру реквиема). Обращаясь к тексту заупокойной католической мессы, Дюсапен создает хоровую композицию, которая учитывает особенности хорового звучания (вокальная природа человеческого голоса, тембровая палитра как хоровая инструментовка, связь музыки и текста, совокупность исполнительских средств) и одновременно сохраняет связь с духовным жанром храмового песнопения (стройное, прозрачное квазичетырехголосие а capella).

Использование неоктавного лада в хоровой композиции Дюсапена характеризует ту критическую дистанцию по отношению к октавным тональным ладам, о которой П. Булез писал в трактате «Мыслить музыку сегодня» (1963). (Существует и ренессансная традиция: в 1964 году Л. Берио в цикле «Народные песни» возрождает традицию Стравинского и Бартока в использовании тональных ладов в синтезе с народными ладами, полистилистикой и фонизмом; в композиции «Umbrae Mortis» эта тенденция проявляется в использовании симметричного лада — влияние Дебюсси).

Хоровая композиция «Umbrae Mortis» с ее многоголосием сонорно-новомодального типа (комбинация рассмотренных выше «звукорядов-фрагментов» с микрохроматикой) имеет *текстомзыкальную* форму: здесь четыре строфы, грани которых завуалированы перестановками, характерным для полифонического мышления напластованием строф исходного текста.

Полимпсест («многотекстовость»), озвученный разнородными приемами звукоизвлечения, вокальными («попгал», «на $\frac{3}{4}$ тона выше», «с закрытым ртом») и декламационным («шепотом»), образует ту самую характерную для музыки Паскаля Дюсапена полифонию текстов, которая имеет давнюю традицию: мотеты позднего Средневековья, Месса си минор Баха, Реквием Моцарта, финал 9 симфонии Бетховена. Новые способы взаимоотношения текста и музыки вписываются в широкий

современный контекст: Штокхаузен («Песнь отроков», «Спираль»), Булез («Молоток без мастера», «Импровизации на Малларме»), Берио («Тема: Приношение Джойсу»), Ноно («Прерванная песнь»), Дж. Кейдж («Арии»), Лахенман (музыка в картинах «Девочка со спичками»). Б. Фернейхоу («Трансцендентальные этюды») и др.

Литература

1. *Адорно, Т.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. — М.: Республика, 2001. — 527 с.
2. *Бадью, А.* Делез «Шум бытия» / Пер. с франц. и посл. Д. Скопина; Фонд научных исследований «Прагматика культуры». — М.: Логос-альтера, 2004. — 185 с.
3. *Композитор Изосимов, А. М.* Каталог сочинений. Режим доступа: <http://www.izosimovs.ru/catalog.html>.
4. *Петрусева, Н.А.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. — М.; Пермь: Реал, 2002. — 350 с.
5. *Петрусева, Н.А.* Траектории: Лахенман, Адорно, Арто, Бодрийяр. 9 тезисов к интерпретации музыки Лахенмана // Обсерватория культуры. — 2012. № 6. — С. 64–71.
6. *Петрусева, Н.А.* Встреча с авангардом // Музыкальная жизнь. — 2010. № 12. — С. 24–25.
7. *Франк, С.М.* Душа человека: Опыт введения в философскую психологию. — М.: Издание Г.А. Лемана и С.М. Сахарова, 1917. — 252 с.
8. *Филиппов, С.М.* Феноменология и герменевтика искусства (музыка – сознание – время): исследование. — Пермь, 2003. — 300 с.
9. *Хабермас, Ю.* Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. — М.: Весь мир, 2003. — 416 с.
10. Pascal Dusapin. Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Pascal_Dusapin.

М.В. Пинская

МОБИЛЬНОСТЬ КАК ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ПАРАМЕТР АКТУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ СТУДЕНЧЕСКОЙ СУБКУЛЬТУРЫ

Актуальность нашего обращения к проблематике формирования культуры профессиональной самореализации студентов средствами Интернет-коммуникации продиктована возросшей ролью Интернета в современном российском обществе. Информатизация и бурное развитие информационно-коммуникационных технологий диктует современной высшей школе определенные требования. Среди них — воспитание у студентов навыков профессиональной самореализации, формирующих их профессиональный потенциал. Воспитание это является комплексной задачей, решение которой не возможно без учета новейших средств коммуникации, получающих в молодежной среде широкое распространение.

Есть теоретические основания рассматривать студенчество как субкультуру, сформированную общей социальной (образовательной) практикой, на что указывают исследования И. Сотникова, Н. Ерохиной, Н. Павелко, В. Филяновой, Л. Мосиенко и др. Студенческая субкультура выделяется из молодежной своей организацией вокруг учебных заведений. В отечественной науке сложилось неоднозначное понимание феномена студенческой субкультуры. Сотников в своем диссертационном исследовании убедительно обосновывает субсистемную организацию студенчества, опираясь на современные положения отечественной и зарубежной социологии [5]. Диссертационное исследование Ерохиной строится на осмыслении инновационного потенциала молодежной субкультуры, реализуемого в семиотическом пространстве культуры в качестве детерминанты социокультурного развития [1]. В своих монографиях Павелко последовательно раскрывает мысль о роли педагогического процесса в формировании культуры личности и общества, в рамках которого студенчество выступает и как реципиент, и как мощный инструмент ретрансляции ценностного наследия культуры [3; 4]. В историческом контексте, основанном на анализе первоисточников, Филянова раскрывает роль учащейся молодежи в формировании в России на рубеже XIX–XX веков молодежной субкультуры [7]. Мосиенко рассматривает студенчество как некоторое социокультурное образование, являющееся частью университетской субкультуры [2].

В советской партийно-государственной и научной терминологии закрепилось понятие студенческой молодежи, в противовес понятию «рабочая» или «пролетарская» молодежь. Данный концепт используется в историческом контексте, социологических исследованиях, педагогических и политологических аспектах.

Кроме того, в современных исследованиях различного профиля мы встречаем понятия студенческой среды, студенческого сообщества, студенчества.

Терминологические различия не мешают сделать вывод, что в различных источниках по существу рассматривается одна и та же форма отечественной культуры, отраженная в социальной дифференциации общества. Кроме возрастного признака, часть общества, формирующая социальную основу обозначенной культурной формы, выделяется основным видом деятельности, связанным с получением знаний в формализованных институтах среднеспециального и высшего образования, радикализмом политических убеждений, инновационным переосмыслением ценностей доминирующей культуры и рядом других признаков, традиционно отличительных в определении молодежной субкультуры.

Мы можем констатировать, что уже на рубеже XIX–XX веков культура российской учащейся молодежи, проявляет некоторые общесистемные признаки молодежной субкультуры. Из чего можно сделать вывод, что студенчество в российской культуре представляет собой формирующее ядро молодежной культуры. Главным социокультурным фактором формирования и развития студенческой субкультуры в российском обществе явилась отечественная система учреждений высшего образования.

Для раскрытия специфики современной культуры профессиональной самореализации студентов в рамках Интернет-коммуникации нами было проведено описательное социологическое исследование, основанное на анкетировании случайно

выбранных групп студентов ВУЗов, осуществляющих свою деятельность на территории Краснодарского края. В качестве методологической базы исследования мы использовали работы М. Горшкова и Ф. Шереги, В. Петрова, Г. Почепцова. Некоторые выводы, которые позволяют сделать проведенные исследования, свидетельствуют о возрастающей роли информационной политики вузов в Интернете в формировании профессиональных качеств студенчества, в том числе и культуры профессиональной самореализации.

В задачи нашего исследования входило изучение таких элементов студенческой культуры профессиональной самореализации посредством Интернет-коммуникации как:

- 1) выявление самооценки студентов в определении пользы Интернета в профессиональной самореализации;
- 2) выявление студенческого рейтинга технических средств связи с Интернетом;
- 3) оценка студентами качества связи с Интернетом;
- 4) составление рейтинга источников информации в Интернете, интересующих студентов;
- 5) на фоне совмещения студентами учебы с работой выявление заинтересованности студентов в постоянном или дополнительном заработке посредством Интернета;
- 6) выявление оценки студентами пригодности Интернета в будущей профессии;
- 7) выявление интереса студентов к возможности самореализации в науке посредством публикаций в Интернете;
- 8) составление рейтинга часто посещаемых студентами Интернет ресурсов;
- 9) выявление оценки студентами сайта своего ВУЗа.

Краснодарский край по количеству ВУЗов (109) занимает четвертое место в России после Москвы (301), Московской области (139) и Санкт-Петербурга (110), опережая Тюменскую (94) и Ростовскую (84) области [см.: 6]. Из общего количества ВУЗов на территории Краснодарского края действуют 34 головных (основных) учреждений и 75 филиалов, из которых 33 филиала головных учреждений образования Краснодарского края и 42 филиала ВУЗов других регионов РФ.

В опросе приняли участие 127 студентов различных ВУЗов Краснодарского края. Анкетирование проводилось как в письменной форме опроса, так и с использованием интерактивной опросной формы на сайте «Объединенная молодежь». Процентные показатели ответов респондентов по отдельным вопросам могут рассматриваться и как показатели реализации коммуникационного потенциала студенческой субкультурой.

Так, к примеру, мы наблюдаем (См.: Прил. 1), что 39 % Интернет-коммуникации осуществляется студентами с помощью ноутбуков, 33 % с помощью телефонов и смартфонов, 13 % — с помощью планшетов, 10 % — с помощью стационарных компьютеров. Полученные цифры можно считать показателями реализации коммуникационного потенциала Интернета с помощью перечисленных технических средств.

В данной статье мы хотели бы осветить часть полученных результатов, позволяющих проследить ценностную трансформацию актуальности информации, происходящей в рамках Интернет-коммуникации студенческой субкультуры.

Выявленные эмпирические параметры позволяют констатировать, что Интернет-коммуникация занимает в студенческой субкультуре ведущее место: 94 % реципиентов считают, что Интернет помогает им в профессиональной самореализации (см.: Прил. 2); 67 % хотели бы иметь постоянный или дополнительный доход посредством Интернета (см.: Прил. 2); 87 % уверены, что Интернет пригодится им в будущей профессии (см.: Прил. 4).

Содержание Интернет-коммуникации студентов в аспекте развития их культуры профессиональной самореализации мы оцениваем по двум параметрам: 1) обобщенная классификация наиболее популярных источников информации в Интернете и 2) рейтинг отдельных Интернет-ресурсов, предложенный в предварительной выборке, основанной на оценочной статистике посещаемости, представленной самими ресурсами.

Сравнительный анализ результатов этих параметров позволяет уточнять объективность данных реципиентами ответов.

На графических диаграммах наглядно представлен процентный разрыв лидеров студенческого рейтинга источников информации:

1. в обобщенной классификации (см.: Прил. 5) лидируют социальные сети 59 %, базы рефератов 55 %, электронные библиотеки 43 %, электронные словари, энциклопедии и справочники 39 %; вторую по рейтингу группу составляют новостные электронные агентства и издания 20 %, сайты ВУЗов и научных сообществ 20 %, частные открытые блоги 19 %, электронные кадровые агентства 17 %, специализированные электронные издания 16 %; можно считать, что за бортом внимания оказались электронные ресурсы отечественных и зарубежных фондов государственных и общественных учреждений 8 %, индивидуальные предпочтения реципиентов (другое) 8 %, интерактивные научные конференции 4 %;

2. среди отдельных Интернет-ресурсов (см.: Прил. 6) безусловным лидером является Википедия — Свободная энциклопедия: <http://ru.wikipedia.org> 73 %, за ним следует почтовый сервис Яндекса (Яндекс. Почта: <https://mail.yandex.ru>) 54 % и Яндекс. Словари: <http://slovari.yandex.ru> 48 %, несколько отстает Google Mail: mail.google.com 39 %; группу перешагнувших десяти процентный рубеж ресурсов составляют Кубанский молодежный портал: <http://www.molod.info> 10%, Рамблер-Почта: <https://mail.rambler.ru> 11 %, Рефераты / курсовые работы бесплатно скачать: <http://www.referat-web.ru> 12 %, Mail.Ru: почта: mail.ru 16%, Российская государственная библиотека: <http://www.rsl.ru> 17 %, Реферат: База данных: <http://www.bestreferat.ru> 17 %, База Рефератов — готовые рефераты, курсовые и дипломные работы: <http://www.bazareferatov.com> 20 %; не дотянули до десяти процентов Реферат: Базы данных: <http://xreferat.ru> и Вакансии и резюме на Job.ru: <http://job.ru> по 9 %, Словари и энциклопедии на Академике: <http://dic.academic.ru>, Работа и вакансии, поиск работы: <http://rabota.mail.ru>, Работа, поиск вакансий: <http://superjob.ru> и индивидуальные предпочтения (Другое) по 6 %, по 5 % реципиентов интересуют ресурсы Министерства образования и науки Краснодарского

края: <http://www.edukuban.ru>, Министерства образования и науки РФ: <http://xn--80abucjiibhv9a.xn--p1ai/министерство>, Подбор персонала, резюме, вакансии, советы по трудоустройству: <http://rabota.ru>, Краснодарская краевая универсальная научная библиотека имени А.С. Пушкина: <http://pushkin.kubannet.ru>; по 3 % — Янко Слава [Yanko Slava] — Библиотека Font/Da: <http://yanko.lib.ru>, Портал исполнительных органов государственной власти Краснодарского края: <http://www.krasnodar.ru>; по 2 % — ГУ КК «Молодежный кадровый центр»: www.rabotakuban.info, Институт философии РАН / Новая философская энциклопедия: <http://iph.ras.ru/enc.htm>.

При сравнении полученных показателей двух направлений исследования, можно скорректировать результаты.

Так лидерство социальных сетей (59 % предпочтений реципиентов или реализованного коммуникационного потенциала) подтверждается популярностью бесплатных почтовых услуг (Яндекс — 54 %, Google Mail — 39 %), без использования которых невозможно полноценное присутствие в социальных сетях. А вот результаты популярности баз рефератов (55 %) и электронных библиотек (43 %) — скорее, интенция формирования положительного имиджа реципиентами, на деле отдающими предпочтение сжатой информации справочных ресурсов (Википедия — 73 %, Яндекс. Словари — 48 %), базы рефератов и электронные библиотеки студентами посещаются реже справочных ресурсов (Российскую государственную библиотеку часто посещают 17 % реципиентов, ведущую библиотеку Краснодарского края 3 %, www.bestreferat.ru — 17 %, www.bazareferatov.com — 20 %).

Анализ полученных данных позволяет выявить отдельные характеристики актуальной для студенческой субкультуры информации, т.е. уточнить ее свойства:

- 1) *доступность* — беспрепятственная возможность чтения, изменения, копирования и уничтожения,
- 2) *своевременность* — возможность неограниченного доступа в ограниченный временной промежуток,
- 3) *релевантность* — соответствие пользовательскому запросу,
- 4) *мобильность* — пространственно неограниченный доступ.

При наличии перечисленных свойств, обязательная часть актуальности, достоверность, отступает на задний план. Анализ достоверности информации теряет свою ценность ввиду ускорения динамики информационного обмена, поскольку представляет собой продолжительный процесс, результат которого может оказаться несвоевременным, что влияет на доступность, релевантность и мобильность.

Одновременно следует отметить тенденцию мифологизации количественных показателей информации, выражаемую формулой: чем больше источников представления идентичной информации, тем выше рейтинг данной информации. Рейтинг информации в средствах массовой информации, в политологической и в маркетинговой литературе трактуется как объективный показатель. В молодежной среде этот показатель подменяет собой достоверность. В результате наблюдается парадоксальное явление: на уровне элитарной культуры массовые рейтинги какой-либо информации воспринимаются как показатели большой вероятности ложной информации, а на уровне массовой культуры — как показатели большей вероятно-

сти достоверности. Таким образом, на уровне повседневного общения достоверность мифологизируется.

Научный способ упрощения определения достоверности информации опирается на понятие авторитетного источника, в основе своей имеющее мифологему массового рейтинга: чем больше ученых поддерживает точку зрения, тем авторитетнее ее инициатор, соответственно, достовернее и все суждения инициатора. По той же схеме строится механизм отбора информации и в молодежной среде студенчества, только на месте авторитета стоит социально-групповой лидер.

В рамках нашего социологического исследования мы предложили реципиентам сформировать свое мнение по отношению к сайтам их ВУЗов (см.: Прил. 7). Из опрошенных: 38 % считают сайт своего ВУЗа хорошим, что означает, что они признают его авторитетность; 20 % считают, что сайт слабо отражает интересы студенчества; 13 % считают сайт неинтересным и скучным; 8 % уверены, что сделали бы сайт своего ВУЗа интереснее; а 22 % вовсе не посещают ВУЗовский сайт.

Приведенные показатели свидетельствуют, что ВУзам следует обратить свое внимание на доступность и актуальность для студенчества своих Интернет-ресурсов, поскольку лишь меньшая часть наших реципиентов, безусловно, доверяет этим источникам информации.

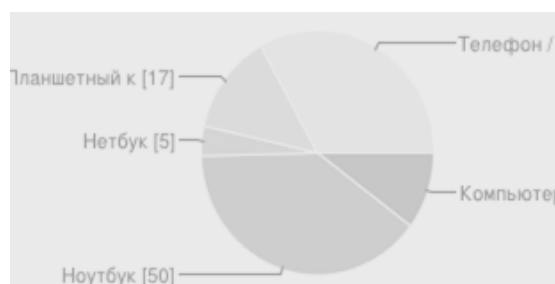
Сравнение различных пунктов нашего исследования демонстрирует ориентированность студенческой субкультуры на информацию характеризующуюся большей мобильностью. При этом параметр достоверности информации популярных в студенческой среде Интернет-ресурсов остается крайне низким.

На примере популярности социальных сетей, справочников по типу Википедии и поисковых ресурсов мы наблюдаем ценностную трансформацию актуальности информации, происходящей в рамках Интернет-коммуникации студенческой субкультуры: ярко выражена тенденция возрастания ценности мобильности и релевантности информации в ущерб ее достоверности.

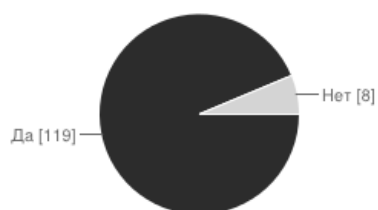
В этой связи, мы можем сделать вывод, что студенчество как ядро молодежной субкультуры информационно крайне уязвимо и подвержено внешнему (невузовскому) влиянию. Этот факт актуализирует риски манипуляции массовым сознанием студенческой субкультуры посредством проектирования контента популярных социальных сетей.

Приложения

Прил. 1. Какие технические средства Вы чаще используете для связи с Интернетом?



Прил. 2. Помогает ли Вам Интернет в профессиональной самореализации?



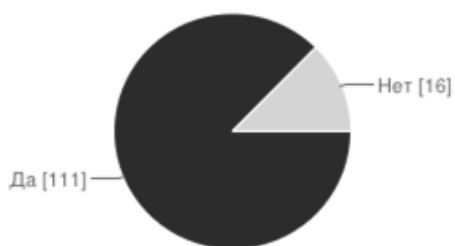
Да	119	94%
Нет	8	6%

Прил. 3. Хотели бы Вы иметь постоянный или дополнительный заработок посредством Интернета?



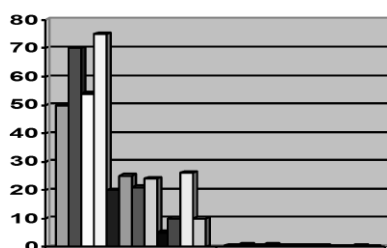
Да	85	67%
Нет	42	33%

Прил. 4. Пригодится ли Вам в будущей профессии Интернет?



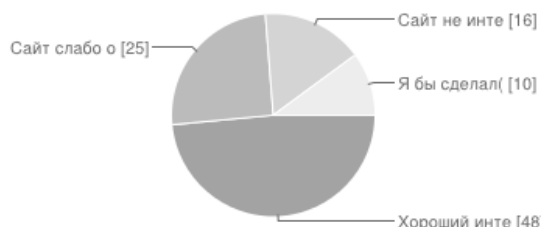
Да	111	87%
Нет	16	13%

Прил. 5. Какие источники информации Вас больше интересуют в Интернете? (обобщенная классификация ресурсов Интернета)



Прил. 6. Укажите, пожалуйста, ресурсы, которыми Вы пользуетесь или которые часто посещаете

Прил. 7. Если Вы посещали сайт своего ВУЗа, оцените его, пожалуйста, если не посещали — не отвечайте на этот пункт



Хороший, интересный сайт	48	38%
Сайт слабо отражает интересы студентов	25	20%
Сайт не интересный, скучный	16	13%
Я бы сделал(а) сайт лучше	10	8%
Не посещают сайт	28	22%

Литература

1. Ерохина, Н.Н. Социосемиотические основы молодежной субкультуры: Дис. ... канд. соц. наук — Тамбов: Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина, 2006. — 153 с.
2. Мосиенко, Л.В. Ценностное самоопределение студентов в пространстве университетской молодежной субкультуры: Дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. — Оренбург: Оренбургский государственный университет, 2012. — 514 с.
3. Павелко, Н.Н. Ценностная культура личности. — Краснодар: ХОРС, 2013. — 672 с.
4. Павелко, Н.Н. Педагогическая культурология. — Краснодар: ХОРС, 2009. — 556 с.
5. Сотников, И.М. Дифференциация студенческой субкультуры в современном российском обществе: Автореф. дис. ... канд. соц. наук: 22.00.06. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2009. — 27 с.
6. Университеты, академии, институты / Федеральный образовательный портал Российское образование 2002–2014 / Информационное сопровождение: В.В. Старов. Режим доступа: <http://www.edu.ru/abitur/act.4/index.php>.
7. Филянова, В.Н. Политическая субкультура учащейся молодежи России второй половины XIX века: Дис. ... канд. полит. наук — М.: Московский государственный университет имени Ломоносова, 2005. — 187 с.

*ДРЕВНЕРУССКОЕ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО:
К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ С ЮГО-ЗАПАДНЫМИ СЛАВЯНСКИМИ КУЛЬТУРАМИ*

История древнерусской певческой культуры (X–XVII века) представляется единым монолитом, не поддающимся расчленению и выделению в ней отдельных исторических периодов, выявлению стилевых изменений, обновлению языковых норм. Мысль о последовательном и очень органичном, осторожном обновлении в рамках богослужебного певческого канона нашла развитие в трудах крупнейших отечественных ученых-медиевистов XX века [см.: 1, 19]. Идею о целостности древнерусской культуры X–XVII столетий развивает Д. Лихачев. По его мнению, древнерусское богослужебное пение можно уподобить древнерусской литературе, которую ученый предлагает рассматривать как искусство «одной темы и одного сюжета» [8, 11].

Преемственность и отсутствие резких изменений — есть константные признаки любой канонической культуры. Ориентированное на «эстетику тождества» [термин Ю. Лотмана], русское средневековое церковно-певческое искусство не стремится к изменению, однако, оно не отрицает и обновления, но в рамках канона. При этом аккумуляция постепенно появляющихся обновленных стилевых признаков приводит к образованию нового уровня (витка спирали) в развитии богослужебного певческого канона. Поэтому исследователи древнерусского церковно-певческого искусства подразделяют этот в стилевом отношении однородный, но вместе с тем и разнообразный период на отдельные фазы.

Принимая в качестве критериев периодизации разные стилевые параметры (тип литургического произношения, нотацию, развитие церковнославянского языка, тип богослужебного Устава и т.п.), либо культурно-исторические вехи и, обращаясь к разным областям древнерусского искусства, исследователи вместе с тем проявляют определенное единодушие в обозначении хронологических границ периодов. Причем, общность периодизации распространяется на разные области искусствоведения. В нашей работе мы попытаемся рассмотреть некоторые мотивы, способствующие более активному обновлению в рамках монолитной средневековой культуры Руси, что позволяет историкам искусства отличать один период от другого. Безусловно, мы не претендуем на полный и многогранный анализ факторов, стимулирующих эволюционные процессы в отечественной культуре Средневековья, а остановимся на одном, на наш взгляд, релевантном признаке: тесном взаимодействии русской церковно-певческой практики с другими славянскими культурами, прежде всего болгарской, а также македонской, сербской и др.

В качестве важного методологического инструмента мы опираемся на тезис Лотмана, который говорит о влиянии как диалоге культур, характеризующимся следующими признаками: попеременной активностью передающего и принимающего; выработкой единого языка общения, когда чуждой язык усваивается, адаптируется в соответствии с языковыми нормами «принимающего», а далее поток влияния перенаправляется, и принимающий становится передающим [см.: 11, 229].

Другой значимой методологической установкой для нас является мысль о посреднической функции, которую выполняли болгарская, сербская и другие юго-западные славянские культуры. Все они, как и Русь, были ориентированы на византийский богослужебный канон. Однако, на столетие ранее приняв христианство «от грек», именно у них изначально складываются основы церковнославянского языка, формируются особенности певческого оформления службы, закладываются традиции славянского книгописания и т.п. Три волны южнославянского влияния в истории отечественной культуры, как отмечают исследователи, направлены на намеренную архаизацию богослужебного обряда и вызваны желанием привести русское богослужение в полное соответствие с греческим [11; 18]. Таким образом, эти влияния инспирированы не самостоятельным интересом к культурным традициям южных славян, а возможностью выполнения южнославянскими культурами посреднической функции в процессе византинизации Русской церкви.

Как известно, в русской истории были периоды, когда культурные контакты Руси с южными славянами были особенно интенсивными. Исследователи выделяют три волны южнославянского влияния: период христианизации Киевской Руси (X – начало XI в.); централизации земель вокруг Москвы (конец XIV–XV в.) и переходную эпоху (середина XVII в.). Рассмотрим эти контакты более внимательно и попытаемся выявить взаимосвязь между интенсификацией культурных контактов русских с соседними славянскими народами и наступлением явных признаков обновления в рамках богослужебного певческого искусства Руси. Каким образом волна влияний, вызванная миграцией или прибытием на Русь выходцев из юго-западных земель, способствовали активизации развития отечественного искусства. Причем, сразу заметим, что южнославянское влияние проявлялось не только в заимствовании чужого, но и в его адаптации и творческом претворении усвоенного опыта других культур.

Итак, первая волна южнославянского влияния связана с принятием христианства Русью. Естественно, что в вопросе выбора веры принципиально важным оказывалась конфессиональная принадлежность и то, под чей протекторат вступали новообращенные. Поэтому в русских летописях вопрос избрания веры излагается подробно, в деталях описывается поиск обретения «правой веры». По легенде, которая, по мнению современных историков, не лишена основания, князь Владимир послал «мужи добры и смыслены, числом десять» по разным странам для «испытания вер»: «в болгары», имевших тесные контакты с мусульманами; к хазарам, исповадовавшим иудаизм; «в немцы», т.е. папе Римскому и в Константинополь (Царьград) [2, 87; 14, 324]. В Константинополе послы восхитились красотой византийского богослужения, что, по интерпретации летописца, и стало ведущей причиной выбора веры по византийскому образцу [см.: 15, 74–75]. В реальности, конечно, контакты с Константинополем существовали и ранее, работали торговые связи, следовательно, о великолепии богослужебного пения в Византии должно было быть известно и до этой экспедиции. Кроме того, говорить исключительно об эстетическом критерии при выборе веры также не приходится, так как параллельно религиозным киевский князь решал и стратегические задачи. И. Гарднер указывает мотивы, которыми мог руководствоваться князь Владимир в решении вопроса веры: допущение

в качестве богослужебного языка старославянского, что значительной степени облегчало распространение христианства; высокий уровень социально-экономического, культурного развития Византийской империи, ее значительный политический авторитет; наконец, возможность породниться с дочерью византийского императора Романа II Анной и приобщиться к высшему кругу европейской аристократии [3, 189].

Византийский богослужебный канон, ставший основой русской литургической практики не был механически перенесен на русскую почву, а был адаптирован с учетом специфики литургического произношения (необходимости перевода богослужебных текстов на церковнославянский язык), интонационного наполнения песнопений (адаптация напевов, вызванная серьезным отличием греческих и русских певческих традиций, спецификой манеры исполнения и т.п.), наконец, адаптации подвергается и нотация, учитывающая все выше обозначенные изменения. В этом длительном и сложном процессе адаптации большую роль, как предполагают историки, филологи и музыковеды, сыграла страна-посредница Болгария, с которой Русь имела множественные политические и экономические связи, и, что особенно важно, единый старославянский язык. Тесные связи Киевской Руси с Болгарией установились в разных областях: церковной жизни (в том числе постоянные контакты русской и болгарской братии Афонских монастырей), певческого искусства, архитектуры (например, техника кладки) и др. Исследователи отмечают бесспорное влияние на древнерусскую культуру не только древнеболгарской литературы, но также древнечешской и других славянских народов. Например, влияние памятников святоцлавского цикла на борисоглебский и на житие Феодосия Печерского [см.: 16; 223, 229].

Вместе с принятием христианства в Киевской Руси начинает активно развиваться богослужебное пение, инклюзивно включенное в литургический обряд. Исторические факты свидетельствуют, что в это время в разных городах ведется строительство храмов, устраиваются клиросы, создаются певческие школы для подготовки опытных и грамотных певчих. Вероятно в этот ранний период (конец X – начало XI веков) освоение византийского богослужебного канона проходило под сильным влиянием болгарской церковно-певческой традиции [см.: 3, 215].

Несмотря на то, что до нас не дошли однозначные свидетельства влияния болгарской традиции на древнерусское богослужебное пение, тем не менее, косвенные данные позволяют сделать такое заключение. Так, в уже упомянутой Иоакимовской летописи говорится, что св. князь Владимир после своего крещения привез с собой в Киев «первого митрополита Михаила болгарина и иных епископов, иереев и певцов» [12, 86]. Древнейшие отечественные рукописи XI–XII веков позволяют говорить о наличии в них родственных признаков с болгарскими певческими памятниками (например, «Драганова минея» XIII века или Триодь X–XI веков, обнаруженная на территории Болгарии) [16, 210]. Исследователями неоднократно отмечалось соответствие первой русской рукописи «Остромирово евангелие» (1056–1057) лингвистическим признакам, свойственным северо-восточной части Болгарии, пограничной Руси [4, 102; 16, 212]. Из Западной Болгарии на Русь попала «Евгеньевская псалтырь» с толкованиями XI века и Новгородские листки, которые должны

были бы представлять остаток македонского царства кодекса конца X века [4, 104; 16, 211] и т.п. Болгарское культурное влияние, вероятно, следует ограничивать только ранним периодом христианизации Руси, так как уже в начале XI века Болгарское царство утрачивает свою независимость (1014–1019) и в русской церковной истории надолго наступает эпоха доминирования греческой литургической традиции.

Начиная с XII века, можно говорить о первых шагах роста собственно национальных черт в развитии иконописи, книгописания, певческого дела. Если памятники X – начала XII веков свидетельствуют об усвоении норм византийского канона в болгарской редакции, то теперь, со второй половины XII – начала XIII века наблюдается обратная тенденция: из русской письменности исчезают болгаризмы, тогда как болгарские памятники включают в себя элементы русского языка, графики ряда букв; тератологический орнамент, получивший широкое распространение в балканской иконописи восходит к элементам русского язычества; начиная с XII века на Балканы идут русские переводы, а южнославянские рукописи нередко за образец берут русские протографы [см.: 16, 217–220]. Все это свидетельствует о постепенном накоплении русскими книгописцами опыта и мастерства. Аналогичные тенденции просматриваются и в певческом искусстве, где закладываются основы для будущего расцвета богослужебного знаменного пения.

В настоящее время исследователи предполагают, что первоначальный период и русской певческой книжности проходил под влиянием культуры страны-посредницы Болгарии, откуда, вероятно, на Русь пришли первые гимнографические книги. Данная гипотеза подтверждается тем, что «эти книги сохранились в достаточном количестве в южно-славянских списках, а для русского извода достаточно ясно прочитываются южно-славянские протографы» [5, 11]. Влияние болгарской книжной культуры исследователи усматривают и в том, что большая часть русских певческих рукописей этого периода характеризуется не сплошным, а спорадическим (фрагментарным, частичным) невмированием, — признака, характерного для болгарских и других славянских рукописей [там же]. На этом же основании И. Лозовая делает противоположные выводы, говоря о том, что «Южнославянские рукописи не были полезными в отношении нотации, так как в IX–X веках и впоследствии, вплоть до второй половины XIII ... или даже до XIV века, на славянских Балканах господствовала устная традиция гласового пения» [10, 83]. Не опровергая мнение авторитетного ученого, заметим, что в отечественной певческой традиции, особенно на ее первоначальном этапе, роль устной передачи знания и устного бытования напевов была столь же значительна, как и в других церковно-певческих культурах, а фрагментарное невмирование и «фитная» нотация встречается как в певческих рукописях болгарской, так и русской традиции древнейшего периода.

Вторая волна южнославянского влияния падает на конец XIV века, когда на Балканах установилось турецкое иго. В результате происшедшего многие представители южнославянского духовенства (прежде всего Болгарии и Сербии) вынужденно переселились на Русь и стали применять свои знания и мастерство в области древнерусского искусства. Так, крупнейшими деятелями отечественной культуры того времени становятся болгары митрополит Киприан, писатель и книжник Григорий

Цамблак, серб Пахомий Логофет и другие. Благодаря их творчеству, на Руси осваиваются новые книжные почерки (например, старший полуустав сменяется младшим), вводятся иные правила правописания и литургического произношения, свой церковнославянский извод, новые типы книжного орнамента, приемы иконописи и музыкального развития, формируется оригинальная литературная манера. Митрополит Московский и всея Руси Киприан «энергичный, образованный и умный адепт Тырновской школы» активно проводил реформаторскую деятельность в Русской церкви, вводя в практику Иерусалимский устав вместо Студийского, а также осуществляя «реформу официальной культуры вообще» [14, 139]. Значимыми для русской культуры оказались и воздействия сербской школы живописи, которая во второй половине XIV века входит в пору своего расцвета. По мнению исследователей, некоторые храмовые росписи Москвы и Новгорода свидетельствуют об участии сербских мастеров в их создании [7, 13].

Реформаторская деятельность болгарских и сербских представителей охватила практически все сферы церковной жизни, как в области «духовного делания» (в это время на Руси большое распространение получает учение исихастов, одним из ярчайших представителей которого становится Нил Сорский), так и в области церковного искусства. По мнению академика Д. Лихачева, благодаря второму южнославянскому влиянию Русь знакомится с идеологией Возрождения и, хотя, в отечественной культуре XV века можно говорить лишь о признаках Предвозрождения, стимулом к ее обновлению и в данном случае оказывается южнославянское влияние [9, 83].

В рассматриваемый период на Руси существенно преобразуется литературная манера письма. Известно, что митрополит Киприан и Григорий Цамблак создают около двух десятков служб недавно канонизированных русских святых [см.: 3, 83]. Будучи учениками выдающегося болгарского книжника XIV века Евфимия Тырновского, они применяют на практике технику «плетения словес», нашедшую свою реализацию в разных видах церковного искусства. В качестве основных стилиевых приемов Тырновской школы исследователи называют: нагромождение синонимических выражений, усиливающих экспрессивность и эмоциональность повествования («устрашится страхом»...); обильное употребление однокоренных слов («насытите сытых до сытости, накормите кормящих вас, напитайте питающих вы...»); использование приемов аллитерации и ассонанса, делающих речь более звучной и колористически украшенной; появление словесных новообразований, составных слов, либо калькирование с греческого («всегорделивый», «каменноградный» и даже «высокоправдолюбоприятнейший» или «хвалебночинонебесноземнотрисвятовоспеваемый» [цит. по 18, 284]).

По мнению Лихачева, «поиски слова, нагромождение эпитетов, синонимов исходили из тех же представлений о тождестве слова и сущности божественного писания и божественной благодати, что лежали и в основе реформы. Напряженные поиски эмоциональной выразительности, стремление к экспрессии основывались на убеждении, что житие святого должно отразить частицу его сущности, быть написанным “подобными” словами и вызывать такое же благоговение, какое вызывал и он сам. Отсюда бесконечные сомнения авторов и полные нескончаемой тре-

воги искания выразительности, адекватной словесной передачи сущности изображаемого» [9, 88]. Употребление множественных литературных приемов «плетения словес» свидетельствует о стремлении последователей Тырновской школы к «извятию» слов, которое приводит к усложнению и «запирыванию» смысла, чтобы «придать “мудрость”, заставить читателя искать извечный смысл за отдельными изречениями, сообщать им мистическую значимость ... Все приемы рассчитаны на приращение смысла, на создание в тексте некоего “сверхсмысла”» [19, 74].

Стилевые приемы Тырновской школы, получившие свое обоснование в технике «плетения словес» получают распространение и в других областях русского церковного искусства. Так, исследователями неоднократно проводились параллели между литературой и книжной графикой XIV–XV веков. Именно в рассматриваемый период в отечественной оформительской традиции в обиходе утверждается тератологический орнамент, ведущим элементом которого становится плетенка и мотив жгута, соединяющий разные графические символы. В результате один декоративный элемент переходит в другой, как бы непосредственно вытекающий из предыдущего. Орнамент плетенки, основанный на повторении, дублировании одного графического мотива, также направлен на усиление эмоционального и символического значения текста. Изящный, виртуозно плетеный орнамент пронизывает разные элементы книжного декора: заставки, вязь, инициалы, которые в это время оказываются весьма искусно оформленными. Помимо безусловной эстетической функции они выполняют и важную смысловую нагрузку. В книжной графике этого времени вязь, а в некоторых случаях и сложно декорированный инициал приобретают признаки «тайнозамкнутости»: обозначения названия книги, либо ее раздела, приобретают закрытую форму — появляется сложно читаемая вязь, как бы нарочито утаивающая заложенную в ней информацию.

Принцип «извятия», «плетения словес» находит свое воплощение и в церковно-певческой практике XV–XVI веков. Прежде всего отметим, что в рассматриваемый период русское певческое искусство существенно обновляется и достигает поры своего расцвета. Исследователи единодушно говорят о формировании качественно нового этапа в развитии церковно-певческого искусства. Его принципиальным отличием становится усиление мелодического начала в церковном пении. Доминирование пространных мелизматических напевов в обиходе естественным образом приводит к нарушению изначального соотношения литургического текста и напева, в котором первое подчиняло себе второе. В богослужебных песнопениях времен своего расцвета собственно певческое начало постепенно приобретает большую независимость от литургического текста, а мелодическая организация песнопения во многом опирается на имманентные музыкальные закономерности развития. Напев как бы дублирует, эмоционально усиливает смысловое наполнение текста, аналогично тому, как это происходит в «плетении словес».

Как известно, знаменное песнопение в своей основе опирается на попевочную систему — развитый комплекс мелодико-ритмических оборотов, характерных для того или иного гласа. На комбинаторике этих попевок и основана структура песнопения (так называемая техника *centon*-композиции). Исходя из понятия «эстетики тождества» [термин Ю. Лотмана], на которое ориентировано любое церковно-

певческое искусство, родственные в мелодическом отношении гласовые попевки, сцепляясь между собой, создают некий аналог техническим приемам «плетения словес», образуя множественные арки между разными строками песнопения и реализуя принцип повтора попевок, но вариантно обновленных. В этой связи вспомним героя рассказа Лескова «Запечатленный ангел», который точно выражает суть творческого процесса средневекового мастера: «А у нас в подлиннике поставлен закон, но исполнение его дано свободному художеству» [6, 392] — именно таким образом на практике реализовывался характерный средневековый эстетический принцип: «творчество в рамках канона».

Назовем и другие примеры музыкального творчества, позволяющие проводить аналогии с техникой «плетения словес». Так, множественные варианты в изложении одной попевки вызывают ассоциации с приемом употребления однокоренных слов; мелодико-ритмическая близость и регистровая заданность напева — с синонимичными выражениями; наличие близких инципитных и каденционных попевок — с приемами аллитерации и ассонанса и т.п. Все эти элементы дублирования, с одной стороны, способствуют воплощению ощущения неизменного, Вечного, а, с другой — становятся приемами «приращения смысла», множественного, а потому и более точного его истолкования. В результате обогащения песнопений пространной мелизматикой они приобретают большую экспрессивность, эмоциональность, где музыка и чувство довлеют над текстом и рассудком.

Другим музыкальным феноменом XV–XVI веков являются фиты и лица знаменного распева, которые также вызывают аналогии с техникой «плетения словес». Внешняя графическая условность фитных формул, когда знаки, включенные в этот графический комплекс, изменяют свое значение по отношению к их основному толкованию, приводит к невозможности прочтения этих формул без наличия специального ключа. Таким образом, фиты и лица являются носителями скрытой, «тайнозамкнутой» информации, подобно сложной вязи или плетеному графическому орнаменту. Исключительное значение фитно-лицевых формул отражается как на композиционном уровне, так и на соотношении литургического текста и напева: они появляются на ключевых, либо сакральных словах текста, подчеркивая их литургическое наполнение и значимость. Е. Мещерина предполагает, что «тайнозамкнутые» фитно-лицевые формулы являлись аналогами «литературного “сверхсмысла”». Расположенные над словами, говорящими о труднодоступных для человеческого разума понятиях, фитные знаки указывали на особую роль, духовную вертикаль произносимых слов, привлекали внимание к тому, что полностью не может и не должно быть выражено словами» [13, 178–179].

Таким образом, даже краткий обзор новых стиливых признаков в рамках средневекового церковно-певческого искусства Руси XV–XVI столетий позволяет говорить о том, что большую роль в его обновлении сыграла реализация и развитие творческих принципов, заложенных в болгарской литературной школе Евфимия Тырновского. Однако, на наш взгляд, не следует преувеличивать роль этого влияния, так как логика стиливого развития знаменного пения естественным образом шла в направлении обогащения музыкальной составляющей литургического песнопения. На протяжении всего предыдущего развития, как считают современные оте-

чественные медиевисты, шел процесс постепенного развития внутрислоговой распевности, расширения диапазона песнопений, поисков собственно музыкальных закономерностей развития. В XV веке эти два вектора (второе южнославянское влияние и внутренняя подготовленность распевщиков к новым приемам музыкального развития) сошлись и оба способствовали существенному обновлению практики церковного пения на Руси, что привело к наивысшим достижениям в области истории знаменного пения.

Третье южнославянское влияние было инспирировано реформаторским движением Русской церкви в середине XVII века, возглавляемое патриархом Никоном. Церковная реформа была призвана привести русский богослужебный обряд в соответствие с современной греческой практикой отправления богослужения. Для этого необходимо было провести целый спектр изменений литургического порядка. Наряду с очередной попыткой византизировать богослужение Русской церкви, патриарх Никон способствовал введению в богослужебную певческую практику и новых стилевых веяний.

Проводниками этих «новин» в очередной раз выступили юго-западные славяне, правда, если относительно первых двух волн мы говорили о взаимодействии с культурными традициями балканских славян, то в данном случае речь идет о влиянии представителей Юго-Западной Руси: украинцев, белорусов и, отчасти, поляков. В это время именно в Юго-Западной Руси поддерживаются тесные контакты с греками, так как Киевская митрополия находится под юрисдикцией Константинопольского патриарха. Вероятно, поэтому на Руси в XVII веке мы встречаем неожиданные подмены, когда греческие книжники или мастеровпевцы воспринимались за «киевлян» (как, например, произошло с Арсением Греком, которого в Москве называли «киевлянином»). Примером отождествления или замещения греческой и киевской певческой традиций может стать богослужебная практика вотчины патриарха Никона Воскресенского монастыря, в котором певчие исполняли песнопения на греческом языке киевским распевом. Кроме того, третья волна южнославянского влияния принесла с собой не только грецизацию церковной жизни, но и образцы католической традиции, в том числе и певческой, что обусловлено объективными причинами тесных территориальных, политических и культурных контактов Украины, Польши и других европейских стран.

Третье южнославянское влияние охватывает все стороны церковной жизни: меняется характер иконописи и литературы, в богослужебном пении утверждаются новые певческие стили и новый тип многоголосия — партесный, появляются новые певческие жанры, в основном паралитургические (например, псалмы, позже — хоровой концерт), вводится в практику нотопевиная система письма, создаются серьезные предпосылки для формирования светского искусства (так, распространившийся в середине века школьный театр подготовил создание первого официально действующего театра в Москве).

Новые певческие стили (греческий, болгарский и киевский), стремительно вошедшие в богослужебную практику Русской церкви в середине XVII века, получили распространение благодаря деятельности киевских певчих, прибывших на Русь по приглашению царя Алексея Михайловича и патриарха Никона. Этимология

названия новых певческих стилей неясна, так как, по мнению исследователей, названия «греческий», «болгарский» и «киевский» не имеют явных стилиевых связей с певческими традициями этих стран [17, 643]. Современные исследователи сходятся во мнении, что эти распевы, одновременно вошедшие в русский певческий обиход в середине XVII века и зафиксированные нотолинейной нотацией, имеют юго-западное происхождение.

При сравнении со средневековым знаменным распевом, новые певческие стили характеризуются иными стилиевыми признаками. Им свойственны: более скромное мелодическое развитие; нейтральное отношение мелодики напева к смысловому наполнению литургического текста; явные признаки централизации лада, причем, с тяготением к мажору или минору, хотя и с чертами переменности; более осязаемое акцентирование кварто-квинтовых соотношений тонов; бинарность в организации ритмики напева и даже элементы метрической организации; наличие точной повторности, близкой строфической организации и др.

Значение третьего южнославянского влияния в истории отечественной музыкальной культуры исключительно велико, так как оно принесло с собой не только обновление стилиевых основ знаменного пения, но, шире, способствовало изменению типа музыкального мышления. Позднее Средневековье подготавливало почву для культуры Барокко.

Рассмотрев основные этапы развития отечественной церковно-певческой культуры Средневековья, мы выяснили, что на фазах перехода от одного периода к другому существенно усиливались взаимодействия русской и юго-западных славянских культур. Активизация этих культурных взаимодействий была инспирирована разными политическими, историческими и другими факторами, но во всех случаях проявляются общие тенденции.

Во-первых, каждая волна южнославянского влияния связана с попыткой Русской церкви византизировать богослужебный обряд, привести его в полное соответствие с греческой практикой. Это сознательное стремление к архаизации богослужения на самом деле влекло существенное его обновление: как «нельзя войти в одну реку дважды», так и намеренно остановить процесс развития культуры в естественных условиях практически невозможно.

Во-вторых, каждая волна южнославянского влияния на практике оборачивалась не столько транслированием заимствованных идей и стилиевых приемов, сколько провоцировала активизацию эволюционных процессов в рамках русского средневекового церковно-певческого искусства. Не резким переломом и прямым усвоением чуждого опыта характеризуются качественные изменения, но творческим, генеративным подходом, позволяющим при сохранении релевантных признаков старого способствовать его обновлению, что полностью соответствует церковной «эстетике тождества» периода Средневековья. И только третье южнославянское влияние показывает «сбой» такого постепенного эволюционного преобразования. Новые тенденции в искусстве, пришедшие с третьей волной, способствовали не столько плавному эволюционному обновлению, сколько революционным преобразованиям, приведшим к культуре Нового времени, основанной на совершенно иной эстетике и идеологии.

Литература

1. *Бражников, М.В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII–XVIII веков. — М.; Л. Музгиз, 1949. — 103 с.
2. *Верещагин, Е.М.* Христианская книжность Древней Руси. — М.: Наука, 1996. — 208 с.
3. *Гарднер, И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Том 1: Сущность, система и история. Т. II: История. — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. — 530 с.
4. *Голабовский, С.* Русско-македонские музыкальные связи // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1992. — С. 101–108.
5. *Захарьина, Н.Б.* Русские певческие книги: Типология. Пути эволюции: Автореф. ... д-ра иск. — СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 2006. — 36 с.
6. *Лесков, Н.С.* Запечатленный ангел // *Лесков Н.С.* Собр. соч. в 5-т. — Т. 1. — М.: Правда, 1981. — С. 341–403.
7. *Лихачев, Д.С.* Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. // *Д.С. Лихачев.* Исследования по древнерусской литературе. — Л.: Наука. 1986. — С. 7–56.
8. *Лихачев, Д.С.* Первые семьсот лет русской литературы // Великое наследие. — М.: Современник, 1980. — С. 7–33.
9. *Лихачев, Д.С.* Развитие русской литературы X–XVIII вв.: Эпохи и стили. — Л.: Наука, 1973. — 252 с.
10. *Лозовая, И.Е.* Древнерусский нотированный Параклит XII века: Византийские источники и типология древнерусских списков. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2009. — 156 с.
11. *Лотман, Ю.М.* Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь. — М.: Наука, 1989. — С. 227–236
12. *Мартынов, В.И.* История богослужбного пения: Учебное пособие. — М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. — 240 с.
13. *Мещерина, Е.Г.* Музыкальная культура средневековой Руси. — М.: Канон+, 2008. — 320 с.
14. *Панченко, А.М.* О русской истории и культуре. — СПб.: Азбука, 2000. — 464 с.
15. Повесть временных лет / Подг. текста, пер., ст. и коммент. Д.С. Лихачева; Под ред. В.И. Адриановой-Перетц. Ч. 2. Приложения. — М.; Л.: Академия наук СССР, 1950. — 556 с. [Литературные памятники.]
16. *Рогов, А.И.* Культурные связи Киевской Руси с другими славянскими странами в период ее христианизации // Принятие христианства народами Центральной и Юго-Восточной Европы и крещение Руси. — М.: Наука, 1988. — С. 207–234.
17. *Тончева, Е.* Болгарский распев // Православная энциклопедия. Т. 5. — М.: Церковно-научный центр Православная Энциклопедия, 2002. — С. 643–646.
18. *Успенский, Б.А.* История русского литературного языка (XI–XVII вв.). — М.: Аспект Пресс, 2002. — 558 с.

19. Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVIII в. — М.: Ладомир, 1996. — 557 с.

Е.Н. Прасолов

О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ (ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ И ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИКИ)

Проблема преемственности в музыкальном образовании была выдвинута в отечественной науке о музыке и педагогической практике на рубеже 70–80-х годов прошедшего века и стала широко обсуждаться общественностью в русле нараставшего понимания необходимости содержательных реформ в подготовке профессиональных музыкантов и образованных слушателей. Тогда обозначились два подхода к этой проблеме. Первый из них закономерно ставил в повестку дня укрепление взаимосвязи между тремя звеньями обучения музыканта — школой (ДМШ), училищем и вузом. Речь, впрочем, в основном, шла о необходимости улучшить выявление качества профессиональных знаний и навыков, определяемых на стыках звеньев (такой подход обсуждался в ГМПИ имени Гнесиных), а, следовательно, понимание проблемы преемственности в обучении музыканта носило сугубо прикладной, порой утилитарный характер.

Другой подход к проблеме преемственности в музыкальном образовании преследовал более глубокие цели: он опирался на философское (а не традиционно дидактическое) толкование данного понятия. В его основу был положен закон так называемого «двойного отрицания» и, соответственно, принцип *фундаментализации*, то есть прочной закладки базовых компонентов исполнительской и слушательской деятельности *в самом начале обучения* и их поэтапного прорастания в соответствующие системные блоки мастерства музыканта. Такая методология изучения данной проблемы была выдвинута кафедрой музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства Новосибирской консерватории. Инициаторам этого подхода (М. Берлянчик, Л. Боровиков, В. Каленов, Л. Робустова и др.) тогда казалось, что именно с его помощью проблема укрепления преемственности в музыкальном образовании может быть успешно решена.

Не отрицая правомерности такого мнения и насущности указанного подхода, отметим, что, с нашей точки зрения, обозначенная проблема заслуживает исследования с гораздо более широких методологических позиций. Постараемся кратко обозначить его контуры, не претендуя, разумеется, на исчерпывающий анализ возможных ракурсов и составляющих линий.

Охватывая прежде всего единым взглядом многовековой путь развития музыкальной педагогики от XVII–XVIII веков до недавнего прошлого, становится ясным, что среди концептуальных идей, высказанных в разное время выдающимися музыкантами-мыслителями — исполнителями и педагогами — имеется немало ценного, что при соответствующей научной разработке могло бы войти в современную методологию, теорию и методику обучения музыкантов-специалистов и

компетентных слушателей. В этом плане, к примеру, можно назвать и старинные трактаты Ф. Куперена и Г. Маттесона, и «Фундаментальную скрипичную школу» Леопольда Моцарта (середина XVIII века), и труд К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» (начало XX века), наконец, методологические, в сущности, труды выдающихся отечественных педагогов-пианистов, созданные в середине прошлого века — «Об искусстве фортепианной игры» Г. Нейгауза и «Пианизм как искусство» С. Фейнберга. Так, не актуально ли ныне понимание иерархии фундаментальных целей музыкального образования, выраженных Фейнбергом в формуле *«гражданин (человек)–художник–музыкант–пианист* (инструменталист), которая, по меткому замечанию Нейгауза, в повседневной практике обучения нередко подвергается инверсии: максимум внимания уделяется формированию инструментального мастерства, меньше — музыкальному развитию? Что же касается художественного мировоззрения и мышления, человеческих качеств и, особенно, гражданской позиции музыканта, то подобные задачи обычно остаются за пределами педагогического процесса в исполнительских и теоретических классах. Тогда иерархическая формула целей обучения, как верно отметил Нейгауз, становится полным обращением вышеприведенной — *«пианист–музыкант–художник–гражданин»*.

Показательно, что совсем иная позиция, основополагающая для всех ветвей музыкального образования, была высказана некоторыми выдающимися музыкантами еще два столетия назад. Например, идеалом Л. Моцарта был грамотный, разносторонне образованный музыкант, которого он противопоставлял бездумному типу самолюбивого солиста, «научившегося проворно играть трудные пассажи и пьесы благодаря хорошей памяти и обильным упражнениям». Не перекликаются ли с позицией Фейнберга–Нейгауза и слова отца великого композитора о том, что истинный музыкант может любое произведение достойно сыграть в результате *«единства мысли и руки»*, которое позволяет раскрыть художественный замысел композитора и выразительно произносить его мысли? И не свидетельствует ли об актуальности этой установки заметное отставание художественного начала в современной исполнительской и педагогической практике, что вызывает возрастающую тревогу у граждански мыслящих музыкантов-художников? Ведь еще Л. Моцарт в упомянутой работе замечал, что квалифицированный исполнитель должен вникать не только «во всю музыку», «в другие искусства», но и «в различие *нравов*», то есть в духовно-эстетические предпосылки творчества [см.: 6].

Словом, историко-аналитический подход к проблеме преемственности содержит большие возможности для развития современной методологии музыкального образования. Притом, ее научная и практическая ценность, бесспорно, возросла бы в условиях органической связи с анализом конкретных вопросов воспитания музыканта в свете данных различных наук — теоретического музыкознания, теории исполнительства, музыкальной психологии и психофизиологии музыкальной деятельности, а также, разумеется, эстетики, искусствознания, общей психологии, педагогики и др. Другими словами, в укреплении нуждаются преемственные связи между названными науками и соответствующими учебными дисциплинами.

Будучи уверенными в том, что требующие фундаментализации основные линии преемственности как иерархической структуры в значительной мере связаны с проблематикой *современной теории музыки*, попытаемся их кратко обозначить, не ставя перед собой задачи сколько-нибудь детально раскрыть каждую из них (это потребовало бы значительного расширения рамок настоящей статьи).

Итак, какие качества, знания и практические навыки молодых музыкантов, заботившие педагогов прошлых эпох, нуждаются в методологической и методической разработке с современных научных позиций? Попробуем сформулировать их, расположив в логической последовательности.

Как первооснову всех видов музыкально-творческой деятельности — исполнительской, слушательской, композиторской — следовало бы, согласно нашей позиции, с самого начала обучения развивать, а затем последовательно совершенствовать, углублять и расширять *интонационное восприятие и мышление* учащихся. Иными словами, вслушиванию в интонации, составляющие звучащий текст музыкального произведения, а затем и в различные варианты их произнесения исполнителем, *необходимо учить*, начиная с первых опытов общения ребенка с музыкой. А затем последовательно развивать эту способность во всех видах и формах музыкальной деятельности в качестве фундамента художественного мышления музыканта.

Не менее важной стороной преемственности в музыкальном воспитании — обучении является обострение психологической реакции на различия в артикуляции, тембровой окраске, сонорных качествах звучания инструмента, человеческого голоса или инструментального ансамбля, последовательно развиваемое от одного этапа занятий к другому. То же самое относится и к слышанию градаций громкостной динамики как одного из действенных способов достижения интонационной выразительности музыки. Иначе говоря, с первых занятий и в дальнейшем нужно непрерывно стремиться к постижению тембровых, громкостных и артикуляционных характеристик звучания как *средств интонирования* и, говоря шире, интонационно-творческой деятельности музыканта.

В столь же глубоком погружении в истоки, а затем в преемственно выстроенные процессы познания и освоения нуждается *ритмическая сфера* музыки. Потенциальное богатство средств ритмической выразительности (темповых градаций, агогических нюансов, построения композиционной формы и др.) еще далеко не в полной мере претворяется в исполнительском творчестве музыкантов. Но для того, чтобы использовать их неограниченные выразительные возможности, требуется фундаментально изучать эту сферу музыки, начиная с первых занятий.

Большое значение имеет раннее познание семантико-выразительных возможностей *взаимодействия различных музыкальных средств* (звуковысотного рисунка, ритмоинтонационности, темпа течения звуковых процессов) для воплощения *поэтической содержательности и художественной образности* произведения. Преемственно организованное развитие необходимых для этого аналитических способностей и навыков музыканта, заложенное с первых занятий в исполнительском классе в виде простейших заданий, одновременно преемственно развивается в

классах сольфеджио, теории музыки, музыкальной литературы, других дисциплин музыкально-образовательного комплекса.

Таким образом, актуальным становится обеспечение преемственности в подготовке музыканта не только в вертикальном разрезе (между отдельными этапами обучения), но и в горизонтальном плане — *между различными дисциплинами музыкального образования*, изучаемыми параллельно, а, следовательно, и различными сторонами личности и деятельности молодого музыканта. Нетрудно догадаться, что речь в первую очередь должна идти об обеспечении преемственности между содержанием обучения в классах, где формируется исполнительское мастерство музыканта (специальность, ансамбль, хор, оркестр и др.), с одной стороны, и классами, в которых изучаются грамматические и синтаксические закономерности музыкальной речи (сольфеджио, гармония, анализ музыкальных произведений, проч.), ее историческое развитие, содержательность и образность (музыкальная литература, история музыки), с другой.

И в дальнейшем, в процессе продвижения учащегося-музыканта от начальных этапов обучения к высшим — как для исполнительских, так и для историко-теоретических дисциплин — необходимым является преемственно выстроенное постижение особенностей композиционных структур музыкальных произведений, подчиненных логике воплощения их содержательности в специфической музыкальной форме.

И, наконец, далеко не последнее место в раннем познании фундаментальных закономерностей музыкального искусства, раскрытых современным музыкознанием, принадлежит его *коммуникативной природе*, направленной на слушателя [В. Медушевский, Е. Назайкинский, Ю. Рагс, А. Якупов и др.].

Обратимся теперь к другим аспектам проблемы укрепления преемственности в образовании музыканта-исполнителя. Речь пойдет о преодолении исторически сложившейся практики разделения целостных по своей природе процессов мышления и исполнительских действий музыканта на составные компоненты с целью их раздельного освоения. В исполнительстве и обучении музыканта в XVII–XVIII веках, напротив, первостепенную роль играл *принцип целостности*, претворявшийся в начальных учебных пособиях, например, в «Нотной тетради Анны-Магдалены» или «Инвенциях» великого Баха. Постигание–выявление художественного и музыкального содержания произведений здесь отнюдь не отделялось от освоения способов их инструментального воплощения (техники), а последнее — от развития необходимых для этого способностей, знаний и навыков учащегося.

Однако в дальнейшем эти компоненты целого — широко понимаемого *мастерства исполнителя* — все чаще и больше выделялись в самостоятельные области изучения, что впоследствии неизбежно вызывало потребность их искусственного объединения. В результате целостный по своим внутренним (личностным) детерминантам исполнительско-игровой процесс, нацеленный на творческую интерпретацию музыки и адекватное восприятие слушателей, терял непосредственность выражения своих глубинных пластов, самой природы искусства звуков — его духовного, художественного начала, ибо на первый план зачастую (особенно в учебной и широкой концертной практике) выходила внешняя, виртуозно-техническая сторона

исполнительства. Сохранение же необходимой целостности содержания музыки и средств его воплощения удавалось лишь немногим крупным артистам.

С целью преодоления такой ситуации в теории исполнительства и музыкальной педагогике была, как уже говорилось, заострена проблема *преемственности в профессиональной подготовке музыканта-исполнителя*, в русле исследования которой разрабатывалась концепция «обратной» преемственной связи формируемого изначально комплекса базовых компонентов исполнительского процесса с «идеальной моделью» мастерства и культуры высококвалифицированного специалиста.

Такое направление в исследовании проблемы преемственности в музыкальном образовании можно считать истоком перспективного методологического подхода, поскольку в его основу положены принципы *фундаментализации* и *системности*. Выдвинутое в работах М. Берлянского положение о существовании целостной трехслойной системы исполнительских действий музыканта, включающей *художественно-образный, звукоинтонационный и двигательно-технический компоненты*, открывает новые возможности исследования проблемы преемственности в обучении музыканта-исполнителя. Речь теперь должна идти не только об изучении преемственных связей между этапами развития отдельных слоев целостного исполнительского действия в *диахроническом* разрезе, но и об анализе средств постижения и укрепления их взаимосвязи в *синхроническом* аспекте — в реальном исполнительском процессе на всех стадиях профессионального обучения: от первых шагов в формировании фундамента мастерства до высших этапов исполнительского образования, включая подготовку музыкальных произведений к концертному исполнению.

Центральным предметом исследования в этом плане могут стать преемственные связи между творческими порождениями художественной фантазии музыканта и творческим же воплощением в звучание обозначенного композитором интонационного инварианта текста музыкального произведения. И далее — изучение необходимых условий использования целесообразных двигательно-игровых действий исполнителя. Иными словами, предстоит сначала выяснить, *какие* существуют связи между названными выше тремя компонентами целостного исполнительского действия (шире — мастерства) и *как* они функционируют в культуре высококвалифицированного музыканта. А затем обеспечивать подобную целостность при их элементарной проекции в начальную стадию обучения.

В свете этих задач, очевидно, потребуется переосмыслить некоторые привычные понятия, укоренившиеся в теории и практике музыкального исполнительства. Так, представляется нужным сблизить понятия *культуры* исполнения (скорее, культуры интерпретации?) музыки и *мастерства* музыканта-исполнителя. Видимо, и то, и другое явление-понятие должны включать в себя представление о полном наборе существенных личностных качеств, способностей, знаний, навыков владения исполнительскими средствами (техникой) и т.д., обуславливающим высокохудожественное звучание музыки, далеко превосходящее его добротный ремесленный уровень.

Вместе с тем культура исполнителя-интерпретатора, по-видимому, представляет собой явление более высокого порядка, отличающееся от мастерства тем, что пред-

полагает связь (преемственность) полного комплекса профессиональных характеристик с широко понимаемой культурой *личности* музыканта. Более того. Мастерство — это то, что, очевидно, можно формировать и передавать молодому исполнителю в процессе обучения, тогда как культура музыканта — нечто качественно более значительное — приобретается самым различным образом (в том числе спонтанно) в процессе *общения* с ее истинными носителями — наставниками (причем, не обязательно непосредственными учителями), более культурными сверстниками и коллегами, окружающей средой, стихийно наблюдаемыми проявлениями высокой культуры в различных сферах человеческой деятельности и пр.

Таким образом, можно говорить о «двусторонней» преемственности явлений мастерства и культуры музыканта-исполнителя, их взаимодействии в процессе его профессионального становления.

Одной из важнейших составляющих профессиональной культуры (именно культуры, а не мастерства!) музыканта-исполнителя является чуткость к характерным особенностям стилистики сочинений разных исторических эпох, к их национальной и композиторской принадлежности, а также исполнения. Разумеется, формирование представлений о стилях в музыке, развитие чувства стиля в разных искусствах и понимание стилистических требований при исполнении различных произведений также входит в число забот об укреплении преемственности в обучении музыканта, ибо выявление специфики стиля музыкальных произведений и определение характерных черт современного стиля их интерпретации представляет собой одну из актуальных проблем исполнительства наших дней, подвергающегося ныне мощному влиянию множества далеко не благоприятствующих факторов¹.

Современная музыкально-исполнительская практика, к сожалению, свидетельствует о постепенном ослаблении преемственных связей с исполнительской культурой прошлого. Забота о развитии мастерства (к тому же, понимаемого довольно узко — в чисто техническом плане) в процессе обучения музыканта ныне, к сожалению, заметно преобладает над воспитанием его культуры.

Действительно, если корифеи отечественного исполнительского искусства середины прошлого столетия в значительной мере питались богатствами русской художественной культуры прошлого, в том числе «серебряного века», то сегодня молодые музыканты все меньше и меньше постигают высокие духовные и эстетические идеалы выдающихся мастеров непосредственно предшествовавших поколений (Гольденвейзер, Нейгауз, Юдина, Ямпольский, Козолупов, Голованов, Самосуд и др., а затем Гилельс, Рихтер, Ойстрах, Кнушевицкий, Мравинский, Кондрашин и т.д.).

Следовательно, сохранение в общественно-культурной памяти творческого облика, профессиональных установок и художественных идеалов этих (и многих других, в том числе работавших на периферии) музыкантов, кстати говоря, составляет одну из важных задач исторической ветви современного российского музыкозна-

¹ Не случайно в Государственный образовательный стандарт высшего музыкального образования третьего поколения (2013) введен новый предмет «История исполнительских стилей», который, по нашему мнению, следовало бы расширить — изучать также историческую преемственность композиторских стилей.

ния и педагогики музыкальной деятельности, актуальность которой возрастает в свете проблемы укрепления преемственности в музыкальном образовании.

Теперь, обобщая сказанное, попытаемся предложить определение сущности об-суждаемого здесь явления и дать соответствующее толкование понятию «преем-ственность» применительно к профессиональной подготовке музыканта-исполнителя. С нашей точки зрения, преемственность в музыкально-исполнительском образовании — это необходимая и многогранная *сущностная характеристика* музыкально-образовательного процесса и, соответственно, *универсальное системное понятие*, указывающее на содержательные иерархические связи всех компонентов исполнительского мастерства и культуры интерпретатор-ской деятельности в процессе профессиональной подготовки музыканта, начиная с первых шагов его обучения.

Понятие преемственности в обучении-воспитании музыканта-исполнителя как открытой и целостной системы предполагает единство следующих структурных компонентов:

- закладки комплексного фундамента основополагающих исполнительских ка-честв и умений в начальном периоде занятий на инструменте, а также преемствен-но выстроенного установления функциональных связей между ними как важнейше-го условия прогрессивного развития учащегося;

- непрерывного подкрепления в дальнейшем базовых компонентов формирова-ния мастерства и воспитания целостной исполнительской культуры как определя-ющего фактора достижения на каждом этапе нового, более высокого уровня твор-ческого становления молодого музыканта;

- выявления и оптимизации преемственных связей между отдельными учебными дисциплинами музыкально-исполнительского образования, что предполагает го-раздо более широкое практическое использование музыкально-теоретических, ис-торических, гуманитарных, полихудожественных, общеэстетических, психологиче-ских, социологических и прочих знаний, соответствующих навыков в процессе профессиональной подготовки музыканта;

- сохранения и развития в современном российском обществе наиболее прогрес-сивных, отвечающих истинным общественно-культурным потребностям, форм ор-ганизации музыкально-исполнительского образования, аккумулирующих ценный исторический опыт российских и зарубежных учебных заведений.

Последнее требование, относящееся к преемственности организационно-методологических основ музыкально-исполнительского образования, в настоящее время представляется исключительно актуальным. Ведь практическая реализация мер и мероприятий учебного и методического характера, связанных с необходимостью укрепления преемственности в музыкальном образовании, несомненно, по-требует определенных ресурсов — экономических, управленческих, экспертных и проч.

Поэтому решение широкого круга задач, обозначенных выше, неизбежно ока-жется зависимым от государственно-общественного признания значимости предла-гаемых новаций в данной отрасли российского художественного образования.

Литература

1. Берляничик, М.М. Воспитание музыканта-исполнителя: проблема преемственности // Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя (школа—училище—вуз): Сб. тр. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки; Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, 1984. — С. 13–21.
2. Берляничик, М.М. О развитии культуры мелодического интонирования в процессе воспитания скрипача // Вопросы смычкового искусства: Сб. тр. ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 49. — М.: Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, 1980. — С. 46–79.
3. Медушевский, В.В. Углублять концепцию музыкального образования // Углублять концепцию музыкального образования. — Советская музыка. 1981. № 9. — С. 52–58.
4. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972. — 342 с.
5. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. — М.: Музгиз, 1967. — 322 с.
6. Фейнберг, С.М. Пианизм как искусство. — М.: Музыка, 1969. — 599 с.
7. Mozart, L. Gründliche Violinschule / Als Faksimile Herausgegeben von H.J. Moser. — Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1956. — 268 S.

Э.М. Рагимова

ТУРЕЦКИЙ МЕХТЕР: ЭКСКУРС В ТРАДИЦИЮ

Мехтер (военный оркестр янычарской музыки) — одно из древнейших и величайших достижений мировой культуры. Она отражает мировоззрение турецкого народа, является неотделимой частью его истории, религии и философии, воплощает его идеалы и нравственные ценности. Несмотря на свою древность, это живая полнокровная традиция, волнующая сердца современных людей. Эта музыка обладает сложным сводом правил культивирования звука и грамматических норм, гармоничным соотношением утонченной интуиции и интеллектуального расчета. *Мехтер* — одна из показательных ближневосточных традиций — удивительно интересна как сама по себе, так и в качестве звукового контекста самых различных сторон жизни, истории, культуры, искусства Турции.

Слово «*мехтер*» происходит от персидского «*махтар*», которое означает «один музыкант военного оркестра». В Османской империи подобный оркестр в основном называли *мехтеран*. Это слово использовалось и для обозначения свиты визирей и князей, которые именовались *мехтеране* («собрание *мехтеров*»). Турецкий термин «*мехтер-хане*» («дом *мехтер*») относится к ансамблям музыкантов для военных и церемониальных целей. В Османской империи *мехтер-хане* также называли *давул-хане*, или «дом ударных инструментов». На современном турецком языке эта группа музыкантов часто зовется *мехтер такими* — термином, используемым также для некоторых чиновников Османской империи: под ним понимают

ся не только группы, но и отдельные музыканты. Само слово «*мехтер*» имеет два возможных происхождения. Некоторые исследователи считают, что оно произошло от персидского слова «*махи-тер*», что означает «новолуние» или «полумесяц»; другие прослеживают влияние персидского слова «*михтер*», что означает «великий возвышенный» [4, 13]. Очень быстро янычары стали наиболее привилегированной частью турецкого войска, а их войсковая музыка стала символизировать всю турецкую державу.

Изначально в Османской империи военные оркестры начали создаваться как своеобразный элемент штурмовой тактики корпуса янычар. Оркестров *мехтер* было достаточно много. Помимо королевского *мехтера* султана, существовали еще *мехтеры* первого министра (*судразам*), генерала-губернатора (*бейлербейлери*), окружного губернатора (*санджакбейлери*) и командующего янычарами. У каждого из них был свой собственный оркестр. В одном из источников утверждается, что Селим III увеличил число оркестров *мехтер* от 177 до 200. Традиционный оркестр *мехтер* формировался из *кат*, количество которых было признаком важности человека, для которого он играл. Так, для первого министра могло использоваться девять *кат*, для губернатора — семь, а для неофициального *мехтера*, нанятого торговцами (например, для праздника), только три или пять *кат*.

Традиция, которая началась только с ударных инструментов периода до н. э., впоследствии была обогащена добавлением духовых инструментов. Это была коллекция инструментов, которую турецкие племена в Средней Азии использовали как в военных целях (сигнал об опасности), так и в музыкальных (танец). Китайские источники II века до н.э. сообщают, что придворный музыкальный ансамбль был сформирован из инструментов, привезенных турками.

«*Табл-хане*» и «*накаре-хане*»¹ — два понятия, которые когда-то использовались в *мехтере*. У данных слов, согласно утверждению профессора Махмут Рагиб Газимихала, «нет производных в турецком языке. В результате этого некоторые ученые стали жертвой несостоятельной теории. Они решили, что *мехтер* произошел из персидской или арабской культуры. Кроме того, *зурна*, *нефир*, *табл* и *зиль*² также не имели эквивалентов в турецком языке, что могло бы подтвердить их теорию» [1, 11]. Однако исследования обнаруживают, что эти термины часто встречались у турецких народов даже в древнейших цивилизациях. Сильное влияние религии ислама — это только фактор, который может быть причиной этого. Не только новый путь исповедания был введен в турецкую культуру исламской религией, но и мощный «поток» арабских и персидских слов, пришедший с ней. Влияние ислама оказалось настолько сильным, что многие турки получили арабские имена³. Выводы, полученные учеными, предполагают существование *табл* еще до исламизации Турции. В этом плане необходимо обратиться к историческим фактам относительно появления термина «*табл*» в азиатском регионе в до-

¹ *Табл-хане* и *накаре-хане* — букв. «дом барабанов»: военные музыкальные капеллы, которых находились в специальных зданиях.

² Названия музыкальных инструментов.

³ Подобный процесс отмечался и в Индии в могольский период, когда индийцы надели мусульманские одежды и стали называться мусульманскими именами.

исламский период.

Согласно расшифрованным данным орхонских надписей (VIII век н. э.)⁴, «Диван-у лугат ат-турк» М. Кашгари⁵ (XI век), трудам о музыке аль-Фараби⁶ и М. Хорезми⁷, определенным персидским и китайским источникам, *табл* существовал в Центральной Азии до рождения ислама и в королевских дворцах оркестр назывался *ту*⁸. *Ту* был самым старым названием для всех оркестров, включая *табл*. Многие другие ссылки на китайские летописи выявили, что *ту* было также часто используемым словом в китайском языке. Это обстоятельство привело к возникновению другой теории, согласно которой корень этого слова пришел из Китая. Однако данной версии противоречили многие исторические записи, доказывавшие обратное.

«*Ту*» — копье с привязанным на его конце конским волосом — в древние времена символизировал власть. Число таких копий могло увеличиваться или уменьшаться в зависимости от величия его владельца. В Османской империи «*ту*» понимался как знак уважения и мог быть не только у султана, но и у приближенных ему людей. «*Ту*» был своего рода знаком военной доблести. Требовалось высочайшее умение для создания «*ту*». Прядь длинных волос окрашивалась в красный цвет, а на нее помещались черные и белые пряди. На конце копья находился металлический шар, покрытый золотом, на который иногда помещался полумесяц. Шар символизировал солнце, полумесяц луну, а хвост лошади — лучи солнца. Так в XVI веке в Османской империи традиционный «*ту*» состоял из длинного окрашенного хвоста лошади, золотого шара и серебряного полумесяца.

Первые турецкие названия инструментов, использовавшихся в оркестрах *ту*, следующие (слова в скобках — это названия, которые были даны им впоследствии): *йира* (*сурнай*, в настоящее время называется *зурна*), *боргуй* (сейчас — *бору*, в Арабии известен как *нефит*), *бур ор*, *бу*, *кюврюк* (*кюс*, в настоящее время назы-

⁴ Орхонские надписи, или тюркские эпитафии, найдены в Северной Монголии, в районе реки Орхон, вследствие чего они стали известны как орхонские эпитафии: это древнейший памятник тюркского языка, сделанный на камне. Они делятся на монгольские, китайские, уйгурские и руноподобные. Памятники представляют собой обтесанные и обработанные камни в форме четырехгранных столбов. На трех гранях каждого из столбов вырезаны тюркские тексты. На четвертой грани написан текст на китайском языке. Тюркские эпитафии занимают свыше 2 метров от всей длины каменных столбов. На первом неповрежденном памятнике насчитывается около 10000 букв. В них содержатся восхваления подвигов и завоеваний тюркских ханов.

⁵ Махмуд Кашгари (1029–1101) — выдающийся среднеазиатский филолог-ученый, создатель уникального памятника тюркской литературы на арабском языке «Диван-у лугат ат-турк», или «Словарь тюркских наречий» (1072–1074) — словарь-справочник различных тюркских языков, который по праву считается тюркской энциклопедией. В ней собран и обобщен обширный историко-культурный, этнографический и лингвистический материал, запечатлены этические ценности и нормы поведения, специфическое мировосприятия тюркских народов в XI веке, а также пословицы, поговорки, стихи, рассказы.

⁶ Абу Наср Фараби (аль-Фараби) — ученый, математик, философ Востока (X век). Среди его работ — «Книга о классификации ритмов», «Книга указаний пути к счастью», «Введение в логику», «Слово о музыке», а также фундаментальный труд «Большая книга о музыке», считающийся важнейшим источником различных сведений о музыкальных традициях Востока.

⁷ Мухаммад Хорезми бен Муса (аль-Хорезми) — выдающийся среднеазиатский ученый IX века (математик, астроном, географ, историк), автор основополагающих трактатов по алгебре и арифметике.

⁸ Во многих случаях слово «*Тиг*» переводится на русский язык как написание латиницей — «*туг*». Однако, согласно правилам турецкого языка, последняя буква в этом слове — *юмушак ге* — не произносится, окончание смягчается, подобно нашему «*ь*».

вается *кес*), *тюмрюк* (*табл*, *дюхюль*, сейчас называется *давул*), *ченг* (*зиль*, *гонг*, в настоящее время — *чанг*). По мнению турецких исследователей, некоторые из этих названий, имеющих турецкое происхождение, ведут свое начало из различных диалектов тюркского языка.

С другой стороны, по мнению известного этномузыколога, профессора М. Газимихала, не стоит утверждать, что данный оркестр носил сугубо турецкий характер, т. к. «названия инструментов и их использование в последующие годы не является достаточным доказательством чего-либо. Есть и другие сведения, которые поддержат данное утверждение» [1, 11]. Согласно некоторым свидетельствам, за два столетия до Рождества Христова генерал китайской армии нанес политический визит во дворец турецкого хана. Из-за некоторых формальностей это посещение протянулось до города Баласагун⁹. По возвращению в Китай, генералу удалось взять с собой в страну оркестр *ту*, который давал концерты для жителей Китая и приезжих гостей. Среди инструментов, пришедших в Китай с этим оркестром, был *хоу кья* (из семейства рожковых). *Хоу кья* отличался своей витой формой с внешними отверстиями и пронзительным звучанием. Это тот же инструмент, который иранцы относят к *най-ы тюрки* (не-тюрским). Великий классик персидской поэзии Низами (XII век) писал: «Такое эхо вышло из *най-ы тюрки*, что все турки были вне себя от радости» [1, 11]. Согласно другим данным, оркестр *ту* имел очень высокий статус во дворцах Баласагуна.

Мы можем также сослаться на некоторые сведения, найденные в персидских и турецких источниках:

1) труба *корренай*, имеющий отношение к туркам и персам, является изобретением Афрасиаба¹⁰, равно как и афрасиабовский рожок (*пиринч*), на котором затем играли музыканты из полков крымских царей¹¹;

⁹ Баласагун — средневековый город, весомое звено в цепи городов Великого шелкового пути, находился на территории нынешней Киргизии. В XII веке был столицей Караханидского государства. Затем он был захвачен монголами и в XIV веке перестал существовать.

¹⁰ Афрасиаб — 1) в иранской мифологии — доблестный правитель Турана (впоследствии — Туркестан), предводитель туранцев, которые вели продолжительные военные действия с иранцами; в иранском эпосе он выступает как главный враг Ирана; 2) в среднеазиатских мифах (узбеков, турок, туркмен, азербайджанцев) — прародитель тюркоязычных народов, царь тюрков, богатырь, предводитель тюркских племен, совершавший завоевательные набеги на соседей. Согласно средневековым источникам, от Афрасиаба вели свое происхождение Караханиды и Сельджукиды. Образ Афрасиаба — собирательный, он вобрал в себя черты многих подобных персонажей мифологии тюрков (в частности, родоначальника тюрков, героя тюркских сказаний Алп-Эр-Тонга, почитавшегося вплоть до XI века). Любопытно отметить, что турки убеждены в том, что турецким именем Афрасиаба было Алп-Эр-Тонг. Как часто водится в истории, такие загадочные личности вызывают жаркие дискуссии вокруг своего имени, окутанного тысячами легенд и вымыслов; им обычно приписывается создание чего-то нового и необычного, что нельзя ни доказать, ни опровергнуть, как и в случае с вышеперечисленными музыкальными инструментами. Данный факт — не единственный на витиеватом пути развития мировых цивилизаций. Нечто подобно в Индии связано с именем персидского поэта и философа, придворного музыканта, «праотца» индомусульманской культуры Амира Хусро, которому также приписывается создание некоторых музыкальных жанров, инструментов и т.д.

¹¹ У тюркских народов есть инструмент со сходным названием — *керней* (*карнай*): это большая труба, которая состояла из отдельных медных пластин, спаянных или заклепанных в нескольких местах. Часто имела изогнутую форму в виде мундштука. Считается, что этимология слова связана с персидским «кэрнай» — труба, рожок.

2) инструменты *шарней*¹² и *най-ы тюрки* (не-тюрский) принадлежат китайцам турецкого происхождения.

Следует обратить внимание на любопытный факт: ранее упоминаемый М. Кашгари в «Словаре тюркских наречий» (1072–1074) утверждал, что жители города Баласагун считали число девять священным. М. Абдюлькадир также отмечал сакральность числа «девять», ссылаясь на то, что оркестром *мехтер* каждый день исполнялось именно девять мелодий для короля. Огромное значение цифры «девять» среди турков и монголов отмечается не только в этих двух случаях, упомянутых выше, но и в других примерах: у визирей Османской Империи было по девять оркестров *ту, мехтер* состоял из девяти групп инструментов.

Далее, оркестр *табл* распространил свое влияние от территорий сельджукских, езбекских, мамлюкских султанов до Персии. Известно, что другой оркестр *табл* из азиатского региона добрался до дворцов индийских городов, в частности, его игру слышали в Дели. В каждом государстве, в котором был организован *табл*, был создан свой репертуар, свойственный музыкальной культуре данной страны. Кроме того, в качестве своеобразных подарков существовал обмен между оркестрами *табл* различных регионов.

Ибн Баттута¹³, арабский путешественник, сообщал о своих наблюдениях относительно *табл* в каждой стране, которую он посетил. В своих письмах он также упоминал, что слушал традиционный *давул* и *зурну* в Анатолии (первая половина XIV века).

Типичный состав инструментов *мехтера* включает несколько их разновидностей. Состав инструментов *мехтер* мог меняться в зависимости от церемонии или сражения, но в основном каждый *кат* оркестра состоял из *зурны* (очень звонкий инструмент с двойной тростью, подобный гобою), *бору* (трубы), *накаре* (маленьких литавров, обычно играющих в паре), *давула* (большого цилиндрического басового барабана) и *зиль* (пары тарелок); *кес* (большие литавры, обычно используемые в паре) применялись в церемониях (только в султанском *мехтере*) и в сражениях (только в *мехтере* главного генерала).

Итак, рассмотрим подробнее инструментарий *мехтер*. *Кес* (двойной большой барабан). Инструмент очень крупных размеров, слишком большой, чтобы перевозить на животном во время исполнения. *Кес* располагался в центре оркестра *мехтер*. Звук извлекался путем удара двумя деревянными молотками. Турецкий путешественник XVII века Е. Челеби описал *кес* следующим образом: «Каждый из барабанов был настолько большим, что напоминал купол турецкой бани. Их использовали накануне и во время праздников. Их звук походил на гром» [1, 21].

Размер инструмента варьировался в зависимости от кожи, натянутой на барабанах. Басовые барабаны обычно делались из шкуры верблюдов. Использовался ин-

¹² Созвучно названию инструмента, который использовали кочевники в военных походах — *сырнай* (дудка). Обычно для ее изготовления использовали деревянную трубку, которую обтягивали кишкой. Применяли также кости и рога животных. Этимология слова связана с иранским «*сурнай, зурнай*» — флейта, дудка.

¹³ Ибн Баттута (1304–1377) — знаменитый арабский путешественник и странствующий купец, объехавший все страны исламского мира.

струмент в военных целях, а не для концертов, поскольку его громкий пугающий звук на поле боя наводил страх на противника. Звук барабана постепенно усиливался, когда приближались к врагу, а барабанщики запевали хором: «Только один Аллах!». Некоторые историки предполагают, что в генеральном сражении при Мохаче было 500 *кесов*.

Во время военных действий *кесы* парами грузили на верблюдов или лошадей, а игра на них требовала большого мастерства. Интересно, что похожая традиция помещать военные барабаны на животных была распространена в Персии, соседней с Турцией страной¹⁴. Исполнителей на *кесе* называют *кесзен*. *Кес* использовался только в королевском оркестре *мехтер*.

Следующий инструмент — *зурна* (разновидность гобоя): это, как известно, старейший деревянный духовой язычковый инструмент с семью отверстиями. Зурна с самым ярким звуком изготавливается из дерева сливы. Из всего оркестра *мехтер* лишь *зурна* может отдельно исполнять целое музыкальное произведение. Этот инструмент передает дух героизма музыки *мехтер*. Зурна, размеры которой варьируются от 60 см до 30 см в зависимости от разнообразия звука, делится на 3 вида: *каба зурна* (грубая зурна), *орта зурна* (средняя) и *джур зурна* (звонкая зурна). Широта звукового диапазона охватывает весь промежуток между низким ладом *чаргах*¹⁵ и высоким ладом *хусейни*¹⁶. Исполнителей на этом инструменте называют *зурназен*. Умелая игра на *зурне* является главным условием для того, чтобы могли быть воспроизведены все звуки и исполнены мелодии любой сложности. Принято считать, что понятие «*зурна*» произошло от слова «*сурнамак*», что означает «пение, стенание» в различных диалектах Алтая, Телеута, Киргизии, Якутии и др. Интересно, что это слово вошло в обиход в таких языках, как армянский, сербский, хорватский, русский и персидский (с небольшими различиями).

Первоначально *бору* (труба) была сделана из коры дерева, позже из меди. Принято считать, что *бору* является предком современной трубы и тромбона. В древних источниках этот инструмент упоминается как *боры*, *боргай*, *бургув* в зависимости от происхождения турецкого диалекта. Арабы называют его *нефир*. Этот духовой инструмент, который также называют *най-ы тюрки* (турецкая труба), использовался как органнй пункт на определенном звуке. Исполнителя на *бору* называют *борузен*.

Корренай (горн) — это длинная труба, сделанная из сплава меди и серебра, относится к басовым инструментам оркестра *мехтер*. Изначально разновидности этого инструмента использовались различными турецкими племенами, затем *корренай* занял свое место в оркестре *мехтер* во время Сельджукского периода¹⁷. Спустя некоторое время инструмент перестали использовать из-за трудности

¹⁴ Схожесть с персидской музыкальной культурой неслучайна, ведь Турция всегда была многонациональной страной. Ее и сейчас населяют не только турки, но и греки, персы, арабы, евреи, армяне.

¹⁵ Чаргах (строй чистых квинт) — основной лад, состоящий из соединения трех равных тетрахордов (нижнего, среднего и верхнего) по формуле 1/2-1½-1/2. Нижний тетрахорд слитен со средним (общий звук с), а средний с верхним разделен. Некоторые известные турецкие исследователи полагают, что звукоряд лада представлен в следующем виде: g-as-h-c-des-e-f-g-as-h-d.

¹⁶ Хусейни — один из 12 основных ладов.

¹⁷ Сельджукский период — 1054–1220 гг.

его транспортировки. Но все же он занял свое место в истории оркестра *мехтер*. В настоящее время *корренай* хранится в Военном музее в Стамбуле.

Труба является важным показателем культурного взаимодействия Востока и Запада. Петля на трубе появилась в восточной миниатюре только после встречи с европейскими культурами, в которых была разработана s-образная форма, и приобрела популярность в XIV и XV веках. На персидских и османских живописных полотнах изображены оркестры, использовавшие прямую трубу только до второй половины XV века. После этого *мехтер* стали использовать s-образную трубу, а затем — петлеобразную. В знаменитой «Шахнаме» Фирдоуси¹⁸ встречаются следующие строки, описывающие военные действия:

«Тут перед *Самом* радостны впервые.
Старейшины предстали войсковые.
Погнали барабанщики слонов.
Взметнулась пыль до самых облаков.
Звон золотых звонков и голос трубный.
Индийские им подпевают бубны.
С веселым кличем двинулся отряд.
Ликуя, воины пришли назад.
Вступили в город, позабыв печали.
Одним богатырем богаче стали» [2, 46].

Неотъемлемый участник ансамбля *мехтер* — *давул* (литавры). Это один из главных инструментов оркестра, поскольку он используется для поддержания ритма в музыке *мехтер*. В анатолийской народной музыке *давул* и зурна являются неразделимым дуэтом. Для игры на нем используется молоток с правой стороны для подчеркивания сильной доли и тонкая изогнутая палка слева для слабых акцентов ритма. В турецкой истории его называли различными именами, такими как *тюмрюк*, *тавил*, *табыл*, *кебюрге*, *табы*. *Давул* — один из старейших турецких ударных инструментов. Происхождение слова и его различные версии связаны со старыми турецкими диалектами. В прошлом существовали различные манеры игры на нем, зависящие от цели исполнения. Например, ударяли в него, чтобы объявить о радостном событии, победе в войне, для наведения общественного порядка или подавления восстания.

Накаре — парный маленький барабан — состоит из двух мисок для вина с натянутой на них животной кожей и подобен маленькому барабану, который называют *кудюм*. Во время концерта на нем играют сидя на корточках на земле, тогда как на марше для удобства передвижения его привязывали к талии; сегодня держат напротив груди. Используется *накаре* для варьирования мелодии и заполнения пауз между долями основного ритма. Исполнителей на этом инструменте называют *накарезен*.

¹⁸ Выдающийся памятник персидской литературы, в переводе с персидского — «Книга о царях», «Царь-книга»; время создания — приблизительно 976–1011 гг.: это национальный эпос иранских народов; считается самой длинной поэмой в мире, написанной одним автором.

Особая роль в *мехтере* принадлежит *зиль* (тарелкам). Этот инструмент сделан из сплава меди и олова в круглые пластины. Он является обязательным в группе ударных инструментов оркестра *мехтер*. Благодаря своей звонкости, *зиль* служит для поддержания основного ритма музыки. Тарелки одеваются по одной на руку и держатся или вертикально, или горизонтально. Исполнителей на этом инструменте называют *зильзен*. У инструмента есть и второе название — *халиле* (исполнителей называют *халильзен*). *Зиль* высшего качества были сконструированы в Стамбуле и в настоящее время они воспринимаются многими странами как «Символ Турции».

Бору и *кес* использовались исключительно в военных оркестрах, в то время как на *зиль* и *накаре* играли в коллективах религиозных орденов.

Пожалуй, самым необычным в оркестре является инструмент *чевган-шест* (колокольчики). Инструмент состоит из десяти-двенадцати маленьких серебряных и медных колокольчиков, находящихся на полумесяце. Полумесяц расположен на конце шеста, который доходит до метра в длину. Исполнение на этом инструменте происходит по принципу перемещения шеста вверх и вниз, за счет чего раздается перезвон колокольчиков. Исполнителей на *чевган-шесте* называют *чевганы*. Этот инструмент последним вошел в оркестр *мехтер* в конце XVIII века. *Чевган-шест*, по мнению современных турецких музыковедов, возможно, появился (от традиции украшения кисточками хвоста лошади) в ответ на взаимодействие турецких идей с западноевропейскими. Поскольку это негромкий инструмент, его использовали, главным образом, в церемониальных целях (по одному для каждого *кат*). После исследования старинных составов *мехтер* с их глубоко проникающими тембрами и резким звучанием ударных инструментов, с их высокими тесситурами, приходим к предположению об основной функции этих оркестров — быть очень-очень слышимыми. Исполнителей на *чевган-шесте* называют *чевганы*. Этот инструмент последним вошел в оркестр *мехтер* в конце XVIII века.

Бывают *мехтеры*, включающие и другие инструменты. В зависимости от количества их разнообразных видов оркестры подразделяются на восьмигрупповые, девятигрупповые и т.д.

Музыкальные инструменты *мехтер* можно условно разделить на три группы в зависимости от того, какую сторону жизни тюрок они характеризуют. Аэрофоны (*зурна* и *мехтерский дудук*) символизируют праздник, *бору* — аграрный уклад жизни, суфийский инструмент *ней* — религию. *Зиль* (идиофон) является знаком султанской власти. Мембранофоны — *кес*, *давул*, *накаре* — символизируют единообразный призыв к бою.

Инструментальный состав *мехтера* зависит от его функции. Одной из них была игра на поле боя для вдохновения воинов. Группу всегда можно было найти в центре действий: как только музыка умолкала, солдаты прекращали войну. *Мехтер* также исполнял торжественную музыку на государственных церемониях, на прибытие и отъезд важных персон и для сопровождения османских послов в Европу. Вступление Великого посланника Мехмеда-паши в Вену 8 июня 1665 года сопровождалось большим *мехтером*, состоявшим из четырех *шалмеев*, двух больших литавр, двух тарелок, трех цилиндрических барабанов и четырех труб. В *мехтере* XVII–XVIII веков использовалось до 39 музыкантов. Такие большие группы были

особенно впечатляющими с пронзительным звуком духовых инструментов, могучим боем барабанов и металлическими ударами тарелок.

Согласно установленным правилам, в оркестре *мехтер*, который принадлежал султану, каждый инструмент был представлен в 12-кратном количестве. Такой королевский оркестр состоял из 100 человек, из которых 60-65 были разделены на 6 групп. Самой многочисленной была ударная группа, состоявшая из маленьких двойных барабанов, колоколов и *кеса*. Другие оркестры *мехтер* могли быть девятикратными или семикратными, в зависимости от государственного положения человека, к которому он принадлежал.

В соответствии с законами султана Сулеймана все высокопоставленные чины имели право создавать свой собственный оркестр *мехтер*. Командующие османского военно-морского флота воспользовались этой возможностью. Так, в 1538 году главнокомандующий флота Барбаросса Хайреддин Паша управлял флагом и оркестром *мехтер* в начале сражения. Таким образом, *мехтер* начал выступать во время морских сражений, а также в то время, когда военно-морской флот выходил или возвращался из сражений. Е. Челеби подробно описывает повседневную жизнь королевского оркестра *мехтер* в столице османского государства Стамбуле. Историк сообщает, что в оркестре было «около 300 выдающихся, хорошо оплачиваемых музыкантов. Кроме того, меньшая группа из 40 музыкантов была размещена в крепости Едикуле¹⁹» [3, 13].

Согласно законам султана Мехмеда II, оркестр был обязан давать по три концерта ежедневно, чтобы заставить общественность слушать турецкую военную музыку. В мирное время королевский оркестр *мехтер* выступал в специально отведенном месте. Во время войны традиционные ежедневные концерты проводились перед султаном или перед главнокомандующим. Е. Челеби сообщает, что в Стамбуле существовали и другие оркестры *мехтер*, количество участников которых составляло более чем тысяча человек. Эти оркестры также выступали не менее двух раз в день — утром и вечером, по случаю вступления султана на престол, в дни рождения султанов и *шехзаде*²⁰, на торжествах по случаю обрезания, процессах принятия меча и в честь победы армии в войне.

Музыканты оркестра *мехтер* на выступлениях выстраиваются в форме полумесяца, в середине полумесяца находятся исполнители на *накаре* (маленькие двойные барабаны). Рядом с ними стоят исполнители на *чевган-шесте*. *Давул* и басовый барабан располагается на открытом конце полумесяца. В середине полумесяца находится барабан *кес*, который символизировал сердце кочевника. Барабан всегда был фаворитом всех турецких племен. Китайская принцесса, вышедшая замуж за турецкого лорда, в письме к своим родителям очень хорошо выразила эту страсть народа к барабану: «Всю ночь музыканты ударяют в барабаны, они ударяют в них до самого рассвета» [2, 11].

У оркестра *мехтер* был свой уникальный способ марширования. Во время торжественных процессий после двух шагов третий был остановкой с шагом-

¹⁹ Едикуле («Семибашенный замок») — одна из знаменитых крепостей Стамбула, построенная по приказу Мехмеда Завоевателя в 1458 году.

²⁰ Шехзаде — титул сыновей султанов Османской империи.

поворотом поочередно влево и вправо, чтобы приветствовать общественность с обеих сторон.

Одежда военных музыкантов является важным составляющим оркестра. Она поражает смелостью цветовых оттенков, в которых преобладают белый, синий и красный. Отличаются костюмы и причудливостью головных уборов, по форме которых можно безошибочно определить лидера группы. Ведущего музыканта каждой группы отличает универсальная красная форма, в то время как у всех остальных музыкантов она темно-синего цвета. Уникальность цветовой гаммы одежды исполнителей (красный — главный цвет Османской культуры, синий — цвет мира, зеленый — цвет ислама) способствовала тому, чтобы визуально сделать процессию более запоминающейся и неповторимой.

Восхищенный традиционными нарядами музыкантов оркестра один из австрийских очевидцев XVIII века писал, что «руководитель оркестра или дирижер и лидер каждой группы инструментов носили красный *биннис* (платье с широкими рукавами), на голове были красные тюрбаны, обернутые белой марлей. Другие исполнители были в зеленых тюрбанах, обернутых белой марлей, платье было фиолетового, бирюзового или черного цвета» [3, 2].

В репертуаре *мехтер* преобладает инструментальная музыка, но также используются и хоровые номера. Сочинения *мехтер* носят маршеобразный характер и сочетают в себе религиозный (молитва) и патриотический (воспевание героев) мотивы. И вокальные, и инструментальные композиции *мехтер* в большинстве одногласные с использованием ритма турецкой придворной музыки. Среди композиций, сочиненных для *мехтер*, большое количество написано в ладу *раст*²¹. Причина состоит в том, что у этого лада есть отличительное выразительное качество и способность создавать специфическое психоэмоциональное состояние. В настоящее время в репертуаре *мехтер* насчитывается более двух тысяч произведений.

Музыкальный язык оркестра *мехтер* находится в рамках традиций турецкой музыки Османской эпохи. Современные турецкие исследователи не находят существенных изменений в музыкальном языке *мехтер* в течение многих веков. Обозначим основные особенности музыки *мехтер*, повлиявшие на западноевропейский стиль *алла тэрка*²²:

1. мелодии исполняются одногласно;
2. у инструментов более пронзительный звук, чем у подобных им западных;
3. всегда используются тарелки;
4. несколько типов барабанов ведут основную ритмическую линию;
5. в ладовом отношении характерна внезапная модуляция из мажора в минор и наоборот;
6. в ритмическом отношении характерно использование регулярных и нерегулярных метров;

²¹ Раст (строй чистых кварт) — лад, состоящий из трех равных тетрахордов, построенных по формуле 1-1-1/2 и соединенных слитно. Турецкие исследователи считают, что звукоряд лада представляется в следующем виде: g-a-h-c-d-e-f-g-a-b.

²² *Alla turca* (алла тэрка — итал.) — «В турецком стиле».

7. начало мелодической линии характеризуется тройным повтором первой ступени на фоне основной ритмической канвы;

8. мелодии расцвечиваются украшениями, исполняемыми в быстром темпе;

9. композиции написаны в форме, напоминающей рондо с большим количеством рефренов.

К другим особенностям относятся использование в пассажах пунктирного ритма, пошаговое движение, большие скачки (включая увеличенную кварту), традиционные каденционные обороты.

Европейские слушатели выделяют три особенности, присущие музыке *мехтер*: использованием различных диатонических ладов, нерегулярных метров и монодийной или гетерофонной фактуры.

Турецкие лады имеют сходство с диатоническими ладами. Обычно лад состоит из семи ступеней в пределах октавы, часто с двумя полутонами и пятью целыми тонами, как в мажорной или минорной гамме. Тем не менее, различия в настройке, в размещении полутонов, в методах модуляций означают, что турецкие лады воспринимались на слух непривычно для западной аудитории.

Некоторые произведения *алла тэрка* включали пассажи в унисон или октаву, но в большей степени, композиторы использовали функциональную гармонию в гомофонных и полифонических фактурах.

Музыка *мехтер* занимала важное место в дипломатических отношениях Османской империи. Существует специальная «Увертюра посла», исполнявшаяся в честь приема послов из зарубежных стран.

В XVII веке появилось много новых произведений для оркестра *мехтер* (кроме тех, что исполнялись на поле боя), созданных для выступления при королевском дворе, в особняках и на городских площадях. Новые произведения для оркестра сочиняли ведущие музыканты инструментальных групп. Султан Селим III считал важным развитие оркестра *мехтер* и расширение его репертуара и так как сам был композитором даже сочинял произведения для *мехтер*.

После восстановления оркестра *мехтер* в начале XX века появляются и новые композиции. Среди самых известных можно назвать «Марш Королевского мехтера», слова для которого были написаны Ахмедом Мухтаром Пашой²³, а музыка принадлежала Исмаилу Хакки-бею. Сочинения Исмаила Хакки-бея, Ходжа Казыма и Али Рыза-паши²⁴ обогатили репертуар оркестра.

Исследователи считают, что музыка *мехтер* была под влиянием как придворной, так и народной музыки.

Большинство композиций оркестра *мехтер* принадлежит членам Королевского оркестра. Самые старые из них, которые исполняются и в настоящее время, сочинены композиторами XVI века, такими как Нефири Бехрам (трубач), Эмир-и Хадж, Хасан Джан и Гази Гирай II. Большое количество сочинений для *мехтер* доступны в письменной форме с XVII века. Крупные композиторы этой эпохи: Даи Ахмед

²³ Ахмед Мухтар-паша Победоносный (1832–1919) — полководец и великий визирь Османской империи.

²⁴ Али Рыза-паша (1860–1932) — великий османский визирь.

Челеби из Эдирне (трубач), Ибрагим Ага (главный трубач), Мюстаким Ага, Хаммали и Шах Мурад. Самым великим музыкантом XVIII века является Хызыр Ага.

Школа турецких военных оркестров *мехтер*, принятая государственными законами и развивающаяся в связи с обширным расширением Османской империи²⁵, существовала в течение сотен лет в блеске и великолепии, никогда не отмечаемых ранее. В 1826 году она была отменена и заменена новыми группами, смоделированными в западном стиле. Огромное значение *мехтер* заключается не только в его четкой организации и качестве музыки, но и в его духовной власти, которая очаровала сердца миллионов. Эхо музыки тех исторических оркестров до сих пор звучит в сердцах слушателей. Это — доказательство того, что большинство людей, которые наслаждались музыкой таких групп, не были просто пассивными зрителями.

В XV веке в османском *мехтере* наблюдаются трансформации в оркестровом составе и исполнительском репертуаре. Это происходит под влиянием сельджукского *табл*, который существовал до османского оркестра *мехтер*. По мнению некоторых исследователей, *мехтер* не полностью принадлежал войскам янычар. Каждый армейский корпус владел или сформированной группой или кочующей. Каждый форт, штаб армии, визирьский стан, а также каждый город и деревня организовывали оркестры в соответствии со своей численностью. Иногда армия или город имели два автономных оркестра. В целой Империи насчитывалось около десяти тысяч оркестров. Такой оркестр включал три, пять, семь и даже девять *кат*, что означает количество инструментов в родственной группе: например, если у него было семь *кат* — значит семь инструментов каждого вида в данном оркестре.

Число ежедневных концертов на открытом воздухе оркестров *мехтер* (в дополнение к пятичасовым молитвам мусульман) равнялось пяти. Эти концерты назывались *невбет*²⁶. Оркестры *мехтер* также выступали на различных празднествах и свадьбах. Однако в таких случаях оркестры торговцев пользовались спросом больше, чем *мехтер*. Все эти оркестры были рассредоточены по всей империи. От Филиппин до Дуная, от Адриатического до Каспийского моря, от Черного до Красного морей — все страны Османской империи славилась музыкой и блеском оркестров *мехтер*. Такое великолепие часто становилось предметом зависти для дворцов Европы, и часто европейские короли посылали своих музыкантов в Османскую империю, чтобы услышать *мехтер*. Оркестры *мехтер* всегда сопровождали первых османских послов в Европу.

Во время завоевания турками Константинополя в 1453 году, «звук *мехтер* перешилил колокола города, которые звонили, чтобы призвать солдат к оружию» [1, 9]. На церемониях (или концертах) оркестранты вставали (за исключением исполнителей на *накаре*) в полукруг. В середине круга находился *кес*. Большие инструменты оркестра располагались на лошадях или верблюдах для удобства перевозки. Ор-

²⁵ Образование Османской империи относится к XIII веку.

²⁶ Известный дирижер симфонического оркестра А.Б. Тюзюн считает, что концерты *невбет* исполнялись несколько раз в день перед падишахом, символизируя власть, силу и могущества государства (из личной переписки с музыкантом от 20 января 2014 года).

кестр *мехтер* выступал на парадах во время подготовки к войне, на фестивалях, свадьбах, при рождении детей султанов, на дипломатических мероприятиях и государственных приемах. Королевский *мехтер* играл даже в то время, когда султан брился.

Распространившееся влияние школы *мехтер* привело к появлению в XVIII веке в Европе западных военных оркестров по аналогии турецких. Однако исследователи европейской музыки скоро поняли, что если не будут проанализированы и глубоко изучены все составляющие турецкой музыки, западные оркестры будут далеки от своего прототипа.

Необходимо привести несколько примеров использования военной музыки, чтобы выявить контраст между турецкими и европейскими оркестрами. Первое отличие касается турецких оркестров в Венгрии. Крупный турецкий ученый Е. Челеби²⁷ сообщает в своей книге «Сеяхатнаме» («Книге путешествий»)²⁸ о великолепном выступлении *мехтер* в Венгрии. Согласно его наблюдениям, у этого оркестра было семь *кат*, помещенных в гигантскую башню, которая охранялась двумя сотнями солдат. Теперь для контраста обратимся к другому примеру. В том же самом веке Людовик XIV, король Франции, впервые издал четкую инструкцию относительно военных оркестров. Однако в 1683 году он захотел уменьшить расходы, сокращая число инструментов в каждой родственной группе. Это было, как считают турецкие музыканты, действительно эффективным способом экономии²⁹.

В этом же году современник Челеби А. Галланд³⁰ описывает увиденную великолепную процессию в Эдирне, городе на северо-западе Турции. В своей книге «İstambul'a Ait Günlük Hatıralar»³¹ (1672) он отмечает, что оркестры *мехтер*, которые принимали участие в этих шествиях, включали такие инструменты, как *нефир* (пять или шесть инструментов в группе), *давул* (восемь), *накаре* и *зиль*. В своем описании этой процессии А. Галланд говорит: «Все это было организовано с такой ловкостью и гармонией, что всю эту смесь великолепия, героизма и радости я прежде никогда не отмечал в этой стране. Рев и эхо пятнадцати барабанов создавали такую иллюзию войн и сражений, что я не могу здесь найти слова, которые смогли бы описать все это. Когда равное количество инструментов присоединилось к барабанам, я знал, что мы подошли к великому финалу. Я не могу не упомянуть, что громоподобный звук *кеса* встряхнул всю мою душу и вызвал сильнейшую дрожь у всех присутствующих. Это был самый большой оркестр, который я когда-либо видел. Я верю, что этот спектакль был подготовлен без пренебрежения самой мельчайшей деталью в исполнении и представлял собой шествие, полное замечательных неожи-

²⁷ Е. Челеби (1611–1683) — турецкий путешественник, географ, писатель; провел в странствиях и военных походах более 50 лет. Все сведения, собранные в его путевых заметках и дневниках, увидели свет в 10-томном сочинении «Книга путешествий» («Сеяхатнаме»). Это ценный источник информации по географии, истории, этнографии народов многих стран Европы, Азии и Африки.

²⁸ Челеби Е. Книга путешествий: (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века). Памятники литературы народов Востока. Переводы. Т. 6. — М., 1986. — С. 237.

²⁹ Из личной беседы с Е. Езочем в МГК имени П.И. Чайковского 24 октября 2013 года.

³⁰ А. Галланд описывает инструмент *нефир*, относящийся к категории *зурны*, но звук у него более пронзительный (сигнальный, призывной) и больше размером.

³¹ В пер. — «Воспоминания о Стамбуле».

данностей и предназначенное для развлечения султана Османской Империи» фараби [1, 13].

В прошлом столетии организация, управляющая турецкими военными музеями, провела важную работу по формированию оркестра. Эта группа музыкантов — во всех отношениях точная копия старых исторических ансамблевых коллективов. Само собой разумеется, новая группа включает *зурну* и *давул* в инструментальный состав. Организаторы, восстановившие славу прошлого, с нетерпением ждут процветающего будущего. Их попытка, по мнению современных турецких музыкантов, действительно достойна похвалы³².

Таким образом, сегодня *мехтер* несколько раз в неделю дает показательные выступления для жителей Стамбула, принимает участие в официальных церемониях. Также *мехтер* гастролирует по всей стране и посещает международные военные музыкальные фестивали за границей в таких странах как США, Япония, Чешская Республика, Латвия, Афганистан, Босния, Герцеговина, Азербайджан, Южная Корея, Алжир, Кипр, Венгрия, напоминая о былой славе Османской империи.

Литература

1. *Gazimihal, Mahmut R. Yuzyillar Boyunce Mehterhane Ve Turk Music Kalkinisi.* — Istanbul: Maarif Basimevi, 1957. — 16 с.
2. *Ozkan, Ismail Hakki. Turk musikisi nazariyeti ve Usulleri. Kudum Velveleleri:* — Istanbul: Otuken, 2000. — 263 с.
3. *Powley, H. Janissary Music (Turkish Music) // Encyclopedia of Percussion / Ed. J.H. Beck.* — New-York [: w.p.], 1995. — P. 195–200.
4. *Türk Marşları (Турецкие военные марши):* Аннотации к аудиосборнику. — Istanbul [: y.o.], 2004. — 6 s.

В.П. Рыжов

ДИСКРЕТНОЕ И НЕПРЕРЫВНОЕ В ИСКУССТВЕ И В ЕГО ВОСПРИЯТИИ

Соотношение дискретного и непрерывного в природе, в сознании, в культуре является одной из классических проблем. В математике и в физике эта проблема в значительной мере формализована и решена (четко определены соотношения между дискретными и непрерывными функциями и другими формальными объектами, а также их взаимопереходы). Правда, исходные модели и в математике, и в физике часто постулируются — например, в виде модели сигнала (функции) с ограниченным спектром, сигнала с ограниченными длительностью и энергией в гильбертовом пространстве и т.д. Ряд физических допущений принимается на основе экспериментальных данных и теорий в данной области. Например, дискретный характер электрического тока как направленного движения зарядов, дискретный характер

³² Из личной беседы с известным турецким дирижером Б. Тюзюном в МГК имени П.И. Чайковского 22 октября 2013 года.

квантовых процессов, непрерывная модель электромагнитного поля. И если Лейбниц говорил, что «природа не делает скачков», то современные физики более склонны к дискретной картине строения и взаимодействия материальных объектов на глубинном уровне. Каждая из моделей — непрерывная или дискретная — обладает своими неустранимыми недостатками, и философский аспект соотношения этих моделей требует дальнейшего развития и осмысления.

В гуманитарной сфере проблема соотношения дискретного и непрерывного также поставлена давно. Так, давно идут споры о механизмах человеческого мышления — существуют традиционные дискретные модели нейронов и нейронных сетей, но интенсивно обсуждается голографическая гипотеза мышления и другие аналоговые варианты моделей мышления. Один из интересных вариантов решения проблемы взаимоотношения дискретных и непрерывных представлений природой — функциональная асимметрия человеческого мозга: локализация дискретной логики в левом полушарии и непрерывной — в правом. Широкий резонанс вызвала книга В. Налимова «Вероятностная модель языка» [7], основная идея которой заключается в сопряжении дискретности языка и континуальности смыслов на основе вероятностного механизма. Интересна работа П. Иванова, в которой в связи с проблемой дискретности и непрерывности рассматривается вопрос об иерархии формально-эстетических шкал [11].

Искусство как сфера чисто человеческой деятельности и пространство объектов, обладающих художественной ценностью, давно привлекает внимание философов, психологов, математиков, искусствоведов. Для искусства проблема соотношения дискретного и непрерывного имеет как философский, так и практический смысл, поскольку с этими представлениями связаны не только восприятие и интерпретация произведений искусства, но и технология их создания и распространения.

Дискретность лежит в основе литературного творчества (слово — типичный дискретный объект), дискретно формируется и записывается нотный текст, хранящий основную информацию о музыкальном произведении, дискретны многие разновидности изобразительного искусства или способы их технологического воплощения (мозаика, типографские и телевизионные изображения и т.п.). В то же время *континуальны* (непрерывны) такие фундаментальные категории искусства, как смысл текста, музыкальная интонация, цветовой колорит картины.

Будем понимать под дискретными такие представления, в которых используется счетное число некоторых элементов, непрерывными — в которых это число сколько угодно велико. Например, рисунок выполняется непрерывными линиями, между двумя точками которых всегда можно указать новую. А цифровая фотография состоит из отдельных элементов — пикселей, число которых конечно и их можно пересчитать. Конечно число нотных символов в записи музыки (дискретность), но реальное звучание музыки представляет собой непрерывные изменения звукового давления.

Увеличение сложности дискретных объектов во времени происходит как за счет увеличения количества разнородных элементов (синтез новых элементов), так и за счет увеличения количества и типов связей между элементами. Второй путь реализуется гораздо чаще и легко прослеживается в естественных системах и в культуре.

Так, в биосистемах в процессе саморазвития формируются специализированные структуры, использующие гибкие связи — нервная система, мозг, рецепторы. Количество возможных связей растет гораздо быстрее числа элементов — это наглядно видно на примере языковых структур. Число элементарных элементов речи — фонем — измеряется десятками, в то время, как число слов — сотнями тысяч, а число возможных фраз и предложений вообще неизмеримо. Возрастание количества связей в процессе эволюции систем является одной из причин ускорения развития, особенно на высших уровнях — у живых существ, в обществе.

Для сложных систем и объектов характерно непрерывное увеличение количества используемой информации, которая генерируется этими объектами (в частности, человеком) в процессе деятельности и творчества. Новая информация создается как в результате комбинаций информации отдельных объектов и индивидуумов, так и в результате процессов отбора полезной информации (например, с помощью целенаправленных экспериментов). Характерно лавинообразное возрастание количества информации в сложной системе (например, в обществе) и ускоренное, экспоненциальное развитию общества, что отчетливо наблюдается при анализе явлений культуры [3]. Такая подсистема культуры, как искусство, также развивается ускоренно, и в ней отображаются основные закономерности развития мира. Следует подчеркнуть, что развитие любых систем, их эволюция осуществляется в целом в направлении усложнения, при этом растет пространственная и временная неоднородность систем, резко увеличивается объем внутрисистемной и внешней информации, повышается роль творчества как основного способа человеческой деятельности [4].

Любая информация представима в двух формах: структурной, запечатленной в некоторой пространственной структуре, и динамической — в виде временного сигнала. Эти формы могут быть изоморфно (т.е. однозначно взаимнообратно) преобразованы друг в друга. Так, устная речь может быть записана в виде письменного текста и наоборот (если отвлечься от интонационной и темпо-ритмической стороны произнесения), музыка может быть зафиксирована в виде пространственной структуры на пластинке или на компакт-диске, а затем воспроизведена в исходном виде, она же может быть записана в виде нотного текста. Соответственно пространственная знаковая структура, представляющая совокупность знаков, кодирующих тот или иной смысл, является текстом, который может быть расшифрован и воспроизведен в виде временного процесса.

Конечно, воспроизведение музыки по нотному тексту неоднозначно, т.к. нотная запись представляет лишь эскизную схему произведения. Но это обстоятельство не является препятствием для существования и распространения музыкального произведения, т.к. исторически сложилась форма исполнительского музыкального искусства. Сейчас легко убедиться в неполноте нотной записи и невозможности ее отождествления с произведением путем воспроизведения миди-файлов компьютерной записи музыки, которые точно воспроизводят нотный текст. Даже шедевры мировой музыки в таком воспроизведении невозможно слушать!

Хотя нотный текст является приближенной схемой музыкального произведения, исполнитель реализует его в некотором уникальном (для данного исполнения) варианте, используя свои представления об эпохе написания музыки, о стиле автора,

о традициях исполнения подобных произведений, о художественном образе, заключенном в произведении. При этом нотный текст включается в более широкий контекст культуры, социума и личности исполнителя.

Соотношения между дискретными и непрерывными представлениями могут быть установлены исходя из самых разных подходов. Так, Налимов использует теоретико-вероятностные представления, Л. Заде — теорию нечетких множеств [12]. Математически переход от дискретных значений к непрерывным реализуется с помощью интерполяции функций (временных, пространственных, пространственно-временных), представляющих те или иные характеристики произведений искусства по их дискретным значениям. В теории информации и связи вопрос дискретного представления непрерывных сигналов и восстановления непрерывных сигналов по их отсчетам решен давно на основе теоремы Найквиста–Шеннона–Котельникова [9]. Теорема гласит, что сигнал, представленный последовательностью дискретных отсчетов, можно вновь преобразовать в исходный (непрерывный) вид без потери информации только в том случае, если интервал между соседними отсчетами не превышает половины периода самого высокочастотного колебания, содержащегося в спектре сигнала. Физическая сущность ограниченности ширины спектра связана как с самими физическими процессами, представляющими сигнал, так и со свойствами органов восприятия сигналов человеком (рецепторами). Так, для слуха восприятие звука возможно до частот 16–20 кГц, а его постоянная времени, определяющая инерционность осмысленного восприятия во времени и возможности временного разрешения сигналов, имеет порядок 100 мс. Для зрения разрешающая способность составляет 10–20 угловых секунд, диапазон воспринимаемых длин волн составляет 370–760 нм, постоянная времени зрительного анализатора — также порядка 100 мс. Указанные параметры рецепторов человека позволяют считать, что они осуществляют как бы фильтрацию сигналов.

На инерционности зрительного восприятия основаны кино и телевидение. Кадры изображения мелькают с частотой 24–60 Гц, но зритель в силу инерционности зрения не замечает этого. Этот эффект был использован еще тысячелетия назад при создании движущихся картинок на дисках и цилиндрах.

Общеметодологический вывод состоит в том, что инерционность любых материальных объектов — носителей сигналов эстетической информации, а также инерционность рецепторов человека делают возможным замену непрерывных сигналов дискретными со сколь угодно малой потерей информации. Однако, если этот переход к дискретным сигналам осуществляется автором произведения искусства до его физического воплощения, т.е. мысленно, то часть семантической и эстетической информации теряется. Это имеет место и в литературном творчестве (вспомним Ф. Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь!»), и в творчестве композитора (запись музыкального произведения в виде нотного текста), во многих видах изобразительного искусства. Поскольку потерянная часть информации — смысловая, интонационная, оттеночная — весьма существенна для эстетического восприятия (например, в вокальном искусстве она зачастую больше, чем отображенная в нотном тексте), то в культуре выработаны механизмы ее восполнения. Эти механизмы основаны на сотворчестве потребителя художественных произведений и автора, а также на раз-

витии исполнительских видов искусства. В обоих случаях недостающая часть информации дополняется за счет тезауруса слушателя, читателя, зрителя и исполнителя, причем для каждой исторической эпохи культурные традиции смыслоинтонационного дополнения и исполнительской интерпретации свои.

Перевод временной последовательности звуков в пространственную запись нотных символов или пространственный код звукозаписи позволяет выявить принципиальное отличие структурной и динамической информации. Так, любой временной процесс может происходить только в одном направлении — физическое время однонаправленно (так называемая «стрела времени»). А пространственная структура может быть прочитана как в одном, так и в другом направлении (реверс), что дает возможность слушанию записи в обратном направлении. При этом законы физики для времени не нарушаются, поскольку запись может быть воспроизведена с задержкой не менее длительности сигнала. Такая возможность реверса музыки использовалась А. Модем, чтобы разделить семантическую и эстетическую информацию [6]. С этим, однако, трудно согласиться, т. к., хотя при реверсе и сохраняется некоторое эстетическое восприятие (например, фоническая окраска аккордов, консонансы и диссонансы), но значительная часть художественного смысла теряется ввиду неестественности последовательности гармонических функций аккордов, обращения тонального и динамического планов и т.д. В то же время сама идея использования реверса музыкальной записи интересна в плане выявления различий структурной и динамической музыкальной информации.

Следует отметить, что семиотическая структура музыкального текста по-разному проявляется на всех уровнях восприятия музыки — фоническом, синтаксическом, композиционном [по Е. Назайкинскому, см.: 8]. Акустико-физиологической основой музыкального языка являются эквидистантная структура спектра музыкального звука и закон Вебера-Фехнера, определяющий логарифмическое восприятие всех воздействующих стимулов. Именно совпадение большего или меньшего числа гармоник (обертонов) музыкальных звуков определяет консонантность тех или иных музыкальных интервалов, а отсюда и степень тяготения ступеней лада в тех или иных звукорядах.

Можно предположить, что при восприятии как дискретных, так и непрерывных (физически) объектов, представляющих собой произведения искусства, слушатель и зритель преобразуют эти объекты в некоторый художественный образ, в котором в явном виде ни дискретность, ни непрерывность не ощущаются. Тем более, что есть немало синтетических форм произведений искусства, в которых одновременно используются как дискретные, так и непрерывные элементы. Например, слово (дискретная форма) и музыка (непрерывная форма), сопровождающие жизнь человека во все времена, должны были взаимодействовать. Сформировалось множество форм такого взаимодействия. Это прежде всего вокальная музыка, основанная на стихотворном тексте с музыкальным интонированием в пении. Вокальная музыка воплощается во множестве форм и жанров, начиная от народной песни без сопровождения и кончая оперой. При этом в основе большинства произведений вокального жанра — слово, текст, на который пишется музыка. Случаи создания текстов на музыку очень малочисленны. Другая форма взаимодействия — чтение текстов

на фоне музыки — широко используется в театре, в кино, сравнительно редко — в концертах. Довольно часто слово и музыка последовательно чередуются в радио- и телепередачах, в театре. Стали в свое время знаменитыми такие музыкальные произведения, как увертюры Бетховена к трагедиям Гете «Эгмонт» и Коллина «Кориолан», Мендельсона — к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь», Хачатуряна — к драме Лермонтова «Маскарад», Дунаевского — к кинофильму «Дети капитана Гранта».

Существенным отличием музыкального текста и музыкального произведения является принципиальная дискретность текста и непрерывность музыкального произведения, все нюансы которого невозможно зафиксировать в тексте. Информационная ограниченность текста всегда вызывала неудовлетворенность авторов как литературных, так и музыкальных произведений. В музыке разрыв замысла автора и его воплощения в тексте произведения преодолевается путем интерпретации. Интерпретация предполагает посредничество интерпретатора между каким-либо текстом (теоретическим, художественным, религиозным) и лицом, воспринимающим этот текст. Термин «интерпретация» привычен для музыки и музыкознания. Это, с одной стороны, само исполнение музыкального произведения как неперенный этап его воплощения, актуализации. С другой — характер исполнения, трактовка произведения исполнителем. При этом инвариантной во всех вариантах исполнения остается заданная композитором в нотном тексте структура произведения, а интерпретация включает содержательную, эмоциональную и интеллектуальную окраску, привносимую исполнителем и имеющую личностный оттенок.

Понятно, что объем информации, заключенный в нотном тексте музыкального произведения, всегда меньше объема информации исполненного, звучащего произведения. Эта информация черпается из тезауруса исполнителя и сопоставляется слушателями с информацией об эпохе написания произведения, о композиторе, стиле, и традициях исполнения. Во многих случаях интерпретационная составляющая информации оказывается большей, чем информация в нотном тексте (конечно, это не значит, что в этих случаях она всегда больше, чем для замысла композитора) — особенно это относится к концертам выдающихся исполнителей. В частном случае исполнителем может быть и сам композитор (это было практически правилом до XVII века), но при этом и он часто отклоняется от нотного текста и по-разному, в зависимости от обстоятельств, исполняет свое произведение (например, хорошо известно, что А. Скрябин существенно изменял не только интерпретацию своих сочинений, но и заметно отклонялся от ранее написанного им нотного текста). Исполнение музыкального произведения всегда добавляет информацию к нотному тексту, позволяет повысить разнообразие реальных звучаний одного и того же произведения, внести в него личностную, исполнительскую компоненту, добавив к общению с произведением общение с исполнителем — пианистом, скрипачом, вокалистом.

В инструментальной музыке результат исполнения во многом зависит от музыкального инструмента (в вокальной — не менее, но голосовой аппарат вокалиста не принято называть инструментом). Скрипачи, виолончелисты и другие музыканты, играющие на переносных инструментах, сживаются с ними, знают тончайшие от-

тенки их голоса, чувствуют особенности каждой струны, каждого клапана. Пианистам и органистам не дано концертировать на своем инструменте (хотя случаи, когда пианист концертирует с определенным роялем, возя его за собой, известны — Лист, Рахманинов, Гофман). Для каждого инструмента, даже фабричного серийного, характерна своя структура и свои характеристики, запечатленные в этой структуре. Неповторимость структуры и характеристик дерева и других материалов делает каждый музыкальный инструмент уникальным по звучанию и по формированию звукового образа. В частности, эта уникальность состоит в неповторимом сочетании частот и уровней формант, т.е. областей резонансного выделения спектра музыкальных инструментов. Тем самым, при игре на инструменте происходит преобразование структурной информации, запечатленной в инструменте, в динамическую, реализованную в акустическом звучании. Результирующее звучание определяется еще одной пространственной характеристикой конкретного исполнения музыкального произведения — акустической реверберацией, зависящей от помещения, в котором исполняется музыка. Эта характеристика действительно пространственная, но она трансформируется во временную — время реверберации, что связано со скоростью распространения акустических волн и свойствами отражающих поверхностей помещения. Реверберация придает звучанию объемность, наполненность, лишает его сухости студийного звучания. При этом дискретный нотный текст преобразуется в непрерывный акустический сигнал, несущий информацию как об интерпретации исполнителя (континуум смыслов), так и об индивидуальных особенностях используемого музыкального инструмента и концертного зала.

В этой связи принципиально важным представляется высказывание М. Арановского о музыкальном тексте: «Текст, развертываясь во времени, предъявляет нам свои составляющие, являющиеся дискретными образованиями; применение к ним понятия *содержания* некорректно по той простой причине, что, будучи подчас мелкими единицами (“частицами”) текста, они *не могут* иметь содержания, которое по определению должно быть сложным целым, а такое целое образуется только при достижении уровня целостной *формы*» [1, 316]. Понятно, что это континуальное содержание будет всегда в той или иной мере различно у композитора, исполнителя и слушателя, определяясь их тезаурусом и восприятием в момент концертного исполнения.

Еще одно высказывание Арановского относится к выделению наиболее существенной клеточки перехода музыкального знака в значение: «Следует признать бесспорной способность интонации к передаче психических движений, так сказать сам факт “интонируемой психики”. Из этого можно сделать вывод о том, что проникновение в текст экстрамузыкального начала через интонацию совершается уже на самых ранних ступенях творческого процесса — особенно, если это начало заложено в самой авторской интенции» [1, 318]. Это положение конкретизирует и развивает известное определение Б. Асафьева музыки как искусства интонируемого смысла. Для трансляции следующим поколениям способности восприятия музыкального смысла через интонацию следует, безусловно, целенаправленно воспитывать интонационную чуткость, что далеко не всегда реализуется в учебных заведениях.

Содержание музыки, на наш взгляд, есть отображение внутреннего мира автора, исполнителя и слушателя, реализуемое при их совместной принадлежности некоей информационной системе (условно, *ноосфере*), содержащей общие этические, эстетические и иные духовные ценности. Эта информационная система метафорически может быть определена как «мнимая» (в математическом смысле) составляющая проекции реального мира в сознании, в противовес «вещественной» (физической) составляющей. Естественно, что эта «мнимая» составляющая не может быть воспринята объективно (например, каким либо прибором, компьютером), а требует сверхчувственного восприятия и осмысления (контексте социума и индивидуальной психики), воссоздании в каждом его произведении всего внутреннего мира автора. Поэтому задача выяснения и формулировки смысла того или иного произведения искусства, ценностных аспектов влияния искусства, содержательной стороны какого-либо произведения — сложнейшая и вряд ли формализуемая в полной мере задача, требующая привлечения личностных оценок, обращения к духовным и нравственным ценностям общества и личности, к сотворчеству автора и потребителя произведения искусства.

Конечно, объективные свойства звука, музыкальных инструментов, структуры музыкальных произведений и т.д. подчиняются соответствующим физическим, гармоническим и иным объективным закономерностям. В частности, для развития музыкального произведения очень существенна диалектика взаимодействия противоречивых свойств музыкальной структуры — доминанты и субдоминанты в гармонии, темпоритмических и иных особенностей главной и побочной партий в сонатной форме, константности и вариативности фактуры, гармонии и иных выразительных средств.

В музыке европейской традиции произведение воплощается в нотном тексте, причем это воплощение является *неизоморфным* преобразованием художественного образа автора, при котором теряется значительная часть информации, относящейся к континуальному плану (интонация, динамические и агогические оттенки и т. д.). Как уже отмечалось, для восполнения этой существенной потери сложился институт музыкального исполнительства. Музыкант-исполнитель — певец, пианист, дирижер — воссоздает недостающую информацию, используя свой тезаурус, т.е. запас информации, связанной со знанием традиций исполнения, художественных стилей, образцов, а также свое понимание художественного образа, обусловленное его внутренним миром, его эстетическими и этическими ценностями. В отличие от речи, значения элементов музыкального языка связаны не с определенными элементами языка (степенями лада, интервалами, аккордами), а с их отношениями, проявляющимися в системе связей элементов. Это приводит к тому, что невозможно создание некоего словаря значений, а также к уникальности структуры каждого нового музыкального текста. Несмотря на это, музыкальные тексты могут быть поняты и интерпретированы при соответствующей подготовленности музыканта или слушателя.

При дальнейших рассуждениях будем исходить из экспериментально подтвержденного факта эмоционального восприятия музыкального произведения и исходить из гипотезы, что именно передача эмоционального состояния, непосредствен-

ная индукция эстетических эмоций составляют самую существенную сторону музыкального воздействия. Образно и емко об этом говорит В. Медушевский: «Интонационная форма в музыкально-языковом аспекте — это энциклопедия мироощущения» [5].

Но для адекватного намерения композитора и исполнителя восприятия слушатель должен также участвовать в *сотворчестве* с использованием своего тезауруса и своих эстетических критериев. Задача музыкального воспитания заключается как в создании общности тезаурусов и критериев, так и в обеспечении их достаточного многообразия. По существу в музыкальном сообществе создается свой особый мир — мир высоких эмоций и художественных образов, мир эстетического взаимопонимания и доброжелательной требовательности, мир, «ортогональный» материальной вселенной. Не об этом ли говорил А. Шопенгауэр: «Музыка — не отпечаток явления или адекватной объективности воли... поэтому мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей» [10]? Близким к этому направлению является коммуникационный подход к пониманию музыкального искусства, обобщенный И. Воронцовой [2]. При этом подходе также возникают вопросы о дискретности значения и континуальности смысла.

Следует отметить, что в связи с ограниченностью информационных возможностей человека (инерционность восприятия, ограниченность оперативной памяти), дискретность при очень большом числе элементов воспринимается как нечто континуальное.

Таким образом, рассмотрение дихотомии «дискретное — непрерывное» тесно связано с пониманием сущностного аспекта искусства и дает дополнительные возможности для исследования многих аспектов творческой деятельности и психологии восприятия искусства.

Литература

1. Арановский, М.Г. Музыкальный текст и его свойства. — М.: Композитор, 1998. — 344 с.
2. Воронцова, И.В. О коммуникативном пространстве музыки // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Сб. мат. Междунар. науч. конф. 14–19 апреля 2014 года. — М.: Нобель-Пресс; Edinburgh, Lennex Corporation, 2014. — С. 132–136.
3. Дриккер, А.С. Эволюция культуры: информационный отбор. — СПб.: Академический проект, 2000. — 184 с.
4. Копцик, В.А.; Рыжов, В.П.; Петров, В.М. Этюды по теории искусства. — М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2004. — 368 с.
5. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки. — М.: Композитор, 1993. — 368 с.
6. Моль, А. Теория информации и эстетическое восприятие. — М.: Мир, 1966. — 352 с.
7. Налимов, В.В. Вероятностная модель языка. — М.: Наука, 1974. — 272 с.
8. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972, — 384 с.

9. *Сергиенко, А.Б.* Цифровая обработка сигналов. — СПб.: Питер, 2002. — 606 с.
10. *Шопенгауэр, А.* О сущности музыки. — Пг.: Музгиз, 1919. — 42 с.
11. *Ivanov, P.B.* Discreteness, continuity and hierarchical scaling in the arts // Информационный подход в эмпирической эстетике. — Таганрог: Таганрогский государственный радиотехнический университет. 1998. — С. 66–77.
12. *Zadeh, L.A.* Fussy set a basic for a theory of possibility. Fussy Sets and Systems. — Amsterdam: Nort-Holland Publ. Co., 1978. 1. — P. 3–28.

А.В. Свиридова
МОТИВ ПУТИ В ИСКУССТВЕ

Древнейший мотив **Пути** (странствие, паломничество, путешествие, скитание) восходит к мифологии в масштабах мировых цивилизаций, к обилию религиозных текстов, а потому широко и многогранно представлен в различных видах искусства всех стран. В мифологии, священных книгах откровенных религий мотив **Пути** включает трансцендентную область — сверхестественный, потусторонний мир, часто связан с волей Богов: в древнегреческой мифологии — странствия аргонавтов, Одиссея, жизненный Путь царя Эдипа, Путь и судьба легендарных героев троянской войны. Это странствия трехликих = тримурти (Брахма, Вишну, Шива у дравидов, Варуна, Индра, Агни — у ариев), воспетые в индийских эпосах «Махабхарата», «Рамаяна». В Старом Завете — странствование Авраама, переселение израильтян в Египет, исход из Египта, мотив ухода и покаянного возвращения; в Новом Завете — бегство Марии, Иосифа с Младенцем Иисусом в Египет [Мф. 2:13]. Это путешествие Пророка Мухаммада на гору Синай (первая остановка), в Вифлеем (вторая остановка), Иерусалим (третья остановка), вознесение на седьмое небо, исход (хиджра) в Медину.

Каждая цивилизация создавала свои собственные религиозные символы, поэтому в истории как глобальной системе мировой культуры мотив **Пути** имеет самый широкий спектр значений, разнообразие трактовок, неслучайно Л. Витгенштейн относит его к числу тех, которые называл «понятиями с размытыми краями». Особая значимость мотива в том, что он затрагивает субъективно-человеческое измерение: смысл жизни, глубину морали, интеллектуальную активность, мировоззренческие начала.

Путь как паломничество к святым местам с целью поклонения, как воплощение религиозных обетов воспринимается как движение к Богу, поскольку земная жизнь — это краткий миг приготовления к будущей внеземной жизни. Паломничество сопряжено с религиозным умонастроением, «предусматривает духовно-нравственное перерождение и осмысление взаимоотношений с Богом» [9, 115]. В священных текстах многочисленны примеры мотива **Пути** как подвижнической жизни с целью распространения религиозных учений: сорокапятiletний проповеднический **Путь** Будды, прежде чем уйти в Великую Нирвану (божественное состояние покоя), проповедь учениками Иисуса Христа христианских заповедей: апостолы Павел, Петр с учениками посетили Эфес, Троаду, Галатию, Милет, Лаодикию, Элладу, Македо-

нию (см. Деян. св. апост.), в «Откровении» (Апокалипсис) Иоанн Богослов называет семь христианских церквей в этнически пестром регионе Малой Азии = Ассии [Откр. 1:11]. Деятельность иудейских и христианских миссионеров как вид перемещений А. Гуревич определяет как «подражание Христу» [5, 86]. Выражение воли Аллаха = внушений высшей силы, полученных от первого откровения до смерти, проповедовал основоположник ислама Мухаммад.

Сакральный смысл могут содержать путешествия по заранее запланированным маршрутам — «туристическим путеводителям» без учета принадлежности самого путника к конкретному вероисповеданию. Ю. Лотман называет этот способ передвижения «перемещением по “карте” религиозных систем» [8, 408].

Мотив **Пути** вбирает в себя странствия с целью интеллектуального развития, приобретения знаний о мире: тверской купец А. Никитин совершил путешествие в Индию (1466–1472), оставив литературный памятник «Хождение за три моря». Первоначальной целью поездки Никитина и его товарищей, тверских и московских купцов, был лишь Ширван, но после ограбления на пути под Астраханью «от многих бед пошел в Индию, так как на Русь возвращаться было не с чем». В чужой стране путешественник — «обобщенное лицо, носитель национальной культуры» [4, 314] — имеет возможность сравнивать одну среду обитания с другой.

В мотив **Пути** входит путешествие в географическом пространстве с целью поиска идеала, благодати, сказочной страны счастья, то есть «нового неба и новой земли» (Братство Грааля, Бумба у калмыков, Беула — блейковская страна покоя, рериховская Шамбала — горная Обитель, где живут мудрецы и духовные подвижники). В этом проявляется утрированное, утопическое видение мира — мира фантазий и грез как «аллегория нравственного возрождения» [14, 509]. В мотив вписывается метафорический смысл о тернистом Пути человеческой жизни («жизнь пройти — не поле перейти»), например, путь художника, ученого-археолога, этнографа, философа-гуманиста, историка культуры Н. Рериха, который, пройдя Европу, Америку, через Гималаи, Тибетское нагорье, Китай, Монголию, 17 лет прожил в Индии. Еще один вид — путешествие в глубины собственной души. В этой связи как не вспомнить «Житие протопопа Аввакума» как повод для размышлений, отчета перед самим собой; знавшего славу и испытание ссылкой (Сибирь, Мезень, «Земляная тюрьма» в Пустозерске, где спина «гнила» и «блох да вшей было много», ел «всякую скверну»), у которого вырезали язык, но не сломили дух.

Самостоятельные темы — земной **Путь** Спасителя, исторический **Путь** цивилизаций.

В любом из перечисленных смыслообразующих характеристик мотива **Пути** личность познавала/познает, с одной стороны, величие и грандиозность мира, приобщалась к Неведомому, утверждалась в наличии «вещей невидимых» (Л. Толстой), ощущала свое родство с Космосом, с другой — пыталась осмыслить «вечные» бытийные проблемы (смерть, страдание, добро, зло, прощение, терпение), разные уровни облика того народа, к которому она принадлежала, целостные ориентиры «другого»: «Жизнь в том и состоит, чтобы вечно надеяться и вечно искать; миг, когда откажемся от поиска и надежды должен быть мигом нашей смерти» [11, 40].

В живописи мотиву **Пути** как «перемещению в пространстве» посвящены сотни картин, приведем лишь некоторые: И. Босх. «Святой Иоанн Креститель в Пустыне», «Блудный сын»; И. Патинир. «Пейзаж со сценой отдыха на пути в Египет», «Переправа через реку Стикс»; Х. Рембрандт. Возвращение блудного сына». М. Эстон считает, что в эпоху Ренессанса мотив странствий в живописи предстает в виде «путешествия в кресле по дальним местам земли» [15, 76], а также в серии реальных портретов «из жизни народов мира». Это картины и портреты Э. Делакруа «Резня на Хиосе», «Алжирская женщина», «Арабский всадник, сражающийся со львом», «Мулей Абдеррахман в окружении телохранителей и принцев», «Смерть Сарданапала». У Байрона есть строчки прощальной речи ассирийского царя перед тем как взойти на костер:

«Прощай, Ассирия!
В тебе, стране отцов,
Я родину любил, а не державу;
Дал мир тебе и радость я — и вот
Награда мне!...»

Дж.Г. Байрон. «Сарданапал».

С середины XVIII века движение почтовых карет по расписанию способствовало странствию с образовательной целью. Мотив странствий как знание о мире широко представлен русскими художниками. А. Ив́анов: «Аппиева дорога при закате солнца» — место казни восставших рабов под предводительством Спартака, пристанище христианских мучеников, принявших смерть от гонителей веры; панорамы: «Понтийские болота», «Неаполитанский залив у Кастелламаре», «Оливковое дерево. Долина Ариччи», «Вода и камни под Палаццуоло» как этюды к «картине жизни» — «Явление Христа народу», которую писал 20 лет.

Швейцарию запечатлел А. Саврасов в двух картинах: «Вид в Швейцарских Альпах (гора Малый Рухен)», «Озеро в горах Швейцарии»; природу Италии — И. Левитан: «Близ Борлигеры. На севере Италии», «Канал в Венеции», «Весна в Италии», «Итальянский пейзаж». Ближневосточные и африканские впечатления отражены В. Поленовым в картинах «Нил у Фиванского хребта», «Источник девы Марии в Назарете», «Иерусалим с западной стороны. Яффские ворота и цитадель», «Ближневосточный пейзаж».

Знакомясь с образом жизни, природой, культурой, нравами, привычками других народов, путешественник сравнивает модели развития «для восприятия идей прогресса, что не позволяет замкнуться в узких рамках национального эгоизма» [7, 277]. Другой способ приобретения знаний о мире — путешествия путем чтения книг о путешествиях: «Робинзон Крузо» Д. Дефо; «Путешествия Гулливера» (три книги) Дж. Свифта; «Пять недель на воздушном шаре», «Пятнадцатилетний капитан», трехтомная «История великих путешествий» Ж. Верна; «Остров сокровищ» Р.Л. Стивенсона.

Эпос всех народов мира, включая загадочный Восток с мотивом **Пути** — самостоятельная тема, как и каждый из перечисленных выше видов значений, укажем лишь на некоторые примеры фольклора и классики: скандинавские и ирландские саги, карело-финский эпос «Калевала» (собиратель Элиас Леннрот), ойрато-

калмыцкий эпос «Джангар», французский — «Песнь о Ролланде», русский эпос «Слово о полку Игореве», индийский — «Песня о Гайавате» Лонгрелло, армянский — «Давид Сасунский», вавилонский — «Гильгамеш», грузинский — «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели, фино-угорский цикл жизненного бытия «улан-вылон» с Творцом земли Кылдысином. Это арабские сказки «Тысяча и одна ночь», «Восточные сказки» Л. Тика, сказочный альманах «Караван» В. Хауфа, цикл «Восточные стихотворения» В. Гюго; «Восточные мотивы», «Путешествие на Восток» Нервиля-ла-Форе... Иран (Персия) был олицетворением мусульманского мистицизма у Ш. Газифа, А.М. Саади, О. Хайяма, Н. Хосровы. Сюда же относятся перемещения по вертикальной координате пространства — **Путь** в подземный мир, воспетый поэтами и изображенный многими художниками: миф об Орфее, «Божественная комедия» Данте Алигьери, «Сад земных радостей» Иеронима Босха — правая сторона триптиха «Ад» (нередко называемый «Музыкальным адом»); картина В. Васнецова «Три царевны подземного царства».

Для русской культуры одним из устойчивых мотивов **Пути** стал древний образ-символ дороги. В сказках, былинах мотив связан со странствием по неизвестному маршруту: «сходи туда — не знаю куда», «за тридевятое царство-государство» или как в картине Васнецова «Витязь на распутье». Усталый воин смотрит на путевой валун. Текст о женитьбе и богатстве спрятан под мхом, которым оброс камень. Видна только древнеславянская надпись: «...прямо пойдешь — ни пешему, ни конному живому не бывать». Для витязя это означало умереть, защищая Родину.

В русской живописи мотив **Пути** нередко ассоциируется в связи с рекрутчиной, скорбным путем на каторгу, в ссылку (картина И. Левитана «Владимировка» = «Владимирский тракт»).

В отечественной литературе развитие мотива **Пути** с целью «заглянуть» в русскую действительность началось с «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Радищева, «Писем русского путешественника» Н. Карамзина, продолжилось в «Записных книжках» (№ 9–14) П. Вяземского, «Дневниках возвратного путешествия в Персию», «Путевых письмах» с С. Бегичевым А. Грибоедова, «Путешествиях» В. Кюхельбекера. Филолог И. Шайтанов считает, что «путешествие — эмблематический образ русского скитальчества» [13, 168]. Странствие на русской почве обрело достаточно многообразное звучание: в лирике А. Пушкина — разлука, преследование, вольная «жизнь на колесах», это впечатления от мест южной ссылки (Гурзуф, Бахчисарай, Бессарабия) — «Кавказский пленник», картина И. Иванова с одноименным названием (1824); молдавские впечатления легли в основу поэмы «Цыгане» (установлено, что цыгане выходцы из Индии). У М. Лермонтова — мотив одиночества: картины природы («Военно-Грузинская дорога близ Мцхета», «Крестовый перевал», «Вид Пятигорска»), стихотворения «На севере диком», «Парус», «Кавказ», «Три пальмы», «Горные вершины»... В мире красоты есть один диссонанс — душа поэта, уставшая от странствий и одиночества («И скучно, и грустно»), которая желает слияния с миром, природой и космосом («Я ищу свободы и покоя. / Я б хотел забыться и заснуть!»).

Мотив **Пути** в поэтической «Ойкумене» Н. Гумилева — «лидера школы акмеизма» [1, 88] — осмысливается через символику восхождения к Абсолюту, самосо-

вершенствование, постижение высшего смысла бытия, движение «к духовно-поэтической вершине» [6, 204]. На этом **Пути** странствие воспринимается как одухотворенность, «окультуривание земного пространства» [Н. Техман].

Религиозно-философское осмысление данного мотива очень четко вырисовывается в «африканских» стихотворениях Н. Гумилева, где экваториальный континент рассматривается поэтом как колыбель всех цивилизаций, «отражением рая» [А. Павловский], а может быть, и самим раем, существовавшим, как это ни странно, «не на небе, а на земле» [6, 198].

Странствие как поиск особого сакрального пространства восходит к сборнику «Шатер» с таинственными культурными реалиями экзотических стран — Египет, Эфиопия = Абиссиния («земля черных христиан»), Персия, Китай, Индия, «остров друидов» Ирландия. Путешествие в стихах Н. Гумилева уподобляется паломничеству к святым местам, а сюжетные линии повествования, по мнению В. Бронгулеева, — к элементам паломнического текста» [2, 67].

Паломничество в качестве цели предполагает не только религиозные святыни, но и природные. К важнейшим религиозным относятся культуронимы — «сияющий» Иерусалим, Карфаген, остров Родос, Судан; топонимы — Собор Святой Софии в Константинополе, Исакиевский собор как «твердыня православья»... Природные «святые места» — абиссинское Нагорье, священное озеро Тана, древний Аксум, земной «райский сад», который

«...был во всем подобен
Священным рощам молодого мира;
Там пальмы тонкие взносили ветви,
Как девушки, к которым Бог нисходит;
На холмах, словно вещие друиды,
Толпились величавые платаны,
И водопад белел во мраке, точно
Встающий на дыбы единорог».

(«Райский сад»)

В литературоведении, эстетике, музыкознании тему **Пути** неизменно относят к ключевой (М. Бахтин, Е. Мелетинский, Ю. Манн, В. Кривонос, В. Конен, И. Соллертинский, Ю. Хохлов, В. Ванслов). Авторы сходятся во мнении и указывают **Путь**, которым пользуются романтики, находясь в разладе с действительностью — **бегство**: в прошлое, в экзотические страны, в сферу чистого вымысла [10, 101]. Это байроновский Манфред (запечатленный в музыке Р. Шумана к драме в стихах поэта, П. Чайковского — Симфония соч. 58 h-moll в четырех частях), гейновский «моряк-скиталец» с его демонически-загадочным кораблем (опера Р. Вагнера «Летучий голландец»), легендарный рыцарь — посланец Грааля (опера Р. Вагнера «Лоэнгрин»). Это герои немецкого эпоса «Песнь о нибелунгах» во главе с Вотаном в образе Путника (тетралогия Р. Вагнера: сказочная опера «Золото Рейна», психологическая драма «Валькирия», героическая эпопея «Зигфрид», трагедия «Гибель богов»), ибсенский Пер Гюнт (музыка к драме, две сюиты Э. Грига; опера В. Эгга, музыка Х. Северуда к пьесе Ибсена, балет А. Шнитке).

Близким к мотиву путешествия является «бесцельное» скитальчество как «терапевтическая метафора», описанное в произведениях Ф. Новалиса, Л. Тика, Й. Эйхендорфа (на стихи последнего в списке писали песни Ф. Мендельсон, Р. Шуман, С. Франк, И. Брамс, Г. Вольф, Р. Штраус), К. Брентано:

«Я скитаюсь вдоль по свету
Через горы и леса,
И везде полны привета,
Надо мною небеса. (...)
И у ног моих играет
Расшалившийся ручей,
Те же звезды в нем мерцают,
Что на родине моей».

(Клеменс, Брентано. «Сказки Рейна»)

Или:

«Люблю дорожку лесною,
Не зная сам куда брести;
Двойной глубокой колею
Идешь — и нет конца пути».

(А. Майков. «Пейзаж»)

Или: «Я путешествовал без всякой цели... останавливался везде, где мне нравилось и отправлялся тотчас далее, как только чувствовал желание видеть новые лица... Я бродил не спеша по горам и долинам, засиживался в деревенских харчевнях, мирно беседовал с хозяевами и гостями, или ложился на плоский согретый камень и смотрел, как плыли облака» — И. Тургенев, повесть «Ася» [12; 71, 89].

Смена различных этапов и фаз жизненного Пути, мучительных исканий, «обретений и потерь, ошибок, страдания и стоического одиночества, иллюзий и озарений» [9, 115], мысленное путешествие «вспять» — в свое прошлое становится уделом романтического странника в поэзии Гейне, Уильяма Блейка, Альфреда де Виньи, героев литературного наследия И.С. Тургенева — повести и рассказов «Довольно», «Вешние воды», «Поездки в Полесье»: «О жизнь, жизнь, куда, как ушла ты так бесследно? Ты ли меня обманула, я ли не умел воспользоваться твоими дарами? Возможно ли? Эта малость, эта бедная горсть пыльного пепла — вот все, что осталось от тебя?» [12, 60–61].

Но еще ранее мотив **Пути** был «опробован» в мире малых художественных форм. В вокальном творчестве Ф. Шуберта «свершился тот качественный сдвиг, который позволил песне занять совершенно новое место в истории музыкального искусства и который явился плодом напряженнейшей работы композитора» [3, 21]. В славе Шуберта есть доля выдающегося немецкого поэта-романтика В. Мюллера, чьи стихи Шуберт использовал, а именно «Стихотворения из посмертных бумаг странствующего валторниста». Музыка и текст вокального цикла «Прекрасная мельничиха» развивают мотив странствия с идеализацией сельского быта и «одушевлением природы». Тексты из сборника В. Мюллера «Песни жизни и любви» легли в основу цикла «Зимний путь», где композитор, по мнению П. Вульфуса, «поднялся до уровня трагедии» [там же].

Мотив **Пути** в «рубрике» «О чужих странах и людях» представлен в творчестве русских композиторов жанром «восточной песни» — кабардинская, еврейская, грузинская (М. Глинка, М. Балакирев, П. Чайковский, С. Рахманинов); Испания воспе-та в серенадах «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир» (М. Глинка), «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Оделась туманом Сиерра Невада» (А. Даргомыжский); Венеция — в баркароле М. Глинки, Персия — в «Персидских песнях А. Рубинштейна.

Впечатляет жанровое разнообразие мотива **Пути** в инструментальной зарубежной и отечественной музыке. **Симфонии**: Г. Берлиоз. «Гарольд в Италии» по Дж.Г. Байрону; Ф. Мендельсон. «Итальянская» и «Шотландская» симфонии; Ф. Лист. Симфония «Данте»; П. Чайковский. Симфония № 1 («Зимние грезы»), «Манфред»; Х. Хансон. Симфония № 7 («Симфония моря»); К. Пендерецкий. Симфония № 8 («Песни бренности»). Как конспект человеческой жизни от «магазина игрушек», предчувствия смерти (мотив Судьбы из «Кольца нибелунга» Р. Вагнера) до «последних дней жизни» воспринимается концепция Симфонии № 15 Д. Шостаковича; «Вселенская симфония» Ч. Айвза представляет собой эпохальный **Путь** человечества, где «прошлое, настоящее есть подготовка к идеальному будущему» (Е. Приданова), «Круги ада» С. Слонимского, «В раю Данте» П. Стенфорда.

Увертюры: М. Глинка. «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде»; Ф. Мендельсон. «Морская тишь и счастливое плавание»; К. Нильсен. «Фантастическое путешествие на Фарерские острова». **Симфонические поэмы**: Ф. Лист. «От колыбели до могилы», Э. Направник. «Восток», О. Респиги. «Бразильские впечатления». **Фантазии**: К. Сен-Санс. «Африка», М. Брух. «Шотландская фантазия», Н. Римский-Корсаков. «Антар» (по арабийской сказке О. Сенковского), Ф. Бузони. «Индийская фантазия». **Сюиты**: К. Сен-Санс. «Алжирская сюита», Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», Я. Сибелиус. «Лимминкяйненская сюита», В. Энди. Сюита «Путевые картины», А. Жолливе. «Дельфийская сюита» для духовых инструментов, арфы, ударных и «электроволн Мортено».

Камерные сочинения: Ф. Лист. «Альбом путешественника» — первый выпуск пьес фортепианных «Годов странствий» (точный перевод — «Годы паломничества»); К. Дебюсси. «Остров радости» (впечатления от картины А. Ватто «Отплытие на остров Цитеру»); С. Скотт. Фортепианные пьесы: «В стране лотоса», «Впечатления от книги Джунглей», «Египет», «Японский вечер»; Дж. Крам. Квартет «Черные ангелы» («Тринадцать образов из страны Тьмы») — путешествие души в потусторонний мир, знакомство с божественными и дьявольскими силами; Е. Подгайц. Соната для сопрано-саксофона и фортепиано «Возвращение» с эпиграфом фрагмента из «Книги Пути» и «Благодати» древнекитайского философа Лао Цзы.

Несмотря на индивидуальность, неповторимость композиторских решений, на различие жанровых и стилистических признаков, идейно-содержательных смыслов сочинений, образы мотива **Пути** (странствие, паломничество, путешествие...) в большинстве своем согреты искренним чувством восторга, восхищения увиденным, прочитанным, услышанным, познанным и воспроизведенным. Жанровое многообразие, смысловое богатство, жемчужная россыпь образов создают иллюзию всеохватности вселенской цивилизации: живописные, поэтические, звуковые

«портреты природы» стран Севера и Юга, Востока и Запада с «пиршеством красок», оттенком ориентальности, неповторимым ладовым своеобразием, ритмо-структурными формулами, декоративными эффектами инструментального состава (до 64 оркестрантов, 130 инструментов, включая африканские и дальневосточные ударные), национальным авторским стилем призваны прославить Создателя этого красочного великолепия.

Сюжеты на библейские темы, религиозная символика были и остаются источниками вдохновения и воплощения в живописи, скульптуре, графике, фресках, поэзии, литературе и музыке. Не обойден эсхатологический **Путь**, поскольку учение о неизбежности конца мира и Судного дня над человечеством является венцом христианской концепции мироздания. (К. Орф. Четырехчастная «Мистерия о конце времени»: I, II части — ожидание «суда» на греческие тексты «Порицаний сивилл», III часть — Diesilla = конец времени, IV — вечность и всеобщая гармония, первоначальное состояние «единства духа и материи», Дж. Менотти. Симфоническая поэма «Апокалипсис»).

Компонентами мистических «пейзажей» потустороннего мира, идей, сопряженных со сверхъестественным началом, являются активные творческие преобразования выразительным средств (лад, тембр, гармония, звуковая ткань), манеры игры, способов звукоизвлечения в зависимости от конкретного содержания, таинственно-психологических ресурсов сюжета, экспрессивности столкновения противоположных сил — реальных и фантастических. Отсюда усложненность восприятия — концептуально-семантическая, потребовавшая программу в названиях сочинений, наименования отдельных частей, предпосланный литературный текст к произведениям и/или его частям, и технически-исполнительская (изошренность языка, демоническая стихийность ритма, тональная неустойчивость, специфичность тембровых находок с участием арфы, литофонов, стеклянной гармоники, оригинальность способов организации музыкальной ткани — примеры того, как сказочно-мифические эпизоды «прочитываются» в музыкальной символике).

Духовный мир человека композиторы XX века интерпретируют на особом языке, причем у каждого своя неповторимая «тайнопись»: двенадцатитоновая, сонорная, полистилистическая, алеаторная, пространственная, репетитивная, смешанная. Изменение и эволюция — основные категории техники композиции.

В «букете» характерных черт эпической образности с мотивом **Пути** — специфическая гиперболичность, смысловая многозначность, монументальность звучания, «степенность» изменений настроений, смысла претворяемого «сюжета», статичность как важнейший композиционный элемент с подчеркнутой тектонической устойчивостью. Это «реестр» сочинений с «земным притяжением», характерным для эпического симфонизма А. Бородина, М. Чюрлениса, А. Лядова, С. Танеева, Н. Римского-Корсакова.

«Зримые» образы, возбуждающие творческую фантазию композиторов, связанные с мотивом **Пути** (человеческая жизнь от рождения до смерти, путешествия, дорога скитаний, паломничества, странствий), находят реализацию в XX, на рубеже XX–XXI веков. Первый вид представлен в поэмах «Тимур», «О пленном поэте» (посвящена Н. Хикмету) С. Нигга, в инструментальных композициях со словом

«Эхо времени и реки» Д. Крама (с использованием текста Ф.Г. Лорки), «Ступени» С. Губайдулиной (с текстом из «Жизни девицы Марии» Р.М. Рильке), «Дорога» (авторский подзаголовок «Роман для фортепиано»), «Рубинштейн в Берлине» (на текст автобиографии «Мои молодые годы») Ф. Ржевски. Второй — в опере-оратории «Христофор Колумб» А. Онеггера, оратории «Гильгамеш» Б. Мартину, опере-«нравоучении» (моралите) «Путь пилигрима» В. Уильямса (по роману английского писателя XVII века Дж. Баньяна), в «Четырех секретных дорогах для Марко Поло» Тан Дуна, цикле пьес для фортепиано П. Козинского «Деревья Карелии», вокальном цикле В. Угрюмова «Калевальские песни».

Планета наша столь удивительна и разнообразна, что любая встреча с достопримечательностями потрясает, будь это уходящие в небо вздыбленные вершины Чагори (К-2), Джомолунгмы (Эверест), падающие птицы (птичий транс) в долине штата Ассам (Индия), реки, которые никуда не впадают (Зеравшан, Чу, Садысу, Малый и Большой Узень, Окаванго), остров Ява — самое грозное место на земле (в городе Багор 322 дня в году сверкают молнии), рукотворное чудо — египетские пирамиды, водопад Виктория в Замбези, эфиопский «Иерусалим» — архитектурный ансамбль из одиннадцати церквей.

Путешествие как смысл жизни характеризует личности смелых открывателей новых континентов, островов, проливов, морей.

Путь человека к Богу — долгая и неустанная работа духа, о чем свидетельствуют серии полотен Н. Рериха. Одна посвящена великим Учителям и духовным наставникам — Будде, Лао Цзы, Конфуцию, Великим йогам Миларепа, Нагорджуне, Сергею Радонежскому, Святому Франциску, Моисею, Христу, Мухаммеду; другая серия озаглавлена «Святые горы»: «**Путь** на Кайлос» (две картины), «Чандра-Бхага» («**Путь** на Трилокнатх»), «**Путь** в Шамбалу», «Гора пяти сокровищ» (Два мира), «Шакер Дзонг», «Шатровая гора».

Мотив **Пути** — устойчивая содержательная составляющая искусства — проходит сквозь толщу веков, поскольку имеет неизменное направление: прошлое — настоящее — будущее во временном промежутке человеческой жизни.

Литература

1. Баскер, М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к выявлению одного протомифа в сборнике «Жемчуга» // Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. — СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 2000. — 586 с.
2. Бронгулеев, В.В. Посредине странствия земного. — М.: Мысль, 1995. — 153 с.
3. Вульфийус, П.А. «Прекрасная мельничиха» Шуберта (опыт анализа песенного цикла) // Статьи, воспоминания, публицистика. — Л.: Музыка, 1980. — С. 21–71.
4. Гуминский, В.В. Путешествие // Литературно-энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 314–315.
5. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.

6. *Давидсон, А.Б.* Муза странствий Николая Гумилева. — М.: Наука, 1992. — 204 с.
7. *Кинелев, В.Г.; Миронов, В.Б.* Образование, воспитание, культура в истории цивилизации. — М.: Владос, 1998. — 520 с.
8. *Лотман, Ю.М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Избранные статьи. В 3 тт. Т. 1. — Таллин: Александра, 1992. — 472 с.
9. *Соколова, Т.В.* Вариации концепта пути в поэзии Альфреда де Виньи // Романтизм: вечное странствие. — М.: Наука, 2005. — С. 103–132.
10. *Соллертинский, И.И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Исторические этюды. — Л.: Музгиз, 1963. — С. 90–113.
11. *Тик, Л.И.* Странствия Франца Штернбальда. — М.: Наука, 1987. — 360 с.
12. *Тургенев, И.С.* Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Т. VII. — М.: Наука, 1978. — 316 с.
13. *Шайтанов, И.О.* Географические трудности русской истории (Чаадаев и Пушкин в споре о всемирности) // Вопросы литературы. — 1995. № 6. — С. 160–163.
14. Энциклопедия сакральной географии / Сост. Д.В. Громов. — М.: Ультракультура, 2005. — 509 с.
15. *Эстон, М.* Ренессанс: Энциклопедия мирового искусства. — М.: Белый город, 1997. — 368 с.

С.А. Симонова

К ВОПРОСУ О МУЗЫКЕ НЕБЕСНЫХ СФЕР

Где нет числа и меры — там хаос и химеры

Филолай

Синтез этики и эстетики есть наиболее существенный элемент в конструировании архитектурного целого культуры. Архитектоника в данном случае понимается в бахтинском смысле неслучайности: «Архитектоника — как воззрительно необходимое, не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое»¹.

Согласно классической философии, бытие духа определяется традиционной триадой истины, добра и красоты, отношения между которыми уместно обозначить в термине перихоресиса — их неслиянно-нераздельного единства. Разделение на этику и эстетику произошло гораздо позже. Традиционная метафизическая картина мира, основу которой образовывал этико-эстетический синтез (более широко — триединство истины, добра и красоты), была поколеблена в эпоху Возрождения тенденциями автономизировать эстетическую сферу. «Со временем было забыто, что понятие “идеи” первоначально предназначалось для того, чтобы объяснить или

¹ *Бахтин, М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М. Работы 20-х годов.* — Киев: Next, 1994. — С. 72.

оправдать достижения человеческого духа, то есть обосновать возможность безусловно надежного и достоверного познания, безусловно доброго и нравственного поступка и безусловно чистой «и философской» любви к красоте»².

Вопрос о гармоническом единстве, благодаря которому в мире все правильно и закономерно устроено, ставился очень давно мудрецами древневосточных и античной цивилизаций. Особая роль в этом принадлежит, конечно же, древнегреческим мыслителям, не случайно вселенная представлялась эллинам совершенным космосом, а человек — микрокосмом.

Древние греки, с присущим им антропоцентризмом, проводили параллель между вселенной и человеком как совершенными объектами, главными качествами которых являются мера, гармония и (что особенно подчеркивал Сократ) целесообразность. Искусствам, философии и математике отводилась важная роль в образовании и воспитании свободного эллина, однако среди различных наук и искусств музыка занимала особое место.

«Отцом» теории музыки, человеком, который первым «поверил алгеброй гармонии», справедливо считается Пифагор. Для него и пифагорейцев первостепенными были проблемы гармонии, числовой пропорции, вопрос о катарсическом воздействии музыки на человека, отсюда и их учение о музыкальном этосе. Это очень важный момент, потому что этическое и эстетическое в античной Элладе не просто тесно взаимодействовали, но порой переходили одно в другое. Пифагор был убежден в этической наполненности и значимости определенной музыки. Ученый занимался поисками музыкальной гармонии, поскольку верил в то, что совершенная музыка способна излечивать духовные и физические недуги, просветлять людей и давать им знания.

По легенде, проходя однажды мимо кузницы, Пифагор услышал, как удары молотов создают вполне определенные созвучия, и после этого занялся экспериментами, пытаясь найти соотношения между высотой тона и числами. В результате он обнаружил, что половина длины струны поднимает ноту на одну октаву вверх. Восемь звуков — до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до — древнейшая музыкальная гамма, в эпоху Возрождения гамму из восьми звуков называли Пифагоровой диатонической гаммой.

Собственно, с Пифагора и начинается теория музыки, которой предшествовало многовековое магическое постижение этого удивительного вида искусства. Хотя исследование математических оснований музыки можно наблюдать почти во всех древневосточных цивилизациях — в Китае, Индии, Вавилоне и Египте, а в античных преданиях многократно подчеркивается связь Пифагора с Востоком, ученый создал оригинальную теорию «музыкального» мироздания, опираясь на рациональные способы познания.

Пифагор утверждал, что все есть гармония и число, придерживаясь представления о сферичности мироздания, и он был первым, кто назвал Вселенную «космосом» (совершенством). Догадки и гипотезы Пифагора сегодня удивляют ориги-

² Панофски, Э. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. — СПб.: Аксиома, 1999. — С. 27.

нальностью и актуальностью. Например, ученый предположил существование «анти-Земли» и утверждал о существовании десяти небесных тел. Разумеется, это утверждение было тогда чисто теоретическим: число «десять» для него символизировало гармонию Вселенной. В результате все эти размышления привели Пифагора к идее «музыки сфер», к попыткам связать консонантные (гармонические) звуки с планетарными сферами.

Пифагор считал, что интервал в пространстве между планетами тот же, что и шкала высоты музыкального звука. Каждая планета, двигаясь с постоянной скоростью, проходит определенное расстояние, создавая звук. По мере того как расстояние планет от центра увеличивается, а вращение планет ускоряется, звук становится выше. Именно так Пифагор представлял себе музыку, которая звучит по всей Вселенной. В принципе, идея Пифагора была необычайно смелой, при этом рациональной и имеющей определенные предпосылки в учениях Древневосточных цивилизаций.

Неожиданно сегодня, в связи с длительным пребыванием в космосе Вояджеров 1 и 2, человечество получило возможность услышать звуки открытого космоса. Это нерукотворная странная пульсация, полученная путем перевода в звук электромагнитных колебаний разного происхождения, присутствующих в нашей Солнечной системе. В начале XX века наука выяснила, что в виртуальном вакууме космоса присутствует звук в виде электронных вибраций. Специальный инструментарий на борту Вояджеров проводил эксперименты по сбору и записям этих колебаний — и все оказалось в пределах слышимости человеческого уха. Таким образом, можно предположить, что звук, наряду с пространством и временем, является неотъемлемым атрибутом материи, по крайней мере, в пределах солнечной системы, причем все эти атрибуты вполне организованы и, видимо, не случайны.

Согласно трактовке Дильса-Кранца, у Пифагора речь шла только о трех сферах — звезд (включая планеты), Луны и Солнца, соотносившихся интервалами: квартой (3:4), квинтой (2:3) и октавой (1:2), тем самым вся музыкально-тематическая сущность космоса выражалась терактидой.

В древнем пифагореизме гармония сфер имела глубокий этический и эсхатологический смысл: поскольку душа тоже мыслилась как «гармония», изоморфная гармонии космоса, земная лира была точным «отображением» небесной, игра на ней — приобщением к гармонии Вселенной и приготовлением к возвращению на астральную прародину. Музыка способствовала переживанию катарсиса и врачеванию духа.

Впрочем, в силу того, что гармония небесных тел звучит непрерывно, мы как бы не слышим ее, поскольку не существует тишины, с которой мы могли бы эту музыку сравнить. Однако сам Пифагор уверял, что именно он обладает особым даром ее слышать и наслаждается этим.

Интересно, что теория музыки небесных сфер, несмотря на то, что Пифагор изучал и развивал ее предельно рационально, привлекла множество поэтов разных веков и стилей, хотя все поэты описывали гармонию сфер как нечто мистически прекрасное, связанное с богом. Например, о музыке небесных сфер поэтично говорит Шекспир в «Венецианском купце»:

«Взгляни, как небосвод
Весь выложен кружками золотыми
И самый малый, если посмотреть,
Поет в своем движенье, точно ангел,
И вторит юнооком херувимам».

У Гете в прологе к «Фаусту» музыка сфер величественна и грозна, в соответствии с замыслом «Фауста»:

«В пространстве, хором сфер объят,
Свой голос солнце подает.
Свершая с громовым раскатом
Предписанный круговорот».

А. Блок эсхатологически обыгрывает тему Бога и «звездного хора» в стихотворении «Ищу спасенья». Хор звучит, пока герой ожидает Бога и в нем — спасенья. Но смолкает, когда Бог нисходит на землю, т.е. все заканчивается.

«Устал звучать, смолкает звездный хор.
Уходит ночь. Бежит сомненье.
Там сходишь Ты с далеких светлых гор.
Я ждал Тебя. Я дух к Тебе простер.
В Тебе — спасенье!»

Согласно философу-идеалисту Ямвлиху, Пифагор утверждал, что музыка очень благотворно действует на здоровье, если ее использовать подобающим образом. Поэтому пифагорейцы, засыпая, очищали разум от дневного смятения и шума определенными песнями и особого рода мелодиями и этим обеспечивали себе спокойный сон. Существует также легенда, что однажды Пифагору даже удалось унять гнев пьяного разбуянившегося юноши просто тем, что он велел флейтисту сыграть торжественную мелодию. Таким образом, философ не только открыл и изучил множество музыкальных эффектов, но нашел музыке практическое применение в сфере образования, воспитания и медицины.

Пифагор объединяет лучшее из разных религий и верований, создает свою собственную систему, определяющим тезисом которой стало убеждение в нерасторжимой взаимосвязи всего сущего. Идея о том, что движение небесных тел подчиняется определенным математическим соотношениям, идеи «гармонии мира» и «музыки сфер», впоследствии приведшие к революции в астрономии, впервые появились именно в Школе Пифагора, фактически провозгласившего в равенство всех людей перед лицом вечности и природы.

Согласно учению Пифагора, сама Вселенная представляет собой грандиозный монохорд, чья струна протянулась от земли до небес. Ее верхний конец соединен с абсолютным духом, тогда как нижний с абсолютной материей. Изучение музыки как точной науки ведет к познанию всех проявлений бытия. Пифагор стремился доказать, что открытый им закон гармонических интервалов применим ко всем природным и космическим явлениям, что и стихии, и планеты, и созвездия связаны между собой гармоническими отношениями.

Пифагор также же учил, что десять сфер движущихся тел (Стильбон, Фосфор, Пироент, Фазтон, Файнон, Селена-Мена, Антимена, Хтон и Антихтон, сфера непо-

движных звезд) отделены друг от друга гармоническими интервалами, скорость движения которых пропорциональна расстояниям между ними и центральным очагом (Солнцем), причем движущиеся быстрее издают более высокие звуки, а движущиеся медленнее — более низкие. Будучи подчинены гармоническим пропорциям, эти звуки сливаются в музыкальной гармонии звучания, доступной слуху Пифагора. Остальные не воспринимают на слух эту гармонию, так как привыкли к ней с детства. Планеты движутся постоянно, тона их звучат одновременно, создавая благотворное согласие космических элементов.

Итак, Пифагор нашел и обосновал основные музыкальные интервалы квинту, кварту и октаву, но также он создал открытый строй, где Двенадцатая квинта не равна исходному звуку, а фа-диез выше соль-бемоль. То есть гармония небесных сфер Пифагора предполагает движение, потому что, несмотря на то, что начало и конец круга совпадают, что числа «пять» и «десять» вытекают одно из другого, что существует правило золотого сечения, присутствует определенное несовпадение, некий разрыв, провоцирующий космос на непрерывное внутреннее движение.

О.В. Синельникова

РОМАНТИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ И РИТОРИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ

В ФОРТЕПИАННЫХ АНСАМБЛЯХ РОДИОНА ЩЕДРИНА

Характеризуя стиль Родиона Щедрина, музыковеды, как правило, мало говорят о лирических образах, кантиленных мелодиях, драматическом накале и глубинных субъективно-философских идеях, т.е. о том, что выражает романтическое начало в его творчестве. Этому, пожалуй, препятствует зажигательный импульсивный образ «Озорных частушек», ставший «визитной карточкой» композитора в начале пути. Однако частушечные и фольклорные мотивы в целом — это только одна из сквозных линий творчества Щедрина, не исчерпывающая его разнообразия. Замыслы композитора столь же непредсказуемы, как и формообразование его сочинений с неожиданными остановками, наплывами, монтажными переключениями, с резкой неподготовленной сменой музыкального материала. «Музыка в своем движении совершает удивительные параболы — пишет В. Холопова, — лирическая психологичность, достигнув апогея в XIX веке (Вагнер, Чайковский), в течении XX века избегалась большинством композиторов, в большинстве произведений — пока не стала новым, как хорошо забытым старым, и не вернулась ностальгически на новом витке спирали под занавес уходящего столетия» [4, 207].

Действительно, в творчестве Щедрина на фоне его многопланового парадоксально контрастного музыкального мышления отчетливо выявляется неоромантическая линия, которая движется волнообразно. Первая неоромантическая волна с кульминацией в балете «Анна Каренина» и ее инструментальной версии «Романтическая музыка» поднялась в 70-е годы. Вторая волна, охватывающая уже более широкий жанровый спектр произведений, отчетливо определилась в 90-е годы (точнее, в середине десятилетия с 1994 по 1997 годы). У Щедрина, как и у других

отечественных композиторов, появилось много лирических эпизодов, начиная с «Лолиты» (1994). Можно назвать «Российские фотографии» (1994), где три из четырех частей медленные, I часть Фортепианного терцета с лирическими речитациями, нежнейшую кантилену I части «Музыки издалека» (1996), *Sostenuto cantabile* (II часть) Второй фортепианной сонаты (1996), «Пастораль» для кларнета и фортепиано (1997). Но в наибольшей степени лирические эмоции Щедрина сконцентрированы в трех концертах, своего рода триптихе для солирующих струнных инструментов — Концерте для скрипки со струнным оркестром, «*Concerto cantabile*» (1997), Концерте для альты, струнного оркестра и арфы, «*Concerto dolce*» (1997) и Концерте для виолончели с оркестром, «*Sotto voce concerto*» (1994).

Наконец, третья волна, несущая романтическую образность, еще более сильная, разворачивается в произведениях Щедрина начала XXI столетия. В многочисленной группе его сочинений 2000–2014 годов (свыше 40 опусов¹) приметы романтизма более впечатляющие по семантике, действенные по материалу и разнообразные по средствам. Об этом говорят не только названия произведений, хотя и это тоже: «Дневник», 7 пьес для фортепиано (2002), «Романтические дуэты» для фортепиано в 4 руки (2007), «Лирические сцены» для струнного квартета (2008), «Романтический этюд» из фортепианного цикла «Простые страницы» (2009), Двойной концерт «Романтическое приношение» для фортепиано и виолончели с оркестром (2010). Знаками романтизма можно считать и произведения-посвящения великим романтикам Ф. Шопену, П. Чайковскому: «*Hommage Chopin*» для четырех фортепиано (2005), «Чайковский-эюд» для фортепиано (2010). Нельзя не отметить активное обращение Щедрина в этот период к жанрам, типичным для эпохи романтизма. Это программные циклы фортепианных миниатюр («Дневник», «Вопросы», «Романтические дуэты» и «Простые страницы»), вокальный цикл («Век мой, зверь мой»).

Непосредственными реминисценциями романтизма становятся у Щедрина цитаты стиля, жанра, текстовые цитаты и аллюзии, разбросанные по разным опусам этого периода творчества композитора. Под знаком неоромантизма в творчестве Щедрина появляется в 80-х годах и становится сквозным с 90-х авторский образ «*from afar*» или эха, как символ воспоминаний. Позднее он зашифрован даже в названии Шестого фортепианного концерта «*Concerto lontano*» («далеко», «в отдалении») и в характере его замысла, который основывается на использовании любимого Щедриным принципа «*from afar*» на разных композиционных уровнях. Примечательно высказывание Щедрина в аннотации к «Эхо-сонате» (1984) для скрипки соло, где впервые был применен эхо-эффект: «Слово “эхо” я рассматриваю здесь в своей сонате в двух аспектах: как музыкальные понятия “близко” — “далеко” и как эхо эпох минувших в днях сегодняшних» [4, 138].

Р. Щедрин, создав множество произведений в различных жанрах, долгое время не проявлял интереса к области фортепианной ансамблевой музыки. Трудно сказать, почему. Может быть, нужны были только поводы? Ведь известно, как охотно откликается признанный мастер на заказы великих исполнителей и предложения

¹ 3 оперы («Очарованный странник», «Боярыня Морозова», «Левша»), Третья симфония, 5 концертных произведений, 7 симфонических опусов, вокальные, хоровые, фортепианные и камерно-инструментальные сочинения.

организаторов различных фестивалей. Одним из таких поводов стал VI фестиваль «Международная неделя консерваторий» в Санкт-Петербурге в 2006 году, на котором состоялась презентация первого в России рояля «Imperial» знаменитой венской фирмы изготовителей роялей «Bosendorfer». Важной составной частью данного проекта стала российская премьера произведения Щедрина «Hommage a Chopin». Вот как комментирует замысел этого сочинения сам композитор: «“Hommage a Chopin” для 4-х фортепиано — это цикл весьма свободных вариаций на тему прелюдии Ф. Шопена с-moll. В Осло состоится мировая премьера сочинения². Много лет назад я делал что-то подобное для “Munchner Klavier Sommer”. Но то была нерегламентированная импровизация всех четырех участников. Была задана лишь фактурная и интонационная последовательность вариационного цикла, определены взлеты и спады, обозначена кульминация. По предложению берлинского квартета «Аврора» я создал новое самостоятельное виртуозное концертное произведение, где каждая нота строго определена автором³. В этом сочинении я настаиваю, чтобы все четыре исполнителя неукоснительно следовали всем авторским указаниям. И намеренно желаю, чтобы исполнители всячески подчеркнули виртуозный концертный смысл предлагаемой вниманию слушателя пьесы» [6].

Из слов композитора следует, что эта пьеса имеет свою предысторию: первоначально она (вернее, ее первая версия) создавалась к заключительному концерту фестиваля «Мюнхенское фортепианное лето» 1983 года, где исполнялась необычным составом: первый рояль — автор, второй — Чик Кореа, третий — Николас Эконому, четвертый — Пол Гулда. В 2005 году Щедрин сделал новую версию «Посвящения Шопену», строго выписав некоторые эпизоды алеаторики, фрагменты, которые ранее отдавал на волю фантазии исполнителей.

В пьесе «Hommage a Chopin» для четырех фортепиано Щедрин представил новую модель полистилистики, где неоромантизм и авангард мирно «уживаются» в вариационной композиции. Произведение начинается с цитаты с-mol'ной прелюдии Шопена, которая становится темой, правильнее было бы сказать, поводом свободных вариаций. Пьеса диалогична и буквально соткана из цитат музыки великого польского романтика. Сам замысел вариационного цикла — это диалог Щедрина с Шопеном, романтического и современного музыкального языка с использованием элементов алеаторики. Но не только. Интенсивно «общаются» между собой и 4 рояля, и разные произведения самого Шопена, фрагменты которых, по рекомендации автора, выбирают исполнители. Драматургическое развитие произведения задумано как стилистическая модуляция из романтизма в постмодернизм, переход из века XIX в XXI столетие путем погружения в стиль автора пьесы, не менее значимого для современной музыки, чем его предшественник — Ф. Шопен для романтизма.

Поводом к созданию второго опуса Щедрина в жанре фортепианного ансамбля стал фестиваль, ежегодно (с 1994 года) проходящий в живописном горном местечке Швейцарии на границе с Италией. Щедрин сотрудничает с фестивалем в Вербье

² Мировая премьера вариаций «Приношение Шопену» в Осло 20 сентября 2006 года была представлена квартетом «Аврора», который исполнил это сочинение в России.

³ Состав берлинского квартета «Аврора»: Ю. Северус, А. Витлин, А. Лушицкая, А. Палиос.

уже многие годы. По заказу фестиваля были написаны и впервые там представлены слушателям такие сочинения композитора, как «Бельканто на русский лад» для виолончели и фортепиано, «Цыганка Груша» (на основе арий из хоровой оперы Очарованный странник), фортепианные циклы «Простые страницы» и «Романтические дуэты». Последняя премьера Щедрина в Вербье — Драматический фрагмент для оркестра «Москва — Петушки», созданный в 2014 году.

«Романтические дуэты», семь пьес для фортепиано в четыре руки, созданные прославленным мастером в канун его 75-летия, посвящены Мартину Энгстroeму — основателю международного музыкального фестиваля в швейцарском Вербье. Премьера сочинения состоялась 28 июля 2007 года в Вербье. Исполнители: Р. Понтинен и Р. Щедрин.

Пьесы идут без перерывов (*attacca*) и чередуются по контрасту, образному, тематическому, темповому: 1. *Andante cantabile*; 2. *Allegro sotto voce*; 3. *Maestoso con moto*; 4. *Allegretto moderato, a la gipsy*; 5. *Allegro, ma non troppo*; 6. *Andante recitando*; 7. (*Coda*) *Prestissimo*). Этот факт свидетельствуют о том, что цикл имеет единую драматургическую линию, не допускающую ее разрывов и, соответственно, исполнения пьес в разбивку по отдельности, благодаря чему образуется слитно-сюитная форма. Подтверждение тому — интонационно-тематические арки, переключки и развитие музыкального материала, экспонированного в предыдущих пьесах.

Драматургия сюиты развивается, будто воссоздавая конспективно в представлении автора ход истории музыки от романтизма до наших дней, от Шуберта и Шумана до Щедрина. Крайние точки этого движения, выполняя функции вступления № 1 и коды № 7, подчеркивают это перемещение во времени в темповом эквиваленте: темп ноктюрна (*Andante cantabile*), может напомнить размеренный образ жизни середины XIX столетия, а стремительное *perpetuum mobile* заключительной части (*Prestissimo*) вызывать ассоциации с высокими скоростями современной эпохи. В Пьесе № 5 достаточно выражена функция разработки, а в Пьесе № 6 — функция репризы, где отчасти воспроизводится материал первой пьесы. Пьесы №№ 2–4 — это образы романтической эпохи, в представлении современного композитора.

«Романтические дуэты» — мудрые, созерцательно-философские, горько-ироничные отзвуки истории музыкальной культуры XIX столетия, русской и европейской, в творчестве композитора, который из времени авангардных поисков и открытий перешагнул в рефлексирующий и синтезирующий период постмодерна, переосмысливая эти метаморфозы в ходе эволюции собственного авторского стиля. Романтическая эпоха отражается через музыкальные образы Р. Щедрина в веке XX, вступая в соотношение с отголосками стилей его корифеев — И. Стравинского и Д. Шостаковича.

Реминисценции романтизма сегодня часто запечатлеваются в музыке композиторов начала XXI века. И Щедрин — не исключение. Совсем не потому, что композитор каким-то образом осознает свою сопричастность к неоромантическому стилю. Скорее, даже наоборот, большинство композиторов отрекаются, или, во всяком случае, дистанцируются от попыток причислить их к какому-либо направлению, активно защищая территорию своего индивидуального стиля и авторского суверенитета. Просто мелодии Шуберта, Шумана, Шопена, Чайковского, Рахмани-

нова живут в памяти любого музыканта с самых первых детских впечатлений, а на определенном этапе возникают в сознании вновь. Так у Щедрина в «Homage a Chopin» появление шопеновских аппликаций, и в первую очередь, темы прелюдии c-moll, положенной в основу вариационного цикла, обусловлено самим замыслом и логикой развития композиции. Напротив, в «Романтических дуэтах» романтические реминисценции возникают будто бы случайно, часто уходят на второй план и прячутся в виртуозных фигурациях авторского музыкального материала. Рассмотрим, как это происходит.

Весь тематический материал цикла образует две группы: авторские и, условно говоря, «неавторские» лексем. Последний термин взят в кавычки, т.к. имеются в виду не только тематические цитаты. Данная упрощенная систематизация сделана для того, чтобы отделить интонационно-тематические модели, не свойственные Щедрину, а именно, реминисценции и символы романтизма от органичных для его музыкального языка лексем, которые со временем, от начала творческого пути композитора, приобрели значение авторских риторических фигур — столь часто они встречаются и имеют стабильную семантику⁴. К ним относятся, казалось бы, распространенные и типовые интонационно-ритмические модели, но наполненные индивидуальным щедринским «дыханием».

Явление музыкальной риторики в целом и комплекс музыкально-риторических в частности, как известно, связывается с эпохой барокко. Реконструкцию барочных риторических фигур можно наблюдать в произведениях отдельных композиторов XX – начала XXI века, в основном в русле неоканонического направления и в сочинениях, связанных с религиозной тематикой, что уже отмечалось в работах отдельных музыковедов. Об этом пишут Е. Чигарева [5, 288]⁵ и Г. Заднепровская [2], ссылаясь на работы литературоведа А. Михайлова, который один из первых трактовал традиционное понятие риторики расширительно, говоря о «риторическом типе мышления» и его «долголетии» [3, 168].

Однако область музыкальной риторики можно интерпретировать значительно шире, а комплекс фигур не ограничивать лишь типовыми моделями эпохи барокко. Сошлемся на мнение Чигаревой — специалиста по музыкальной семантике, которая пишет, что «символика музыкального языка современного композитора не может сводиться к смыслу, вложенному века назад в риторические фигуры» [5, 308]. Поэтому в ходе анализа произведений и музыкального языка того или иного современного композитора можно наблюдать, как в музыке, которая звучит сегодня реализуется то, что Михайлов называл «риторическим мышлением» [3]. Здесь возможны индивидуальные интерпретации типовых барочных фигур и формирование индивидуального авторского риторического стиля на основе музыкально-языковых формул, кристаллизованных в материале собственных опусов и имеющих стабильное семантическое поле. Думается, что сложение системы авторской музыкальной

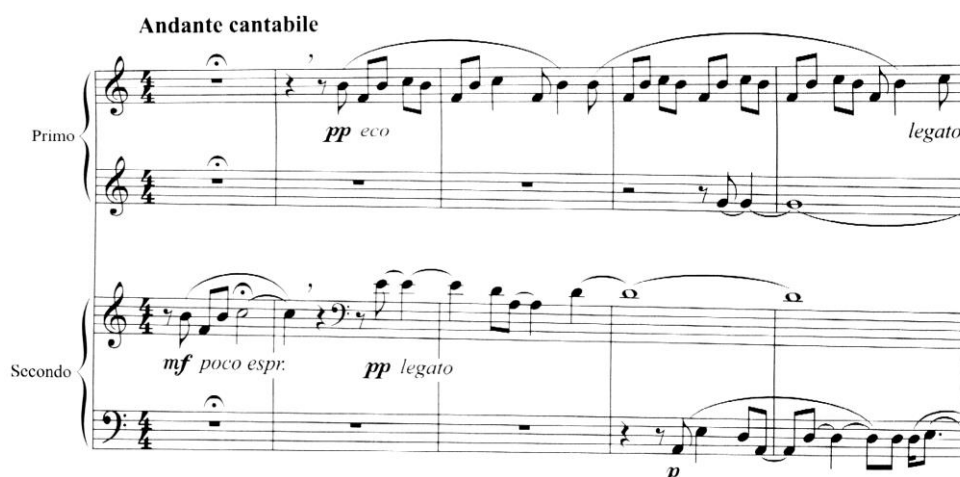
⁴ Понятие «индивидуальная авторская риторика» вводит Е. Чигарева в процессе исследования музыкального языка А. Шнитке. Она же указывает на условность этого понятия, в виду того. Что данное явление может возникать в условиях индивидуального авторского стиля [5, 310].

⁵ Е. Чигарева пишет о неориторике в XX–XXI веков, как о возрожденной в новом качестве барочной музыкальной риторике [5, 288].

риторики, может свидетельствовать как о значительной степени гениальности, так и о высочайшем композиторском мастерстве, помноженном на жизненный и творческий опыт.

Вернемся к творчеству Щедрина, музыкально-риторическое мышление которого в полной мере можно назвать авторским. Заметим, что Щедрин использует барочные музыкально-риторические фигуры, вернее, их варианты, адаптированные стилем композитора, фигуры эпохи романтизма и фигуры авторские. Обозначим отдельные музыкально-языковые константы его стиля. Они присутствуют в цикле «Романтические дуэты» и скрепляют тематизм семи частей произведения. Среди них «фигура кантабиле», «фигура остинато», «фигура *circulatio*», фигура «*quasi campani*» и «фигура глиссандо».

«Фигура кантабиле» представляет собой распевные лирические ходы мелодии, объединенные фразами разной длины. Интонационным ядром фигуры является острая тритоновая попевка, характерная для многих тем Щедрина (Пример 1). На ее основе прорастают темы Пьесы № 1, Пьесы № 6 и второго раздела Пьесы № 3 презентуя лирическую кантиленную образность «Романтических дуэтов». Тритоновая попевка становится источником монотематизма произведения, что отсылает нас к методам развития музыкального материала, выработанным творцами романтической эпохи. Тритоновая лейтинтонация скрывается и в гетерофонном ленточном движении восьмыми основной темы второй пьесы, и в мельчайших фигурациях седьмой кодовой пьесы. Интересный способ тематического прорастания из тритонового ядра демонстрирует Щедрин, в первой пьесе. Сначала тритоновая попевка «сухо» обыгрывается в манере колыбельного качания (Пример 1). В каждой следующей фразе к ней присоединяются звуки, окружающие ее извне (h-f-h-c; h-f-h-c-h; f-h-c-d-f-h), и только потом (с т. 10) ноты, заполняющие интонацию изнутри.



Пример 1. Пьеса № 1

Следующую узнаваемую индивидуальную стилистическую модель назовем «фигурой остинато». Ее можно считать ответвлением барочных фигур повторений, включающих 15 приемов повторения мелодических построений в разной последовательности. Вспомним такие фигуры из этого ряда, как *multiplicatio* — повтор диссонантного звука мелкими длительностями, *palillogia* — повторение мелодического

оборота в том же голосе и на той же высоте, *polyptoton* — повтор мелодического оборота в другой тесситуре и с измененным продолжением. Более явный предшественник остигатных фигур Щедрина — фигура, названная в пособии «Klavierschule» Д. Тюрка «Schwarmer или Rauscher», в которой один звук многократно повторяется в быстром темпе, либо так называемый «барабанный бас» [1, 225]. У Щедрина это — движение равными восьмыми или шестнадцатыми, оформленное колючими аккордами, артикулируемыми на стаккато, чаще даже на пиццикато в подражание пиццикато струнных инструментов (Пьесы № 2 и № 5). Аккорды содержат в своей структуре тритоны, септимы, иногда кластеры секундовых гроздьев (Пример 2). Эта фигура несет настороженность, тревогу, недоверие, на ее основе строятся довольно протяженные эпизоды нарастания напряжения во второй и пятой частях цикла.



Пример 2. Основная тема Пьесы № 2

Известная барочная музыкально-риторическая фигура «circulation», символизовавшая в то время вечность, превращается у Щедрина в «бисерные» гаммообразные массажи. Их непрерывное кружение напоминает бесконечный поток житейских забот, круговорот, в который втягивается человек начала XXI столетия. Это круговое движение монтируется с цитатами в среднем разделе Пьесы № 2 (ц. 5), врывается в цыганскую песню Пьесы № 4 (ц. 14), нагнетает напряжение в Пьесе № 5 (ц. 17, ц. 23) и усложненное полиритмией улетает в вихревом потоке Пьесы № 7.



Пример 3. Пьеса № 5

Фигура «quasi campani» или «фигура колоколов» появляется во многих сочинениях Щедрина, символизируя русское национальное начало. Эти типично щедринские колокола звучат остро и напряженно, благодаря уменьшенным и увеличенным

интервалам, входящим в каждое созвучие. Сплошная педаль на протяжении всего колокольного раздела Пьесы № 3 и тремоло способствуют формированию сонорное пространство, звука которого постепенно заполняют четырехоктавный диапазон, собирая неполный хроматический звукоряд (10 звуков), имеющий центральный тон *gis*.

Наконец, совсем легкий штрих, изящный «росчерк пера» в виде «фигуры *glissando*» дополняет оригинальный авторский стиль. Впрочем, это не одна фигура, а множество ее вариантов. Казалось бы, простое восходящее глиссандо Щедрина «произносит» по-разному, каждый раз иначе его артикулируя: то «*dolcissimo*» и «*quasi Vorschlag*» (в Пьесе № 4), то «*ben articolato*» отчетливо, даже почти на стаккато (в Пьесе № 5) с разными динамическими оттенками и известной долей юмора. Для исполнителя очень важны такие тонкие технические элементы: через них он может показать больше своих возможностей.

Остальной музыкальный материал фортепианного цикла «Романтические дуэты» объединяется в неоднородную группу реминисценций эпохи романтизма. Они представлены аллюзиями, цитатами стиля, жанра и совершенно конкретными текстовыми цитатами. Однако аллюзию, которая является здесь лейтмотивом всего цикла, можно трактовать многозначно. Это мелодическая формула группетто в разных вариантах, но в основном четырехзвучная (Пример 4). Она впервые появляется в Пьесе № 1 (6-й такт), повторяется в Пьесах № 3 (23–24 тт.) и № 6 (4-й, 5-й, 6-й и 11-й тт.). С одной стороны, этот мотив по степени близости к оригиналу, является собственно аллюзией на музыку пьесы «Поэт говорит», замыкающей цикл Р. Шумана «Детские сцены». С другой стороны, эта модель представляет собой каденционную мелодическую формулу, характерную для жанра ноктюрна, т.е. аллюзию на музыкальный жанр. Наконец, данную лексему, как мелодический оборот в составе темы, а не как украшение, можно считать типичной музыкально-риторической фигурой романтической эпохи — столь распространено ее применение в кантиленных произведениях композиторов-романтиков (ноктюрн, экспромт, интермеццо и др.). Несколько ироничное отношение Щедрина к данному романтическому клише ощущается в контрасте сухой, аскетичной «тритоновой» темы без сопровождения с неожиданно врезанными в нее мягкими и напевными мелодическими каденциями.



Пример 4.

В музыке девятнадцатого столетия риторика отвергалась композиторами-романтиками, поскольку на первый план вышла индивидуализация музыкального языка. Однако, при более пристальном изучении произведений разных композиторов, можно обнаружить не только остатки прежних риторических фигур, но и развитие риторических приемов прошлого, их качественное переосмысление. Сошлемся в связи с этим на высказывание И. Барсовой: «Если по отношению к словесным и изобразительным искусствам исследователи видят конец риторического типа культуры в начале XIX века, по сути, в творчестве Гете, то по отношению к музыке мы склонны придерживаться иной точки зрения. Нам представляется, что риторический тип творчества, ориентация на типизированные звукообразы продолжают жить вплоть до XX века» [1, 214].

Что касается «Детских сцен» Шумана, то они презентованы в цикле Щедрина, не только в форме аллюзии, но и в виде текстовой цитаты темы первого номера «О чужих краях и людях». Это уже реминисценция в буквальном смысле. Она подается «from afar» (издалека) на *pp* в средней части Пьесы № 2 (ц. 5) в партии первого фортепиано в оригинальной тональности G-dur в сопровождении гаммообразных пассажей партии второго рояля (Пример 5). Здесь вновь имеет место вертикальный монтаж «двух музык» романтической, тональной подлинной темы Шумана и атонального материала автора, использующего симметричные лады (тон — полутон, два тона — полутон). При этом оказывается, что музыка Шумана и Щедрина хорошо монтируется. Может быть, в связи с характерным для этих композиторов мозаичным «кадровым» типом мышления. Но это только предположение.

Цитата Шумана не единственная в цикле Щедрина. Сразу за ней без перерыва все в той же манере «from afar» начинается знакомый аккомпанемент в f-moll на этот раз в партии второго фортепиано (40-й т.). Через 4 такта в басу пробивается основная тема Фантазии для фортепиано в 4 руки ор. 103 Ф. Шуберта опять в ее родной тональности. В данном случае появление этой цитаты закономерно. Щедрина такой «мостик» из другой эпохи был необходим. Ведь романтики оставили существенный след в эволюции жанра фортепианного ансамбля.



Пример 5. Средний раздел Пьесы № 2

Воспоминания о романтической эпохе на этом не исчерпываются. В цикле Щедрина для фортепиано в 4 руки есть еще одна форма рецепций романтизма — цитата жанра. Пьеса № 1, напоминает ноктюрн, а кода цикла — этюд на технику полиритмии. Кроме того, в центре композиции цикла располагается Пьеса № 4 «*Allegretto moderato a la gipsy*», воссоздающая то ли цыганскую песню, то ли танец — сценку иронично-горького веселья в духе Мусоргского. Обозначение «*a la gipsy*» (по-цыгански) не раз мелькало в произведениях Щедрина как реминисценция традиции русских гуляний с цыганами. Цепочку ассоциаций можно дополнить венгерско-цыганским колоритом музыки Листа. Романтики поэтизировали бытовое начало, а у великих творцов XX века — И. Стравинского, А. Берга, Д. Шостаковича, А. Онеггера — танцевально-бытовые обороты становятся воплощением злого, враждебного личности начала. У Щедрина — лишь отголоски, эхо, воспоминания о далеком XIX веке, но без драматизма, метаний и страстей романтиков, а с оттенком легкой иронии композитора эпохи постмодерна.

Литература

1. Барсова, И.А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества. Опыт рассуждений // Барсова И.А. Контур столетия: Из истории русской музыки XX века. — СПб.: Композитор, 2007. — С. 212–226.
2. Заднепровская, Г.В. Риторические фигуры в музыке XX века (на примере творчества А. Караманова).
Режим доступа: <http://www.karamanov.ru/articles/21.html>.
3. Михайлов, А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С. 112–175.
4. Холопова, В.Н. Путь по центру: Композитор Родион Щедрин — М.: Композитор, 2000. 320 с.
5. Чигарева, Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке. — СПб.: Композитор, 2012. — 368 с.
6. VI фестиваль «Международная неделя консерватория»: 100-летию Д.Д. Шостаковича посвящается.
Режим доступа: http://week06.conservatory.ru/kprog_21_19.shtml.

О.А. Скорбященская

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЕВРОПЕЕЦ АДОЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ

На картине Николя Осташе Морина (Nicolar Eustache Maurin): «Знаменитые пианисты: молодая школа» изображены те пианисты-виртуозы, чьи концерты будоражили музыкальную жизнь Европы в начале 1830 годов. В центре — Шопен и Лист, по краям — абсолютно неизвестные сегодня лица музыкантов. Перечислим их имена — в 30-е годы девятнадцатого века они произносились через запятую с именами великих пианистов: Якоб Розенхайм, Теодор Делер, Александр Дрейшок, Сигизмунд Тальберг, Эдуард Вольф, Адольф Гензельт. В те годы их успех был равен

успеху Шопена и Листа, а в чем-то даже превосходил его. Некоторые из них «затерялись» в маргиналиях музыкальной истории и еще ждут своих исследователей. О некоторых известно довольно много — в основном, биографических анекдотов. Произведения некоторых иногда исполняются. То, что мы никогда не услышим игры этих пианистов, только подстегивает наше воображение и заставляет сильнее биться наши сердца. Особенно тогда, когда, вглядываясь в их черты, мы вдруг обнаруживаем себя... Три из героев «Молодой школы» связаны с Петербургом, что не удивительно — в 1830 северная столица сохраняла свою притягательность для европейских пианистов и педагогов, будучи действительно Pianopolisom — городом пианистов.

1869 г. 20.02. В газете «Musical world» (Bd. 47. № 8) появляется статья «Фортепианная игра в Санкт-Петербурге»: «Не без основания кто-то назвал Санкт-Петербург Санкт-Пианополисом. Рояль есть в каждой резиденции, простые горожане его арендуют. В больших семьях роялей больше. В Петербурге 800! — фортепианных учителей и 3000 фортепианных учительниц. А. Гензельт стоит на вершине этой пирамиды, поскольку он преподает фортепиано императорской семье и в императорских институтах. Один Николаевский институт имеет 23 фортепианных учителей. Там находится 90 роялей и 70 фортепиано для занятий. В императорском Bildungseinrichtungen стоит 6 инструментов в каждой комнате и только 6 учеников могут таким образом заниматься. Толщина русских стен позволяет это делать, не мешая соседям. Это, конечно, невозможно представить в других странах, где стены тоньше. К настоящему времени любовь к фортепианной игре приобрела в России характер страсти. Чтобы удовлетворить эту страсть, здесь в свое время остались Клементи, Фильд, Гуммель, Мошелес, Майер и позднее Гензельт, Контский, Жан Фогт, Лешетицкий, Рубинштейн и Драйшок. Сегодня знать начала экономить на дорогих фортепианных уроках. Для этого была создана консерватория, где уроки дешевле. Последняя не дает каждому музыканту с «соринкой в глазу» занятий с профессором. Но консерватория дает обучение отличным музыкантам — и по доступной цене. В этом году с золотой медалью ее закончила мадемуазель Логинова.

Везде в России фортепианная игра рассматривается как существенное умение, и консерватория поставляет таких учителей в «массы». Иностранные музыканты теперь имеют худшее положение. Такие, как фрау Шуман или господин Литольф или Ганс фон Бюлов побывали в России только один раз. И только Гензельт и Лист смогли наэлектризовать массы» [4, 172].

Из книги Г. Киндля «Адольф Гензельт (1814–1889): хронология удивительной жизни» (Швабах, 2014)¹ мы узнаем действительно удивительные детали о жизни Гензельта: Георг Мартин Адольф Гензельт родился 9.05.1814 года в Швабахе, на Пензельдорфштрассе, 13, в здании бывшей Ситцевой фабрики, владельцем которой был его отец, Филипп Эдуард Гензельт. Мать — вторая жена Филиппа Эдуарда, Каролина Софи Гензельт (в девичестве — Гейгенмюллер) происходила из маленького городка Францмюллер в Эльсбере, она родила еще 6 детей (2 — до Адольфа и 4 — после).

¹ Здесь и далее материалы издания свободно пересказываются [перевод наш. — О. С.].

В 1817 г. (23 января) семья Гензельтов с шестью детьми переезжает в Мюнхен и поселяется возле Собора Св. Анны на площади Св. Анны (интересно, что первым адресом Гензельта в Петербурге станет улица Кирочная, д. 8/10, тоже возле лютеранского костела св. Анны). В 1822 году умирает мать Гензельта.

Занятия музыкой Гензельт начинает довольно поздно: в 1822 году он получает в подарок скрипку и начинает заниматься... у гобоиста Купферштехера. Только в 1823 г. уже в качестве пианиста он продолжает обучение у педагога своей старшей сестры, Амалии, Эммануила Лассера (1774–1825) — певца Придворной Мюнхенской капеллы (!), у этого музыканта он и занимается до 1825 года. С 1824 года посещает Начальную школу, где с 8 до 11 и с 14 до 16 изучает языки — латынь, греческий, английский, французский — «одинаково ужасно», по его собственным словам. Там же 2 раза в неделю получает музыкальные уроки. Запомнился Гензельту и первый концерт, который он посетил 27.12.1824 года в Мюнхене, купив самостоятельно билет на полученные к Рождеству от друга отца, Карла Бахмана, 24 крейцера. Это был концерт знаменитого штутгартского валторниста Готфрида Шунке и его двух сыновей, пианиста Людвига (друга юности Шумана) и валторниста Эрнста. Огромное впечатление на 10-летнего мальчика произвела Фантазия для фортепиано Игнаца Мошелеса, исполненная 14-летним Людвигом Шунке.

Юный Гензельт выступает в качестве пианиста в кругах мюнхенского «высшего света». В 1826 году, благодаря посредничеству фрау Винтер, знакомится с Придворным капельмейстером Мюнхенского двора Иоганном Непомуком Пойслем и фрау фон Флад. Эта блестящая музыкантша, которую называли «Верховной Дамой мюнхенского музыкального искусства», давала уроки при дворе короля Людвига Первого Баварского его дочерям. Йозефа фон Флад сыграла огромную роль в жизни Гензельта, начав его музыкальное воспитание. Занимаясь у нее фортепиано, Гензельт постигает музыкальную классику и ранних романтиков — играя Баха, Фоглера (органист аббат Фоглер был любимым учителем фрау Флад), Клемента, Моцарта, Калькбреннера, Вебера, Мейера, Шуберта. Также фрау Флад учит Гензельта гармонии (по учебнику Юстина Кнехта) и контрапункту — разумеется, по Фуксу. Через родителей своей высокопоставленной ученицы фрау Флад хлопочет о стипендии для талантливого мальчика. После двух лет уроков у фрау Флад Гензельт полностью вооружен как пианист и композитор. Интересно, что он называет себя «внуком Фоглера» и находит символический смысл в том, что родился в год смерти великого музыканта, бывшего учителем Вебера и Мейербера. Покровительство мюнхенского двора не замедлило себя ждать: королева Тереза Баварская подарила Гензельту шестиоктавное фортепиано.

10.03.1829 г. 15-летний Гензельт дает первый большой концерт в новом, только что построенном зале Одеон в Мюнхене (в программе, как это было принято в то время — фортепианные пьесы играют роль интермедий — исполняются 1. Симфония И.Н. Пойсля, 2. Концерт Моцарта C-dur с собственной каденцией Гензельта; 3. Дуэт из «Эврианты»; 4. Фантазия и вариации на тему хора «Девичий венок» из «Фрайшютца» Вебера — играет автор, Гензельт; 5. дуэт Россини; 6. Рондо Калькбреннера (Гензельт). Нужно отметить, что зал Одеон, построенный архитектором

Лео фон Кленце (1784–1864) был одним из самых крупных строений подобного рода: он вмещал 1500 слушателей.

В октябре 1829 года Гензельт получает ежемесячную стипендию баварского короля, которая пришлась очень кстати. 13 мая 1830 года он исполнил с огромным успехом 6 Вариаций на тему Паганини. 27 июня неожиданно умер 53-летний отец Гензельта. Слава Гензельта растет: 27.08.1830 года Мендельсон пишет о Гензельте восторженное письмо своему педагогу Карлу Цельтеру, 27.09.1831 года И. Пойсль обращается к И. Гуммелю с просьбой принять Гензельта на обучение. Стипендию для этого выделяет Людвиг Первый Баварский, и 22 октября Гензельт переезжает в Веймар и начинает учиться у Гуммеля на Мариенштрассе, 8. Уроки Гуммеля были очень дороги: Адам Лист, отец Ференца, например, не смог оплатить у него обучение своего сына, и Ференцу пришлось довольствоваться уроками Черни. Гензельт получил у Гуммеля прочный классический фундамент своей виртуозности. В Веймаре он встречался с выдающимися пианистами — молодым Мендельсоном, Кларой Вик, с которыми завязалась прочная дружба. Клара Вик восхищается Гензельтом всю жизнь и включает в свой репертуар его Концерт и этюды, а Р. Шуман с восторгом приветствует сочинения Гензельта, рецензируя их в своем журнале. Закончив обучение, он сыграл в июле 1832 года Концерт Гуммеля *As-dur* перед великой герцогиней веймарской и повторил его перед королевой Терезой в Альтенберге (близ Мюнхена). Вернувшись в Мюнхен, он поселяется в доме фрау Флад и продолжает занятия у И. Пойсля (по композиции), а также дает уроки по рекомендации Флад сам. Играет и многочисленные концерты. И все же после Веймара Мюнхен кажется, очевидно, Гензельту провинциальным. Его влечет Вена, куда он и переезжает в конце 1832 года, не сказав своей учительнице и покровительнице ни слова.

В Вене начинается новый, самостоятельный период жизни Гензельта. Он поселяется в гостинице, которую находит сам (*Matshakerhof*), сам договаривается о концертах в Музикферайне, решает продолжить образование, беря уроки полифонии и контрапункта у авторитетного Симона Зехтера, композиции и фортепиано у Антона Хальма (1789–1872), причем его интересует фортепианная техника и сочинение этюдов. В Вене написаны первые яркие сочинения Гензельта — Рондолетто для фортепиано, дуэт для фортепиано и трубы (или скрипки, или виолончели), первые наброски Концерта *f-moll*. Из Вены он выезжает для гастролей в Дрезден и Баден.

Гастроли по Германии становятся интенсивнее в 1836–1838 годах и включают концерты в Берлине, Дрездене, Веймаре. В Берлине он знакомится с Л. Бергером и Т. Делером.

Осенью 1836 года в Веймаре знакомится с фрау Розали Фогль (1807–1893). Эта очаровательная женщина, бывшая женой доктора К. Фогля, матерью четырех детей, своей живостью и умом привлекала Гете и была его подругой. Впоследствии ее дочь, Оттилия стала женой сына Гете, Августа. Гензельт влюбился в фрау Фогль и с романтическим пылом атаковал эту даму, посвятив ей множество сочинений (в том числе «Любовную поэму», которую затем играла Клара Вик, когда ей понадобилось объясниться без слов с Робертом на концерте 1838 года). Чувства Гензельта оказались вознаграждены: фрау Фогль... бросила мужа и четырех детей и

10 октября 1837 года 30-летняя Розали стала женой 23-летнего Адольфа Гензельта. Их брак оказался очень долгим и гармоничным. Розали последовала за Гензельтом в Россию, где в 1839 году родила ему сына, Александра (он стал профессиональным военным, умер в 1865 году в Самаре).

1837-й становится годом вспыхнувшей дружбы между Гензельтом и Шуманом. В отличие от других немецких критиков, в частности, Л. Рельштаба, замечавшего, что игре Гензельта порою не хватает тонкости нюансировки (после концерта в Берлине 8.05), Шуман, как и Мендельсон, пылко приветствует Гензельта в качестве «истинно романтического музыканта и великого Духа» (из письма Шумана Гензельту 17.08). Может быть, одной из причин было то, что впервые Шуман услышал пьесы Гензельта в исполнении своей возлюбленной Клары при романтических обстоятельствах: 13.08.1838 года Клара выступает в Лейпциге, а Шуман тайно на этот концерт приходит. Увидев его, Клара, как гласит легенда, изменяет программу и исполняет «Симфонические этюды» — как признание в любви. На самом деле, в этой легенде краски сгущены. Уже в анонсе концерта заявлены три пьесы из нового цикла Шумана ор. 13, наряду с этюдами Шопена и Гензельта (№ 6 и № 8 ор. 2), Анданте и Аллегро ор. 3 Гензельта и Вариациями Гензельта на тему из «Пирата» Беллини, которые позднее были посвящены Гензельтом Кларе Вик. Накануне концерта, 12 июля, Гензельт посвятил Кларе другой свой этюд — *Fis-dur* ор. 2 № 6 (так называемый *Vogelheiu* — Птичка, что отчасти удивляет — почему бы ему не посвятить Этюд даме своего сердца, чья фамилия созвучна с этим словом — Фогль?). Итак, настоящим героем концерта, за которым закрепилось название «*Verlobung*-концерт» — «Концерт-утрата (прощание)» стал не Шуман, а Гензельт. Но Шуман через несколько дней рецензирует его в Новой Рейнской музыкальной газете, а 17.08. пишет исполненное энтузиазма письмо Гензельту:

«Мой многоуважаемый Господин!

Возможно, мы уже однажды встречались в этой жизни, но ныне мы далеко [Гензельт был в Бреслау. — *О. С.*] и лишены возможности узнать друг друга и приветствовать! Есть что-то очень печальное в этом, ибо Вы входите в число тех немногих людей, кого бы я хотел узнать. Мое имя Вам известно, Вы знаете, также, возможно, и о том восхищении, которое вызывают у меня Ваши сочинения. Что касается меня, то я считаю, что Ваши сочинения — выражение нового направления в музыке, того, что дает нам одновременно и Радость и Горечь. Я прилагаю мою газету со статьей о Ваших этюдах, а также об этюдах Шопена, Мошелеса и Клары Вик. Это — лишь первое приближение к их пониманию.

Как бы желал я встретиться с Вами лицом к лицу! Вот уже годы я не находил в музыке ничего подобного, душевного, интимного, как то, что я услышал на концерте 13.08 — и это Ваша Душа парила надо мной — вот почему я, мой истинный господин, сегодня только могу выразить Вам свое глубокое уважение и искреннюю дружбу.

Искренне Вам преданный — Роберт Шуман» [4, 110]. [Перевод наш. — *О. С.*].

Подруга Клары Вик Софи фон Каспель (публикующаяся в НРМГ под псевдонимом Сара) 22.08. пишет для Шумана свой отзыв на этюды Гензельта, в ее выражениях — хоть и банальных — сквозит то же восхищение:

«Гензельт пишет только Музыку, он целиком мелодичен. Его пьесы столь искренни, что проникают в самое сердце. Полнота мелодий показывает его творческую силу, и я верю, что его Гений проявится и в драматическом искусстве. Такой человек, как Гензельт, должен быть Учителем: Таков Идеал, который в нем живет. Если же захотеть найти в его музыке образец, которому он подражает, то это Вебер» [4, 118].

26.08.1838 г. Гензельт отвечает Шуману с дружеским приветом и просит прислать название Анданте H-dur и Аллегро op. 3, объясняя, что мелодия будет очень проста и может быть повторена дважды.

31.08. Шуман предлагает название op. 3: «Анданте и Этюд». Зовет Гензельта в Лейпциг и спрашивает: «Вы едете в Петербург? Это правда?»

1.09.1837 г. Шуман рецензирует Вариации Гензельта op. 1.

7.09. Гензельт благодарит Шумана за рецензию и подтверждает намерение ехать в Россию. Присылает три этюда — h-moll, es-moll, f-moll и просит проставить в них темпы. Благодарит за название этюда op. 3.

8.09 пишет еще раз и сообщает, что Этюд op. 2 № 1 решил назвать «Морская буря» и посвятить все этюды королю Людвигу Баварскому.

15.09.1837 г. 12 этюдов Гензельта выходят в Лейпциге в издательстве Хофмайстера. 26.09. Гензельт сообщает, что едет в Россию зимой, так как санный путь — самый удобный.

26.10. Гензельт объясняет Шуману, что мотто перед этюдом h-moll № 12 op. 2 взято из Песни Маргариты за прямой Гете: «Meine Ruhe ist hin, Mein Herz ist schwer» и что это надо напечатать в нотах: любой другой заголовок не подходит. (В 1832 году Шуман использовал этот текст в мотто среднего раздела своего интермеццо op. 4 № 2.)

В ноябре 1837 г. Клара выступает в Праге, играя Вариации op. 1. Гензельта, Этюды op. 2 № 6, Анданте и Аллегро op. 3, а также Рапсодию Томашека, Этюд № 11 op. 10 Шопена и собственные вариации.

В дневнике Шумана от 02.11.1837 г. стоит запись «Fugenpassion — Этюды Гензельта!»

13.12.1837 г. Гензельт приезжает в Дрезден и дает там концерт.

20.12. Гензельт в Лейпциге и впервые лично встречается с Шуманом. Шуман пишет в дневнике: «Он играл для меня весь вечер ... Сердечнейший человек, как о многом он думает, этот Гензельт — все у него на языке, он играл без усталости!» (4, 114).

24.12. Шуман проводит вечер с Гензельтом, отмечая в Дневнике: «Первое “Ты” между нами! Он — Бог фортепиано!» [3, 680].

25.12. За столом на Рождество собираются Шуман, Гензельт, Готфрид Вебер и Ленц из Кобленца. Шуман: «Гензельт играет с огромной силой!».

02.01.1838 г. Шуман пишет Кларе о Гензельте: «В нем есть что-то демоническое, как в Паганини, Наполеоне, Шредере! Для меня он — Трубадур в большом берете с перьями. Его значение кажется мне все больше и больше» [3, 681–682].

В 1838 году Мария Павловна, русская Великая княгиня и сестра Александра Первого, приглашает Гензельта приехать в Россию. Он принимает приглашение и

в феврале 1838 года, оставив на время свою жену, уезжает в Петербург. Там начинается новая глава его жизни.

23.02/7.03 Гензельт, после двухнедельного путешествия от Варшавы до Петербурга, наконец-то прибывает в северную столицу одновременно с польским скрипачом К. Липиньским. Он поселяется по адресу Кирочная 8/10, в доме Поликарпова, позднее — доме лютеранской церкви Св. Анны. К его приезду фортепианный мастер Паэц уже приготовил фортепиано, поиграв на котором Гензельт воскликнул: «Вот это то, что я называю фортепиано! Оно в точности такое, какое бы я желал иметь, у него мощь английских инструментов и ясный и прекрасный звук венских! Если все фортепиано в Петербурге таковы, я никогда отсюда не уеду!» [4, 174]. Эти слова оказались пророческими — из Петербурга Гензельт не уедет никуда следующие 50 лет, проживая по одному и тому же адресу.

21.03. 1838 г. Гензельт дает сольный концерт в Большом театре Петербурга, играя сочинения Гуммеля, Вебера, Шопена (Этюд *cis-moll*) и собственные пьесы (Вариации на тему Мейербера ор. 11, Этюд ор. 2 № 6, Поэму любви ор. 3, Песнь любви ор. 5 № 11). По просьбе императрицы Александры Федоровны он повторил Этюд ор. 2 № 6 и Поэму любви. С восторженной рецензией на концерт выступил В. Одоевский. Он писал: «Блистательный фортепьянист и первоклассный сочинитель, полный страсти, огня, оживления, полный новых мелодических идей с глубоким знанием гармонии, с образованным изящным вкусом. Не ищите в его игре насмешек над природою инструмента, трудностей, выдуманных холодно, без вдохновения, изувеченных мотивов и незаконных намерений истребить фортепиано под своими пальцами; достоинство Гензельта состоит в том, что он умеет быть увлекательным, не выходя из пределов инструмента; его фортепиано не барабан, не пушка, не гитара, но фортепиано во всей своей полноте, сохраняет, бесспорно, свой блестящий характер; его музыка трудна в высшей степени, но трудна — потому что нова, потому что сложные идеи художника требовали необычные способы выражения; его блистательные пассажи не пустой грохот, но новые звуки, возможные исключительно лишь на этом инструменте. Мы уже не говорим о механизме его пальцев, это было бы все равно, что хвалить прекрасную раму картины Рафаэля! ... Для помнящих незабвенного Фильда мы скажем одно слово, которое даст им полное представление о Гензельте: в нем возродился Фильд, обогащенный всеми тайнами новейшего искусства!» [1, 171]. Гензельт только еще один раз выступил публично в Петербурге — 19.12.1854 года на благотворительном концерте в Дворянском собрании он исполнил Концерт Бетховена *c-moll*.

Гензельт преподавал в Смольном институте благородных девиц, Николаевском институте благородных девиц, Владимирском институте девиц-сирот, в Училище правоведения, Институте ведомства Императрицы Марии, Женском институте Принцессы Ольденбургской (размещавшемся на Петроградской стороне, на углу Каменноостровского и Большого проспекта — как гласит объявление в «Северной пчеле». 1853. № 215). Он был придворным пианистом и педагогом при Русском императорском дворе, инспектором всех музыкальных учебных заведений. Почему же Гензельт так мало воспитал пианистов первого ранга? Шонберг считает, что причина крылась в его трудном характере — педантичный, сухой, придирчивый, он

вгонял учеников в панику: «Гензельт убивает!», — говорили они. Приехавшие в Петербург в 1844 г. Шуман и в 1842 г. Лист стремились встретиться с Гензельтом и были разочарованы — Гензельт не оправдал их ожиданий. В сухом и педантичном рано постаревшем человеке мало что напоминало кумира их юности — романтического восторженного музыканта. Северный ли болотный город был тому причиной или депрессия, к которой он оказался склонен? Гензельт работал инспектором Музыкальных заведений Петербурга, придворным пианистом, редактором журнала «Нувеллист», а с 1887 по 1888 год был профессором Петербургской консерватории. Несомненно, подлинная школа была создана Гензельтом задолго до учреждения Санкт-Петербургской консерватории. И в этом его историческая заслуга. (Любопытно, что при основании консерватории он не вошел в состав ее профессорского персонала: вероятно, не хотел нарушать налаженной им инспекторской и преподавательской деятельности в любимых им женских институтах.)

Из всех его сочинений в репертуаре остался только фа-диез-мажорный этюд, считает Г. Шонберг. С этим можно поспорить. Замечательное исполнение Пирсом Лэйном 12 Этюдов Гензельта убеждает, что это музыка, заслуживающая внимания. Есть здесь пьесы по-шумановски взволнованные и по-шопеновски поэтичные. Изобретательность Гензельта в техническом отношении огромна и может быть сопоставлена с изобретательностью Алькана, автора двух циклов по 12 этюдов. Гензельт, как и Алькан, предпочитает широкие арпеджио и аккордовые и октавные скачки, сложные двойные ноты, как в знаменитом шестом этюде «Если б я птичкой в небо взлетела», который встречается еще в двух интерпретациях — Рахманинова и Бенно Моисеевича (Рахманинов, кстати, «музыкальный внук Гензельта — он учился у Н. Зверева, ученика Гензельта).

Этюды имеют программные заголовки на французском языке.

1. Ясно, вы не можете стрелять в меня!
2. Просто думай обо мне, всегда думаю о тебе!
3. Услышь мои желания!
4. Отдых любви.
5. Жизнь ясна.
6. Если бы птица я был, я бы летел к вам!
7. Это молодежь, которая имеет золотые крылья!
8. Вы привлекаете меня, зовете меня с любовью.
9. Райское наслаждение. Ах, ты убегаешь! но память остается.
10. Как река в море стремится, так мое сердце ждет тебя.
11. Сон ли ты, жизнь моя?
12. Полное вздохов, воспоминаний, страхов, увы! бьется мое сердце

Первый этюд, d-moll, это этюд для левой руки. На фоне бурных фигураций, вздымающихся и опадающих, звучит патетически декламационная мелодия, напоминающая отчасти Шумана. В коде все затихает и светлеет.

Второй — Des-dur, грациозный и певучий — в трехчастной форме. Первый раздел, в котором фигурации передаются из правой в левую руку, сменяется патетическим соль-минорным. Прием тот же, что и в 1-м этюде — арпеджио широких расположений и октавная мелодия.

Третий этюд — h-moll — напоминает по фактуре хоральную прелюдию. Опять фигурации передаются из руки в руку, на фоне них меланхолично звучит романсовая мелодия. Вообще полифоническая насыщенность фактуры и романсовая мелодия предвещают Шумана. В репризе сочетание октав и аккордового сопровождения создает по-настоящему трудную исполнительскую задачу. Кода поражает пафосом.

Четвертый — B-dur, в умеренном движении, певучая романсовая мелодия на фоне мерно покачивающегося аккомпанемента напоминает о «Песнях без слов» Мендельсона.

Пятый — cis-moll — страстный и вихревой. Теперь мелодия в левой руке. Фигурация в правой, в репризе — мелодия и аккомпанемент меняются местами. Пафос и страсть этого этюда напоминают лучшие страницы Шумана — его Сонаты.

Шестой — знаменитый Fis-dur, «Если б я птичкой», ставит перед интерпретатором сложную задачу исполнения двойных нот — секст и кварт, именно так изложены арпеджированные пассажи, при этом на их гребне звучит очаровательная песенная мелодия, которую нужно исполнять с изяществом и непринужденностью.

Седьмой — D-dur — октавный, напоминает отчасти 21-й этюд Шопена. Тот же прием чередования октав и сопровождения, та же грация и танцевальность в крайних разделах. Средний — наоборот, огненно-страстный, в нем октавы переходят в партию левой руки. По музыкальности и техническому блеску этюд не имеет себе равных. Форма — репризная с кодой.

Восьмой — Es-dur — октавно-аккордовый. Его патетика напоминает Шумана. Средняя часть — взволнованный монолог, прерывающийся наступлением патетических октавных пассажей, приводящих в динамическую репризу. Кода — мрачна.

Девятый — F-dur — светлого хорального склада, певучие октавы (в крайних разделах) и аккорды (в среднем разделе), в репризе октавы украшены форшлагами и мордентами, во втором проведении темы фактура меняется — теперь октавы становятся основой виртуозных репетиций, исполняемых стаккато.

Десятый — e-moll — на мелкую технику, вообще-то редкую у Гензельта. Певучие и виртуозные пассажи обвивают мелодию в нижнем голосе (в среднем разделе, наоборот — пассажи в левой руке, мелодия в аккордах правой). В коде явственно влияние Мендельсона.

Одиннадцатый — Es-dur — светлая и созерцательная баркарола. Прекрасные певучие арпеджированные волны в медленном темпе — звучат в левой. Бельканто мелодии широкого дыхания — в правой. Этюд напоминает лучшие страницы Мендельсона и даже Шопена (особенно его Ноктюрны). В коде звучание возносится в хрустальный верхний регистр.

Двенадцатый — b-moll — по бурному и взволнованному характеру мелодии напоминает Шумана. Фактура основана на октавно-аккордовой технике, но с певучей мелодией и страстно-патетическим аккордовым аккомпанементом. Перед репризой — одноголосная патетическая каденция.

В целом опус два воспринимается как единым духом созданная романтическая поэма о прощании с родиной, юностью, романтизмом. Неудивительно, что от этого цикла был в восторге Шуман. Он писал так: «Не будь изобретено нотное письмо, они, подобно гомеровским поэмам, продолжали бы передаваться из уст в уста, из

рук в руки ... Высказать о них новые мысли нелегко, но вместе с тем нет ничего проще, чем просто-напросто объявить их прекрасными, ибо автор их всегда озабочен отбором лучшего ... Основания этого быстрого проникновения — в обаянии нашего героя. Движения его свободны и привлекательны. Меч его сверкает и в то же время благоухает, как это говорится о дамасских клинках, над головой его развевается блестящий султан. Порою, когда я видел артиста за роялем, он представлялся мне трубадуром, умиротворяющим души: ... песни его полны проникновеннейшей любви и преданности ... Его соч. 2 состоит из 12 любовных песен, и над каждой из них он начертал изящнейшие золотые надписи, которые говорят о муках и блаженствах, запечатленных в отдельных песнях» [3, 95–96].

Этюды ор. 5 образуют вместе с ор. 2 полный кварто-квинтовый круг тональностей. Они менее изобретательны и изысканны по фактуре, в них чаще встречаются медленные темпы и хоральный склад. Нередка двухчастная варьированная форма, когда после хорала идет орнаментированная вариация на него. Гензельту удастся сочетать певучее легато и мелодизированные пассажи, хотя встречаются и блестящие виртуозные этюды на мелкую технику, напоминающие о Вебере и Мендельсоне, например, Этюд C-dur, As-dur. В полифонически изысканных певучих этюдах, как g-moll, Гензельт ближе всего к Шуману. Иногда их фактура настолько плотна, что напоминает четырехручное изложение (не зря Гензельт в поздние годы написал четырехручное переложение этих Этюдов ор. 5).

Успех сопутствовал следующему крупному сочинению Гензельта — f-moll'ному концерту ор. 16. Его исполняла Клара Шуман, Карл Клиндвордт, Ганс фон Бюлов. В концерте 3 части: 1. Allegro patetico — Religioso-reprise, 2. Larghetto. 3. Allegro agitato. Первая открывается оркестровой экспозицией: страстным и патетическим звучанием главной темы, героической по складу, побочная — контрастна ей, это — певучая и светлая романсовая лирика, заключительная возвращает первоначальное настроение. Фортепиано вступает страстным и патетическим возгласом — аккордов и октав, затем идет не менее трудная по фактуре главная тема, за ней — виртуозные пассажи связующей, несколько напоминающие ми-минорный концерт Шопена. Певучая хоральная «Песня без слов» в духе Мендельсона — это побочная партия. В заключительной опять возвращается бурная патетика виртуозных пассажей. Их мощь предвосхищает даже Первый концерт Брамса. Широкие пассажи сопровождения, на фоне которых вздымается мелодия побочной, напоминают Рубинштейна и Рахманинова. Странно, что Антон Рубинштейн считал этот концерт неисполнимым — на самом деле он многое предвещает в музыке Рубинштейна, например, его ре-минорный 4-й концерт.

Вторая часть Des-dur — это Ноктюрн (Larghetto) — прекрасная и певучая мелодия звучит на фоне арпеджированных пассажей, постепенно мелодическое развитие насыщается патетикой и переходит в декламационные пассажи. Второй раздел — имитационный диалог, где более кратким репликам в верхнем голосе отвечают более драматичные басы. Драматический разворот кульминации напоминает о Брамсе и Бетховене. В репризе (форма — трехчастная) мелодия насыщается фиоритурами в шопеновском духе, а октавные, полные пафоса реплики декламационных пассажей отчасти напоминают о Листе. В коде все успокаивается.

Третья часть стремительно-виртуозна, основана на драматизме отчасти веберовского (театрального) толка. Она открывается октавными пассажами. Удивительно мастерство композитора, который насыщает пассажи мелодическим развитием — шопеновского и листовского типа. В разработочном разделе проявляется мастерство немецкой школы (Бетховен и даже Брамс!).

По словам Шонберга, А. Рубинштейн сказал: «Я был поражен его ловкостью на рояле, особенно в том, что требовало растяжения, в аккордах, с широким расположением, в невозможных скачках... Я достал его концерт и этюды, но, поработав над ними несколько дней, понял, что это пустая трата времени, ибо они рассчитаны на особое строение его руки. Подобно Паганини, Гензельт в своем роде отклонение» [2, 198]. Гензельт начал блестяще, как самые великие романтики. Сегодня ясно также, что он продолжил и завершил блестящую плеяду европейских романтических пианистов, живших в Петербурге, умерев на закате эпохи в 1889 году. Ах, как же не повезло Германии: не переместись Гензельт в Петербург, Брамс был бы предвосхищен на 30 лет! В Петербурге же Гензельта... не заметили и не поняли.

Литература

1. *Одоевский, В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. — М.: Музыка, 1956. — 729 с.
2. *Шонберг, Г.* Великие пианисты. — М.: Классика-XXI, 2001. — 416 с.
3. *Шуман, Р.* О музыке и музыкантах. — М.: Музыка, 1978. — 330 с.
4. *Kindl, G.* Adolf von Henselt. — Schwabach, 2014².

М.С. Скребкова-Филатова

ОБ ОДНОМ КАМЕРНОМ ШЕДЕВРЕ МУСОРГСКОГО

В последние годы в разных изданиях мной публиковались статьи, которые являются отдельными фрагментами монографии С.С. Скребкова и М.С. Скребковой-Филатовой. В книге исследуется эволюция музыкальной фактуры в западно-европейской и русской музыке в различных жанрах. Текст монографии основан на ряде очерков и лекций авторов в Московской консерватории и других вузах. Одна из последних статей, посвященная музыке Шопена, вышла из печати в 2014 году¹. В настоящей статье предлагается небольшой фрагмент из раздела о русской камерной музыке. Данный материал содержится лишь в рукописном виде и нигде опубликован не был.

² Данное издание фактически является для России раритетным и хранится в Библиотеке Санкт-Петербургской консерватории, в связи с переездом которой на время планируемого фундаментального ремонта основного здания библиотека в настоящее время закрыта. Поэтому точные выходные данные отмеченного выше источника указать возможным не представляется.

¹ *Скребкова М.* О подготовке новой публикации С. Скребкова по проблемам эволюции полифонической фактуры (о музыке Шопена) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сб. мат. Междунар. науч. конф. 14–19 апреля 2014 года. — С. 509–512.

Гигантский массив фортепианной русской музыки содержит в себе сочинения, где использованы практически все виды развитой и разнообразной фактуры. Имитационная и контрастно-тематическая полифония, полифония пластов, бесчисленные виды фигурационных, многослойно-«пространственных» фактурных образований, разнообразные колористические эффекты и т.д. — нет ни одного композитора, который не вел бы поиски новых звучаний и нюансов в фортепианном творчестве. С этой точки зрения особенно интересно рассмотреть случаи, когда в фортепианной фактуре *воспроизводятся* совершенно иные звучания, например, фактура симфонического оркестра с присущими ему специфическими особенностями или фактура хорового пения с характерной русской подголосочностью. Подчеркнем: речь идет не о клавирных переложениях оркестровой или хоровой музыки — имеются в виду произведения, в которых специфически фортепьянными средствами воплощаются особенности других исполнительских составов.

И Глинка, и композиторы Могучей кучки, и Чайковский постоянно обращались к богатейшим резервам русской народной культуры, отражая в своих сочинениях колорит и особенности русского хорового пения. Достаточно напомнить Камаринскую Глинки, Хор поселян из оперы Бородина, многие сцены из опер Мусоргского, Римского-Корсакова, симфонические сочинения Балакирева, Чайковского, обработки русских народных песен.

Интересным примером подобного воплощения в фортепьянной музыке принципов хоровой *подголосочной полифонии* служит одна из пьес цикла «Картинки с выставки» Мусоргского. Богатство и разнообразие фактурных находок композитора в этой сюите поразительны, тем более что «Картинки», шедевр мирового уровня — единственное сочинение, созданное композитором специально для фортепиано. Подголосочная полифония, широко разработанная композитором в хоровых оперных сценах, замечательно раскрыта им в пьесе «Старый замок».

И мелодика, и общий скорбный характер пьесы очень близки арии Марфы из оперы «Хованщина» (особенно в сцене гадания). В арии и в пьесе совпадает даже тональность глубокого минора — *gis-moll*. Интересно, что в опере тональность имеет двойное обозначение: как *gis-moll* и как *as-moll*; в тональности *as-moll* начинается и первый эпизод похорон Гартмана в финале «Картинок». По-видимому, эта тональность имела особое семантическое значение для Мусоргского при создании музыки сурового, скорбного характера или при обрисовке тяжеловесного движения. Сюда можно отнести пьесу «Быдло», написанную также в тональности *gis-moll* и имеющую общие мелодические обороты с пьесой «Старый замок»: в обеих пьесах возникают даже одинаковые гармонические краски тональностей *A-dur* и *D-dur*.

Музыкальная форма пьесы состоит из куплетов-вариантов, подобно тому, как строится оркестровая картина «Рассвет на Москве-реке» из оперы «Хованщина» (оба произведения создавались одновременно, в 1873–1874 гг.). Куплетно-вариационная (точнее, куплетно-вариантная) форма тесно связана в русской музыке с подголосочно-полифоническим изложением. Черты этого изложения, особенно характерные для хоровой музыки, проявляются и в «хоровых» эпизодах «Старого замка». Одноголосный «запев» на фоне оstinатного баса неоднократно сменяется

«хоровым припевом». Для этого припева композитор использует именно те средства, которые характеризуют хоровую народную подголосочность: параллелизм октав в крайних голосах многоголосия, параллелизм терций и, что особенно важно, смены числа голосов в ткани (6, 7, 4, 5 голосов).

Диалог между одноголосным «запевом» и «хором» усложнен тем, что подголосочность вступает в синтетическое единство с элементами гомофонии (бас и мелодический пласт). Помимо этого, басовый голос является не только аккомпанирующим — благодаря своей неизменной остинатности он приобретает индивидуализированные черты и входит в контрастные отношения с верхними голосами. Таким образом, на основе подголосочной полифонии в пьесе возникает сложная и богатая фактура, в которой синтезированы разные виды ткани.

Рассматривая проблему воплощения хоровой подголосочной фактуры в камерно-фортепьянном варианте, то есть аспект темброво-жанровых возможностей ткани, тесно связанных с куплетно-вариантной *формой*, нельзя пройти мимо другого аспекта — взаимоотношений между фактурой и *гармонией*.

С этой точки зрения интересны небольшие разделы многоголосия в третьем и четвертом куплетах (такты 55–60, 74–79). Ткань «хорового» пласта на фоне остинатного тонического баса делится на четыре голоса, крайние из которых поступенно расходятся, два средних идут параллельными терциями, и благодаря общему линейному движению в результате возникает чрезвычайно интересное созвучие, выделенное самим композитором. Эта гармония как бы замирает на два такта и акцентируется. Структура ее такова: в басу — звук органного пункта соль–диез, выше — звуки фа–диез, ре–диез, ля–диез, до–дубль диез.

Данный аккорд имеет весьма сложную структуру и допускает неоднозначную трактовку. Его можно рассматривать как полифункциональное целое: созвучие четырех верхних голосов составляет альтерированный септаккорд доминанты, положенный на тонический бас соль–диез. Однако альтерации обладают особенностями: низкий вводный доминантовый тон (фа–диез), свойственный диатонике, приходит в противоречие с предыдущими хроматическими ходами голосов, а повышенная септима аккорда (до–дубль диез) крайне обостряет звучание.

Полифункциональная природа созвучия подчеркнута расслоением ткани на два контрастирующих пласта: верхние голоса неожиданно остановлены, в то время как басовый органный пункт продолжает движение в неуклонном остинатном ритме. В такой трактовке аккорда гармония и фактура действуют в одном направлении, хотя в гармонии содержатся противоречия.

Другая трактовка аккорда также противоречива и имеет, в свою очередь, два толкования. Созвучие можно рассматривать как тонический нонаккорд с совершенно необычной заменой тона и его альтерацией: звук до–дубль диез оказывается повышенной квартой вместо терцового тона. В этом случае расслоение ткани не противоречит тоническому толкованию аккорда. Если же трактовать это созвучие как тонический нонаккорд, но с «расщепленным» квинтовым тоном, заменив звук до–дубль диез на ре–бекар, то в таком случае возникнет серьезное противоречие между гармонией и голосоведением, то есть с фактурой: до–дубль диез в мелодии стремится вверх, к ре–диезу, а ре–бекар был бы просто необъясним.

В описанном аккорде, дважды прозвучавшем в пьесе и ставшем кульминационной точкой небольших эпизодов, активно взаимодействуют две системы — гармония и фактура. Гармоническое развитие приводит к крайне неустойчивому созвучию, полному противоречий. Однако с позиций фактуры, напротив — это созвучие является результатом планомерного линейного голосоведения, и данный результат вполне ожидаем в «хоровом» подголосочном пении.

Столь сложный «букет» фактурно-гармонических противоречий, сфокусированных в аккорде и потребовавших скрупулезного анализа, свидетельствует о значительном напряжении в этих точках пьесы. Но ведь напряженность звучания была заложена в «Старом замке» с самого начала — недаром возникали параллели между небольшой фортепьянной пьесой и сценами в оперном творчестве Мусоргского, которым присуща образность печального, сурового и даже скорбного характера. Известно мнение некоторых музыкантов, которые справедливо считают, что образ старого европейского средневекового замка трактован Мусоргским с другой позиции, гораздо более близкой ему: это, скорее, образ древнего русского монастыря.

Подголосочно-полифонические особенности фактуры в пьесе «Старый замок» — замечательный пример возможного воспроизведения принципов подголосочной «хоровой» полифонии в фортепианной фактуре. От подобных воспроизведений в музыке одного жанра тех звучаний, которые имеют иную жанровую и фактурно-тембровую природу, нити уходят далеко в будущее. Благодаря такому воплощению раскрываются колористические, острые, красочно-яркие и другие свойства фактуры, обогащается палитра фортепианной ткани.

«Картинки с выставки» — прекрасный пример реализации этих свойств: недаром этот цикл Мусоргского многократно оркестровали композиторы XX века, в частности, М. Равель. Особое решение было найдено японским композитором Томита, представившим «Картинки» в электронном варианте звучания и с новой стороны раскрывшем глубину и красоту замечательного произведения русского классика.

Е.В. Славина

**ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗНОЙ СИМВОЛИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. СКРЯБИНА
(К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ КОМПОЗИТОРА)**

Проективная сущность творческой деятельности Скрябина определила редкую целенаправленность стилистических новаций его музыки. Выбор своего собственного, в духе времени, уникального по грандиозности замысла художественного пути — от одухотворения мира к его преобразению — сопровождался сознательными поисками новых выразительных возможностей музыкального языка, призванных не только донести философско-эстетическое содержание, но и служить *средством преобразования* мировой и, следовательно, музыкальной материи. Целевая установка на конечный результат (Мистерию) определила и динамизм эволюции скрябинского стиля. Индивидуальному пути развития Скрябина как музыканта

способствовала также редкая эзотеричность его художественных исканий. Известно, что все чуждое творческим стремлениям композитора не удостоивалось его внимания, даже поверхностного, отбрасывалось им как не подтверждающее его собственные представления.

«Эстетический комплекс» Скрябина уникален тем, что под синтезом он подразумевает тенденцию к полному, абсолютному слиянию составляющих его элементов вопреки традиционно понимаемой программности. Введенные в него компоненты не дополняют музыкальный текст программным пояснением в виде прилагаемого к ней литературного-поэтического аналога, как это обычно практиковалось в романтической традиции и использовалось Скрябиным вплоть до «Поэмы экстаза». Наоборот, на протяжении последнего периода творчества они постепенно закладываются в текст, «программируются» в нем, доверяя музыке роль общего, единого языка. Программность, таким образом, из внешнего по отношению к музыке фактора становится внутренним. Исключительная цельность творческой личности и блестящие исполнительские возможности позволили Скрябину решиться «программировать» не художественное, а художественно-философское содержание, синтезировать не образный, а образно-смысловой — символический язык. В эстетической системе Скрябина музыкальный язык стал одной из составляющих, что позволяет рассматривать его эволюцию в контексте общего развития философско-эстетических идей композитора. Эту взаимосвязь можно схематично представить следующим образом:

ранний период (80–90 годы)	– господство романтических традиций; – внимание к психо-эмоциональной стороне личности;	– тяготение к жанрам романтической музыки; – создание галереи утонченных лирических образов;
средний (до 1903)	– идея раскрепощения творческой личности, достижение ею абсолютной свободы — экстаза, элементы богоборчества; – осознание творчества как процесса, венчающегося» Божественной игрой» — экстазом;	– дифференциация образов–формирование тем с символическими характеристиками; – создание логических схем (например, мысль/мечта/-полет/экстаз в Четвертой сонате, в Поэмах; ор. 32) и построение на их основе сонатно-симфонического цикла; – обеспечение единства тематического развития лейтмотивным принципом; – появление программности;

зрелый (1904–1910)	– господство идеи Единства, – формирование новой, богословской философии, стремление к достижению экстаза Вселенского; – философское обоснование творческого акта как «эволюции состояний сознания», признание цикличности творческого процесса;	– расширение и усложнение логических схем (томление — устремление — полет — экстаз — преображение); – подчинение структуры музыкального произведения философской концепции; – переосмысление программности, появление ее в нотном тексте в виде нюансов «состояний сознания»; – предельное напряжение образов, концентрация их в темы-символы;
поздний период (1910–1914)	– понимание искусства как теургического акта и усиление ритуального начала музыки; – окончательная кристаллизация философской схемы и перенесение ее в мистический аспект («одновременно сказание о Вселенной и воплощение личных переживаний»)	– изменение принципов формообразования от «линейного» к «спирально-круговому»; – оперирование символами; – попытки новой организации звукового пространства; – тематический монизм как воплощение идеи единства;

В контексте предложенной схемы в данном докладе остановимся более подробно на особенностях *эволюции* отдельных музыкальных *средств* и формировании *специфических образов* от раннего к зрелому периоду творчества композитора в фортепианной музыке.

Начальные этапы творчества проходят под знаком «раскрепощения»: стремление к освобождению творческой личности, свободному парению духа в чувстве «Божественной игры», разрушению норм и догм. Высшей точкой этого процесса можно считать Четвертую сонату (и «Божественную поэму»). Ранние опусы 80–90 годов можно было бы назвать предэтапом, т.к. господство в них романтических традиций проявляет среду формирования творческой личности Скрябина, точку отсчета его эволюционного пути. Сразу обнаруживается круг образных пристрастий композитора: это лирическая сфера подчеркнуто камерного, интимного свойства и пафосные драматические высказывания. В сфере лирики Скрябин стремится к предельной нюансировке чувства, где каждый штрих становится значимым, поэтому имен-

но здесь накапливаются образные и музыкальные находки скрябинского стиля. «Весь мир, всю вселенную человек может построить, наблюдая и изучая самого себя. Эта вселенная явится логическим построением вокруг переживаемого им чувства» [1, 160]. Гораздо дольше остаются традиционными «драматические» средства — следы героики раннего Скрябина проступают и в этюдах оп. 42, и даже в этюдах оп. 65. Показателен тот факт, что тритоновый энгармонизм, сформировавшийся в средний период, используется в основном в темах «мечты» и «томления», и в произведениях крупной формы (Четвертая соната, поэмы оп. 32, Пятая соната), соседствуют с более традиционными в гармоническом отношении темами «полета», «воли». Аналогично этому язык фортепианных произведений опережает язык оркестровых сочинений. Естественно, что в лабораторном жанре фортепианных миниатюр и частично даже сонат композитор чувствует себя раскрепощенней, будучи наедине с самим собой — отсюда и большая изысканность, концентрация. Потребность же в общении с «человечеством», как Скрябин, по-видимому, понимал сферу симфонической музыки, ставит для него на первый план задачи доходчивости. И если к 30-м опусам в фортепианной музыке уже сформировались новые образные структуры, то в крупных формах очень отчетливы языковые «швы» (в Третьей симфонии между энгармоничностью темы воли и главной партией, полностью выдержанной в романтических традициях).

Подчинение развития всех музыкальных средств идее освобождения дает к 30-м опусам качественно новый их сплав. Несмотря на то, что все они действуют в совокупности, имеет смысл рассмотреть некоторые из них, по возможности, последовательно.

Принципиально новое качество заложено в *мелодике* Скрябина. Его можно определить как «арабесочное». Капризность, извилистость его мелодических линий, их непредсказуемость и свобода напоминают о стиле Дебюсси, а в эстетическом плане представляет собой то, о чем пишет С. Яроцинский: «В шпенглеровской морфологии культуры арабеска принадлежит к разряду средств, освобождающих воображение художника от тяжести материи, проистекает из ностальгии по неземному, растворяющему душу в бесконечности» [4, 155]. При этом арабесочность у Скрябина воплощается не только на уровне одного средства — мелодии, но и ритма, а иногда и фактуры как переплетение замысловатых мелодических орнаментов (Этюд оп. 8 № 2, Экспромт оп. 14 № 2, Прелюдия оп. 16 № 1).

Но декоративность, орнаментальность, присущая арабесочности, органически чужда Скрябину. В отличие от Дебюсси, возводящего этот принцип в абсолют, освобождающего свою мелодику от традиционно сложившейся символики, у Скрябина действует другая, противоположная тенденция. Так практически ни в одной скрябинской мелодии нет смыслового растворения, их смысловая сущность всегда *концентрируется* в ярких, семантически довольно определенных интонациях, чаще всего начинающих или завершающих фразы. В выборе этих интонаций Скрябин следует вполне традиционным путем: декламационность в сдержанных проявлениях скорби: триольно ниспадающие завершения фраз, предъёмный повтор тоники в характерном ритме траурной музыки, ритмическая и фактурная оstinatность

(Этюд ор. 8 № 11, Прелюдия ор. 16 № 4); хроматически сползающая линия — явная или скрытая (ор. 11 № 4, ор. 22 № 2) — в передаче неопределенно щемящей тоски; интонации *lamento* (ор. 11 № 10, ор. 17 № 4) — в привычном виде «вздохов»; ямбическая квартовость (ор. 11 № 14) — в качестве активного импульса или утверждения и т.д. Обычно эти интонации рассеяны в мелодической линии и в фактуре (о чем пишет А. Николаева, отмечая и интонационное единство фактуры уже в начальный период творчества [2]).

В дальнейшем такие однозначно действующие средства постепенно исчезают из стиля композитора, что связано, безусловно, с усложнением образного строя с одной стороны, а с другой — с формированием своей собственной *символики*. Невозможно указать момент, в который происходит качественное переосмысление, но очевидно, что «арабесочная» составляющая его мелодических линий наполняется более *конкретным содержанием*, связанным с графической определенностью мелодического рисунка. Из образной множественности выкристаллизовываются образные структуры, работающие уже на то содержание, которое Скрябин стремился внести в музыкальные произведения. Образная принадлежность проявляется, в частности, в мелодическом рисунке. Так свободно-фигурационное движение закрепляется в линиях волн: избегающей (Вальс ор. 38, Поэма ор. 32 № 1), урчащей и рокошующей (Пятая соната), обнимающе-ласкающей (ор. 35 № 1, ор. 67 № 1), ниспадающей (ор. 33 № 3, Поэма ор. 59 № 1), уносящейся (ор. 45 № 3) и т.п.

Значение *волнообразности* у Скрябина трудно переоценить: «волны» в его словесных описаниях есть образы движения материи, и волнообразность как принцип воплощает собой один из способов ее познания. Но согласно философским взглядам композитора, фигурационные «всплески» носят одновременно и характер проявления эмоций: движения чувств, психических состояний также ассоциируются с фактурными рисунками, так как психея, по Скрябину, имеет материальную природу и аналогичную прочей материи форму проявления.

Амплитуда этих волн дает представление о пространственных пределах движения, а интонационный состав с учетом темпа — о качестве (скорости) овладения этим пространством. Так, к примеру, поступенная плавность этой волны, ее кружащееся, «обволакивающее» движение в медленном темпе находятся на уровне состояния томления. Необходимо, однако, отметить, что волнообразность в образах томления обычно не затрагивает верхний пласт фактуры, а реализуется в нижнем в виде ниспадающих волн. В ассоциативном ряду Скрябина это в физическом смысле рожденные световым лучом волны (см. Четвертую сонату или очень яркий пример зрелого периода творчества — «Поэму томления»).

Можно сказать, что свободная в метро-ритмическом отношении волнообразность есть первый, *неорганизованный* уровень материального. Там же, где вступает в силу творческая активность, ритмическая организация приобретает лидирующее значение.

Значимость *ритма* для символики Скрябина выражена самим композитором: «Каждый человек создает себе мир сам. Мир столько раз создавался, сколько раз человеческое сознание его творило. Каждая жизнь ритмически повторяет его творение. Человек — ритмическая фигура (единичная)... Я создал себя как единицу

ритма во времени и пространстве» [1, 175]. Это хорошо комментирует две характерные тенденции в ритмической организации музыкального материала: 1) поиск предельно индивидуализированного ритмического рисунка для передачи психических движений («индивидуальной психеи») — томления, окрыленности, взлета, полета, волевого утверждения; 2) закрепление за определенными типами ритмических рисунков их значения, создание *символических ритмоформул*, и их повторяемость на протяжении дальнейшего творческого пути.

Не все ритмические рисунки впервые найдены Скрябиным, но образное содержание, закрепленное за ними, индивидуализирует их для стиля композитора. Так ритмическая выровненность и простая остинатность в медленных темпах всегда ассоциируются с безжизненностью, застылостью, ибо жизнь для Скрябина есть движение, а движение должно быть индивидуализированно (Прелюдии ор. 11 № 15, ор. 51 № 2 — первое предложение, ор. 74 № 2, Соната № 9, главная партия). Неслучайно этот прием используется Скрябиным очень ограниченно и в изложении музыкального материала преимущественно не превышает размеров начального предложения. В быстрых темпах ритмическое однообразие часто бывает синонимом довольно длительного пребывания в одном состоянии и утверждения себя в нем — например, в состоянии «полета» (Прелюдия ор. 33 — 2-я часть, в отличие от индивидуализированной в ритмическом отношении первой, часто в этюдах — ор. 42 № 5, тт. 31–39) или накопления энергии для достижения следующей стадии (характерно для кульминаций разработок в сонатах). То же самое можно сказать про остинатность ритмических фигур, которая присутствует у Скрябина довольно часто (особенно в миниатюрах), воплощая собой отдельные закрепленные стадии движения: «парения» (этюды ор. 42 № 3), «порхания» (ор. 49 № 1), даже «томления» (ор. 37 № 1 и своеобразно в ор. 67 № 1).

Активные ритмические фигуры, разорванные паузами с одновременным мелодическим скачком, с подчеркиванием сильной доли мотива прочно связываются с полетной сферой: тема полета в «Поэме экстаза», главная партия второй части Сонаты № 4, Прелюдия ор. 37 и т.п. К ним приравниваются и фигуры с мелким пунктирным ритмом (Поэма ор. 59, Прелюдия ор. 45). Для подчеркивания ирреальности этой полетности в зрелый период характерны ритмические контрасты, внезапные остановки, ритмические заторы, конвульсирующие фигуры обращенного пунктирного ритма, как, например, в «Загадке» ор. 52.

В противовес ритмической концентрированности преобразующих тем промежуточная стадия — «томление» выражена в ритмической «полуоформленности»: неопределенных квинтольности, триольности, их полиритмическом сочетании, вуалировании сильной доли, или просто в спокойной размеренности ритма — «Нюансы» ор. 56, Этюд ор. 42 № 4 и т.п. Один из самых ярких примеров — Прелюдия ор. 39 № 3³.

Однако при общем стремлении к схематизации поражает многообразие ритмических структур одного типа (как множество индивидуальных проявлений общих для

³ «Желание, пока оно не перешло в действие, — томительно и производит впечатление большой длительности; деятельность наоборот заставляет забывать о времени, а подъем творческий приводит нас в область экстаза — вне времени и пространства», — пишет Скрябин [1, 161].

всех состояний). «Индивидуальность», — пишет Скрябин, — «есть отношение к другим индивидуальностям, она есть краска, явление одного и того же духа в формах времени и пространства»⁴. Будучи очень выразительной, сама по себе, ритмическая сторона мелодики в сочетании с индивидуализированно выраженной мелодической линией дает множество вариантов одних и тех же состояний. В совокупности же с гармоническими, фактурными, регистрово-тембральными средствами разновидностей этих состояний столько, сколько конкретных их выражений. Поэтому понятно желание Скрябина словесно конкретизировать оттенок одного состояния ремарками типа «окрыленно», «легчайше», «полетно», «стремительно», «головокружительно», «вихреобразно», «со сверкающей радостью», «радостный полет», «искрометно». Ритмо-фактурные модификации в пределах одного состояния (например, «томления» — вторая тема Шестой сонаты) служат средством разного развития вплоть до момента, когда, выражаясь поэтическим языком Скрябина, «ты весь — одна волна свободы и блаженства» [1, 201].

Еще одна общая тенденция, действующая на протяжении всего творческого пути — это тяготение к *ритмическому облегчению*. По мере перенесения сферы действия в пространство, метро-ритмическая работа все активнее помогает в достижении эффекта пространства: усиливается ритмическое дробление, учащаются метро-ритмические смены, все больше ритмически расслаивается фактура. Утонченность ритмической организации, доведение до абсолюта идеи неповторимости каждого мгновения, его самооценности приводят на поздних этапах творческого пути к некоторой внешней импрессионистичности. Но природа этого явления принципиально другая. Скрябин называет творческий процесс различением, и это есть «различение ощущений». Чем выше развита способность к различению, тем быстрее фиксация смены ощущений; чем явственней представление о многомерности пространства, в котором параллельно происходят идентичные процессы, тем более в смысловом отношении ритмически детализирована фактура.

На создание специфической образности направлены и все другие средства музыкальной выразительности. Более полно описанная в литературе эволюция гармонического языка позволяет не останавливаться на ней подробнее — отметим только, что в средний период гармоническое развитие подчинено общему стремлению к *освобождению* (разрушение функционального оборота, нащупывание новой, неоднотонной системы тяготения в тритоновом энгармонизме) и поискам образной индивидуализации (усложнение тоники, своеобразные фактурные решения).

К концу среднего периода творчества складывается круг основных музыкальных образов, закрепленных в Четвертой сонате двумя полюсами: мысль-мечта и полет-экстаз.

Образ *мысли-мечты* является исходной точкой развития всех скрябинских построений («Материал, из которого построен мир, есть творческая мысль»). Но, в отличие от позднего, на среднем этапе он носит подчеркнуто идеализированный характер (в первой части Четвертой сонаты — первый период темы, в Пятой сонате — вторая тема вступления, в Прелюдиях ор. 37 № 3, ор. 35 № 2, в «Мечтах» ор. 49

⁴ Из записей Скрябина [цит. по: 5, 97].

№ 3). Воплощению «мысли-мечты» всегда соответствует созерцательность — статическое состояние, создаваемое медленным темпом, ритмической бездейственностью фактуры, отсутствием в ней фигураций (т.е. ее пассивностью и готовностью к восприятию мысли), яркая прочерченность, «отпечатанность» мелодии, чаще всего сосредоточенной на одной значимой интонации (терцовой или квартовой), помещение ее «над» фактурой в противовес растворению в ней, сознательное очищение от всяческих «материальных» факторов, среди которых в первую очередь понимается волнообразность. Степень возвышенности и отстраненности «мысли», естественно, повышает ее регистр и усиливает внимание к аккордовому фонизму. Это тем более важно, что подобная образная сфера ассоциируется у Скрябина со световыми явлениями «луча» и «света».

Первоначальная сосредоточенность на одной интонации в этот период уступает место развертыванию ее по горизонтали, во времени. В этом развертывании смысловую значимость имеют скачки-взлеты в синкопированном замирании, «повисание» на вершине, подчеркнуто отдаленной регистром.

С философской точки зрения эта мысль—первооснова имеет гораздо больший смысл, чем просто «мечта», как ее называл композитор в период создания Четвертой сонаты. В дальнейшем у Скрябина четко формируется представление о том, что эта мысль воплощает *первоначальное единство* мира: «Мир мне дан как действительное в идеальном смысле единство». По мере созревания идеи единства усиливаются музыкальные факторы, обеспечивающие это единство, однако одновременное действие этих факторов (фактурно-гармонических) лишает эту мысль однозначности, превращая ее в *символ*, как он понимается в эстетике символизма. В средний и частично зрелый периоды объединяющее значение этих тем достигается их лейтмотивной ролью в цикле (Сонаты №№ 4, 5), когда на высшей волне экстаза в кодовых разделах (а экстаз есть осознание всего единым) возникает преображенная, на новом уровне осознанная тема.

Второй круг образов так или иначе связан с движением. К нему относятся такие «состояния сознания» [по Скрябину] как «*томление*» и последующие активные нарастания по схеме: «*устремление — полет — экстаз — преображение*». Общепринятый термин «томление» по отношению ко многим лирическим темам Скрябина оправдан и в философском смысле отражает начало психического движения, это первоначальная эмоция на пути к экстазу. Но по отношению к мысли образ «томления» вторичен, это как бы «оматериальная» мысль. Поэтому внешняя статика духовно-идеальных тем, их сосредоточенность сменяется фактурным и ритмическим оживлением: большая роль волновых фигураций, вплоть до широко ниспадающих волн в нижнем регистре (ор. 45 № 3), преобладание слабоволнового движения, покачивающихся, колышущихся фигураций, секундовой томности мелодии («Нюансы» ор. 56, «Желание» ор. 57) чаще устремленного характера, огромное значение полиритмии, преобладание триольно-квинтольных фигур, частое *rubato*.

Очень наглядно последовательность *мысль — томление* реализована в Четвертой сонате. В конце первого предложения с ремаркой *con voglia* и *rubato* без изменения фактуры появляется квинтольный мелодический «всплеск» с заострением малосекундовой интонации — это первое психическое движение, первая эмоция матери-

ально реализуемая в середине (16–17 тт.) с появлением волновой фигурации в басу с эффектом эха. Вся середина трехчастной формы представляет собой пространственное оживление фактуры подобно расширению кругов от брошенного в воду камня (в зрелый период творчества, когда усилилась конструктивно-логическая сторона мышления, образ расходящихся кругов преследовал Скрябина «от центра, вечно от центра к свободе, к познанию»). Нечто подобное происходит и в Пятой сонате (с ремарки *Accorezzevole*).

Сфера *томления* — одна из самых значимых в жанре фортепианной миниатюры. Именно здесь можно наблюдать, что в 60-х опусах она тесно смыкается, а порой и объединяется со следующей стадией — *полетной*.

Полетные образы являются одним из музыкальных достижений Скрябина. По мнению А. Николаевой, «полетность» служит основным образно-эмоциональным фактором единства в фортепианном стиле Скрябина. Однако слишком широкая трактовка полетности приводит к тому, что в эту образную сферу попадают и вторая («духовная») тема вступления Пятой сонаты, и разобранный выше момент томления в Четвертой сонате, равно как и трель в середине, якобы «улетающая» [1, 182]. Между тем трель используется здесь в функции света, как активная световая точка, т. к. во-первых, ни одному из своих полетных состояний Скрябин не предпослал бы ремарку *quietissimo*, и во-вторых, в дальнейшем трель непосредственно связана с символикой Огня как световая вибрация. «Различение в вибрациях предельных точек каждого колебания», — пишет Скрябин — «содержит в себе идею времени и пространства» [1, 182]. Поэтому если мелкая трель в Четвертой сонате есть световая точка, то в поэме «К Пламени» тремоллирующая фигурация в объеме септимы подразумевает пламя разгораемое, а в разработке Десятой сонаты (*Puissant, radieux*) аккордовое *martellato* в объеме дуодецимы — поглощающее пламя.

Кстати сказать, роль трели в поздний период связана также с поисками новых форм движения материи. Интересны следующие рассуждения композитора: «Последним из образов, теряющихся в темных глубинах, есть образ простого — простое противоположение небытию. Оно тождественно с небытием, оно его граница. Оно движение простое, простая вибрация. Геометрически мы можем изобразить его в виде кругового движения вокруг одной неподвижной (инертной) точки. Есть вообще движение и точка покоя» [1, 180]. Отсюда понятно значение трели в Шестой сонате, исход которой есть лишь материальное растворение, возвращение в небытие после пройденных циклов.

Самыми традиционными по средствам музыкального воплощения оказываются темы *воли*. Патетико-драматические образы ранних опусов Скрябина практически без особых изменений представляют собой платформу для волевой сферы. В качестве символических волевых элементов в экстатических кульминациях закрепляются триольный ритм повторяющихся аккордов (или октав) и наглядная многослойность фактуры, т.к. мелодически оформленные волевые темы в средний и зрелый периоды творчества актуальны главным образом для симфонической музыки. В произведениях же для фортепиано активно формируется новая образность, лишенная традиционных атрибутов патетики и с точки зрения философской мысли,

находящиеся уже далеко за пределами личного бунтарства. (Единственный пример темы волевого самоутверждения в крупных фортепианных сочинениях позднего периода — начальная тема Седьмой сонаты.)

Известно, что Скрябин рассматривал *творческий процесс* как *акт мышления* и идентифицировал его с *процессом познания*, смыслом которого должно быть выявление единства, т. к. «вселенная есть единство, связь сосуществующих в ней процессов» [1, 177]. Стадии познания вселенной он называл «сферами ощущений» или «состояниями сознания». По мнению Скрябина, «каждое состояние сознания, как таковое, есть замкнутая сфера» [1, 181]. Этим объясняется огромная роль мелких жанров в творчестве композитора и кропотливая работа по формированию новой образности именно в жанре фортепианных миниатюр. При этом непродолжительность и замкнутость сфер ощущений естественно сопрягается с простыми формами (периода, двух-, трехчастности с развивающейся серединой). Но выстраивание концепции познания вселенной⁵ в творческом процессе могло быть осуществлено только в крупной форме и требовало совершенно новой трактовки сонатно-симфонического цикла (и сонатной формы), к которой Скрябин пришел в Четвертой сонате. Впервые музыкальное произведение выстроилось в соответствии с философской мыслью композитора (до предела схематизированной), и впервые программность Скрябина стала одним из важных компонентов его стиля.

По мере приближения последующих сочинений к философско-эстетическому идеалу композитора, потребность в параллельном создании их литературных аналогов отпадает, т.к. в самой музыке вырабатывается своя собственная, стабильная система средств для адекватного воплощения содержания. Программность литературно-поэтическая становится сугубо поэтической, переносясь в нотный текст в виде отдельных «сверхчувствительных» выражений для уточнения нюансов тех или иных «состояний сознания». Несмотря на то, что эти выражения сильно напоминают разрозненную символическую поэзию, их введение в контекст сочинений носит опять-таки рациональный характер.

Стремясь к возможно большей детализации «различения», все больше обогащая музыкальную образность, Скрябин естественно добивался все более мелкой группировки музыкального материала по принципу сопоставления и взаимопроникновения. Количество его так называемых антиномий на музыкальном материале становится практически неопределимо. Возникающая калейдоскопичность (приводящая к частому сравнению его стиля с импрессионизмом) в зрелый период творчества организуется в русло единого процесса также не без помощи поэтического слова.

Этот период *французской* программности Сонат с Пятой по Седьмую проходит в поисках «эфирности», если провести параллель с этапами мистического восхождения от ощущения «я» — физического тела через «я» — эфирное тело к «я» — телу астральному [см., например, 3, 20–80]. Соответственно и музыкальные открытия этого «эфирного» периода — в невесомости, бестелесности фортепианной факту-

⁵ «История вселенной есть, выражаясь условно, «единовременная эволюция» всех моментов времени, всей системы отношений одного относительно другого» [1, 183].

ры, растворяющей физическую осязательность, во внимании к особым формам музыкального существования в пространстве, среди которых в первую очередь можно назвать треллевидные колебания и световые точки — блески. Поэтому «дематериализационные» концы произведений этого периода легко находят себе объяснение.

Но, следуя мистической логике, «эфирные» тела — «высшая утонченность» мира реального, в то время, как в мире духовном человеческое «я» находит свое астральное тело. И на пути к «астральному», к которому не приближается никакой язык кроме музыкального, слово покидает музыкальный текст, оставляя его единственным средством творения «новой реальности». Поэтому «астральный» период (с ор. 66) — вершина эволюции стиля Скрябина и истинный «триумф» его как музыканта, ибо музыка его становится воплощенным идеалом *символизма*, высшей иерархической ступенью восхождения к символу, отражающему в себе идею единства вселенской жизни, соотносительность всех ее ступеней — от низких, эмпирических, до высших, идеальных⁶.

Литература

1. Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. — М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. Т. 6. — С. 120–208.
2. Николаева, А. Фортепианный стиль ранних произведений Скрябина // А.Н. Скрябин: Сб. ст. — М.: Советский композитор, 1973. — С. 185–225.
3. Штайнер, Р. Путь к самопознанию человека: Порог духовного мира. — Ереван: Ной, 1991. — 176 с.
4. Яроцинский, С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Пер. с польск. — М.: Прогресс, 1978. — 232 с.
5. Шлецер, Б. А. Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. — Берлин: Грани, 1923. — 360 с.

⁶ «Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем» [А. Белый].

Р.Н. Слонимская, М.Р. Черная

**ИНСТРУКТИВНЫЕ И КОНСТРУКТИВНЫЕ ФУНКЦИИ МУЗИЦИРОВАНИЯ
В «КОНЦЕРТЕ-БУФФ» СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО**

Новое дыхание во второй половине XX века приобрели концертные формы и жанры. «Концерт-буфф для камерного оркестра (флейта, труба, ударные, фортепиано, струнные)» С.М. Слонимского (1965) своим появлением вызвал живую и активную реакцию, как у профессионалов-музыкантов, так и в откликах критиков. Он сразу привлек внимание исполнителей, слушателей и исследователей своей оригинальностью, свежестью и изобретательностью трактовки жанра. Новое дыхание ощутимо прежде всего в возможностях концертирования¹, как в исполнительском, так и композиторском творчестве.

С. Слонимский — сторонник создания музыкального текста, стимулирующего импровизационное начало в исполнительской интерпретации. Творческое осмысление художником стилевых перемен в области расширения сферы звукового пространства, в специфике музыкального языка, приемах и средствах развития, в широком понимании инструментоведения стимулировали обновление сложившихся концертных форм. По меткому замечанию самого композитора: «Самые экстравагантные, абсолютно нестандартные нетрадиционные приемы игры на каждом инструменте или его отдельной части множатся до бесконечности и, в сущности, радуют и впечатляют многих музыкантов и любителей новейшей музыки изобилием фантазии, жизнерадостной или сгущенно-трагедийной атмосферой инструментального театра абсурда, столь значительного и в сугубо театральных жанрах искусства» [6, 7].

В различных аспектах Концерт-буфф изучали А. Милка [3], М. Рыцарева [5], М. Тараканов [8], М. Черная [9]. Однако ни в одной из перечисленных работ функции музичирования не стали предметом исследования.

Целью данной статьи авторы ставят выявление инструктивных установок и их конструктивного воплощения в композиции Концерта-буфф, как отражение поиска композитора в русле авангарда 1960 годов и тенденций неоклассицизма. Для достижения обозначенной цели изучается драматургия форм музичирования в композиции цикла, а также особенности композиционных решений Слонимского.

Проблема терминологии в данной области на сегодняшний момент еще не устоялась, что, в свою очередь, связано с интенсивным развитием современной теории интерпретации. В настоящей статье под «концертностью» авторы понимают *принцип организации музыкальной ткани, связанный с качеством и способом музичирования, в котором преломляются физиологические и психологические стороны исполнения*. Под «концертированием» понимается *процесс воплощения конкретной концертной формы в исполнительской интерпретации* [см.: 2, 160] и [4, 78].

¹ В музыкознании объективно сложились два понятия *концертности* и *концертирования*, связанные с жанром концерта [об этом см.: 1].

Концерт-буфф Слонимского написан в середине 1960 годов, когда эксперименты в области инструментоведения были в центре внимания композиторов, исполнителей и исследователей. Побывав на «Варшавской осени» и приняв участие в очередной фольклорной экспедиции, Слонимский обращается к концертному жанру эпохи барокко, обогащая его театральной буффонадой, открытой в России эпохой Серебряного века, а также использует музыкальный язык XX века. В этот же период композитор работал над музыкой к балету «Икар», где в 4-й картине («Искушение») использован материал «Импровизации» (2-я часть Концерта-буфф).

Образная характеристика концерта достаточно полно определена в упоминавшихся выше работах А. Милки, М. Рыцаревой и М. Тараканова. Как отмечает Рыцарева, «пьеса сделана как сцена из жизни музыкантов. Ее можно представить себе так, словно, во время свободного музицирования оркестранты затеяли веселый инструментальный “капустник”. Над чем всегда смеются музыканты? — над ученым академизмом. Символ академизма у музыкантов — это fuga. Изображая ученую фугу, они непременно обнаружат самые глубокие познания в полифонии, которые в другое время не удастся выудить у них и суровому экзаменатору. (...) В Концерте-буфф есть fuga, и, конечно, с нагромождением всех сложностей, о которых только знают музыканты-практики. Она четырнадцатиголосная, тройная и даже с маэстральной стреттой — вершиной полифонического мастерства — в конце» [5, 94–95].

Характеризуя образный строй произведения, все ученые оказываются на сходных позициях: это «блестящая игровая пьеса» [5, 94]; обращает на себя внимание «забавный замысел» [3, 90]; есть свободное взаимодействие двух, «с виду исключаящих друг друга начал», как круга образов, «где один воплощенное уединение, а другой — общение массы людей на площади» [8, 156], которое основано на принципе контраста. Каждый из них подчеркивает жанровый контраст, отражающийся в конструкции обеих частей концерта. А. Милка видит отражение замысла произведения в контрасте названий двух частей концерта: 1 — Каноническая fuga; 2 — Импровизация [3, 91]. М. Рыцарева отмечает противопоставление «музыкальной пародии fuga» «непринужденному джазовому музицированию» в Импровизациях [5, 95]. М. Тараканов выделяет «взаимодействие двух начал, находящихся в резкой конфронтации» в пределах «с виду строгой и академичной» Канонической fuga и «внезапного вторжения остроритмованных тем, следующих одна за другой» в Импровизациях [8; 153, 154].

Инструктивные рекомендации композитора в партитуре отличаются детализацией прежде всего в самом подходе к составу оркестра [7]. Струнная группа представлена 14-ю партиями исполнителей (8 скрипки, 3 альты, 2 виолончели и контрабас) и солистами: флейта (пикколо), труба и многоликая группа ударных. Автор предлагает свой подход к исполнению сочинения. В частности, он рекомендует: «Вся партитура ударных переписывается в 3-х одинаковых экземплярах. Распределение партий между тремя музыкантами устанавливают сами исполнители» [там же. С. 4]. При этом фортепиано одновременно трактуется универсально: и как ударный, и как инструмент, реализующий тематический потенциал сочинения.

В целом в первой части Концерта-буфф образуется следующая схема включения типов музицирования согласно инструментовке:

Вступ.	Экспозиции тем фуги	Свободная часть	Стретта	Заключение
0–1 ц.	2–11 ц.	12–14 ц.	15–18 ц.	19 ц.
Музицир. <i>Tutti</i> и <i>solo</i>	Ансамб. музицир. струнных	анс. стр.+соло в 14 ц.	анс. стр.+ соло в 17 ц.	<i>tutti</i>

Вступление первой части концерта открывает первая тема (12-ступенная серия), изложенная пуантилистически у струнных. Ее горизонтальная инверсия дана у вибратона. Вторая тема, основанная на новой серии, становится сквозной на протяжении всего цикла, она последовательно излагается на протяжении 10 тактов (ц. 1). Во вступлении представлены все тембры, задействованные в первой части (то есть, происходит тембровая экспозиция).

Экспозиция тем фуги представлена музицированием струнной группы (ц. 2–11), где проводятся 4 темы и их инверсии. В *свободной части* фуги происходит туттийное музицирование струнной группы (ц. 12–13). Далее струнная группа продолжает музицировать *tutti* (ц. 14), а на ее фоне вторгается экспозиция новой темы у трубы (как бы в доминанте), которая открывает цепь новых разделов, в которых складываются стретты тем фуги (ц. 15–16). В первой стретте сквозная тема фуги в увеличении расположена сверху у первых скрипок, остальные участники струнной группы вступают в нисходящем порядке с вариантами всех экспонировавшихся ранее тем, кроме темы, порученной трубе. Построение стретты обратное (16 ц.): сквозная тема фуги в увеличении помещена в басу, а остальные голоса выстраиваются снизу вверх, то есть происходит строгая вертикальная перестановка. Следующее звено раздела открывает новый тип музицирования, а именно пуантилистическое проведение нисходящего хроматического ряда (ц. 17), образующего в результате полутонный кластер в объеме октавы, тянущийся 5 тактов (включая ц. 18). На его фоне звучит реминисценция темы трубы, но теперь как бы в тонике. *Заключительный* пуантилистический раздел образует новый вытянутый кластер (ц. 19), на этот раз микрохроматический и в диапазоне чистой квинты. Заключительный каданс части звучит у ударных на фермато (гонг, фортепиано) в затухающей динамике от *fff* до *p*.

Конструктивные особенности Канонической фуги заключаются в трансформации ее традиционной структуры. Она не только следует сложившейся форме барочной многотемной фуги, но и вбирает в себя черты контрапунктической техники XX века. Результатом этого является образование цепной формы, состоящей из ряда звеньев. В этих звеньях сочетаются различные виды музицирования — сольное, ансамблевое и *tutti*-йное. Солистами в фуге выступают труба и вибратон, а фортепиано в этом контексте позиционируется как представитель группы ударных. Концертное музицирование в первой части заключается в соревновании трубы (соло) и струнных (в роли ансамбля и *tutti*), ударные выполняют функцию скрепления разделов формы. Труба же с порученной ей темой формирует тембровый каркас разделов формы.

Подобную же функцию выполняет ритмическая мелодия соло *sabaza* (ц. 32) во второй части. Здесь автор, соединяя разделы цепной формы, вводит новый тембр для того, чтобы сохранить свежесть сольного высказывания (музицирования).

В центральном разделе второй части (ц. 33–37) сольные инструменты музицируют вместе со струнными, подготавливая кульминационную зону совместного концертирования.

Конструктивная схема построения видов музицирования в «Импровизациях» выглядит следующим образом:

А	В	С	Д	Е
Ц. 20–30	Ц. 31–32	Ц. 33–37	Ц. 38–43	Ц. 44–45
Экспозиция	Развивающая	Пуантилистич.	Развивающая	Завершающая
новых тем	часть	эпизод	часть	часть
Диффер.	Контраст	<i>Tutti</i> и	Ансамблевое	<i>Tutti</i>
сольное и анс.	<i>tutti</i> и <i>solo</i>	ансамблевое	музицирование	
музицирование		музицирование		

В завершающей части (ц. 31), которая может быть повторена два раза², композиционная техника представлена контролируемой алеаторикой, которая выступает как преобладающая форма музицирования. Слонимский следует введенной Прокофьевым традиции обращения к микрополифонии (симфонический антракт из оперы «Огненный ангел» — скерцо 3 симфонии), но преломляет это в концертном жанре, а позднее включает в музыку балета «Икар» (театральный жанр).

Отметим, что контролируемая алеаторика в музыке 1960 годов была широко востребована в инструментальных сочинениях многими композиторами разных стран, как одна из ведущих композиционных техник. Авторские инструкции по особенностям музицирования, представленные в партитуре, получили в музыке XX века значение метода организации музыкального материала произведения. Тем не менее, подобного решения инструментального концерта, как у Слонимского, не предложил никто. В частности, он определяет, что ц. 31 — это «коллективная полифоническая импровизация всего ансамбля по заданной музыкально-тематической канве» [7, 38]. Композитор предлагает сочетание строжайшего сверхмногоголосия с импровизацией контролируемой алеаторики, чему способствуют подробные авторские рекомендации.

С. Слонимский в своих произведениях достаточно широко и разнообразно использует цепную форму. В Концерте-буфф в обеих частях, несмотря на их формальные прообразы — фугу и каденционную импровизацию, распространенные в концертных формах эпохи барокко, композиционные структуры преломляются в разных типах цепной формы. И это органично ложится на собственно концертную форму, которая допускает сочетание сольного, ансамблевого и *tutti*-йного музицирования в коллективной импровизации. Характерный для *Concerto grosso* дух со-

² С. Слонимский обозначает: «Динамика у струнных меняется в каждом проведении ц. 31, она устанавливается дирижером и самими оркестрантами, Штрихи и приемы звукоизвлечения также могут изменяться при повторении фрагмента» [7, 38].

ревнования группы *concertino* и *tutti*, в данном произведении представлен блестяще, с подлинным гротеском.

В результате конструкция «Импровизаций» организована по типу соревнования солистов, группы струнных и масштабного *tutti* (до 17 голосов) именно в духе барочного *Concerto grosso*. Ее экспозиционный раздел содержит фрагменты музицирования каждого из участников-солистов, то есть впервые введенной флейты, затем фортепиано и трубы (ц. 20–25), позднее (ц. 26–30) они соединяются в ансамбль солистов, то есть группу *concertino*. Далее образуется звучание *tutti* всего оркестра (ц. 31), где ансамблевое музицирование солистов представлено в виде алеаторических элементов на материале тем второй части Концерта-буфф, а игра группы струнных построена на материале тем первой части, то есть фуги. В реализацию структурных блоков контролируемой алеаторики заложены неконтролируемые элементы тематического материала (ц. 31). Уточним важную деталь: тематический материал квадратов первоначально опирается на материал тем второй части, а затем вводятся элементы тем первой части, то есть фуги. Партитура струнных представлена несколькими пластами. Первый уровень образуют 1–4 пульты скрипок (позднее пласт скрипок уплотняется за счет подключения 5 и 6 пультов), второй уровень — 7–8 пульты скрипок, третий уровень формируют три пульты альтов, а за виолончелями с контрабасами закреплен четвертый уровень. Все это относится к струнной группе, сольный же ансамбль представлен квадратами импровизаций, первоначально это 4 квадрата.

При стабильности количества пластов квадраты все время меняются, что складывает то состояние *tutti*, в котором устойчиво сочетаются 14 партий струнных, с полифоническим голосоведением, а группа *concertino*, оставаясь устойчивой по числу голосов в своем пласте, отличается тематической неустойчивостью, вычленивая узнаваемые интонации из экспозиционного раздела «Импровизаций».

По контрасту с предыдущим разделом, в музицирование включается новый инструмент — *cabaza*, впервые введенная в симфоническую партитуру (ц. 32). В комментариях, предваряющих партитуру Концерта-буфф, сказано, что «в ц. 32, *Cabaza* солирует, отбивая ритм двух плясовых тем второй части» [7, 2]. Она выполняет функцию веселой связки и подчеркивает контрастность конструкции из двух звеньев. Масштаб соседних (ц. 31–32) несопоставим, это как «Слон и Моська» у И. Крылова. Но именно этот гигантский контраст дает новый, причем неожиданный, поворот в музыкальной драматургии Концерта-буфф.

Мастерски выполненная пуантилистическая техника в воплощении додекафонной темы фуги впервые применена по всей толще *tutti*, что включает 14 пультов струнных и группу *concertino* (ц. 33–37). Лишь ансамблевое соло трубы, маримбы и том-тома (последние три такта перед ц. 38), представляющее собой связку, целиком отдано особым способом организованной группе, что скрепляет конструкцию целого.

Коллективное музицирование (с ц. 38) входит в заключительную фазу открытой цепной формы, завершая конструкцию контрастно-составной драматургии целого. Равенство групп струнных и *concertino* находит отражение в записи партитуры. В частности, при сокращении числа пультов, когда унисонно (ц. 40), а затем и в ви-

де канона (ц. 41) вводится темы фуги, струнные поют единым хором (унисон *Archi*). Апофеоз вихревого движения и эмоционального подъема, безудержного разгула приходится на последний раздел части (ц. 44 и 45). Плотность слоев возрастает из-за использования дублировок, переходящих в выписанные кластеры, которые здесь вводятся как способы звукоизвлечения, то есть музицирования, по типу *tutti*. Вместе с тем отметим, что в финальном разделе цепной формы (ц. 38–45), музицирование уложено в строгие темпо-тембровые и ритмические рамки, что прямо противоположно развивающему разделу (ц. 31), где главенствуют контролируемая алеаторика и ансамблевая импровизационность.

Таким образом, инструктивные функции музицирования в Концерте-буфф связаны с пояснениями к способам и приемам исполнения предложенного материала. Кроме того, авторские ремарки отличаются удивительным разнообразием и изысканной изобретательностью. Они дают возможность исполнителям самостоятельно импровизировать и конструировать композицию, рамки которой вместе с тем четко обозначены композитором.

Конструктивные функции музицирования являются организующими, обеспечивающими концертность интерпретации данного произведения. Композитор творчески применяет принципы музицирования, разработанные барочным концертом, обогащая их новыми, рожденными музыкой XX века. Складывается открытая цепная форма, грани которой как бы отбиваются сольными выступлениями. Концертная форма в Концерте-буфф Слонимского получает новые контуры во взаимодействии сольного, ансамблевого и туттийного музицирования участников этого замечательного концертного соревнования.

Литература

1. *Ахметходжаева, Н.М.* Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. — Ташкент: Ташкентская государственная консерватория имени М. Ашрафи, 1985. — 200 с.
2. *Должанский, А.Н.* Краткий музыкальный словарь. — Л.: Музыка, 1964. — 524 с.
3. *Милка, А.П.* Сергей Слонимский: Монографический очерк. — Л.; М.: Советский композитор, 1976. — 112 с.
4. *Павлюченко, С.А.* Краткий музыкальный словарь. — М.: Кифара, 2001. — 200 с.
5. *Рыцарева, М.Г.* Композитор Сергей Слонимский: Монография. — Л.: Советский композитор, 1991. — 256 с.
6. *Слонимский, С.М.* Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. Заметки композитора. — СПб.: Композитор, 2014. — 16 с.
7. *Слонимский, С.М.* Концерт-буфф. Для камерного оркестра флейта, труба, ударные, фортепиано, струнные: Партитура. — Л.: Музыка, 1967. — 60 с.
8. *Тараканов, М.Е.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. — М.: Советский композитор, 1988. — 272 с.
9. *Черная, М.Р.* Каноническая fuga Сергея Слонимского как образец полифонии необарокко / От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: Сб. ст. по

Э.М. Спирова
ЖАК МАРИТЕН О ПОЭЗИИ

Жак Маритен (1882–1973) — видный французский философ, неотомист. Он стремился по-новому осмыслить философскую систему Фомы Аквинского, что позволило ему обратиться к экзистенциальным концепциям, развить различные сюжеты, которые неоднократно затрагивались в европейской философии [2, 3, 4, 5, 7, 8]. Ж. Маритену принадлежит идея «интегрального гуманизма», в основе которой лежит учение о человеческой личности и свободе. Он полагает личностное начало высшей ценностью. В своих трудах философ нередко обращается к поэзии.

Французский философ считает «поэзию» необъяснимым феноменом, который существует по своим собственным законам и праву. Художественное творчество, по его словам, — это «потенция практического интеллекта» [6]. Поэзия и молитва (то есть художественное творчество и религия), по мнению Маритена, — явления одного порядка, но их ни в коей мере нельзя отождествлять. Поэзия располагает человека к молитве, а отнюдь не освобождает от нее. В свою очередь, поэзия зависит от духовного климата, создаваемого молитвой. Так, с точки зрения Маритена, искусство средневековья стало возможным лишь благодаря тому, что оно питалось идеями христианства. Даже Франсуа Вийон, считает Маритен, при всем своем бунтарстве был истинно христианским поэтом.

В эпоху Возрождения аромат добродетели и молитвы сменялся ощущением удовольствия, рождаемого картинами земной любви и юной чувственности. Но Тинторетто в своих картинах на библейские сюжеты был таким же христианским художником, как и Фра Анжелико. С другой стороны, Рубенс, будучи если не языческим, то уж, несомненно, секулярным художником, ежедневно ходил к мессе. Одним словом, Маритен считает, что, если художник христианин, его произведения всегда правдивы, требовать же от художника чего-то большего нельзя. Следуя за Фомой Аквинским, ученый видит источник поэзии в подсознательной жизни интеллекта. При этом он не отвергает «подсознательное» по З. Фрейду, он лишь различает два типа подсознательного: «подсознательное духа и неосознанное крови и плоти инстинктов, комплексов, подавляемых желаний» [12, 58].

Ж. Маритен считает далее, что кризис современного искусства является кризисом знания. По его мысли, поэзию может защитить только вера, которая принимает либо секулярные, либо священные формы. Так, Гомер верил в Геру и Елену, Вергилий — в силу Гектора и божественную миссию Энея, Данте и Мильтон верили в бога своих религиозных учений [12, 59].

Опасность, подстерегающая современную поэзию, по мнению Маритена, состоит главным образом в том, что воображение распыляется вместо того, чтобы концентрироваться. Смешно предполагать, считает Ж. Маритен, чтобы люди, видящие во вселенной лишь абсурд, создавали вечные, непреходящие произведения искус-

ства. Другими словами, «человек может избежать Красоты, а последняя есть абсолют и истина. Красота является если не непосредственным объектом поэзии, то ее важным коррелятом, ибо поэзия без нее не может существовать» [12, 64–65].

Одна из крупнейших работ Маритена — «Творческая интуиция в искусстве и поэзии» [7]. В этом исследовании французский философ стремился раскрыть глубинные основы художественного творчества. Естественно, мыслителю пришлось задуматься над тем, в чем отличие понятийной и внелогической сфер человеческого интеллекта. Критически относясь к фрейдистскому определению бессознательного, Маритен не усматривает в глубинах инстинкта источник художественного творчества. Он вводит собственное понятие — «духовное бессознательное». Нет сомнений в том, что родники поэзии рождаются в пучинах внутренних состояний. Однако они диктуются не инстинктом, а творческим порывом. Именно в поэзии философ усматривает интегральное и объединяющее начало всех искусств. Это и заставляет французского мыслителя проникать в природу поэтического опыта и поэтического познания мира.

Маритен неизменно ставит вопрос об ответственности художника. Так в его трудах рождается противопоставление творческого «я» и погруженного в себя «эго». Его книга «Ответственность художника» сначала была издана на английском языке в 1960 г., годом позже она вышла и на французском языке благодаря усилиям его друзей. Данное исследование сложилось в результате курса лекций, прочитанного им в 1951 г. в Принстонском университете (США), где он в то время был профессором философии.

Прежде всего Маритен ставит вопрос об этическом измерении искусства. «Отвечает ли человек за то, что он пишет?», — таков изначальный вопрос философа. Еще несколько десятилетий назад сторонники чистого искусства ставили вопрос о том, что поэты не отвечают за рожденное слово. К этой позиции примыкал Франсуа Вийон и позже Андре Жид.

Франсуа Вийон (1431– после 1463) — французский поэт. Отточенность стиха, иносказательность и мрачный юмор делают его уникальным явлением в средневековой литературе. Под именем Ф. Вийона сохранилось несколько баллад, написанных на жаргоне воровского братства Кокийаров. Они почти не поддаются расшифровке. Впервые стихи Вийона были напечатаны в 1489 г. парижским издателем Пьером Леве.

Андре Жид писал о том, что поэт должен иметь гарантию, что написанное им не будет иметь последствий. Это означало, что истинно свободное поэтическое самовыражение несовместимо с мыслью о возможных карах. Функция художника, по мнению А. Жида, не насыщать, а опьянять. Иначе говоря, вводить слушателей и читателей в безответственное состояние дремы. Вместе с тем, по мнению Маритена, хотя представители чистого искусства считают мораль подчиненной функцией эстетики, сама проблема была уже поставлена. Французский философ полагает, что искусство и мораль вместе с тем образуют два автономных мира. Между ними нет иерархии. Они равноправны, поэтому речь не идет о какой-то субординации. Она, если и существует, то носит внешний характер. Оба этих домена существуют внутри человеческого субстрата.

Прежде всего Маритен начинает размышлять о назначении искусства. Оно, по словам философа, живет внутри художника. Со времен Аристотеля и Фомы Аквинского искусство рассматривается как некая возможность, своеобразная потенция. Но художественная мысль не направлена на благо человека. Она прежде всего имеет дело с благом самого произведения. На этом различии любили настаивать Древние в своих углубленных сопоставлениях Искусства и моральных способностей. Перед лицом того обстоятельства, что краснодеревщик или ювелир создает отличные вещи, несущественно, что он сварлив или замечен в дурном поведении; как перед лицом того обстоятельства, что доказательства геометра вводят нас в обладание геометрической истиной, несущественно, что он ревнив или раздражителен.

С этой точки зрения, как отмечал еще Фома Аквинский, искусство находится в близости к потенциям Спекулятивного Интеллекта: оно сообщает действиям человека правильность не в отношении к пользованию человеческой свободой как таковой и не в отношении к должному состоянию человеческой воли, но в отношении к должному состоянию частной способности действия. Благо, которого добивается искусство, не есть благо человеческой воли, но благо самой продуцируемой вещи.

Ж. Маритен называет Оскара Уайльда хорошим томистом, поскольку тот произнес такую фразу: «То обстоятельство, что человек — отравитель, не может служить аргументом против его прозы» [цит. по: 6]. Это совпадает с тем, что писал Фома Аквинский: «Благо, отыскиваемое искусством, не есть благо человеческой воли или пожелательной способности (собственно благо человека), но благо самих вещей, сделанных или продуцированных искусством. По этой причине искусство не предполагает правильности пожелания» [10, *вопр.* 57, 4].

Названный принцип, по мнению Маритена, требует правильного понимания и верного применения. Сложность проблемы заключается в том, что данный принцип должен быть поставлен в связь с другими принципами домена Морали. Важно учесть, что «художник не есть само Искусство, не есть персонификация Искусства, сошедшая с одного из отрешенных Платоновых небес, он — человек. При всем том обсуждаемый принцип остается истинным и не должен забываться. Искусство держится блага произведения — не блага человека. Первая ответственность художника есть ответственность перед своим произведением» [6].

По словам Маритена, люди искусства находятся на службе у красоты. Они служат абсолюту. Служитель искусства любит абсолют, поработен абсолюту с такой любовью, которая требует себе все его бытие, плоть и дух. Он не может согласиться ни на какое разделение. Клочок неба, укрытый в темном убежище его духа, — ученый имеет в виду творческую или поэтическую интуицию — есть первейшая заповедь, которой должны подчиняться его верность, послушание и внимание [там же].

Однако Маритен рассматривает и другую сторону медали. Иначе говоря, противоположный аспект проблемы. Он входит в домен Морали. Философ имеет в виду не практическую деятельность Разума, выявляющую благо долженствующего быть сделанным произведения, но практическую деятельность Разума, выявляющую благо человеческой жизни, долженствующее быть достигнутым через упражнение в свободе.

Каковы же, по мнению Маритена, главные компоненты домена Морали? Первое понятие, с которым он имеет дело, это понятие морального блага. По мнению Маритена, Благо, взятое в полном объеме, принадлежит к рангу трансценденталий. Благо трансцендентально, как Бытие, и равно Бытию по экстенсивности. Все существующее благо постольку, поскольку оно есть, или постольку оно обладает бытием. Ибо, Благо, или Желательное, есть полнота бытия [см. об этом: 11]. Благо Маритен рассматривает не как понятие моральное, а как метафизическое, онтологическое.

В морали благо означает действие, то есть результат человеческой воли. Тот же род блага, через обладание которым человек может быть хорошим, сущностно и неделимо хорошим. Но вместе с понятием морального блага возникает и раскрывается перед нами распорядок, отличный от любого физического или метафизического распорядка; новый строй вещей, новый универсум, строй или универсум морали. Если бы человеческие действия были всего лишь природным происшествием, как размышляет философ, результатом взаимодействия причинных констелляций, складывающихся в мире, не было бы иного универсума, кроме универсума природы. «Но действия человека входят в мир как результат свободного выбора, как некая вещь, которая зависит от инициативы, несводимой на сцепления причин, данных в этом мире; источником которой является иная целокупность — я сам, моя собственная личность, ответственная за эту инициативу» [6].

Ранее Ж. Маритен определил благо как полноту бытия. Но вещь тогда достигает полноты своего бытия, когда она образована в соответствии с формой, требуемой ее природой. Поскольку же человек есть существо, наделенное разумом, форма, сущностно требуемая его природой для того, чтобы его действия получили свою полноту бытия, есть форма разума. Человеческое действие хорошо, существенно и неделимо хорошо или морально хорошо, когда оно образовано разумом или получило меру, сообразно с разумом. Вывод Маритена таков: понятие моральной ценности не имеет ничего общего с понятием эстетической или артистической ценности. Добродетель духовно прекрасна, и греки обозначали моральное благо одним словом калокагатия, прекрасное-и-доброе.

Калокагатия объединяет в себе эстетические и этические достоинства, «прекрасное» и «доброе». Основа калокагатии — совершенство и телесного сложения, и духовно-нравственного склада. Наряду с красотой она заключает в себе справедливость, целомудрие, мужество и разумность [1]. Но, по мнению Маритена, эта внутренняя красота, или благородство, морально хорошего действия не относится к произведению, долженствующему быть созданным, она относится к пользованию человеческой свободой. С другой стороны, подобное действие хорошо не как средство к некоторой цели, оно хорошо само по себе — то, что Древние называли *bonum hoestum*, или добро как правота, качество действия быть благим из любви к благу.

Итак, согласно Маритену, художественная ценность относится к произведению, моральная ценность — к человеку. Грехи человека могут послужить сюжетом или материалом для произведения искусства, а искусство может сообщить им эстетическую красоту; без этого не было бы романистов. Опыт в моральном зле может даже

внести нечто в культивирование способности искусства, — ученый хочет сказать, акцидентальным образом, не по необходимому требованию самого искусства. Чувственность Рихарда Вагнера до такой степени сублимирована в его оперировании с музыкой, что «Тристан» не пробуждает иных образов, кроме чистой сущности любви. Остается предположить, что, если бы Р. Вагнер не был околдован любовью к Матильде Везендонк, мы, вероятно, не имели бы «Тристана». Миру от этого, без сомнения, не пришлось бы хуже, Байреит — не Небесный Иерусалим. Вот как, уточняет свою мысль Маритен, искусство извлекает пользу из всего, даже из греха. Оно действует, как прилично одному из богов: оно не думает ни о чем, кроме своей славы. Если художника осуждают, картине на это наплевать, лишь бы огонь, на котором его жгут, пошел на обжиг прекрасного витража. От этого дело не становится безразличным для художника: ибо художник не есть вид картины и он не только художник. Он еще и человек, и притом он человек прежде, чем художник.

Ж. Маритен подчеркивает, что по необходимости человек не может пользоваться своей свободой, не может действовать иначе как в стремлении к счастью. Но то, что составляет счастье человека, не входит в необходимую деятельность природы и лежит по ту сторону этой деятельности. Ибо человек есть свободный действующий. Поэтому ему дано определить самостоятельно, какого же рода высшее, благо составит его счастье, он должен выбрать свое счастье, или свое высшее благо. Маритен иллюстрирует это таким примером. Предположим для примера, что человек решил совершить убийство, потому что ему нужны деньги. Он знает, что убийство — зло, но он предпочитает моральному благу то благо, каким являются деньги и какое позволит ему удовлетворить свои желания. Он увлечен любовью к благу (благу онтологическому), которое есть благо не с точки зрения Блага, но с точки зрения его собственного вожеления. В этот самый момент он подчиняет свою жизнь своему высшему, или конечному, благу, которое есть его Эго.

Вот, скажем, античный сюжет об Антигоне. Она решает противостоять несправедливому закону и пожертвовать жизнью, чтобы похоронить мертвого брата. Она решает совершить это добро из любви к добру. Она жертвует своей жизнью ради некоторой вещи, которая для нее лучше и дороже жизни, которую она любит больше. В этот самый момент, коль скоро она выбирает благо с точки зрения блага, она направляет свою жизнь, знает она об этом или нет, к тому благу, которое выше всех в данной иерархии, а именно к общественному благу государства (ибо несправедливый закон тирана разрушает это общественное благо). Более того, знает она об этом или нет, но она ставит свою жизнь в зависимость от абсолютно высшего блага, от абсолютно последней цели, которая есть абсолютное Благо, сущее через себя Благо, трансцендентное бесконечное Благо, т.е. Бог. Всякий человек, который в изначальном акте свободы, достаточно глубоко, чтобы поглотить всю его личность, избирает творить, приносит себя добро из любви к добру, тот избирает Бога, даже если у него нет концептуального знания Бога.

Однако в домене искусства все происходит не так. «Искусство и поэзия стремятся к абсолюту, который есть красота, достижимая в произведении, но не есть сам Бог, или сущая через себя Красота. Когда в конце своего «Орфея» Кокто говорит: «Ибо поэзия, мой Боже, — это Ты», это не значит, что поэзия есть сам Бог, но что

Бог есть первый Поэт и что от него поэзия получает всю свою силу. Абсолют, к которому устремлены искусство и поэзия, есть высшее благо и последняя цель в данной иерархии, в иерархии духовного творчества, но это не абсолютно последняя цель. То, что художник в качестве художника любит превыше всего, есть красота, в которой должно быть рождено произведение, а не Бог в качестве высшего Упорядочивателя человеческой жизни или в качестве самосушей Любви, изливающей на нас свое благоволение. Если художник любит Бога превыше всего, он делает это постольку, поскольку он — человек, а не постольку он — художник» [6].

Ж. Маритен считал, что девиз «Искусство для искусства» просто-напросто игнорирует мир морали, ценности и права человеческой жизни. По мнению философа, искусство стало прятаться в башне из слоновой кости лишь в XIX в. По его словам, это было вызвано обескураживающей деградацией культурного уровня, который снизился вместе с позитивистскими, социологическими или материалистическими умонастроениями. Однако для нормального искусства важным является нечто иное. Эсхил, Данте Алигьери, М. Сервантес, У. Шекспир или Ф.М. Достоевский работали не под стеклянным колпаком. У них были большие человеческие намерения. Они писали не в предположении, что написанное не имеет последствий. Разве Данте не полагал, что создает некий род катехизиса, призванного обратить читателей на путь спасения? Разве Лукреций не рассчитывал распространить философию Эпикура, Вергилий — при написании «Георгик» — завербовать рабочие руки для земледелия, а Р. Вагнер — возвеличить тевтонскую религию. При всем том творимое ими отнюдь не было какой-то пропагандой. У всех подлинных художников и поэтов изобилие человеческого материала только способствовало строгости, с которой все было подчинено благу произведения и субординировано внутренней автономности этого в-себе-сущего космоса.

Ж. Маритен еще раз подчеркивает, что нельзя рассматривать искусство как некую абстрактную сущность. Оно, по мысли философа, есть потенция творческого разума. Чистота поэтического творчества зависит, считает он, от внутреннего динамизма. В процессе рождения поэтической строки художник приносит себя в жертву. Он умирает, чтобы возродиться в художественном произведении. Художник в качестве человека может не иметь иных забот, кроме своей устремленности и любви к творчеству.

Французский философ утверждал, что искусство служит благу человеческого общества в некоем глубинном и таинственном смысле. Всякая человеческая инициатива и человеческая цель, каковы бы они ни были, могут стимулировать художника. Порой это может быть даже обыкновенный заказ. Так, к примеру, Поль Валери уверял, что ему доставило бы высшую радость получить такого рода поручение, даже если бы в нем заранее оговаривалось бы количество слов. П. Валери мечтал при этом быть совершенным часовщиком. Эта метафора, которая отражала точность исполнения заказа.

Но чаще всего поэт оказывается в распоряжении собственной страсти или окрыляющей идеи. Хорошо ли, скажем, быть национальным поэтом? Как будто не очень, поскольку в этом случае поэт повязан общими государственными интересами. Однако нередко лучшие образцы поэзии рождались именно в пылу националь-

ной или даже политической страсти. Но в этом случае вдохновение входило в целое творческого импульса, было интегрировано поэтической интуицией. Нередко поэт бывает одушевлен интеллектуальными или общекультурными запросами. Такие универсальные задачи возникали перед Данте или Шекспиром.

Вместе с тем, по словам Маритена, искусство, предназначенное для социальной группировки, может оказаться ангажированным, превратиться в пропаганду. Искусство, как и познание, подчинено ценностям, которые независимы от интересов, даже от самых благородных интересов человеческой жизни, ибо это суть ценности интеллектуального мира. С точки зрения философа, роль поэтов не в том, чтобы разносить хлеб экзистенциалистской тошноты, марксистской диалектики или традиционной морали, бифштекс политического реализма или политического идеализма и торты филантропии. Поэт призван заботиться о духовном кормлении человечества. Он непосредственно обращен к трансценденции. Платон в «Государстве» усматривает в поэтах лживых подражателей опасных для государства, его истин и его нравов [9]. Он, по меньшей мере, настолько честен в отношении них, что изгоняет их из Государства. Он понимал, что поэзия пока она остается поэзией, никогда не превратится и не может превратиться в орудие Государства.

Несомненно, что искусство должно принадлежать народу. Но Маритен показывает, что безудержная лесть «народу», культ «жизни» в нацистской Германии стал опасной тенденцией. Людям недостает власти, а тоталитарные Государства имеют власть для того, чтобы насильно подчинить контролю морали — их особой морали — произведения интеллекта, и в первую очередь искусство и поэзию. Государство выдает себя за выразителя и защитника интересов народа. Государство уже не изгоняет Гомера, как наивно декретировал Платон. Оно пробует его приручить. Отсюда обязанность общества перед искусством — ценить его духовную сущность и достоинство.

Еще одна тема владеет Маритеном в качестве насущной. Он размышляет об ответственности поэта перед самим собой. Этические реальности существенно значимы для художника — постольку, поскольку он человек; но в конкретной жизни они ему важны не только в той мере, в какой он человек, но также и в той — хотя на сей раз связь эта, так сказать, акцидентальная, — в какой он художник, или постольку, поскольку дело касается воплощения потенций искусства. Другими словами, по той причине, что искусство исходит из человека, нравственные реальности, касающиеся художника как человека, имеют сверх того соприкосновение с ним как с художником. Ж. Маритен обращает внимание на так называемую аристократическую мораль. Однако эта мораль может, по мысли философа, развернуться как в сторону Бога, так и в сторону дьявола. Так, Андре Жид написал две книжки, — в одной из них он выражал преданнейшую любовь к Евангелию, в другой — проповедовал гомосексуализм.

Обращение к религии далеко не всегда Религиозное обращение не всегда имеет благоприятное воздействие на произведение художника, особенно второстепенного. Религия, по мнению Маритена, предлагает художнику двойной соблазн упрощенчества. С одной стороны, поскольку религиозные чувства — это чувства прекрасные и благородные — возможно искушение удовлетвориться *выражением*

этих эмоций, которые выступают теперь в качестве предмета произведения или в качестве психологических феноменов (что, кстати, является полной противоположностью подчиненности интуитивной или творческой эмоции). С другой стороны, общность веры ставит художника в непосредственное общение с его компаньонами по вероисповеданию, и он может быть теперь искушаем соблазном заменить этим общением, которое дается ему задаром, коммуникацию, за которую нужно платить, или даже — подменить этим общением уникальное выражение поэтической интуиции, обеспечиваемое одним только искусством.

Литература

1. Античная философия: Энциклопедический словарь / Пред. редколл. П.П. Гайденоко; Отв. ред. М.А. Солопова. — М.: Прогресс-Традиция, 2008. — 896 с.
2. *Маритен, Ж.* Знание и мудрость / Пер. с фр. Л.М. Степачева. — М.: Научный мир, 1999. — 244 с.
3. *Маритен, Ж.* Избранное: Величие и нищета метафизики / Отв. ред. и сост. Р.А. Гальцева; Пер. с фр. В.П. Гайдамака. — М.: РОССПЭН, 2004. — 608 с.
4. *Маритен, Ж.* О человеческом знании / Предисл. к публ. А.В. Апполонова // Вопросы философии. — 1995. № 5. — С. 106–117.
5. *Маритен, Ж.* От Бергсона к Фоме Аквинскому: очерки метафизики и этики / Пер. с фр. В.П. Гайдамака. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. — 216 с.
6. *Маритен, Ж.* Ответственность художника. URL: <http://lib.ru/FILOSOF/MARITEN/hudozhnik.txt>.
7. *Маритен, Ж.* Творческая интуиция в искусстве и поэзии. — М.: РОССПЭН, 2004. — 400 с.
8. *Маритен, Ж.* Человек и государство. — М.: Идея-Пресс, 2000. — 196 с.
9. *Платон.* Государство / Пер. с древнегреч., введ. и коммент. В.Н. Карпова. — М.: URSS: ЛИБРОКОМ, 2012. — 532 с.
10. *Фома Аквинский.* Сумма теологии / Под ред. Н. Лобковица, А.В. Апполонова. — 1-я ч. 2-й ч. — М.: Издатель С.А. Савин, 2006. — 817 с.
11. *Шохин, В.К.* Агатология: современность и классика. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2014. — 360 с.
12. *Maritain, J.* Art et scolastique. — Paris: Librairie de l'Art catholique, 1920. — 124 s.

И.С. Стогний

ТЕОРИЯ КОННОТАЦИЙ В ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Понятие «текст» подразумевает многомерность смыслов, множество смыслов. Текст не является законченной структурой, он функционирует в качестве источника, из которого черпаются лексика, образно-смысловые планы, исполнительские интерпретации. Текст выступает как *порождающий механизм*, способствующий но-

вому осмыслению и интерпретации сложившихся конструкций: от мельчайших структурных элементов до смысловых концептов.

Р. Барт неоднократно высказывал суждение о том, что текст представляет собой нечто неструктурированное, открытое. Об этом свидетельствует ряд его умозаключений: «Ни о какой конструкции текста не может быть и речи: все в нем находится в процессе ежесекундного и многократного означивания, но при этом никак не сопряжено с итоговым целым, с завершенной структурой» [3, 38]; «текст не следует понимать как нечто исчислимое» [3, 413]; «текст бесконечно открыт в бесконечность» [3, 425]. Сходными являются суждения Ю. Лотмана, к примеру, следующее: «текст выполняет функцию коллективной культурной памяти» [4, 131]. Применительно к музыке лотмановское понимание текста, скорее всего, аналогично асафьевскому «интонационному словарю».

Все современные науки, связанные с исследованием художественного текста, выделяют два смысловых плана: план *денотаций* и план *коннотаций*. *Денотация* рассматривается как часть общего смысла, выступающая в роли «поверхностной структуры», а *коннотация* — вторая составляющая общего смысла, отвечающая его контекстному значению и выполняющая роль «теневого структуры». *Денотациями* именуются первичные, явные смыслы; *коннотациями* — вторичные или скрытые смыслы. Коннотации не являются «периферией» денотаций — в процессе смыслообразования они равнозначны, а их функциональные различия определяются только контекстом. В искусстве план коннотаций чрезвычайно важен, без него внешняя сторона текста выглядела бы плоской и бедной в художественном отношении. Коннотации — множественные объекты. Музыкальный текст — специфическая «кладовая», из которой образуются конкретные произведения. Благодаря ему накапливаются и расширяются смыслы, пополняемые новыми истолкованиями текстовых элементов (например, в случае интертекстуальных взаимодействий).

Следует отметить, что понятие «музыкальный текст» оказалось научно продуктивным, помогая расширить возможности изучения процессов смыслообразования. При этом в качестве текста может функционировать и отдельное произведение, поскольку само служит основой различных интерпретаций, оказываясь тем же самым *смыслопорождающим механизмом*, что и «большой текст» [термин Р. Барта].

Изучение *текстовых функций музыкального произведения* предполагает, что произведение рассматривается не в его *единичной* сущности, а как результат пересечений *текстовых функций*, которые обеспечивают образование его смысловой многомерности. Текстовые функции произведения предполагают: наличие общекультурных смыслов, лежащих за пределами произведения; способность музыкального произведения к накоплению новых смыслов в соответствии с обновлением его трактовок и исполнительских интерпретаций; возможность произведения стать элементом другой художественной системы (к примеру, быть цитируемым в ином контексте), то есть его развернутость в «художественный мир».

В этом процессе важную роль выполняют не только денотаты, т.е. очевидные смыслы, но и коннотаты — вторичные, скрытые смыслы. Основной акцент в данном случае стоит на последних. Оценка статуса коннотаций в музыкальном произведении представляется важной задачей для понимания многомерных смыслов.

Чаще всего им отводится ассоциативная (эмоционально-оценочная) роль, включающаяся в процессе восприятия музыки. В данной статье ставится вопрос о возможности *реального* проявления коннотаций в самом тексте в виде *коннотативных структур*.

Р. Барт предвидел перспективу развития теории коннотаций. Однако данная проблема, к сожалению, не получила должного развития, хотя отдельные упоминания можно встретить у М. Арановского, Ю. Бычкова, Л. Акопяна, Э. Тарасты, Ж.Ж. Наттье, К. Агаву. При этом большая часть авторов коннотации связывает с ассоциациями, эмоциями, чувствами, зрительными образами, явлениями синестезии. Сходной проблеме посвящено исследование Л. Акопяна «Анализ глубинной структуры музыкального текста» [1, 256], но автор не применяет термин «коннотации».

Музыкальные коннотации могут изучаться как в *структурно-композиционном*, так и в *семантическом* аспектах; то есть, как текстовые элементы, и как идеи и образы, адресующие восприятие к экстрамузыкальным взаимодействиям музыки с внешним миром. Конкретное же их проявление заключено в формуле, выведенной Р. Бартом: «*Денотация — последняя из коннотаций*» [2, 14]. Данная формула говорит о том, что стратегия развития художественного текста направлена на постепенное превращение коннотации в денотацию. Из внутреннего состояния она переходит во внешнее, а каждый следующий этап раскрывает то, что ранее находилось в скрытом виде (это проявляется как в рамках одного произведения, так и в рамках целостного стиля).

Структурно-композиционный аспект определяет изучение коннотаций: 1) в виде *текстовых элементов* (мотивов, аккордов, ритмических структур), образующих собственную (*теневую*) линию движения в рамках произведения; 2) в виде *форм второго плана*.

Семантический аспект направляет изучение коннотаций в образно-сюжетные планы. С этих позиций могут исследоваться: 1) процессы *тонального развертывания* (тональный «сюжет»), *жанровый сюжет*, *вставной сюжет*; 2) смысловые концепты (например, концепт *игры*, концепт *пути*, концепт *тишины* и другие. Важную роль в определении семантических процессов играет «чужое слово», интертекстуальные взаимодействия музыкального произведения, поскольку отсылка текстового элемента к своему первоисточнику, находящемуся за пределами конкретного использования, способствует возникновению коннотаций.

Наконец, изучение коннотаций в ракурсе их *толкования и исполнительской интерпретации* также имеет большое практическое значение, поскольку интерпретация направляет мысль исполнителя к расширению и наращиванию смысловых объемов текста за счет нахождения «теневых» (коннотативных) процессов. Исходя из сказанного, предлагается следующая классификация музыкальных коннотаций: *структурно-композиционные, сюжетообразующие, интерпретационные*.

Музыкальные коннотации — феномен, порожденный смысловой многоплановостью произведения; он функционирует в определенном контексте и проявляется в разных формах, связанных с трансляцией скрытых смыслов. Динамические свойства коннотаций проявляются в их стремлении превратиться в

денотации.

Рассмотрим их действие на примере клавирной токкаты *c-moll* (BWV 911) И.С. Баха [видимо, подробнее об этом см.: 5, 2–10].

Распространенное мнение о том, что токкаты представляют собой пьесы виртуозно-импровизационного характера, близкие жанру фантазии, и обладающие свободным формообразованием, является верным. Однако в них есть организованный, рациональный процесс, связанный с тенденцией к упорядоченному выстраиванию отдельных параметров формы. Сам этот процесс выступает как *коннотативный*, долгое время находясь «в тени». Он проявляется в постепенном наращивании рельефа темы заключительной фуги из мелких текстовых «зерен», рассеянных в предшествующих частях токкаты. В результате происходит процесс прорастания этих «зерен» в тему финальной фуги, соответственно, коннотация превращается в денотацию.

Композиционная структура любой токкаты содержит в себе вступительную импровизацию, *adagio* и фугу. В некоторых токкатах есть два *adagio* и две (иногда три) фуги. Однако при внешнем сходстве композиций тематический процесс всякий раз имеет свою специфику и собственный вектор движения к финальной фуге.

В *токкате c-moll* (BWV 911) есть две самостоятельные фуги, в которых использована одна и та же тема (по В. Протопопову — *вариация первой с новым контрапунктом*, по Н. Симаковой — *фуга с присоединенными темами*; такие фуги существовали еще в ричеркарах Фрескобальди).

Принцип движения к тематическому рельефу заключительной фуги проявляется в постепенном накапливании необходимых тематических элементов, и уже во вступительной импровизации «нащупывается» ритмический элемент (шестнадцатая и две тридцать вторых).



Пример 1. И.С. Бах. Токката *c-moll* (вступительный раздел, такт 5)

В *Adagio* ритмический элемент изменяется на восьмую и две шестнадцатых (пример 2), затем он встраивается в темы обеих фуг (примеры 3, 4).



Пример 2. И.С. Бах. Токката *c-moll* (*Adagio*, такт 9)



Пример 3. И.С. Бах. Токката c-moll (фуга 1)



Пример 4. И.С. Бах. Токката c-moll (фуга 2)

Мелодическое зерно темы обеих фуг так же имеет своих «предвестников», это проявляется уже в начальных интонациях импровизации и Adagio. Эти микрокристаллы менее заметны, чем ритмические интонации, они являются коннотативными структурами.

Первая фуга выглядит «пробной» по отношению к финальной. Это характерное распределение функций между фугами (в случаях, когда в токкате несколько фуг). Она обладает ограниченными тональными ресурсами в проведении темы, отсутствием удержанного противосложения. Вторая двойная фуга характеризуется большим тональным спектром, ее интонационная палитра более обширна.

Коннотативные свойства музыкального языка клавишной токкаты c-moll И.С. Баха представляет собой определенный «путь к фуге», который прокладывают «предвестники» темы финальной фуги, проявившиеся в процессе накопления ее элементов. В качестве коннотативных структур могут выступать как мелкие элементы (вплоть до одного звука, таковым является звук «соль» в токкате c-moll), так и крупные, где целая фуга может быть «пробной» по отношению к финальной, являясь масштабно развернутым ее «предвестником».

Тональный процесс в значениях денотатов и коннотатов

Тональный процесс можно рассматривать как самостоятельный «сюжет», в котором тональности, как полноправные действующие лица, «играют» свои роли, участвуя как в локальном, так и в общем процессе смыслообразования.

Смысловая роль тональностей, их семантика — вопрос не новый для музыковедения. Известно, что глубоко бемольные тональности, такие как *b-moll*, *es-moll* чаще всего трактуются как скорбные, *h-moll* как трагическая тональность, *g-moll* — элегическая, *F-dur* — пасторальная, *Des-dur* зарекомендовал себя как «тональность любви» у романтиков. Скорей всего на подобные трактовки оказали влияния сами произведения, их образная семантика, тематизм, общая концепция. Тональности действительно способны решать «стратегические задачи» музыкальных текстов, осуществляя «намерения» этих текстов. О намерениях текста (равно как и о наме-

рениях писателя и читателя) говорит У. Эко в своей книге «Откровения молодого романиста» [7, 75–76].

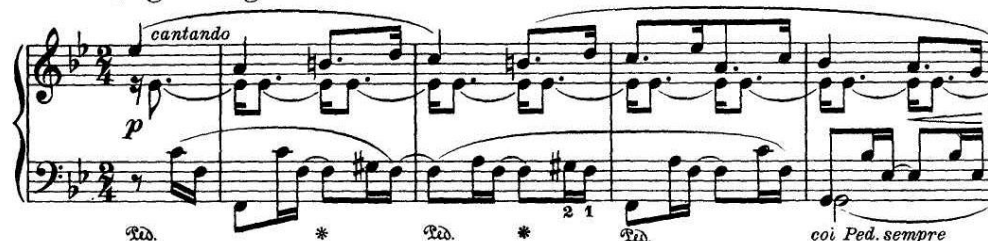
Однако в музыкальной практике тональности используются значительно шире и многообразнее, подвергаясь *интонированию* наравне с другими текстовыми элементами в соответствии с общей концепцией сочинения. В этой связи осознается различие трактовок одной и той же тональности, ибо не существует раз и навсегда заданного значения тональности *C-dur*, который бы обозначал одно и то же, поскольку тональный «сценарий» зависим от общего контекста. Если сравнить *C-dur* первой прелюдии из 1 тома ХТК с использованием его в «Страстях по Иоанну» и «Страстях по Матфею», то оказывается, что тональность интонируется совершенно по-разному, в одном случае обозначая Благоую весть [согласно трактовке Б. Яворского], а в других — связываясь с событиями на Голгофе.

Тональность «Немецкого реквиема» Брамса (*F-dur*) не характерна для заупокойной мессы. Чем руководствовался композитор, написавший это сочинение после кончины матери? Казалось бы, скорбь и только скорбь одолевает душу человека, утратившего близкого. Но если вспомнить старинные чаканы и пассакалии, сарабанды и траурные марши, то в каждом из них есть светлый эпизод и это обязательная составляющая траурного жанра, которая соответствует воспоминаниям и светлой памяти об ушедшем в мир иной человеке. Брамс в «Немецком реквиеме» изменил привычные соотношения, присущие траурным жанрам — весь «минор» располагается внутри, крайние части, как и вообще большая часть номеров написаны в мажоре, отражая общую концепцию произведения. Месса *b-moll* Баха завершается хором в *D-dur* (повтор 6-го номера). «Страсти по Иоанну» имеют абрис *g-moll—Es-dur*, «Страсти по Матфею» *e-moll—c-moll*. Движение от одного минора к другому — важнейший аспект концепции «Страстей по Матфею».

Множество эффектов светотени и «звукотени», интонационных, фактурных и ритмических импульсов создает скрытые пружины развития в сочинениях Брамса. Тончайшая звукопись проложила линии различной графики и степени интенсивности. При этом сама структура обладает целостностью, координируя все составляющие в единый организм. Тональный сюжет нередко представляет собой некую игру колоритами.

В Интермеццо ор. 76 № 4 Брамса главная тональность *B-dur* «прячется» в дымке доминантовых, субдоминантовых и иных красок.

Allegretto grazioso.



Пример 5. И. Брамс. Интермеццо ор. 76 № 4

Сходный тональный процесс можно наблюдать в Интермеццо ор. 118 № 1 в котором основная тональность *a-moll* на протяжении всей пьесы показана косвенно,

через другие тональности, носящие временный характер, и обретает ясные контуры лишь к концу произведения — в мажорной версии (A-dur). Процесс ее становления можно уподобить становлению образа, сущность которого не в заданном, а в динамическом существовании (пример 6).



Пример 6. И. Брамс. Интермеццо op. 118 № 1

В данном случае можно говорить о специфическом тональном развертывании, включающем в свою палитру множество красок (особую роль играет F-dur), выполняющих теневые задачи. Подобные тональные «сюжеты» можно наблюдать в сочинениях романтиков, в особенности у Шопена.

В Интермеццо op. 118 № 4 f-moll тональный процесс активен и содержит в себе редкое сочетание тональностей f-moll–E-dur, чье взаимодействие основано на одно-терцовом родстве и близком «соседстве». Для крайних частей Брамс применяет одноименные тональности (f-moll–F-dur), но движение к конечной тональности проходит через E-dur.



Пример 7. И. Брамс. Интермеццо op. 118 № 4 (такты 27–37)

Постепенно «накапливаясь» благодаря отдельным вкраплениям, F-dur проявляется как путеводная нить и искомая цель, к которой направлено развитие. F-dur полностью легализуется в коде, завершая поиск. Он существовал как «скрытая» тональность, а ее проводником служил E-dur.

В Интермеццо op. 119 № 2 Брамса возникает похожий тональный «сюжет», в котором основная тональность e-moll существует в едином пространстве с тональностью f-moll. Он появляется внезапно, импульсивно, и вновь возвращается в e-moll (пример 8). Возник «скользящий» тональный процесс.



Пример 8. И. Брамс. Интермеццо op. 119 № 2 (такты 18–20)

Сочетание тональностей e-moll–f-moll основано на близости расположения, грань между ними очень тонкая — никакой видимой модуляции, обозначенного

перехода, но тесное соседство, близкое взаимодействие. Однако связь их проявляется дальше, в средней части, когда включается E-dur и обнаруживается мажор-минорное однотерцовое родство тональностей E-dur и f-moll и однотональное родство e-moll–E-dur. Образовалась тонкая игра колоритов, где f-moll проявился в функции тональности второго плана, оказавшись глубинным импульсом тональности E-dur, главенствующей в средней части и в коде.



Пример 9. И. Брамс. Интермеццо op. 119 № 2 (заключительные такты)

Брамс применяет свой излюбленный прием, заключающийся в том, что одноименный мажор не находится «рядом», а к нему лежит долгий (как в сонате f-moll или Интермеццо op. 118 № 4) путь. В данном Интермеццо — через тональность f-moll. Этот прием не только обогатил колорит сочинения, но оказался его важнейшей концептуальной основой.

Совсем иначе выглядит монотональная композиция. Примером может служить Интермеццо op. 117, № 1 Es-dur. Тональный колорит предельно лаконичен и имеет только ладовую версию в средней части: Es-es-Es. Единая тональность отражает образное единство, соответствуя созерцательному покою, гармонии, струящемуся свету (в крайних частях). В них царит статика, и ничто не нарушает прекрасную картину. Идеал не требует ни борьбы, ни даже смены красок, ибо он совершенен и таким представлен изначально.

В средней части идеальную картину сменяют трагические краски: интонации волнения, страдания воспроизводят сферу человеческих чувств, острых переживаний. В репризе вновь Es-dur — еще более «светящийся» и «струящийся», чему помогает излюбленная Брамсом вариационная фактура. Подобная концепция, в которой трагизм не нарушает общую гармонию (он герметично замкнут внутри), — не редкость для романтического произведения. Но в данном случае общая тональность, присутствующая во всех частях, связывает разные сущности в единое целое. Возможно, это говорит о том, что идеальное и человеческое имеют общий «тон», но разные плоскости бытия.

Функцию коннотации здесь берет на себя es-moll, которая вопреки ожиданиям не разрушает идеальный Es-dur, а гармонично с ним взаимодействует, помогая ощутить обновленное звучание Es-dur в репризе.

Таким образом, в каждом произведении существует своя тональная концепция, смысл которой определяется художественным контекстом. В основе тональных сюжетов у Брамса часто лежит «поиск» основной тональности, проявляющейся через косвенные признаки. Если основная тональность является до поры до времени «скрытой», то именно она оказывается коннотацией, а косвенные, сопутствующие ее становлению, — денотациями. Однако выйдя «на поверхность», она обретает денотативную функцию, а косвенные, составляющие ее «блики», коннотативную:

план денотаций и план коннотаций оказываются в подвижном взаимодействии. В этом «мерцании» денотативных и коннотативных свойств образуется тональный язык Брамса, суть которого проявляется в применении широкой палитры тональных красок, обогащающих основную тональность.

Еще раз вернемся к баховской трактовке тональностей. В качестве примера предлагается тональность B-dur в «Страстях по Иоанну». Тональность B-dur обладает большим смысловым полем. Впервые она появляется в заключительном обороте речитатива № 6 после слов Иисуса: «...оставьте их, пусть *идут*», далее в речитативе № 12 «За Иисусом *следовал* Петр и другой ученик», арии сопрано № 13 «*Следую за тобой*» развивается идея пути, следования за Иисусом, причем, конкретно-образным ее воплощением, переданным характерным рисунком мелодии.



Пример 10. И.С. Бах. Страсти по Иоанну (ария сопрано № 13)

Дальше происходит резкий перелом в трактовке данной тональности. Новый сюжетный круг, связанный с B-dur, возникает в хоре № 34, в котором говорится о том, что воины сплели терновый венец, возложили его на голову Иисуса, одели в багряницу и говорили: «Радуйся, Царь Иудейский». Именно здесь происходит резкий смысловой скачок, поскольку насмешливые слова воинов сочетаются с интонациями арии «Следую за тобой».



Пример 11. И.С. Бах. Страсти по Иоанну (хор № 34)

Этот же хор звучит при обращении первосвященников к Пилату: «Не пиши: Царь

Иудейский».

The image shows a musical score for a four-part choir. The parts are labeled: Sopran., Alt., Tenor., and Bass. The lyrics are in German and are repeated across the parts. The music is written on staves with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The lyrics are: 'Schrei-be nicht, schrei - be nicht: der Ju - den Kö - nig, Schrei-be nicht, schrei - be nicht, schrei - be nicht: der Ju Schrei-be nicht, schrei - be nicht, schrei Schrei-be nicht, schrei - be nicht, schrei'.

Пример 12. И.С. Бах. Страсти по Иоанну (хор № 50)

Если первая тональная трактовка связана с воплощением идеи пути, *следования*, то вторая — с *насмешками и глумлением толпы* («Царь Иудейский»). Столь разные смысловые сферы обладают, тем не менее, интонационным сходством (точнее, повтором), и этот факт настойчиво призывает к его осмыслению.

Анализируя повторы музыкального материала в хорах № 34 и № 50, А. Швейцер отмечает: «...остается непонятным, почему полные достоинства требования первосвященников: «Не пиши: Царь Иудейский» передаются той же легкомысленной музыкой, которая изображает насмешливые восклицания воинов: «Радуйся, Царь Иудейский». Возможно, что приблизительно та же структура стихов побудила Баха дать им одинаковое музыкальное одеяние; современному музыканту это может показаться странным» [6, 447].

Между арией сопрано «Следую за тобой» (№ 13) и хором «Радуйся, Царь Иудейский» (№ 34) *B-dur* не используется. Огромная смысловая бездна пролегла между ними, произошло много событий. Но, используя одну и ту же интонацию и одну тональность, Бах воплотил важнейшую евангельскую идею, отрицающую какое-либо случайное совпадение. На самом деле **одни и те же люди следовали** за Иисусом, затем кричали: «Распни Его!» и *глумились*: «Радуйся, Царь Иудейский!» и трезво оценивали ситуацию (слова фарисеев в хоре № 50 «Не пиши: Царь Иудейский»).

Удивительно емко и масштабно Бах показывает различные грани *психологии толпы*, используя только одну тональность *B-dur*. При этом семантика второго круга *B-dur*, связанная с *поведением воинов*, предопределена значительно раньше, еще задолго до хора № 34 — в речитативе № 10 — в нем говорится о *воинах*, связавших Иисуса. Вполне объяснимой становится применение тональности для последующей характеристики воинов и толпы. Так через тональность дано большое художественное обобщение: *B-dur* становится тональностью *преданности* и *предательства*, воплощая вполне жизненные реалии.

На этом примере можно было наблюдать определенное *интонирование* тональной сферы, связанное с воплощением и развитием конкретной идеи в пределах избранной тональности, где от положительной образности тональность *B-dur* переходит в отрицательную. Но именно так только и можно показать неверность и вероломность, свойственные человеческой природе.

В завершение хочется подчеркнуть, что коннотации являются действенным механизмом анализа музыкальных смыслов, который сводится к ряду процедур: выявлению коннотаций, определению их функциональных свойств в контексте музыкального произведения. Подобный анализ важен для понимания и оценки индивидуальных смыслов, выстраивающихся при использовании общезначимых средств.

Коннотации способствуют расширению лексики, ее значений, и в целом, формируют путь к развитию языка. Коннотативные смыслы обладают бесконечным смысловым потенциалом.

Литература

1. *Акопян, Л.О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М.: Практика, 1995. — 256 с.
2. *Барт, Р. S/Z* / Пер. с франц. Г. Косикова и В. Мурат. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
3. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
4. *Лотман, Ю. М.* Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи. Т. 1. — Таллинн, 1992. — С. 129–132.
5. *Стогний, И.С.* Смысловые реалии клавирных токкат И.С. Баха // Музыковедение. — 2010. № 6. — С. 2–10.
6. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1965. — 725 с.
7. *Эко, У.* Откровения молодого романиста. — М.: АСТ: CORPUS, 2013. — 764 с.

В.Н. Сыров

К ИЗУЧЕНИЮ ИСТОКОВ ДЖАЗОВОГО СВИНГА

Нелегко дать вербальное определение невербальному феномену. А именно таким предстает феномен свинга. Один из слагаемых компонентов джазового ритма, он объединяет все основные выразительные элементы джазовой музыки. Свинг синкретичен и нерасчленим, отражает глубоко экзистенциальную природу джаза. Но разве только джаза? Оглянемся вокруг — свинговые ритмы сопровождают нас всюду, живут рядом с нами, внутри нас, делают нашу жизнь не только динамичной, но и естественной, комфортной. Не замечая того, мы ходим со «свингом», работаем и дышим со свингом, наш сердечный пульс свинговый, а суточный цикл (бодрствование — сон, день — ночь) также близок свинговому. Мы жестикулируем и интонируем со свингом, растягивая одни слова и укорачивая другие, ведь так легче говорить и доносить мысль до собеседника.

Известно, что временные процессы в мире цикличны и волнообразны. Волны световые, звуковые, сейсмические, гравитационные, морские — все они имеют временную константу. А структура волны это во многом раскачивающаяся, «свинговая» структура. Таким образом, явление наше изначально обнаруживает глубинный онтологический смысл.

С европейской музыкальной традицией свинг связан неразрывно, хотя некоторые воспримут это высказывание скептически, особенно те, кто наивно полагает родиной джаза Африку. А ведь прототипы и аналоги свинга обнаруживаются в европейских маршах, песнях, танцах — жиге, тарантелле, мазурке, вальсе, танго и др. Поданные к «столу» композитора, они сохраняют свой природный «аромат» (и свинг), придавая изысканный вкус блюдам композиторской кухни. Исполнитель, преподнося эти ароматы слушателю, может их несколько смягчить, затушевать или, наоборот, усилить, сгустить, как это делал Глен Гульд в своей свинговой интерпретации баховской музыки. Подобные перепрочтения привычного и известного привлекают яркостью и новизной, отчетливостью артикуляционного почерка и волнующим драйвом. Слушатель с радостью откликается на этот музыкальный посыл, резонирует в такт с первозданными ритмами природы, возвращая избыток энергии в окружающую среду. Свинг эту среду улучшает, делает здоровее и гармоничнее. Но не расширяем ли мы чрезмерно наше понятие? Думается, нет. Ведь речь идет действительно о некой всеобщей *природной субстанции*, которая живет и пульсирует в самой разной музыке, независимо от жанра или стиля, и которая получает свое наиболее яркое воплощение в джазе.

В джазе свинг воздействует мгновенно и неотразимо. Это воздействие трудно объяснить в рациональных понятиях, оно скрыто в потаенных пластах *бессознательной психики*, в глубинных психофизиологических и физиомоторных процессах, которые, тем не менее, дают о себе знать на каждом шагу, ежеминутно и ежесекундно. Если справедливо учение о полушарной асимметрии функций головного мозга, то свинг, несомненно, занимает *правополушарную* позицию¹. Может быть, отчасти поэтому он противится жесткой вербализации? Не случайно попытки зафиксировать свинг на нотной бумаге оказываются малоуспешными. Как правило, транскрипторы ограничиваются ремарками типа «играть со свингом», что уже предполагает сформировавшееся чувство свинга.

В таком случае, возможно ли *исследование* столь тонкой материи? Если да, то каким должен быть аппарат исследователя? Существует ли такой, который бы соответствовал устной и синкретичной природе свинга? К сожалению, академическое музыковедение не дает ответы на эти вопросы. Имея в своем арсенале мощные аналитические ресурсы и детально разработанные сферы композиции — гармонию, форму, контрапункт, оркестровку и др. — оно обнаруживает удивительную беспомощность в объяснении *жизненной стихии* музыки, музыкального ритма, которые так ярко олицетворяет джазовый свинг. Современному музыковедению не достает интегрального охвата разрозненных музыкальных явлений и фактов в единстве. И в этой ситуации изучение джаза и других «устных» культур как никогда актуально, оно способствует восстановлению целостности нашего расщепленного музыкального сознания. Как в свое время заметил Родион Щедрин, «джаз возвращает музыке то, что она некогда утратила» [цит. по: 4, 61]. Еще более конкретно высказывание

¹ Правое полушарие, как известно, наиболее тесно связано с речевыми и эмоциональными процессами человеческой личности.

Иохима Берендта о том, что «свингу свойственна та праформа неразделенного времени, которую мы уже утратили».

Истоки

Для начала — несколько слов об аналогах и детерминантах джазового свинга. Ими являются, во-первых, универсальные временные процессы *физического* мира, во-вторых, феномены *биологические*, образующие телесный и психофизиологический фон свинга. Свинг как бы калькирует различные фазы человеческой активности: движение при работе или ходьбе (цикл «напряжение — расслабление»), дыхание (короткий вдох и долгий выдох), сердечный пульс (систола — диастола), речь (стягивание безударных слогов к ударным) и многое другое. И, наконец, в-третьих, существует комплекс *музыкальных* детерминант: различные мелодико-ритмические фигуры шествия, маршевого шага, ритмичного раскачивания в танце. Некоторые из них стали прямым *исток*ом джазового свинга.

На эту мысль нас наводит марш с его раскачкой (особенно марш кавалерийский, на 6/8), а также многие танцевальные жанры: ирландская жига, итальянская тарантелла, польская мазурка, французский канкан, венский вальс — все они содержат своеобразный «прото-свинг», по-разному воплощая идею ритмического раскачивания. Кстати, нечто подобное есть и у неевропейских народов, например, ямайский регги или кавказская лезгинка, многочисленные азиатские танцы, основанные на ритме «скачки».

Конечно, не следует терять чувство реальности в поиске прародителей свинга. Для нас сейчас важнее другое — существование неких праобразов, типологически сходных ритмических формул, которые не получили широкого представительства в европейской профессиональной музыке Нового времени, но продолжали существовать в подпочвенных слоях бытовой музыки и позже кристаллизовались в ритмоинтонациях джаза. Именно джаз, претворяя бытовые жанры, воспринял и их квазитриольные и пунктирные ритмические фигурки. Эти фигурки пульсируют в сетке *четырехдольного* метра, что является одним из удивительных свойств джазового ритма, связанного с европейскими истоками в *большей* степени, нежели с истоками африканскими. Выделим две группы жанров, которые непосредственно формировали облик свинга в джазе.

Афроамериканские: трудовые песни, спиричуэлс и особенно блюз — все они обусловили конкретные формы джазового свинга. Жанры эти формировались и оттачивались на протяжении веков и десятилетий и приобрели свой классический облик во второй половине XIX — начале XX веков. По сей день остается открытым вопрос об африканских детерминантах свинга. С одной стороны, африканская музыка не знает свинга (как не знает пунктирно-триольной пульсации и централизующего граунд-бита), но с другой, содержит в себе некоторые его предпосылки. Речь идет прежде всего об автономии ритмических пластов, отдаленно напоминающей европейскую полиритмию, но, по сути, являющейся разновидностью ритмической *гетерофонии*. Именно эта гетерофония породила в джазе свинг мелодических смещений («off-beat»), то есть, независимость мелодической импровизации от граунд-бита, что является одной из важных составляющих *настоящего* джаза.

Евро-американские: музыка ньюорлеанского быта, широко звучавшая на уличных парадах, площадях, в увеселительных заведениях и домах горожан. Это прежде всего марши («marching band» — непосредственный предшественник ньюорлеанского джаза), европейские польки, кадрили, популярные песенные и балладные мелодии, музыка менестрелей. Многие из них, благодаря скрытым в них зародышам свинга (прежде всего триольно-пунктирной пульсации), создавали благодатную среду для кристаллизации свинговых ритмо-формул джаза.

Определения

Существует простое объяснение свинга как укорачивание слабых и удлинение сильных восьмушек в четвертном метре. Тенденция к оттяжке ритма приводит к деформированию дуольной фигурки в триольную или даже в пунктирную. Но корректно ли, объясняя свинг, исходить из бинарной логики ровных восьмушек? То есть, логики чисто европейской?

Иногда свинг понимают широко — как особый *характер* музыки, неповторимую *эмоциональную* атмосферу. Так, согласно Ефиму Барбану, свинг есть «*психическое состояние* [курсив наш. — В. С.], которое возникает при исполнении или слушании джаза» [1]. Автор сетует, что «причиной многочисленных неудач в определении понятия являются поиски его исключительно в области технических и метроритмических особенностей джаза при полнейшем игнорировании его психофизической природы». В своих выводах Барбан опирается именно на психофизический базис, отчего затушевывается *метроритмическая* природа свинга, которая остается субъективной и туманной. Сходную позицию в своей кандидатской диссертации занимает И. Юрченко, трактуя свинг предельно широко, «как явление музыкальной культуры». Вот одно из определений, которое дает автор: «свинг — это система специфических музыкально-временных представлений, сформированных в условиях культуры США, которые реализуются средствами джаза» [5, 14]. Во-первых, неясно, что это за система? Во-вторых, в чем специфичность музыкально-временных представлений? В тексте диссертации ответа на эти вопросы нет, что лишний раз подтверждает сложность джазовых дефиниций.

По-иному решает проблему Гдалий Левин. В работе «Свинг: некоторые аспекты теории» [3] он отвергает расширительные подходы «психологистов» и рассматривает свинг как *метроритмический метод*. Автор опирается, с одной стороны, на положение А. Одера о свинге как свойстве метроритма, а с другой стороны — на мысль В. Конен об особой двудольности в джазе, и выстраивает собственную модель свингового метра. В работе анализируются свинговые структуры и соотношения в свинговых и несвинговых долях. В анализ вовлекаются графики и формулы, демонстрирующие различие свингового и несвингового ритма. Несомненно, это обогащает наши представления о свинге, расширяет и углубляет понимание его синтаксики, хотя и оставляет вопросы:

1) правомерно ли заключать переменную величину в рамки жестких числовых пропорций?

2) корректно ли сводить многообразие свинга к двудольности?

Таким образом, на сегодня имеются крайние точки зрения на свинг: психологическая и метроритмическая. В одном случае свинг предстает как широкая культур-

ная константа, выражение духовной свободы в музыке, в другом — как особая метроритмическая структура. Первая концепция, в целом исходя из ощущения музыки, абстрагируется от материала, вторая же, структурируя этот материал, в меньшей степени учитывает многообразие форм и, самое главное, выразительную сторону свинга. Попробуем найти выход из этой ситуации.

Характер свинга

Г. Левин противопоставляет свинг и «несвинг», в чем есть свой смысл — сознательное сужение угла зрения в попытке укрупнить объект. Однако согласимся, что свинг не есть состояние или данность, а постоянные колебания ритмических отношений и пропорций. Можно сказать, что свинг — это становление некой переменной величины в области ритма. Благодаря этому он так легко меняет свой облик, демонстрируя бесконечность вариантов и модификаций.

Хотя изначально свинг прост. Скрыто он присутствует и в повторяющейся пунктирной фигурке, и в простом триольном движении, особенно когда триольный разбег переходит в знакомое раскачивание.



Зародыши свинга содержатся даже в простейшей ровной четвертной пульсации. Это хорошо понимает и гитарист, играющий аккордами ровный бит, и барабанщик, ведущий свой рисунок на хай-хэте. Движение кисти вниз тяжелее и чуть с большей оттяжкой, чем движение вверх, в результате чего возникает эффект мягкого покачивания, напоминающего триольное. Попробуем сами, по возможности, не переутомляясь, отбивать 120 ударов в минуту (то есть, два удара в секунду). Заметим — между ударами возникает своего рода зона отдачи, которая и образует своеобразную квази-триоль. Но каковы условия зарождения этой триольности? Объективны ли они в своей материальности или же есть плод наших психических представлений и фантазий? Этот вопрос важен, так как от него зависят и выводы о природе свинга — коллективной или индивидуальной? И пока не найден ответ, свинг всегда будет ускользать от попыток определения.

Зато можно с уверенностью сказать другое — то, что у разных импровизаторов свинг различен, как различна мелодическая интонация в музыке европейских композиторов, и мы никогда не спутаем Шопена с Чайковским, а Моцарта с Бетховеном. У одних он легкий, грациозен и даже нарочито расслаблен (Каунт Бейси и другие мастера канзасской школы), у других обманчиво неуклюж и постоянно балансирует между ровными восьмушками и триолями, то есть, сама раскачка *раскачивается* (Телониус Монк); третьих больше привлекают смещения мелодических структур относительно граунд-бита (Эрролл Гарнер). Есть и примеры, когда свинг напрягается и заостряется настолько, что «рвется» и переходит в свою крайность — судорожное пульсирование. В этом случае «отдача» (завихрение) перевешивает сам удар, вместо желанного расслабления возникает зажим — крайне нежелательный для свинга и джаза. Оно встречается как у неумелых, начинающих джазменов, так и у академических музыкантов, пытающихся играть джаз. Подобный свинг вызывает только негативную реакцию (одно из иронических названий — «морской свинг»).

Если же говорить о выдающихся мастерах, то в их манере парадоксально уравниваются напряжение и расслабление, тонко градуируются оттенки и переходы одного в другое. И в целом тенденция к расслаблению в джазовой ритмике главенствует, каким бы головокружительно виртуозным ни было соло, ощущение того, что делается это легко, играючи, — главное в искусстве джазового мастера. Если этого ощущения нет, то перед нами не совсем полноценный джаз.

Выскажем предположение, что раскачивающийся свинговый метр представляет собой более раннюю форму музыкального мышления, нежели метр ровный, централизованный. Аналогично тому, как экзотика и нестабильные ладовые образования предшествовали стабильным ладам, так и модально-переменная ритмика предшествует централизованному метру, основанному на двоичном принципе (целая – половинная – четверть – восьмая – шестнадцатая и т.д.).

Свинг интегрален по своей природе, это явление, во-первых, «вероятностное», а во-вторых, «результативное», зависимое от комплекса музыкальных и немusических факторов. Среди них — артикуляция (энергичная атака!), тембр, вибрато, скользящее интонирование, темп, характер музыки и шире — настроение джазмена, включая качество и количество выпитого, состояние инструмента, реакция слушателей, время суток и многое другое. В этом качестве свинг находится в одном ряду с такими «зонными» явлениями джаза, как *блюзовая интонация* с ее неисчерпаемыми ресурсами микротоники и *звуко-тембровая вариантность*, при которой джазмены варьируют тембр своих инструментов, подражая голосам, а голоса — инструментам, как, например, в технике «скэт» [2]. Здесь мы приближаемся к сути вопроса.

Суть свинга.

Свинг в джазе обычно объясняют конфликтом: 1) ритма и метра, 2) регулярности и нерегулярности, 3) напряжения и расслабления (А. Одер, Е. Барбан). В узком смысле свинг — это конфликт между стабильным граунд-битом и его нарушением (Я. Славе), своеобразное кружение ритма вокруг опорных долей граунд-бита, создающее подобие его «опевания» (Л. Переверзев). Наблюдение Переверзева подтверждает высказанную нами гипотезу о существовании в джазе своего рода ритмической *гетерофонии*, где, по образцу гетерофонии мелодической, наблюдаются регулярные расхождения мелодической импровизации и граунд-бита. Они периодически то сливаются в согласии, то начинают пульсировать каждый в своем ритме, но в итоге стремятся объединиться в едином ритмическом «унисоне». Внутри граунд-бита пульсирует свой «малый» свинг, создающий «завихрения» в бинарных ячейках некрatных восьмых. Как уже говорилось, толчки граунд-бита (сильные, нечетные восьмые) вызывают «отдачу», отражение, эхо (слабые, четные восьмые), что и составляет особую прелесть свинговой энергетики. Но суть свинга не сводится только к этой форме, существуют и другие.

Структура. Масштабно-синтаксические уровни

Таким образом, мы подошли к рассмотрению уровней свинга. Как всякое волновое колебание, дробящееся на более мелкие волны, свинг обнаруживает аналогичную полиморфную структуру. Выделим для начала четыре уровня.

а) *Внутридолевой* свинг, о котором только что шла речь. Он существует в условиях «four-beat» в рамках метрической единицы и дает характерное дробление четверти на некратные восьмые. Все нечетные восьмые чуть удлиняются, четные — укорачиваются. В результате этого внутри бинарной ячейки создается свободное микропространство или *зона*, в которой ритм постоянно раскачивается, уклоняясь от привычного европейского деления на «два»². Структура малой свинговой волны переменна в диапазоне от почти ровных восьмых до пунктира. Записать это можно приблизительно так:



Благодаря этому возникают различные оттенки внутридолевого свинга: *light-swing*, почти неотличимый от ровных восьмых, *standard-swing*, *heavy-swing* (свинг утяжеленный), *notes inegales*, *dotted eight* (по сути, заостренный пунктир), здесь же возникают и смешанные или переходные формы. В отличие от других уровней свинга, *внутридолевой* наиболее привычен и понятен, будучи близок к архетипу раскачивающейся походки или расслабленного шаркающего шага (отсюда ведет свое происхождение джазовый «шафл», который Сарджент определяет, как «умпа-тидл-ритм»). Полнее всего он раскрывается в джазе классического «свинга».

О европейских истоках внутридолевого раскачивания уже говорилось, ими являются танцевальные жанры, основанные на триольном дроблении единицы двух- или четырехдольного метра (сальтарелло, жига, тарантелла, старинные гавот и фарандола). Если же брать марш и музыку шествий, то существуют более «свинговые» разновидности и такие, в которых свинг трансформируется в пунктир и как бы нивелируется. Это марши с четким шагом: строевые, военные, парадные, церемониальные — все они основаны на строгом дроблении четвертей на восьмые, а восьмых — на шестнадцатые. Концентрированный метр в этом случае поддерживает дробь малого барабана. Подобные марши, предназначенные для перемещений больших людских масс на площадях и открытых пространствах, имеют механистичный, *неживой* характер и поэтому их звучание предельно далеко от человеческого начала (и от свинга). Неслучайно подобный тип нашел свое воплощение в композиторском творчестве в образах агрессии и зла (например, эпизоды «нашествий» в симфониях Шостаковича). Его антипод — образцы марша, которые воплощают идею вольного шага, телесной и духовной свободы (то, что и стало главным в джазовом свинге). За примерами ходить далеко не надо: прокофьевский марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», многие маршевые мелодии Дунаевского («Широка страна моя родная», «Веселый ветер», «Нам песня строить и жить помогает») и др.³. Надо заметить, что и здесь крайности сходятся, и такая мелодия, как «День Победы» Давида Тухманова, полная «свинговой» энергетики, в версии для военного духового оркестра преобразается в парадный марш. Чеканный шаг

² Впрочем, возможно, что само это деление придумали музыкальные ученые-схоласты в желании свести многообразие ритмических узоров к простой и понятной формуле.

³ А вот в случае с темой скерцо-марша из 6 симфонии Чайковского дело обстоит сложнее. Ее амбивалентность во многом окрашена свободным триольным свингом. Эта музыка с настоящим свингом! Может быть, поэтому не очень убедительны ее трактовки как торжества рока. Слишком сложная музыка для столь однозначной интерпретации.

нейтрализует живую свинговую стихию, которая как бы костенеет в каркасе жесткой метрической сетки⁴.

б) *Внутритактовый* свинг возникает в чередовании сильных и слабых долей четырехдольного такта (нечетных или четных). Если внутридолевого свинг связан с ровным акцентированием всех четвертей, то внутритактовый реализуется в структурах «two-beat»: при акцентировании либо сильных (первой и третьей), либо слабых (второй и четвертой) долей такта. Первый вариант бита опять же очень близок к европейским полечным прототипам, основанным на ритме «ум–па, ум–па». Именно на их основе возник регтайм, ассимилировавший элементы марша и польки. Неслучайно в раннем джазе, ориентированном на регтайм, утвердился принцип «two-beat» и, соответственно, внутритактовая раскачка. От регтайма ведет свое начало джазовый страйд, который объединяет тактовый и долевого виды свинга в достаточно сложном сплаве.

в) *Свинг структурно-синтаксических смещений*. Возникает в результате раскачки и смещения мелодической линии относительно граунд-бита. Некоторые говорят даже об «отрыве мелодии от граунд-бита», что не совсем корректно — ведь в джазе такое невозможно. Скорее, возникает ассоциация с эффектом мягкой пружины, растягивающей ритм мелодии. Е. Барбан, говоря о таком свинге, проводит аналогию с *tubato*, то есть, с европейским исполнением в свободном темпе. Позволим себе высказать сомнение на этот счет, ведь *tubato* есть категория *европейской* музыки, означающая отклонение от централизованного метра, тогда как джаз ориентируется на равноправие разных метров, ритмов (и даже темпов) пусть и в рамках граунд-бита. То, что внешне напоминает *tubato*, на деле является ритмической гетерофонией.

Так как свинг структурно-синтаксических смещений функционирует в масштабах развернутых мелодических и тематических построений, мы и называем его *синтаксическим*. В отличие от двух предыдущих видов, европейских по происхождению, он ближе к африканским прообразам с их ритмической автономией пластов и перекрестными ритмами⁵.

г) Наконец, существует высший, композиционный или драматургический уровень свинга, где он неразрывно связан с *драйвом*, определяя тот самый неповторимый психический и эмоциональный настрой джаза, о котором в один голос говорят исследователи. Но и этот уровень имеет свои языково-ритмические «эквиваленты». Дело в том, что в таком случае раскачиванию подвергается сама пульсация граунд-бита. Если в трех предыдущих видах свинга граунд-бит является мерой отсчета для метрических и мелодико-синтаксических сдвигов, то здесь он сам обнаруживает способность к раскачиванию. Пытаясь освободиться от функции «метронома», граунд-бит начинает подстегивать ритм. Этот настрой на опережение создает иллюзию

⁴ Аналогичная судьба у песни Б. Окуджавы из фильма «Белорусский вокзал». В парадной версии для духового оркестра она теряет живую свинговую раскачку гитарного аккомпанемента и превращается в несколько марионеточный марш. Триольное пульсирование превращается в пунктирное!

⁵ Но даже и в этом допущении следует проявить осторожность, так как полиритмия и полипластовость африканской музыки организована гораздо сложнее, нежели в джазе. Аналогия здесь уместна лишь в принципе.

ускорения темпа, устремленности, полета. Именно это и соответствует *драйву* как воплощению в музыке «жизненного порыва»⁶. Инициаторы драйва в джазовом ансамбле — не столько импровизаторы-солисты, сколько барабанщики и, особенно, контрабасисты. Поразительно при этом, что главные «хранители» граунд-бита становятся его «нарушителями». Дж. Блэнтон, П. Хит, Ч. Мингус, П. Чамберс, С.Л. Фаро, Дж. Гаррисон, Р. Браун и многие выдающиеся контрабасисты джаза смело преодолевали инерционность граунд-битовой пульсации, внося в нее особую экспрессию. В данном случае на передний план выступает не оттягивание ритма, как в свинге синтаксических смещений, а его «подстегивание» на высшем уровне целостной композиционной структуры. Объединяя все формы «раскачивания», драйв создает энергетику особого воодушевления.

Итак, мы выделили четыре уровня свинга. Конечно, в перспективе можно разглядеть и другие. Например, мелкий внутридолевой свинг. Он проявляет себя в небыстрых и совсем медленных темпах (не выше 60–70 ударов метронома в минуту, как, например, в «Parker's Mood» или «Monk's Mood»). В этих условиях единицей граунд-бита может стать восьмая доля, которая расслаивается на две некротные шестнадцатые, как это было с восьмыми в обычном внутридолевом свинге. Назовем его двойным свингом («double-swing»). Скрыто он всегда существовал в медленных балладах классического джаза, би-бопа или кул-джаза, давая о себе знать в моменты развития и активизации ритма⁷. Возможно, этот уровень не является пределом, так как можно встретить и свингование внутри самих восьмушечных *триолой*. Так, в пьесе «Pyramid» из одноименного альбома **Modern Jazz Quartet** медленный блюз постепенно перерождается в своеобразный джазовый вальс на три восьмых, где внутри каждой триольной восьмушки раскачиваются шестнадцатые дуоли. Чем не «тройной» свинг!

Все это наводит на мысль о *бесконечности* свинга, его удивительной способности адаптироваться в пространстве любых стилей и жанров, генерировать новые и новые производные формы (как в области «микро-», так и в области «макро-ритмики»).

Интересна эволюция этих форм: так, от примитивной ту-битовой раскочки рождается внутридолевой («фоур-битовый») свинг. Он, в свою очередь, насыщается мелодическими смещениями, дающими широкие возможности синтаксических конфликтов. И, наконец, на высшем структурно-композиционном уровне мелодические формы «осаживания» ритма оттеняются драйвом. Возникает двухвекторная модель ритма («осаживание – подхлестывание»), где некой «нулевой» точкой отсчета является граунд-бит, абсолютный и неумолимый закон джазового ритма. В каждом конкретном случае, в том или ином импровизационном соло возникает своя *комбинация* свинговых колебаний: крупные и малые волны резонируют, усилива-

⁶ В этом плане драйв гораздо шире, чем джаз. Это характеристика любого энергичного и устремленного звучания. Его энергетику мы встречаем в джазе и задорно звучащей частушке, в рок-композиции и заводной танцевальной музыке, а также в лучших образцах классического исполнительства (Рахманинов, Рихтер, Гульд). И наоборот, вялый драйв можно встретить и в джазе, где он особенно разочаровывает.

⁷ Иногда вся пьеса звучит в «двойном» свинге, как, например, монковская «Round Midnight».

ются, нейтрализуют друг друга, образуя своеобразные ритмические интерференции и «диссонансы», которые по образцу диссонансов гармонических устремлены в «консонансы». В конкретном джазовом стиле комбинация этих колебаний индивидуальна и неповторима⁸.

Так, в ньюорлеанской музыке начала XX века свинг лишь зарождается и в большей степени проявляется в виде раскачки внутритактовых долей («two-beat»). Принято считать, что ньюорлеанские музыканты не свинговали, хотя, с другой стороны, известно, что Луи Армстронг требовал от Бэби Доддса подчеркивания всех четырех долей такта. Свинговая эпоха 30-х окончательно узаконивает этот «four-beat». Богатая возможность микро-свингования *внутри* долей отодвигает внутритактовую раскачку на второй план, и она остается уделом диксилендовых реликтов⁹. В это время зарождается и свинг мелодико-синтаксических смещений, который по-настоящему раскроется лишь в би-бопе¹⁰. В целом свинг в этом стиле более изыскан. К тому моменту традиционный «four-beat», достигший своего самоисчерпания, утрачивает свежесть и «драйвовость», становится грузным и тяжеловесным (особенно в «белом» варианте свинговых оркестров и «прогрессив»-бэндсов) и уступает место свингу мелодико-синтаксическому. Иного просто и не могло быть: стремительные, «пулеметные» темпы боперов не позволяли свинговать восьмушки, и они выравниваются в бесконечные мелодические цепочки — верный признак того, что вы слышите боп (например, «Donna Lee» Паркера). Мелодическая импровизация все больше эмансипируется от граунд-бита. Да и сам граунд-бит меняется, он становится более *мелодичным* и не столь отрывистым, как в биг-бэндовом свинге, чему способствует его перенесение с большого барабана на тарелку.

Критики, утверждавшие, что музыканты боба не свингуют, были правы лишь в отношении микро-свинга (и то с оговорками, ведь существовали же свинговые вещи Паркера и Гиллеспи наподобие «Hot House»). Эта форма свингования в би-бопе, возможно, и утратила свое первенство, так как свинг начал обживать более широкое *синтаксическое* пространство. Тем не менее, в прохладном джазе (начало 50-х) вместе с умеренными темпами возвращается и «four-beat», а с ним — и прелесть внутридолевого свинга. Одновременно свинг внутритактовый («two-beat») окончательно теряет свою привлекательность, оставаясь достоянием белых диксилендов. В ходе джазовой эволюции происходят постоянные изменения и на других уровнях — синтаксическом и целостно-композиционном.

Например, свободный джаз отменяет все клише, касающиеся формы, гармонии, тематизма, импровизации и ритма. Ритм все более «африканизируется». В связи с этим на передний план выступает свинг третьего уровня, связанный с эмансипацией мелодических и ритмических пластов. Эта эмансипация достигает такого разма-

⁸ Мы сейчас оставляем в стороне вопрос о восприятии этих явлений. Между тем, оно очень важно, так как европоцентристский слух проходит мимо микро-ритмического богатства свинговых форм, фиксируя лишь монотонный граунд-бит. Следовательно, восприятие джаза у такого слушателя не будет адекватным его природе.

⁹ Интересно в это время наблюдать изменение танцевальной пластики: на смену крупным движениям всего корпуса («two-beat») приходит пластика движений отдельных частей тела — рук, ног, головы и т.д.

¹⁰ Хотя уже тот же Армстронг начинал смещать мелодические фразы относительно граунд-бита.

ха, что традиционный граунд-бит попросту теряет смысл. Он воспринимается как отживший рудимент старой джазовой практики. Переставая быть фактором реального «*измеряемого*» времени, он становится фактором времени *психологического*. То есть, скорее, подразумевается и звучит в голове.

Новая эпоха в джазе, связанная с джаз-роком и фьюжн-джазом на рубеже 60–70-х годов, открывает для свинга новые перспективы. Под влиянием рока и ориентальных культур в очередной раз реформируется и граунд-бит. Он меняет свой вектор и переходит от традиционной четвертушечной пульсации к пульсации восьмушечной (а благодаря латиноамериканской самбе и босанове — и к более мелкой, чем восьмушечная, своеобразный «*sixteen-beat*»!). Исчезает ли при этом свинг, как тревожились многие традиционалисты джаза? Отодвигается ли на второстепенные роли новой полиритмией, которую внесли экзотические «*percussion*»?

Конечно же, свинг не исчез и не был замещен другими выразительными средствами, он лишь в очередной раз сменил свою территорию, став еще более сложным и изысканным. В частности, на смену традиционному свингу в рамках «*four-beat*»'а приходит «двойной» свинг («*double-swing*») с пульсацией раскачивающихся шестнадцатых. Особенно комфортно чувствует он себя в умеренных и медленных темпах (60–90 ударов метронома в минуту) и поддерживается, как правило, внутри-тактовым подчеркиванием второй и четвертой долей. Примерами могут послужить многие пьесы раннего джаз-рока, фьюжн, фанка и современного эйсид-джаза. Чтобы понять, что такое двойной свинг, достаточно послушать «*Watermelon Man*» Херби Хэнкока в версии, записанной на альбоме «*Head Hunters*» 1973 года.

Небольшой экскурс в изучение свинговых форм подходит к концу. Мы убеждаемся, что свинг, с одной стороны, универсален, опирается на самые общераспространенные архетипы ритмического мышления, уходящие корнями в европейскую танцевально-маршевую традицию, а с другой — индивидуален, так как в его зеркале отражается творческое лицо, манера, стиль отдельного джазового музыканта или стилевое направление (музыканты боба свингуют иначе, нежели музыканты кул-джаза). По свингу можно проследить историю джаза, которая разворачивается как смена и обогащение музыкальных *языков*. Мы коснулись лишь отдельных сторон этого процесса, и его настоящее, развернутое исследование — впереди.

Разговор о свинге выводит на проблему живого и неживого ритма. Как окружающая природа, в которой соединилось живое и неживое, так и музыка соединяет живые и неживые ритмы. Последние связаны с ритуальными и этикетными формами, с кукольными и марионеточными образами, с механическими звучаниями (шарманка), а сегодня — со звучаниями электронными, начиная с телефонных рингтонов и кончая композициями электронной музыки. Различные танцевальные направления электроники с их механистичным, запрограммированным драйвом (техно, транс, эйсид, хаус и т.д.) сигнализируют о падении *жизненного* уровня, свидетельствуют об «экзистенциальном вакууме» [термин В. Франкла].

Свинг в этом смысле — апофеоз *живого* ритма, спасение от пустоты существования. И в подобном качестве свинг (как и драйв) категория не только джазовая, но и общемузыкальная, а может быть, даже антропологическая. Какими бы ни были попытки смоделировать свинг электронными способами, его человеческая (и шире

— психобиологическая) сущность создает непреодолимые препятствия на этом пути. Впрочем, возможно, это лишь дело времени, и человек вскоре получит синтезированный в сэмплах свинг, утешаясь его эрзац-копией¹¹. Мы же будем надеяться на менее пессимистичный сценарий.

Литература

1. *Барбан, Е.С.* Свинг в джазе // Jazz-Квадрат. — 1999. № 7.
2. *Коровкин, В.* Другой взгляд на джаз: Попытка сменить парадигму // Полный джаз. — 2001. № 35 (137). Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/137/jl.htm>.
3. *Левин, Г.* Свинг (некоторые аспекты теории) // Полный джаз. — 2003. № 3 (147). Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/147/jl.htm>.
4. Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. — М.: Советский композитор, 1987. — 592 с.
5. *Юрченко, И.В.* Джазовый свинг: Явление и проблема: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2001. — 24 с.

¹¹ Кстати, сегодня в этой области активно разрабатываются программы, предназначенные для того, чтобы внести в моделируемые ритмы элемент «искажения» (своеобразный «distortion»), приблизить их к ритмам органичным, «неправильным», в частности, за счет микро-опережения граунд-бита добиться эффекта драйва.

Шум — объект фундаментальных и прикладных научных исследований, его свойства и характеристики изучает физика, акустика, медицина, астрономия, радиотехника и ряд других дисциплин. Под шумом наука понимает «беспорядочные колебания различной физической природы, отличающиеся сложностью временной и спектральной структуры» [2, 514].

В любых бытовых ситуациях мы постоянно окружены шумами. Шуму противостоят тишина, безмолвие, отсутствие звуков, но также и звуки, организованные по законам красоты и гармонии, то есть музыка. Таким образом, выстраивается взаимообратимая антитеза: «шум – тишина» («тишина – шум»), и триада: «шум – тишина – музыка» со свободным чередованием означенных компонентов во времени. Например, концерту предшествует *шум* (приход и размещение слушателей, настройка инструментов) и *тишина* в последний миг перед звучанием, когда солист или дирижер легким движением дает понять, что *музыка* вот-вот начнется. Также и после исполнения между угасанием последней ноты и аплодисментами, как правило, бывает люфт (образуется последовательность: «музыка – тишина – шум»). Публика убеждается, что сочинение закончилось. Это необходимо, если произведение новое, неизвестное. За указанной внешней причиной скрывается более важный аргумент: только на фоне тишины музыка может быть по-настоящему услышана и осознана. Как после бокала хорошего вина бывает тонкое ощущение «послевкусия», так прослушанная музыка оставляет своеобразное «послезвучие» — это может быть череда смутных, не вполне осознаваемых впечатлений или целостный образ, моментальный снимок, отпечаток только что услышанного в сознании. След от воздействия музыки может тянуться неопределенно долго — минуты, часы, дни, годы... Мы предполагаем, что тишина после звучания музыки необходима для закрепления воздействия художественного произведения. Тишина до исполнения имеет другой смысл. Для публики она наполнена *ожиданием*, для исполнителя — подготовкой, концентрацией всех творческих сил в целях максимально точной передачи авторского замысла и направленного воздействия на аудиторию¹.

Тишина относительна. Даже находясь в помещении, обладающем специальной звукоизоляцией, зажав уши или надев наушники, человек не остается в полной тишине: он начинает прислушиваться к малейшим движениям вокруг, к «звнящей» тишине, к шуму или «музыке» внутри себя. При отсутствии внешних звуковых раздражителей, «в условиях полной тишины может появляться физиологический шум в ушах, который обусловлен восприятием движения крови в мелких сосудах внутреннего уха» [10]. При различных заболеваниях возникает патологический шум в ушах. Такой шум возникал в сознании Р. Шумана в последние годы перед смертью, наряду со звуками музицирующих ангелов и дьявольскими голосами [1, 454–464].

Ночное время отличается особой обостренностью ощущений, возникающих от окружающей тишины и ее нарушений, рельефностью самых неуловимых и удален-

¹ О модусах ожидания см.: [4].

ных звуковых событий (не говоря о близких и динамически форсированных). Природа, или окружающая человека городская среда, словно погружаются в сон, в подобие небытия. Не удивительно, что к таинственным образам ночи многократно обращались поэты, писатели, композиторы и художники. Примерам такого рода несть числа. Обратимся к литературному тексту, который занимает свое, достаточно скромное место в череде этих примеров. Однако филигранная отделка и виртуозность письма не может не вызвать восхищения.

Выразительный ночной пейзаж мы находим в одном из рассказов А. Куприна. Мы имеем в виду, может быть, наиболее известное его произведение для детей «Белый пудель». Здесь упоминаются и «молчаливая толпа темных кипарисов», и тонкие, нежные, однообразные крики какой-то птички: «Сплю!.. Сплю!..» («казалось, что она покорно сторожит в ночной тишине какую-то печальную тайну» [3, 165]). Писатель погружает нас и героя своего рассказа — маленького одинокого мальчика — в атмосферу одухотворенной природы, наделяя ее человеческими свойствами: «Издали слышался шум неугомонного ручья, и чувствовалось его сырое, холодное дыхание. Отчетливо застучала под ногами деревянная настилка моста. (...) По ту сторону был мрак и чутко-пугливая тишина. (...) Он слышал, как заскрежетал под ним крупный гравий... Несколько секунд он стоял на четвереньках, оглушенный падением. (...) Только какой-то низкий, монотонный, жужжащий звук разносился по всему саду: “Жжу... жжу... жжу...”. “Ах, ведь это шумит у меня в ушах!” (...) На клумбах тихо шатались, с неясной тревогой наклоняясь друг к другу, словно перешептываясь и подглядывая, едва видимые в темноте цветы. Стройные, темные, пахучие кипарисы медленно кивали своими острыми верхушками с задумчивым и укоряющим выражением. А за ручьем, в чаще кустов, маленькая усталая птичка боролась со сном и с покорной жалобой повторяла: “Сплю!.. Сплю!.. Сплю!..”» [3, 166–167].

Куприн «закольцовывает» ночные видения по законам музыки, давая репризное обрамление эпизоду, который после небольшой связки переходит к динамичной кульминации рассказа, взрывающей тишину ночи. Обрамлением эпизода служит образ молчаливых кипарисов и, нарушающий ночное молчание посвист птички; между ними слышен шум ручья, шаги, возникает тишина, скрежет гравия, вызванный шумом падения (падение образует внутреннюю кульминацию, расположенную в точке золотого сечения рассматриваемого эпизода), в ушах раздается низкий и монотонный шум. Движения кипарисов и голос птички возобновляются.

Тишина в музыке воплощена в паузах, но и в звучащих лирических образах, связанных с тончайшими нюансами *piano*, *pianissimo* и прозрачной фактурой. Например, своеобразное ощущение тишины характерно для жанра нокturna, будь то произведение для фортепиано, камерного ансамбля, либо оперный фрагмент.

Шум давно вошел в музыкальную ткань, через включение инструментов без определенной высоты звука. В XX веке эта сфера многократно усилилась, в том числе в сочинениях, применяющих электронику. Как бы в ответ на экспансию шумов появилась пьеса «4'33"» Дж. Кейджа, представляющая собой полную тишину с точки зрения музыкального исполнительства, предполагающая вслушивание в голоса окружающего пространства.

Алекс Росс, музыкальный корреспондент американского еженедельника «The New Yorker», назвал свою фундаментальную книгу о музыке «Дальше шум. Слушая XX век» (в другом переводе: «Остальное — шум») [5; 11]. То, что название отсылает нас к трагедии Шекспира, подчеркивает эпиграф из заключительной сцены «Гамлета» Шекспира²:

HAMLET. ...The rest is silence. (*Dies.*)

HORATIO. Now cracks a noble heart. Good night sweet prince:

And flights of angels sing thee to thy rest!

Why does the drum come hither? [12, 162]³.

Не будем подробно останавливаться на книге Росса (это обобщающий итог многолетней журналистской деятельности, обращенной к массовой аудитории). Любопытно, что книга, прежде чем выйти в бумажном варианте, появилась как аудиокнига. В заключительном разделе этого циклопического труда рекомендуется «Десять главных записей» (напрашивается аналогия с десятью библейскими заповедями) и «Еще двадцать записей», есть ссылка на сайт, где можно найти еще больше музыки.

Остановимся на броском названии, которое сразу привлекает внимание потенциального читателя. Оно многозначно. Автор описывает яркие музыкальные события (остальное — шум); в названии словно заключена закономерность расширения сферы музыкального в сторону шумов, что произошло в XX веке. Шекспировская аллюзия, связанная со смертью Гамлета и развязкой драмы, подчеркивает идею завершенности ушедшей эпохи. Интерпретацию названия можно было бы продолжить, но обратимся непосредственно к словам Шекспира.

«Silence» — означает «молчание, безмолвие, тишину, забвение», в конечном итоге смерть героя. Заметим, что еще в 1844 году появился русский перевод «Гамлета», выполненный А. Кронебергом, в котором знаменитая фраза выглядит так: «...конец — молчанье»⁴. В переводе Б. Пастернака: «Дальнейшее — молчанье» [9]. «The rest» в устах Гамлета и Горацио наделяется разным смыслом: «остальное» и «покой, отдых, сон, ложе, могила». Последовательность образов такова: молчание (тишина), упоминание о разбитом сердце, сон, пение ангелов, барабанный бой (шум). Редуцированно мы получаем: тишина – музыка – шум.

Шекспировские аллюзии часто возникали в русской культуре. Пушкинское завершение «Бориса Годунова» напоминает гамлетовскую тишину (silence). Известно, что Пушкин создавал свою трагедию, ориентируясь на Шекспира — и не только на исторические хроники. Пушкинская ремарка «Народ безмолвствует» — что как не «Дальше тишина»? В завершающей сцене детей Бориса сравнивают с «пташками в клетке» [6, 98]. Происходит убийство, раздаются крики, шум. После выхода

² В книге это второй эпиграф. Первый взят из романа Т. Манна «Доктор Фаустус». Показательны и два других эпиграфа — из «Фауста» И.В. Гете к первой части, из «Поэмы без героя» А. Ахматовой ко второй части.

³ ГАМЛЕТ. Дальше — тишина. (Умирает.)

ГОРАЦИО. Почил высокий дух. — Спи, милый принц.

Спи, убаюкан пеньем херувимов! —

Зачем все ближе барабанный бой? (Пер. М. Лозинского.) [5, 9].

⁴ Перевод перепечатан в некоторых современных изданиях [8].

боярина Мосальского – ремарка «Народ в ужасе молчит». На громогласный призыв славить царя народ вновь отвечает молчанием. Вся цепь трагических событий разворачивается в атмосфере сильнейшего накала страстей. Образная последовательность такова: «птички» в неволе – шум – молчание – крик – тишина.

В 1978 году в Театре Моссовета был поставлен спектакль «Дальше — тишина...» — пронзительная история о вынужденном расставании двух стариков, проживших вместе полвека⁵. Сюжет имел долгую историю (роман, пьеса, киносценарий, голливудский фильм «Уступи место завтрашнему дню», 1937), и только в русской версии возникла шекспировская аллюзия, вынесенная в заглавие, именно в русском прочтении частная история приобрела особенно трагическое звучание. Понятно, что «дальше — смерть», любящие старики больше не увидятся, голос из микрофона произносит ключевые слова, как обвинение бессердечным детям, которые разлучили родителей.

В 1980 годы возникла теория фоносферы. Автор концепции М.Е. Тараканов говорил о фоносфере следующее: «Она становится важной, органической частью ноосферы, некоей социально-природной целостностью, находящей выражение в структурно организованных звуковых колебаниях в их акустической, непосредственно воспринимаемой форме и в форме неслышимой, где звуковые колебания преобразованы, модулированы в радиоизлучения» [цит. по: 9, 215]. Тараканов подчеркивал, что музыка играет решающую роль в сложении фоносферы. Многое, заложенное в концепции фоносферы, постепенно раскрывается последователям теории. В том числе роль тишины и шума, как физических явлений, включаемых в самую музыкальную ткань и в контекст восприятия музыкального произведения, значение взаимосвязи тишины – шума – музыки в эстетическом переживании.

Литература

1. Воспоминания о Роберте Шумане / Сост., коммент. и предисл. О.В. Лосевой. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского; Композитор; 2000. — 556 с.
2. Гершман, С.Г.; Суворов, Г.А. Шум // Большая советская энциклопедия. Т. 29. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — С. 514–515.
3. Куприн, А.И. Белый пудель // Собрание сочинений. В 6 тт. Т. 3. — М.: Художественная литература, 1958. — С. 138–171.
4. Назайкинский, Е.В. Модусы ожидания // Звуковая среда современности: Сб. ст. памяти М.Е. Тараканова. — М.: Государственный институт искусствознания, 2012. — С. 295–306.
5. Росс, А. Дальше — шум: Слушая XX век / Пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. — М.: Астрель: CORPUS, 2013. — 560 с.
6. Пушкин, А.С. Борис Годунов // Пушкин А.С. Сочинения. В 3 тт. — М.; Л.: Детская литература, 1937. — С. 7–105.
7. Тараканова, Е.М. Фоносфера и ноосфера: бытие, познание, творчество // Искусствознание и гуманитарные науки современной России: Параллели и взаи-

⁵ Постановка А. Эфроса, пьеса В. Дельмар, в главных ролях Ф. Раневская и Р. Плятт.

модействия: Сб. ст. по мат. Междунар. науч. конф. 9–12 апреля 2012 года. — М.: Книга по требованию, 2012. — С. 213–217.

8. *Шекспир, У.* Гамлет / Пер. А.И. Кронеберга // Шекспир У. Собрание сочинений в 2 тт. Т. 2. — М.: РООССА. — С. 5–94.
9. *Шекспир, У.* Гамлет / Пер. Б.Л. Пастернака // Режим доступа: <http://www.tululu.org/read/57829/44>.
10. Шум в ушах // Большая советская энциклопедия. Т. 29. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — С. 515.
11. Ross, A. The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. London: Picador, 2008. — 704 p.
12. *Shakespeare, W.* Hamlet, prince of Denmark // Шекспир У. Собрание сочинений в 2 тт. Т. 2. — М.: РООССА. — С. 95–163.

Г.К. Тарасова

**КОНЦЕПТЫ ДУХОВНОСТИ И НРАВСТВЕННОСТИ В ДЕЙСТВИИ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАНТА)**

Почему концепты духовности и нравственности не теряют своей актуальности в жизнедеятельности индивида и продолжают привлекать внимание отечественной и зарубежной научной мысли в области философии, психологии, культурологии, искусствоведения? Думается, что основным фактором развития человека, устремленного к творчеству, является духовное начало.

Проблема развития издавна привлекала ученых. Вкладом древнегреческих философов Аристотеля, Демокрита, Платона стала идея о бесконечности этого процесса, внутренне присущего человеку. Связь развития с духовным началом упоминается уже в эпоху Возрождения, когда философы Н. Кузанский, Э. Роттердамский, Т. Гоббс обратились к внутреннему миру человека, утверждая, что движущие силы развития индивида находятся в нем самом. «Сам процесс развития понимается как развертывание того, что есть в человеке», — писал Н. Кузанский. И далее: «Человеческая природа стягивает в себя всю вселенную: она есть микрокосм» [5, 119]. По мысли философа, индивид раскрывает и открывает новые стороны самого себя, взаимодействуя с внешним миром. И в то же время он объединяет окружающий мир самым собой. Именно в этом раскрытии и объединении человек становится собственно человеком.

Таким образом, высказывается идея о том, что *одной из основных ценностей человека является он сам, а механизмом его развития становится циклическое движение от развертывания себя в мире к свертыванию мира в себе*. В этой преобразующей внутренней деятельности мы усматриваем провозглашение *духовной практики* в действиях понимания, переживания, рефлексии, порождения эмоционально-ценностных отношений.

Для нашего исследования проблемы связи развития с духовностью значимо положение Э. Роттердамского о ценностях, в качестве которых определяются «идея нравственности, благо, мудрость, совершенство» [7, 114]. В этом ракурсе важно и

утверждение Т. Гоббса об опыте человека как источнике развития, критерием истинности которого является уверенность. Саморазвитие, по Гоббсу (а в нашем представлении — это духовные искания) предполагает наличие способности анализировать свой жизненный и профессиональный опыт, благодаря чему индивид осознает ограниченность своих знаний, понимает, какие задачи перед ним стоят, может воспринимать новое, участвовать в диалоге [см.: 3, 442]. *Одной из ценностей развития человека, таким образом, становится выявление своих природных сил в жизни и деятельности.*

Апеллируя к художественному опыту музыканта, который аккумулируется в исполнительской творческой деятельности, мы также усматриваем в нем сферу духовного роста. Являясь частью широкого спектра духовной практики и отношений, художественный опыт в своем развитии нередко вступает в столкновение с традиционными представлениями и способами слышать, чувствовать и размышлять об искусстве, что становится стимулом к творчеству, изменению своих взглядов. О художественном опыте благодаря организуемому общению можно говорить как о достоянии отдельного музыканта, так и всего сообщества в целом.

Г.В.Ф. Гегель, внося свой вклад в разработку проблемы развития человека, обосновал содержание этого процесса через освоение новых видов деятельности, видения себя и других людей, отношений, способов мышления и форм переживания. Согласно Гегелю, этапы развития человека выстраиваются следующим образом: природное развитие – развитие самосознания (осмысление себя) – выражение себя. Механизм развития — это усовершенствование своего собственного тела и духа, постижение своего сознания как свободного. В результате человек «... вступает во владение собой и становится собственностью себя самого и по отношению к другим» [2, 81].

Саморазвитие становится сущностью человека. Оно предполагает движение в духовном пространстве и пространстве творчества. Духовность и творчество создают единство человека. Н. Бердяев определяет важное условие, способствующее объединению процессов развития и роста духовности человека. Это — открытость по отношению к другим людям, единство с ними. Данные соображения находят свое преломление в значении *коммуникативной функции* исполнительской деятельности. Освоение духовного плана становится сущностью развития индивида, а формой освоения духа — *ценности*. Дух и духовность являются метасредствами развития человека.

В итоге резюмируем: *духовность становится побудительной силой к творчеству, а творчество — сферой выражения духовной жизни, способствуя свободному саморазвитию музыканта*¹. Таким образом, все силы и устремления человека должны быть направлены на осуществление и выражение духовного содержания. *Единство ценностей позволяет осознать собственное единство с миром.*

¹ В русле нашего исследования ценно положение русского философа — В. Соловьева, что идея, то есть духовная сущность, и условия ее осуществления являются содержанием процесса развития человека [см.: 9, 29].

В нашей практике оно находит применение в регулярно организуемых концертно-просветительских проектах, которые рассматриваются в качестве важных условий духовно-творческого развития молодых музыкантов. Ключевой составляющей проектов является наличие высоконравственной идеи, способной вдохновлять на духовные искания, например: «Явное и сокровенное». Суть ее — выявление особенностей чувственного опыта самовыражения через посредство исполнительской практики и интерпретации художественного образа.

В поэтапной реализации концертного проекта раскрываются особенности проявления *эмоционально-ценностных отношений* музыканта. Мы полагаем, что они в развернутом виде, то есть в успешивном процессе размышлений, переживаний, творческих фантазий представляют собой целостную систему индивидуальных сознательных связей музыканта с творческим сообществом и миром искусства. В симультанном представлении эмоционально-ценностные отношения преобразуются в смысловые установки, чувства, которые отличаются устойчивостью в своих проявлениях, вырастают в достояние художественного опыта и обуславливают нравственную позицию. Интерпретируя музыкальный образ, исполнитель выражает свое отношение, доступное пониманию слушателя. Эти взаимодействия становятся объектом новых переживаний, преобразованных опытом, и опять порождают новые, более содержательные отношения.

Подобная интенсивная внутренняя работа, детерминированная *потребностью* в глубоком раскрытии образов, духовно обогащает музыканта и художественный процесс в целом. В связи с этим нам близка позиция П.Т. де Шардена по отношению к *рефлексии*, способствующей индивидуализации человека внутри самого себя и задающей направление развития: «Рефлектирующее существо в силу самого сосредоточивания на самом себе внезапно становится способным развиваться в новой сфере. В действительности это возникновение нового мира» [10, 138].

Анализ философских взглядов на проблему взаимосвязи процессов развития индивида в его потребностях, интересах, способностях и духовной практики позволяет сделать вывод о том, что их объединяют *действия освоения существующих и со-зидание новых ценностей*, которые становятся ориентирами жизнедеятельности. Они составляют системообразующее ядро любой деятельности, непосредственно связаны с эмоциями и существуют как духовная практика индивида в отношении к преобразованию собственного Я во взаимодействии с окружающим социальным и природным миром.

Процессы внутренней деятельности являются, как известно, предметом исследования психологов. Так, Л. Выготский предложил рассматривать развитие как освоение человеком культуры [см.: 1, 161]. Это значит, что осознание себя и своей деятельности в исторической перспективе порождает новые смыслы, открывает новые направления работы и масштаб деятельности, ценностно-мотивационные установки. Становясь механизмом развития, культурно-историческая рефлексия, по утверждению Выготского, позволяет индивиду определить свое место в культурном пространстве, например, осуществлять *просветительскую миссию*. Одной из основополагающих способностей, необходимых для развития человека, становится осознание своего Я через общение с другими людьми. Несомненно, речь идет о разви-

тии *культурного самосознания*, которое является элементом духовной практики индивида.

Другая, не менее важная для развития личности способность, проявляющаяся через *общение*, связана с теле-процессами². Исследуя *коммуникативную потребность* музыканта, мы пришли к выводу, что в ее основе лежит духовное единение со слушателями. В ситуации концертного выступления создается общее поле переживания, некая биоэнергетика общения через взаимное истечение флюидов («теле»), благодаря чему музыкант способен оказать персонализирующее воздействие. Такой контакт возможен только на уровне одухотворенного творческого воплощения художественного образа сочинения.

Одним из важных оснований для актуализации личностного потенциала становится *субъектность*. Эта идея, определяющая человека в качестве субъекта деятельности, нашла отражение в теории, разработанной в школе С. Рубинштейна. Объектом развития становится его сознание и самосознание. Субъектная *позиция* связана со способностью осуществлять личностную переработку всего того, что отразилось в психике: мыслей, чувств, поведения. Поэтому человек признает своим только то, что освоил, продумал, пережил, то есть то, что «...явилось результатом собственной его деятельности» [8, 243]. Рубинштейн пишет: «Этот процесс переосмысливания, проходящий через всю жизнь человека, образует самое сокровенное и основное содержание его внутреннего существа, определяющее мотивы его действий и внутренний смысл тех задач, которые он решает в жизни» [8, 244]. В этих словах мы усматриваем доказательство существующей взаимосвязи интеллектуальных и духовных действий, влияющих на выработку мировоззрения и одновременно зависящих от уровня развития субъектности.

Что же становится центром нашего внимания в развитии субъектности молодого музыканта? Способ осознания действительности, то есть его *мировоззрение*, которое включает в себя нравственные позиции, побуждающие к действию, принципы познания и исполнительской деятельности. Составной частью мировоззрения также является культурное самосознание исполнителя. Мировоззрение, культурное самосознание в действии есть та духовная практика музыканта, которая соотносится непосредственно с его профессионально ориентированной деятельностью и развитием субъектности³.

В исследовании феномена взаимосвязи процессов развития и обогащения духовности музыканта важное значение также придается *исполнительской деятельности*. В нашем понимании, — это не только сфера приобретения и применения зна-

² «Теле», по Дж. Морено, — термин, обозначающий простейшую единицу чувств — вчувствования, возникающего между людьми, передаваемого между ними и определяющего качество и количество межличностных отношений. Теле-процессы «...с невероятной легкостью ассимилируют опыт других, и не посредством выкачивания чьих-либо идей, но благодаря тому, что эти другие сами склонны раскрывать свои чувства навстречу “теле”... Когда “теле” утрачивают свою силу, личностные порывы утихают и личность увядает» [цит. по: 4, 247].

³ Психологический анализ деятельности в качестве среды и активности, в рамках которых развивается личность, был сделан А. Леонтьевым. В этой теории развитие понимается как опосредованный процесс взаимодействия человека с окружающим миром. Его движущими силами определяются *противоречия* между предметной деятельностью и общением [см.: 9, 157].

ний и умений, но и область смыслотворчества, своеобразное пространство жизнедеятельности. Овладение ее способами влечет за собой проявление индивидуальности, выражаемой в уникальном исполнительском стиле. Критериями его являются такие категории, как профессионализм, совершенство, компетентность. Они отражают способность учащегося-музыканта найти себя, свою особую личностную ценность.

Осознание своей роли и компетентности в деле изучения и развития богатых традиций мировой культуры и искусства осуществляется также через исполнительскую деятельность. Ядро традиций составляют идеи, идеалы, образ действий, обуславливающие мировоззрение референтной для студента воспитательной среды вуза. Принятие профессиональным сообществом индивидуальности молодого музыканта именно с позиций соответствия этим социокультурным нормам позволяет признать его личностью.

Исполнительская деятельность — это и область порождения смыслов — того, ради чего человек живет и посвящает себя искусству. Наделяя собственными смыслами знания, умения, ценности в процессе работы над интерпретацией сочинений, музыкант приобретает качественную определенность, самобытность, становится субъектом поведения, отношений, культуры.

Новации в области психологии, связанные с гуманистическим человекоцентрированным подходом, феноменологическим подходом, обращены в первую очередь к внутреннему миру молодого музыканта, пониманию важности его субъективных переживаний и потребностей, личных концепций, а также его точки зрения на музыкальное исполнительство. Вот почему исполнительскую деятельность и интерпретацию сочинения мы определяем в качестве зоны самоактуализации — работы по осознанию собственных мотивов и желание претворить их в исполнительскую практику, реализуя сущностные силы.

По сути — это особая деятельность, имеющая свой мотив — самопознание и самосовершенствование, в связи с чем нами разработана *ориентировочная основа действий* (ООД) *самопознания* через исполнительскую деятельность. Она представляет собой систему, включающую ряд обязательных составляющих: внутриличностные противоречия (ориентиры мыследеятельности) как отражение явлений и процессов жизнедеятельности; алгоритм мыследеятельности (операции сличения, обобщения и прогнозирования) как механизм разрешения противоречий и порождения потребностей, смыслов, ценностей, наполняющих тезаурус и побуждающих к определению новых противоречий и способов их разрешения. Системообразующим фактором ООД самопознания является личностный рост молодого музыканта, характеризующийся успехами на различных уровнях исполнительской деятельности — от овладения навыками до высших творческих взлетов.

Таким образом, именно *взаимодействие внутренней деятельности и бытия индивида способствует его одновременному личностному и духовному развитию*. Следовательно, духовность реально обнаруживает себя в действии. Она не имеет своего «надындивидуального» существования и не бывает сама по себе, но является продуктом исканий человека, его образом жизни. Духовность определяется ее вовлеченностью в исполнительскую деятельность и социальные отношения, прида-

вая им действенный творческий характер. Она существует не только в осознаваемой, но и в неосознаваемой форме, выступая как внутренние сигналы к проявлению интуиции, воображения, переживания. В ней накапливается художественный опыт, который порождает смыслы, ищущие выхода в творчестве.

Духовная жизнь музыканта — это не раз и навсегда обретенное статичное состояние, а постоянно развивающиеся процессы внутренней деятельности вместе с овладением мастерством. Существенное значение приобретает все, что характеризует внутренний мир и мировоззрение, вкуче влияющие на выработку определенной нравственной позиции, социальной по форме выражения и духовной, по сути. Таким образом, *исполнительская деятельность — есть выражение художественного образа в его развитии посредством интонирования и техники игры с помощью переживания, воображения и порождения эмоционально-ценностных отношений на основе восприятия-познания замысла композитора.*

Воспроизведение музыкального сочинения говорит о востребованности сложной, напряженной, многоплановой *внутренней работы музыканта*, качество которой сопряжено с духовными исканиями. Их ориентирами являются *традиции и новации исполнительского искусства*, культивируемые музыкальным сообществом. Усваивая путем логического понимания и запоминания эти объективные, вне-его-существующие значения, музыкант сохраняет преемственные *связи*. Он, следовательно, испытывает к ним *эмоционально-ценностное отношение*. Это шаг на пути духовных исканий, когда значение своей деятельности принимается как реальная ценность, важная своей вовлеченностью в сферу *интересов, потребностей*, социальных отношений референтного культурного сообщества. Обнаружение необходимых критериев и способов самооценки лежит в сфере *рефлексивных действий*, активность которых также поддерживается не корыстной потребностью в распознавании своего собственного таланта, выражаемого в порождении индивидуально-исполнительского стиля.

Таким образом, исполнительская деятельность музыканта приобретает для него не только ценность, но и помогает обнаруживать разнообразные смыслы, в том числе смысл самовыражения через идентификацию с музыкальным образом. Смыслотворчество — существенный показатель интенсивности внутренней деятельности, ориентирами которой являются нравственные ценности жизни и культуры, способствующие рождению увлеченного отношения к делу.

В заключение подчеркнем: концепты духовности и нравственности в действии есть несомненный фактор саморазвития музыканта, способствующий обогащению его художественного опыта, открывающий пути к творческим горизонтам, к обретению оригинальных способов бытия в искусстве.

Литература

1. *Выготский, Л.С.* Мышление и речь // Собрание сочинений в 6 тт. Т. 2. — М.: Педагогика, 1982. — 432 с.
2. *Гегель, Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. — М.: Наука, 1977. — 285 с.
3. *Гоббс, Т.* Человеческая природа // Избранные произведения в 2 тт. Т. 1. — М.: Знание, 1964. — 487 с.

4. *История зарубежной психологии* / Под ред. П.Я. Гальперина, А.Н. Ждан. — М.: Наука, 1986. — 302 с.
5. *Кузанский, Н.* Сочинения в 2 тт. — М.: Знание, 1979. Т. 1. — 209 с.
6. *Психология личности. Тексты* / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, А.А. Пузыря. — М.: Наука, 1982. — 163 с.
7. *Роттердамский, Э.* Оружие христианского воина // *Философские произведения*. — М.: Наука, 1987. — 702 с.
8. *Рубинштейн, С.Л.* Основы общей психологии. В 2 тт. Т. 2. — М.: Наука, 1989. — 354 с.
9. *Соловьев, В.С.* Сочинения. В 2 тт. — М.: Знание, 1989. Т. 2. — 303 с.
10. *Шарден, П.Т. де.* Феномен человека. — М.: Знание, 1987. — 217 с.

В.Ф. Третьяченко

ИНТОНАЦИОННОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК ВАЖНЕЙШИЕ СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

В общей системе культуры тексты выполняют, по меньшей мере, две основные функции: хранения и трансляции разнообразной информации (включая и опыт «человеческой чувственной деятельности»), что обуславливает их многоуровневость и многослойность. Названные свойства, будучи в полной мере присущими музыкальным текстам, являются одним из основных компонентов реализации звуковой предметно-творческой деятельности.

Такое понимание музыкальных текстов в значительной мере опирается на интонационную концепцию музыки, выдвинутую академиком Б. Асафьевым. Рассматривая музыку как «искусство интонируемого смысла», он указывал, что «бытующие интонации», широко используемые в музыкальных текстах, являются не просто структурными микрофрагментами текста, но и семантическими единицами, обладающими неким зарядом выразительности, то есть способностью актуализировать уже существующие в памяти пласты музыкального смысла. Семантическое содержание музыкального текста играет исключительно важную роль в его осмыслении, вводя образ в коммуникативный контекст различных смыслов, где он начинает выполнять интегрирующую функцию понимания.

Исследования Л. Акопяна, М. Арановского, М. Бонфельда, Л. Казанцевой, В. Медушевского, Е. Назайкинского, В. Холоповой, Л. Шаймухаметовой и других отечественных музыковедов открыли большие возможности осмысления музыкального текста с позиций поэтики, стилистики и семантики. Это позволило выявить, что важнейшими характеристиками музыкального текста, и, соответственно, основой для его расшифровки, являются *смысловые структуры* музыки и ее эмоционально-выразительные свойства.

Будучи сложным, системно выстроенным художественным явлением, музыкальный текст представляет собой феномен, в котором сливаются и нотный текст (условная графическая запись музыкального языка), и структура, и смысл, на который влияют направляющие восприятие в нужное русло тип музыкального языка,

музыкальный стиль, музыкальный жанр, музыкальная форма, наконец, стереотипы музыкальной речи. Об этом, в частности, говорит Л. Шаймухаметова: «Словарь музыкальных значений образуется из отдельных «слов» — мигрирующих интонационных формул и более развернутых музыкально-речевых оборотов — текстовых клише. Первые формируются в бытовой среде в виде кратких устойчивых интонационных формул, вторые — в контекстах авторских сочинений» [2, 3]. Эти факторы во многом определяют открытость музыкального текста, возможность вариативного его прочтения и индивидуальных интерпретаций.

Совокупность смысловых структур-интонаций музыкального текста (обозначающихся в концепции Л. Шаймухаметовой через основные понятия «лексем»¹, «семантических фигур»², «сюжетно-ситуативных знаков»³) образует *интонационную лексику*, отражающую предметный мир, действия, события и образы искусства, и являющуюся связующим звеном в постижении музыкального произведения исполнителем-интерпретатором и слушателем. Причем ведущую роль в музыкальной выразительности играет то обстоятельство, что она в значительной мере моделирует кинестетическую активность речи, пластику человеческих движений и т.д. В музыкальных произведениях это получает конкретное выражение не только в мелодических оборотах и ритмических моделях — данной связи подчинены и другие стороны музыкальных композиций: текст, форма, темповые характеристики, громкостно-динамические нюансы и пр.

Основываясь на технике семантического анализа, отечественными исследователями предложена «дешифровка» разных уровней иерархии музыкального содержания⁴, выявлены устойчивые обороты с закрепленными значениями, репрезентирующие ряд категорий музыкальной поэтики (герой, персонаж, сюжет, диалог, монолог, полилог, сцена, картина, пластика, жест, танец, орнамент) через смысловые структуры музыкального текста.

Одной из главных особенностей смысловых структур музыкального текста является их свойство переходить из текста в текст (мигрировать) с сохранением устойчивых связей с музыкальным образом. Эти смысловые структуры обнаруживают все необходимые качества для воплощения ситуаций и образов предметного мира. Семантическая фигура («мигрирующая интонационная формула») способна формировать первичные и накапливать вторичные значения, взаимодействуя с контекстом. Это позволяет говорить, что семантическая фигура обладает свойством поливариантности и, хотя неизменно узнается, все же в каждом контексте имеет свой

¹ Лексема — неизменяемая часть семантических фигур.

² К таким лексическим структурам Л. Шаймухаметова причисляет «роговые сигналы» и «фанфары», «колокольные звоны», танцевальные фигуры пластического происхождения — «этикетные формулы» классицизма, ряд «опредмеченных» музыкально-риторических фигур-формул барокко, сюжетно-ситуативные знаки, репрезентирующие те или иные представления путем звуковых имитаций («знак волынки», «наигрыши») и т.п. [2, 5].

³ Интонационные стереотипы, которые, благодаря предельной конкретности звуко-образных представлений, широко используются как ситуативные знаки («знак соні», «знак бурдона», фигуры моторно-двигательной этимологии и т.д.).

⁴ Значительная заслуга в этом принадлежит Л. Шаймухаметовой, а также сотрудникам Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств — И. Алексеевой, А. Асфандьяровой, Р. Байкиевой, Д. Баязитовой, П. Кириченко и другим.

собственный индивидуальный смысл. Согласно концепции Л. Шаймухаметовой, в музыкальных текстах происходит постоянное преобразование семантических фигур, обрастание их «вторичными художественными значениями». Такое преобразование осуществляется в результате воздействия внешних регуляторов — темпа, динамики, регистра, лада, тембра, артикуляции.

Семантический анализ музыкального текста, направленный на обнаружение сущности музыки, имеет исключительно важное значение для современной музыкальной, и в частности, скрипичной педагогики, отвечая одному из ее важнейших требований — выразительного интонирования (говоря шире — воспитания основ исполнительского мастерства скрипача) на смысловой, интонационно-образной основе. Содержание предназначенного для начального обучения музыкально-инструктивного материала преимущественно составляют музыкальные художественно-инструктивные произведения — воспитательно-ориентированные «тексты культуры». Их важной особенностью является наполненность структурами-интонациями с закрепленными смысловыми значениями, имеющими различную природу и происхождение, и мигрирующими из текста в текст на протяжении длительного исторического времени. Существование этих «общезначимых интонаций» (Б. Асафьев) объясняется связью музыки с окружающим миром и различными видами искусства — с речью, движением, поэтическими образами, театральными и живописными сюжетами.

Интонационная лексика является связующим звеном между музыкальным текстом, передающим замысел автора, и его восприятием учащимся. С одной стороны, способность образно-ассоциативных представлений составляет основу развития художественного мышления юного музыканта. В то же время, осмысление этих структур-интонаций с позиций исполнительских операционно-технологических действий, реализующих выразительное произнесение на инструменте, позволяет рассматривать их как важный элемент формирования двигательного-игровых навыков, воплощающих пластический (исполнительский) аспект художественного образа.

Для семантических фигур, являющихся отображением реальной звуковой картины окружающего мира, характерна предельная конкретность слуховых представлений и прямая связь с предметными значениями. Особой популярностью в произведениях для детей пользуются легкоузнаваемые образы различных птиц и животных, которым придается статус персонажа. Они воспроизводятся через коммуникативные характеристики — имитацию пения или других характерных для них звуков (А. Комаровский «Кукушечка», В. Введенский «Ослик», Т. Захарьина «Дятел»). Механизм олицетворения представителей живой природы — животных, птиц и насекомых (А. Комаровский «Комариный пир») — включает сочетание их реальных признаков (голосовых проявлений) и пластики, им не свойственной, но принадлежащей к сфере движений человека (танец, игра, ходьба). В результате задействуется прием анимации: герои подобных пьес — представители живой природы — приобретают очеловеченный облик. Семантические фигуры, являющиеся изображением звуковой фонетики окружающего мира, выполняют функцию *ситуативного знака* природных пространств, игры, домашнего быта.

Широкое распространение в художественно-инструктивных произведениях получили развернутые стереотипные образования, выполняющие фразеологическую функцию, в частности *речевые клише*. Они являются проявлениями звуковой фонетики окружающего одушевленного мира, отражая коммуникативные способности людей и представителей живой природы в детском восприятии. Таковы, например, музыкальные эквиваленты речевых интонаций мольбы, жалобы, плача, утверждения, а также клише скороговорки и повествования, которые применяются с целью изображения ситуаций диалога с различной эмоциональной окраской. Интонации речевой этимологии способны указать в результате воздействия смысловых регуляторов на возраст, пол, национальность, социальное положение героя. Статус «мигрирующих интонационных формул» в произведениях для детей также получили «интонации утверждения», «интонация восклицания» (Ж. Металлиди «Ах, как я стараюсь», Е. Тиличьева «Эхо») и «клише скороговорки» (С. Прокофьев «Болтунья»). Они становятся признаком присутствия в музыкальном тексте как одного, так и нескольких героев, либо олицетворенных животных.

Исключительно важным свойством семантических фигур речевого происхождения в деле выявления, формирования и упрочения музыкальных и, в частности, скрипичных способностей, является их четкая ладовая определенность. Это хорошо видно на примере анализа роли интонации «зова кукушки» (нисходящей малой терции), выполненного в работах К. Орфа, Г. Кеетман, В. Келлер, Л. Баренбойма, А. Готсдинера, М. Берляничика и других исследователей.

Среди лексических интонаций *моторно-двигательного происхождения*, используемых в произведениях для детей, исследователями выделяются устойчивые семантические фигуры шага, бега, прыжка, качания, вращения, скольжения, скачки. Все они основаны на воплощении в музыке механизма изображения реальных движений, что находит прямое отражение в их структуре. Такие фигуры в текстах музыкальных пьес выполняют различные функции и имеют достаточно широкий семантический диапазон. Так, они могут воплощать характер и возраст человека, характер ситуации (знак героя или персонажа), олицетворять образы птиц и животных в их фольклорных, сказочных и других детских представлениях.

Фигуры моторно-двигательного происхождения могут обозначать героя в действии, героя в коммуникативных ситуациях. Часто они выполняют функцию ситуативного знака, указывающего на место действия героя, а также участвуют в сюжетном развертывании в качестве элемента музыкальной речи. Например, «фигура шага» — одна из наиболее распространенных на начальном этапе обучения скрипача семантических фигур, дающих реальное представление не только о характере движения, но и о герое или персонаже пьесы, его состоянии (детская песенка «Ходит зайка по саду», Д. Кабалевский «Прогулка», Е. Тиличьева «Часы», Г. Эрнесакс «Едет, едет паровоз»).

«Фигура прыжка» часто становится признаком присутствия в музыкальном тексте олицетворенных героев, фольклорных и детских художественных образов: птичек, белочек, лягушек и др. (Русская народная песня «Скок, скок, поскок», А. Березняк «Белка», В. Третьяченко «Вот лягушка по дорожке»). Эта фигура, образуемая как поступенным движением, так и разнообразными интервальными «скачка-

ми», широко используется в прямом значении, в частности, в произведениях, связанных с цирковой тематикой, где через изображение пластики акробатов, клоунов, гимнастов, жонглеров дает представление об избранном герое или персонаже (И. Брамс «Петрушка», Д. Кабалевский «Клоуны»). Полисемантичность фигуры позволяет ей раскрывать широкий семантический диапазон в пределах установки, заданной заглавием пьесы, а также смысловых регуляторов — темпа, динамики, артикуляции. В прямом значении она присутствует в музыкальных текстах, в которых разворачивается сюжет игры со скакалкой или мячами; она же часто служит непосредственным изображением предмета (Н. Богословский «Скакалки», Д. Штайбельт «Мяч»).

«Фигура бега» также служит ключевой интонацией в музыкальных текстах и является признаком присутствия разных героев, знаком неодушевленного предмета или признаком героев-участников сюжета-игры (Д. Кабалевский «Вприпрыжку», А. Комаровский «Вперегонки», Н. Соколова «Горелки»).

В ряде случаев фигуры моторно-двигательной этимологии в музыкальном произведении исполняют роль *ситуативных знаков*, указывающих на место действия (игровое пространство, спортивная площадка, цирк, детский праздник, народная сцена). Так, «фигура скольжения» является неотъемлемым атрибутом ледового катка (В. Кротковский «На катке»). Структура названной фигуры обычно содержит изображение момента отталкивания и последующего скольжения. Большое значение здесь приобретает способ произнесения *legato*, соответствующий реальным свойствам движения — плавности и протяженности. Подобными свойствами обладает и «фигура качания» (И. Ильина «На качелях»). В других случаях они выступают в сюжетной функции, то есть определяют конкретные действия героев и персонажей. Воздействие смысловых регуляторов (регистр, темп, динамика, артикуляция) способствуют созданию внешних признаков и эмоциональных реакций действующих лиц.

Широкое распространение в музыке для детей получили клише и *знаки-образы музыкальных инструментов* — трубы, флейты, гармошки, колокольчиков, барабана и других (Ж. Металлиди «Колокольчики», Г. Левдокимов «Барабан», Е. Тиличьева «Труба»). Знаки-образы часто репрезентируют типичные ситуации и сюжеты, способные указать на социальную и национальную принадлежность героев, их возраст, количество, а также на фонические особенности различных музыкальных инструментов, на «место действия» (народный праздник, спортивная площадка, придворный быт, пастораль).

В произведениях учебного репертуара, входящих в комплексные тексты скрипичных учебников, также встречаются разновидности «роговых сигналов» и «фанфар», которые в наибольшей степени актуальны для музыки австро-немецкой традиции, а также ряд сигналов бытового звучания. Такие сигналы часто обретают статус ключевых интонаций произведения. «Роговые сигналы», обладающие яркими и рельефными, а потому легко узнаваемыми чертами, представляют собой разновидности «золотого хода валторны». В стадии функционирования они приобретают статус «знака *cogni*». Инвариант и структурные разновидности «знака *cogni*» в прямых значениях обычно вводятся в художественные тексты как основа «охотни-

чьих» и пасторальных образов (К. Вебер «Хор охотников», Н. Паганини Каприс № 9 «Охота»).

Как указывал М. Арановский, «мигрирующие лексемы составляют только часть (хотя и очень заметную) априорных значений интонационного слоя музыки. В действительности область таких значений гораздо шире. Для того чтобы оценить их масштаб в полной мере, надо включить в наши рассуждения столь мощные силы, как *музыкальный язык* и *музыкальный стиль*. (...) Средств, которые представляют в тексте музыкальный язык, великое множество, а раз известен (слуху) язык — значит, понятен и текст. Момент априорного знания, равно как и факт репрезентации, здесь налицо. (...) Но, кроме музыкального языка, (...) имеется и *музыкальный стиль*, который представляет собой историческую форму состояния музыкального языка, то есть тот же музыкальный язык, но с поправкой на время, на фазу исторического развития, наконец, на индивидуальность художника. В рамках стиля языковые элементы приобретают особое звучание, особый вид. Выясняется, что элементы стиля в ряде случаев обладают повышенной степенью узнаваемости и потому интенсифицируют работу априорного знания»⁵.

Сказанное в полной мере относится и к лексическим интонациям пластического происхождения. Так, в художественно-инструктивных музыкальных текстах очень часто встречаются интонационные формулы, сложившиеся в музыке эпохи барокко и классицизма как музыкально-изобразительный эквивалент различным типам представлений о пространственных физических движениях («фигуры шага», «фигуры бега», «фигуры вращения» и другие), в частности, *звукопластические образы*. Это так называемые «*этикетные формулы*» [термин М. Арановского] представляющие собой ритмоформулы ряда бальных танцев и их характерных кадансов-реверансов, — «женский реверанс», «салют и поклон кавалера»⁶, фигуры *пластических жестов* («галантная фигура», «фигура приседаний», «фигура героического жеста»⁷).

Особенно широкое распространение среди интонационных формул в инструментальной музыке получили *ритмоформулы танцев* (прежде всего XVI–XVIII веков).

⁵ Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — С. 333.

⁶ Такие «этикетные формулы» вызывают образные представления о месте действия и характере персонажей — придворных дам и кавалеров. К примеру, «женский реверанс» — это интонация задержания, так называемые «женские окончания», «интонация вздоха». «Поклон кавалера» отражает кинетику галантного жеста, который обычно изображается в каденционной фигуре баса глубокой нисходящей октавой, чередующейся с последующим восходящим или нисходящим кварто-квинтовым скачком. В медленном темпе она наглядно имитирует поклон, мягкое и плавное приседание. В целом две основные разновидности фигуры реверанса служат обобщенным пластическим выражением утонченной манеры поведения, репрезентируют социальную ситуацию чопорного придворного ритуала и образуют «знаки галантного стиля» [см. об этом: Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 1998. — С. 47–50].

⁷ Мягкая манера поклона нашла свое отражение в структуре т. н. «галантной фигуры», образующейся при помощи проходящих и вспомогательных звуков. Интонационно-ритмический стереотип данной фигуры, связанный с пластикой поклона, обрел самостоятельную устойчивую синтаксическую структуру и существует в двух вариантах — с трелью и без трели. Благодаря смысловому акценту, создаваемому трелью, она неизменно привлекает к себе внимание. «Фигура приседаний» характеризуется типичными ритмическими признаками — хореической интонацией, передающей движение пластической природы [см. об этом: там же. С. 47–50].

Они складываются в смысловые структуры на основе универсальных метрических схем — двухдольности и трехдольности, что связано с особенностями танцевальных движений. Развитие европейского танца осуществлялось через регламентацию двух типов движений — «прыжка» и «шага». Для придворных танцев (менуэт, бурре, павана, чакона, сарабанда, сицилиана), отражающих регламентированность придворного ритуала, более характерна трехдольность, мягкая, скользящая и плавная манера движений. Для народно-бытовых танцев, распространенных в сельской и бюргерской среде (мюзет, тамбурин, жига, лендлер, экосез, контрданс) характерна большая свобода и энергия движения, находящие высшее выражение в двухдольности. Грамотная расшифровка лексикографии семантических фигур пластической этимологии (последовательности их появления, сочетаний и преобразований в контексте темы) и закреплённых за ними образных представлений позволяет правильно расставлять смысловые акценты и создавать соответствующие духу эпохи исполнительские решения.

Круг интонационных образований, содержащихся в музыкальных текстах, использующихся сегодня в качестве учебных, достаточно широк, и, разумеется, не исчерпывается приведенными выше примерами. Тем не менее, приведенный обзор возможностей их семантического анализа позволяет рассматривать комплексный текст нотных учебников в качестве специфического носителя смыслового музыкального содержания. «Дешифровка» смысловой сферы музыкальных интонаций позволяет определить в каждом конкретном случае и замысел автора, и зафиксированную нотными знаками художественно-исполнительскую задачу, что в свою очередь обуславливает интерпретацию произведения, прежде всего посредством артикуляции, реализуемой посредством исполнительской техники.

Таким образом, анализ смыслового содержания музыкальных текстов художественно-инструктивных произведений позволяет выделить в них, помимо художественно-образного слоя (включающего «подтекст» и «надтекст» музыкального произведения) еще два слоя. Один из них отражает музыкально-интонационное (звуковое) содержание, а другой, операционно-технологический аспект, — систему двигательного порядка, заключающую в себе пластический (исполнительский) аспект художественного образа. Эти три слоя составляют музыкальный ряд таких произведений, что дает основание признать их музыкальный «сверхтекст» продуктом особой разновидности творческого мышления, каковым, по словам М. Арановского, является музыкальный текст [1, 340].

Будучи одновременно источником опыта эмоционально-ценностных отношений, знаний и моделью обучения музыкально-исполнительской деятельности музыкальные тексты выполняют информативную, когнитивную и креативную функции, и, таким образом, можно позиционировать их как важнейшую составляющую учебного дискурса.

Н.А. Федоровская

***ВОЗМОЖНОСТИ РИТОРИЧЕСКИХ ФИГУР
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ МЮЗИКЛА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ» Э.Л. УЭББЕРА***

Интерес к изучению моделей, архетипов и других структурных форм организации элементов, позволяющих обобщать, сравнивать и прогнозировать тенденции развития в разных сферах культуры, привел в XX веке к возрождению, казалось, уже забытой и сведенной к утилитарным формам теории риторики — одной из наиболее древних наук и искусств. Несмотря на свой почтенный возраст, она продолжает играть важную роль в жизни современного общества. Коммуникативная функция риторики ставит ее в зависимое положение от происходящих в обществе социальных, историко-культурных и других процессов.

В современном представлении риторика не ограничивается красноречием и учением о правильности речи, а отражает общие принципы человеческого мышления и восприятия действительности, предоставляет возможность самовыражения и активного воздействия на социум, становится искусством управления общественными процессами. Закономерности, зафиксированные в классической риторической теории, проявляются не только в ораторских речах и литературных текстах, но и почти во всех сферах человеческой деятельности, в той или иной степени связанных со звучащим в пространстве словом.

Риторические законы построены на эмоционально-психологическом воздействии на человека и оказываются особенно эффективными при организации массовых, публичных мероприятий, которые, как и в античные времена, предполагают тесное взаимодействие исполнителя (оратора, актера, певца, творческий коллектив т.д.) и публики. Возникает ситуация, требующая применения средств, способных удержать внимание, убедить, оказать необходимое воздействие и получить результат.

Мюзикл «Призрак Оперы» (The Phantom of the Opera), написанный Э.Л. Уэббером (Andrew Lloyd Webber) на слова Ч. Харта (Charles Hart) и Р. Стилго (Richard Stilgoe) по одноименному роману французского писателя Г. Леру (Gaston Leroux) и поставленный в Лондоне в 1986 году, представляет собой яркий пример современного музыкального спектакля, ориентированного на широкую аудиторию, который наполнен зрелищностью и использует особые приемы, привлекающие и удерживающие внимание публики.

В силу жанровой специфики, мюзикл в первую очередь привлекает внимание музыкантов, специалистов в области истории и теории популярной музыки. Поэтому большее внимание при изучении этого произведения уделяется его музыкальной составляющей, о чем свидетельствуют работы Е. Андрущенко, Ф. Игнатьева, А. Сахарова и др. В то же время немаловажную роль в этом мюзикле играет поэтический текст, который тесно связан с музыкальным воплощением. Среди структурных элементов текста большое значение приобретают риторические структуры, ко-

которые становятся активными средствами эмоционально-психологического воздействия.

Поэтический текст мюзикла «Призрак Оперы» наполнен риторическими структурами, плотность их использования объясняется необходимостью воздействия на публику не только с помощью визуального ряда, но и слухового, благодаря которому зритель-слушатель получает важнейшую информацию о характерах персонажей и происходящих на сцене событиях.

Особенность восприятия риторических структур в этом произведении, как и во всех временных видах искусства, заключается в том, что они сложно определяются на слух, непосредственно во время звучания. Действие в спектакле разворачивается во времени точно так же, как и в процессе любой другой речевой формы деятельности. Слушатель не может остановить этот процесс, чтобы повторить и лучше осознать какой-то фрагмент. В связи с этим в театральных постановках используются риторические закономерности, способствующие созданию ярких, выразительных и понятных слушателю текстов, которые направлены на донесение эмоционально-содержательной стороны произведения с первого раза. Структуры воздействуют непосредственно на подсознание и эмоции человека, минуя аналитические разделы мозга, и могут быть изучены только в процессе непосредственной работы с фиксированным текстом.

Ситуация с восприятием текста в нашем случае еще более осложняется тем, что необходимо понимать содержательную сторону требующего перевода интонируемого англоязычного текста мюзикла. Существующие литературные переводы в силу объективных причин не всегда имеют возможность передать риторические конструкции оригинала и не позволяют почувствовать изначально заложенные авторами эмоционально выразительные возможности поэтических и литературных текстов. Возникает так называемая проблема перевода, когда перед переводчиком стоит выбор между образной, художественной и информационной достоверностью перевода. В процессе появляются многочисленные варианты переводов с возможностью толкования смысловых оттенков текста. Поэтому возникает необходимость авторского (по возможности, дословного) перевода необходимых фрагментов мюзикла с целью демонстрации структурных элементов.

Начиная с античности, многие из воздействующих на человека структур, были осознаны и воплощены в риторике — искусстве красноречия и науке о воздействии на человека. Важнейшее место в теории риторики занимает учение о риторических фигурах. Под *риторической фигурой* понимается устойчивый оборот, выделенный из общего потока слов путем отклонения от обычного изложения [см.: 1]. Фигуры часто используются в том случае, если речи или тексту нужно придать повышенную выразительность и / или эмоциональность. В теории риторики фигуры речи делятся на две категории: собственно риторические или стилистические фигуры (в европейской традиции их называют еще схемами или шаблонами) и тропы.

Различают также «фигуры мысли» и «фигуры слова». К фигурам мысли относятся изречение, риторический вопрос, обращение, мольба, восклицание и т.д. Под фигурами слова понимают прежде всего сходные конструкции в разных частях предложения (параллелизм, антитеза, нарастание или градация) и изменение порядка

слов (инверсия, наложение). К этой же группе относятся пропуски слов (эллипсис, бессоюзие, или асиндетон, многосоюзие, или полиасиндетон), повторение слов (фраз), аллитерация (alliteration), анадиплосис (anadiplosis), анафора (anaphora) и др.

Рассмотрим несколько примеров риторических фигур, наиболее часто используемых в мюзикле «Призрак Оперы». Особое место занимает *риторический вопрос*, представляющий собой форму вопроса, ответ на который заранее известен, или ответ дает сам автор вопроса. По сути, структура представляет собой утверждение, высказанное в вопросительной форме, которая применяется для усиления выразительности, выделения или подчеркивания той или иной фразы.

Риторический вопрос появляется в Прологе мюзикла, когда Рауль де Шаньи размышляет над приобретенной на аукционе музыкальной шкатулкой. Он вспоминает о том, что Кристина неоднократно говорила о ней. Шкатулка играет мелодию, а Рауль задается вопросом, который действительно не требует ответа: «Будешь ли ты все еще играть, когда всех нас не будет»? [5, 2]. Эта фигура не только способствует передаче процесса размышления над вечностью, но и несет в подтексте скорбь утраты: благодаря использованию именно этого риторического вопроса становится понятным, что Кристины Даэ больше нет среди живых.

Целый комплекс риторических вопросов задает Кристина в номере «Ложен каждый путь» (Twisted Every Way), где она пытается сделать выбор между благодарностью к учителю-Призраку и возможностью начать новую жизнь. Заданные героиней вопросы не адресованы присутствующим на сцене Раулю и другим действующим лицам. Она спрашивает в первую очередь у самой себя, ее размышления показывают внутреннюю работу, душевные переживания, сомнения, желание сделать правильный выбор и страх совершения этого поступка. Следующие одна за другой риторические конструкции передают психологическое состояние героини (пример 1).

Пример 1. Риторический вопрос в номере «Ложен каждый путь» [5, 211].

Twisted every way,	Ложен каждый путь,
What answer can I give?	Какой ответ могу я дать?
Am I to risk my life,	Должна ли я рискнуть своей жизнью,
To win the chance to live?	Чтоб получить шанс на жизнь?
Can I betray the man,	Могу ли я предать человека,
Who once inspired my voice?	Который когда-то пробудил мой голос?
Do I become his prey?	Стану ли я его добычей?
Do I have any choice?	Есть ли у меня другой выбор?

Та же фигура вводится в финале мюзикла, когда Кристина жертвует своей свободой ради спасения любимого и с наполненными состраданием словами обращается к Призраку: «Несчастное создание мрака. Какую же жизнь ты знать мог?» [5, 286–287].

Риторическое восклицание, или экскламация (*exclamatio*), относится к наиболее распространенным риторическим конструкциям. Максимальный накал чувств — кульминация — в поэтических и литературных текстах передается посредством

восклицательной интонации. Важная особенность фигуры — ее применение даже тогда, когда восклицание не обязательно, благодаря чему фраза, в которой употребляется этот оборот речи, приобретает особо подчеркнутый оттенок, существенно усиливающий ее выразительность.

Так, восторженное восприятие природы, передаваемое риторическим восклицанием, звучит в стихотворении «Лето 1854» Ф. Тютчева: «Какое лето, что за лето! / Да это просто колдовство» [4, 157]. В то же время восклицание может нести в себе возмущение, негодование по поводу какого-либо события. Ярким примером тому служат знаменитые слова Цицерона из его речи против сенатора Катилины: «О времена! О нравы!» [цит. по: 2, 57]. Здесь восклицательная интонация усиливает негодование оратора, возмущенного заговором Катилины против Римской республики.

В мюзикле, наполненном яркими характерами и динамичными сценами, эта фигура вводится очень часто и передает эмоциональный всплеск самых различных чувств — от восторга, мольбы, до гнева, ярости. Использование фигуры придает еще большую театральность мюзиклу, способствует отображению атмосферы сумасшедшего мира оперного закулисья, предполагающей повышенный эмоциональный фон, где чувства натуральные и аффектные сплетаются вместе, и уже нет различий между театральной ролью и реальной жизнью.

Приведем лишь несколько примеров введения фигуры восклицания в мюзикл. Так, благодаря *exclamatio*, экстатическим восторгом наполняются слова Кристины об Ангеле Музыки, когда она рассказывает Мег о своем таинственном учителе, а затем видит Призрака в зеркале: «Angel of music, / Guide and guardian / Grant to me your glory» [Ангел Музыки! Наставник и хранитель! Даруй мне свою славу!] [5, 40].

Рауль, организуя ловушку с целью уничтожения Призрака, с пафосом бросает ему вызов и восклицает: «Angel of music fear my fury! / Here is where you fall» [Ангел Музыки, бойся моей ярости / В этом месте ты будешь повержен!] [5, 207–208]. На восклицательных интонациях построено его воззвание к Призраку, гипнотическим голосом притягивающему к себе Кристину в сцене «Кладбище»: «Let her go, for God's sake, let her go! Christine!» [Отпусти ее! Бога ради, отпусти ее! Кристина!] [5, 232]. С той же мольбой и отчаянием звучит его обращение к главному герою в финале, где наряду с восклицанием задается и риторический вопрос: «Free her! / Do what you like only free her! / Have you no pity» [Освободи ее! / Делай что угодно, только освободи ее! / Не столь же ты безжалостен!] [5, 276].

Восклицательные интонации лежат в основе партии Карлотты, они как нельзя лучше соответствуют образу избалованной и капризной примадонны, требующей к себе особого внимания и вносящей оттенок скандала во все сцены с ее участием. Характер дивы проявляется в самом начале мюзикла, когда перед ней падает декорация. Перед тем как демонстративно уйти из театра и поставить под угрозу срыва новую постановку, примадонна, возмущенная словами новых директоров, о том, что произошедшее — всего лишь обычная случайность, гневно и язвительно заявляет: «Si! These things do happen! Well, until you stop these things happening, this thing does not happen!» [Да! Такие вещи действительно происходят! Так вот, до тех пор,

пока вы не остановите эти происходящие вещи, эта вещь (постановка. — *Прим авт.*) не произойдет!] [5, 30].

Повторение последнего слова или фразы неоднократно вводится в поэтические тексты, так или иначе связанные с Ангелом-Призраком. В определенном смысле эта конструкция воспринимается отличительной речевой особенностью героя, и усиливается повторяющейся музыкальной структурой. Так, в речитативе к арии Призрака «Музыка ночи», рассказе Кристины о Призраке в сцене «Крыша оперного театра» (сц. 8., д. 1), в речитативе дуэта Призрака и Кристины «Назад дороги нет» (сц. 6, д. 1) и других номерах используется целый комплекс фигур-повторов [5]. Во всех случаях последняя строка стиха сокращена и состоит, по сути, из одного повторяющегося слова с очевидным смысловым пропуском начала строки, поэтому наряду с фигурой *эпифора*, указывающей на повтор окончания строк, вводится риторическая фигура *анадиплосис* (*anadiplosis*), в которой последнее слово или фраза первой части отрезка речи повторяется в начале следующей части. Кроме того, повтор одного и того же слова или фразы подряд в порядке усиления и привлечения внимания, свидетельствует об использовании фигуры *эпизевксис* (*epizeuxis*), в переводе означающей «усугубление» [3, 13–14]. Так, в речитативе к арии «Музыка ночи» повторяется словоформа «music» (пример 2, структура выделена полужирным шрифтом), которая притормаживает действие, делая более весомыми последние слова фразы, перенося на них смысловой акцент, и одновременно вводит элемент недосказанности, требующий дальнейшего развития сюжета. Призрак таким образом показывает, что музыка является главной частью его жизни, в которую он пытается привлечь Кристину. Повтор последних строк используется и в самой арии, где каждый куплет заканчивается ключевой фразой «the music of the night», давшей название номеру.

Пример 2. Риторические фигуры эпизевксис и анадиплосис в речитативе к арии «Музыка ночи» [5, 61].

I have brought you,
To the seat of sweet music's throne,
To this kingdom where all must pay
Homage to **music**.
Music.

Я привез тебя,
К месту сладостного трона музыки,
В это королевство где все отдает дань
Почитания музыке.
Музыке.

Куплеты наполненного горькой иронией гавота «Незнакомец это, о котором ты мечтала» [Stranger Then You Dreamt It], исполняемого Призраком после эпизода разоблачения, также заканчиваются повторением последнего слова «тайно», усиливающего ощущение боли, которую испытывает тяготящийся своей внешностью главный герой (пример 3, структура выделена полужирным шрифтом).

Пример 3. Риторические фигуры эпифора, эпизевксис и анадиплосис в номере «Незнакомец это, о котором ты мечтала» [5, 73].

Stranger then you dreamt it,
Can you even dare to look,
Or bear to think of me

Незнакомец это, о котором ты мечтала
Сможешь ли ты отважиться взглянуть,
Или снести мысль обо мне:

This loathsome gargoyle
 who burns in hell,
 But **secretly** yearns for heaven,
Secretly,
Secretly.

Этой отвратительной горгулье,
 которая горит в аду,
 Но тайно тоскует по небесам
 Тайно,
 Тайно.

В письме-инструкции о постановке своей оперы «Дон Жуан торжествующий» герой требует, чтобы Кристина вернулась к нему, ее учителю. Здесь фигуры вводятся для акцентирования внимания на ключевом моменте, показывающем желание Призрака вернуть строптивую ученицу и напоминающем о том, что именно он ее наставник и девушка многим ему обязана (пример 4, структура выделена полужирным шрифтом).

Пример 4. Риторические фигуры эпизевксис и анадиплосис в номере «Письма» [5, 200].

If pride will let her return
 To me, **her teacher,**
Her teacher

Если гордость позволит ей возвратиться
 Ко мне, ее учителю,
 Ее учителю

Наконец, этот же прием используется в речитативе дуэта Призрака и Кристины в его опере «Дон Жуан торжествующий». В примере 5 показаны риторические фигуры анафора (повтор начала строк) на слове «in pursuit» [следуя], эпифора на словосочетании «succumbed to me» [уступила мне], эпизевксис с анадиплосисом на словах «silent» [молчало] и «decided» [решилась], выделенные в тексте полужирным шрифтом. Введение этих риторических конструкций акцентирует внимание на ключевых словах, показывающих, что в соответствии с замыслом Призрака Аминта-Кристина пришла сама, *следуя* своему тайному желанию, о котором она не знала, так как оно до определенной поры *молчало*, что она *уступила* герою и *решилась* быть с ним.

В партии Кристины эта конструкция также неоднократно звучит, но всегда в сюжетной связи с Призраком. Так, дважды повторенная последняя строка стиха: «The angel of music sing song in my head, / The angel of music sing song in my head» [Ангел Музыки поет песню в моей голове] [5, 44] появляется в эпизоде, который связан с мечтами Кристины об Ангеле Музыки. Тот же прием вводится, когда она рассказывает Раулю на крыше Оперы о своем впечатлении от посещения Логова Призрака, затем в сцене выбора, когда она умоляет любимого не заставлять ее выступать против своего бывшего учителя, и, наконец, в своей части речитатива дуэта «Назад дороги нет».

Пример 5. Риторические фигуры анафора, эпифора, эпизевксис, анадиплосис в дуэте «Назад дороги нет» [5, 250–251]

You have come here
In pursuit of your deepest urge,
In pursuit of that wish
 Which till now has been **silent,**

Ты пришла сюда.
 Следуя своему сильнейшему порыву,
 Следуя тому желанию,
 Которое до сих пор молчало,

Silent.

...

In your mind you've already

Succumbed to me,

Dropped all defenses,

Completely **succumbed to me.**

Now you are here with me,

No second thoughts

You've **decided,**

Decided.

Молчало.

...

В своих мыслях ты уже

Уступила мне,

Отбросила все сопротивление,

Полностью уступила мне.

Теперь ты здесь со мной:

Без сомнений

Ты решилась,

Решилась.

Таким образом, изучение поэтического текста мюзикла Уэббера «Призрак Оперы» показало, что в нем активно используются средства риторики, которые не утратили актуальности для популярной музыки. Установлено, что риторические фигуры в значительной степени структурируют поэтический текст, способствуют его лучшему восприятию и запоминанию, передают содержательный подтекст, наполняют партии героев необходимой для воплощения их образов эмоциональной выразительностью и психологической достоверностью.

Литература

1. *Гаспаров, Л.М.* Фигуры стилистические // Литературный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 466.
2. *Граудина, Л.К.; Кочеткова, Г.И.* Русская риторика. — М.: Центрополиграф, 2001. — 669 с.
3. *Квятковский, А.П.* Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — 376 с.
4. *Тютчев, Ф.И.* Лирика: в 2 тт. / АН СССР. — М.: Наука, 1966. Т. 1. — С. 157.
5. *Webber, A.L.; Hart, Ch.; Stilgoe, R.* The Phantom of the Opera: Piano-vocal score. Parts I–II. — New-York.: RNH, 2010. — 303 p.

С.А. Филатов-Бекман

ПСИХОАКУСТИЧЕСКИЕ ГРАНИ ЗОННОЙ ТЕОРИИ Н.А. ГАРБУЗОВА

Зонная природа абсолютного слуха, открытая профессором Московской консерватории имени П.И. Чайковского Н.А. Гарбузовым, заключается в том, что воспроизведение акустической частоты не совпадает с исходным частотным стандартом. Как известно, отклонения достигают ± 100 и более центов, однако их среднее значение близко к ± 50 центам. Отличия от стандарта образуют «зону Гарбузова», зависящую не только от значения частотного стандарта, но и от ряда других переменных. Результаты экспериментов Гарбузова свидетельствуют о том, что для каждого испытуемого (из ряда высококвалифицированных музыкантов) характерны свои, глубоко индивидуальные данные. Это дает возможность подойти к теории Гарбузова с позиций музыкальной психоакустики.

Напомним, что Гарбузов в процессе проведения экспериментов задал девять стандартов частоты, охватывающих практически весь диапазон фортепианной клавиатуры; каждый из стандартов восстанавливался испытуемыми «на слух» с помощью специального акустического тон-генератора, позволявшего фиксировать акустическую частоту с точностью до одного цента. Эксперименты, проводившиеся с 1943 по 1945 годы, показали, что в подавляющем большинстве случаев восстановленные значения отличаются от исходного стандарта. Около каждого стандарта было сформировано 22 экспериментальных микроинтервала, что дало значительную акустическую статистику, содержащую 196 значений («кортеж Гарбузова»).

В процессе изучения особенностей данной статистики мы предложили классификацию музыкальных сигналов, включающую модельный, компьютерный и реальный сигналы; более подробно данный вопрос изложен в [1; 2].

Модельный сигнал не порождает звучания, представляя собой компьютерное отображение взаимодействия двух индуктивно связанных электромагнитных контуров.

Компьютерный (и тем более реальный) музыкальные сигналы, порождая звучание, содержат, как минимум, шумы квантования. Данные шумы формируются в процессе «оцифровки» звука и носят принципиально неустранимый характер. Как известно, акустические колебания, преобразованные в слабые вихревые токи, подвергаются аналогово-цифровому преобразованию (АЦП). Результат данного преобразования — дискретный сигнал, распределенный по уровням квантования (в зависимости от амплитуды) и зафиксированный в ряде отдельных моментов времени. Количество временных точек (сэмплов) на одну секунду, или частота дискретизации SF , изменяется от 2000 до 192000 (или от 2 до 192 кГц), число уровней квантования может быть выражено как 2^D , где D — т. н. глубина записи, или количество битов в 1–4 байтах. Таким образом, D изменяется от 8 до 32. Трехбайтная глубина записи предусматривает 16.8 миллионов уровней, четырехбайтная — более 4 миллиардов.

Практика записи и редактирования звука свидетельствует о том, что как SF , так и D должны быть выбраны некоторым оптимальным образом, обладая, по возможности, наиболее высокими значениями. Так, качественная фиксация музыкальных сигналов реализуется при D , не меньшем двух байтов и SF , равной 44–48 кГц (что следует из фундаментальной теоремы Котельникова-Найквиста: количество сэмплов в течение одной секунды должно, как минимум, быть вдвое больше максимальной частоты верхнего из обертонов, содержащихся в фиксируемом сигнале).

Какими характеристиками будет обладать компьютерных сигнал при различных значениях SF и D ? Не найдется ли среди них и таких, содержание которых следовало бы объяснить особенностями психоакустического восприятия?

На базе авторской музыкально-статистической модели [2] нами осуществлена серия компьютерных экспериментов. Около стандарта частоты g_1 (415.3 Гц), принадлежащего к «кортежу Гарбузова», был построен микроинтервал -30 центов (также входящий в статистику Гарбузова). Данный микроинтервал синтезировался на основе программы музыкального редактора Sound Forge [подробнее об этом см.: 3], что позволило получить 10 вариантов компьютерного музыкального сигнала:

для трех значений глубины записи D1, D2 и D3, представляющих 2^8 , 2^{16} и 2^{24} уровней квантования соответственно, и для трех значений SF (11, 48 и 96 кГц). Ситуация D2, как наиболее распространенная в практике звукозаписи, была дополнена значением SF = 22 кГц.

Общий объем экспериментального материала только для одного микроинтервала достаточно значителен. Он включает три вида компьютерной информации — чисто статистические данные, динамические характеристики, а также «топографию» изменения характеристик ряда переменных. Ограниченный масштаб статьи не позволяет рассмотреть все полученные данные даже приблизительно; мы ограничимся анализом музыкально-статистических характеристик лишь для значений {SF 11 кГц, D1}. Подобные параметры не соответствуют промышленной звукозаписи вследствие значительного уровня шумов квантования, однако исследование характеристик шумов и представляет нашу первоочередную задачу.

На рис. 1 показаны интеграл корреляции C2, мгновенные пульсации фрактальной размерности Dim2, функция автокорреляции Mcorr, а также распределение пульсаций (не плотность распределения!).

MDV:

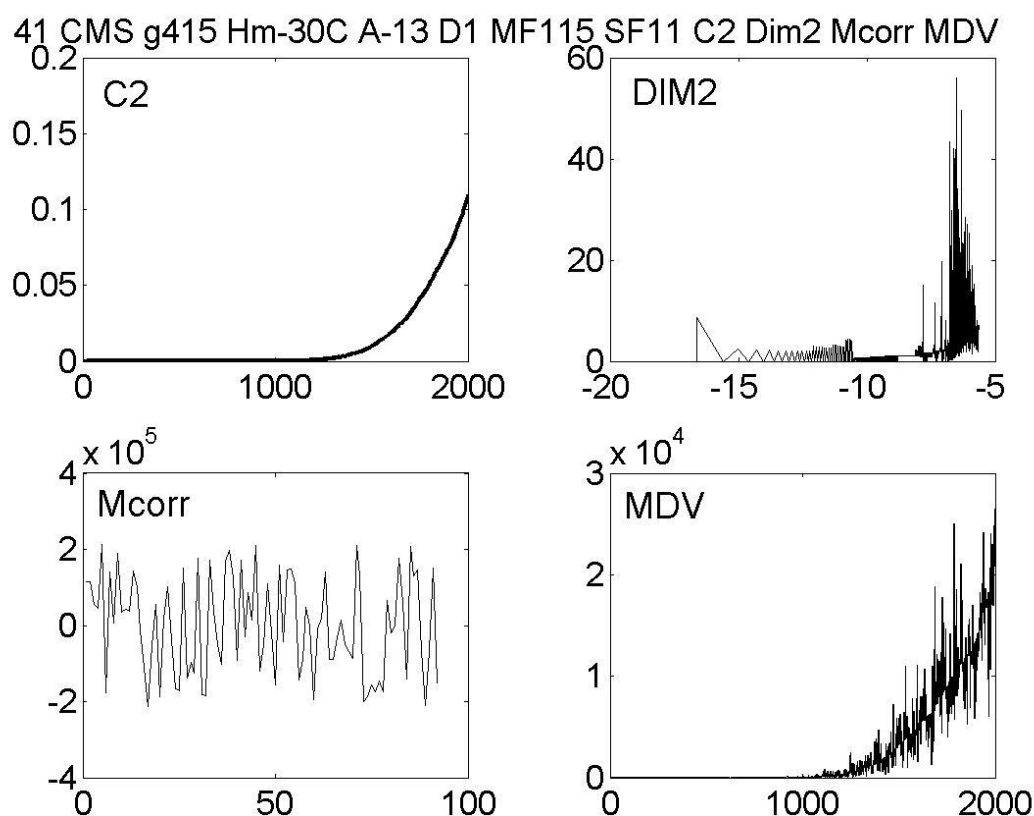


Рис.1. Изменение C2, Dim2, Mcorr и MDV в зависимости от масштаба

Интеграл корреляции, представляющий собой отношение расстояний между двумя точками фазовой реконструкции к общему количеству всех возможных расстояний, близок к понятию геометрической вероятности. Малые расстояния практически отсутствуют, с ростом масштаба поведение C2 приобретает заметную не-

линейность (преобладание значительных расстояний между точками). Нелинейное поведение C_2 достаточно часто свидетельствует о значительной роли шумов.

Корректный расчет фрактальной размерности основан на линеаризации логарифма C_2 , однако высокочастотные пульсации Dim_2 , небыстроточные с позиции понятия фрактальной (или корреляционной) размерности, также представляют интерес: в области сравнительно больших масштабов (около -5 в логарифмических координатах по оси OX) данные пульсации достигают максимума. Переменная MDV отражает особенности распределения тех расстояний между точками фазовой реконструкции, на основе которых построена кривая для C_2 . Для MDV характерны высокочастотные пульсации, которым присущ практически случайный характер.

Таким образом, рис. 1 отчетливо демонстрирует преобладание значительных расстояний между точками фазовой реконструкции для «низких» параметров генерации сигнала: иначе говоря, шумы практически «подавляют» малые расстояния.

Упомянутая выше фазовая реконструкция может быть получена в том случае, если по оси OX отложить значения исследуемого сигнала, а по оси OY — тот же сигнал, смещенный по фазе. Кажущаяся экзотичность подобной операции компенсируется тем, что исчезает явная зависимость от времени. Фазовая реконструкция является мощным методом исследования явлений и процессов, для которых невозможно аналитическое представление (в виде уравнений или формул).

Исследуемый нами сигнал (микроинтервал величиной -30 центов) представлен на рис. 2. Отметим, что сигнал распадается на два множества точек, не связанных между собой:

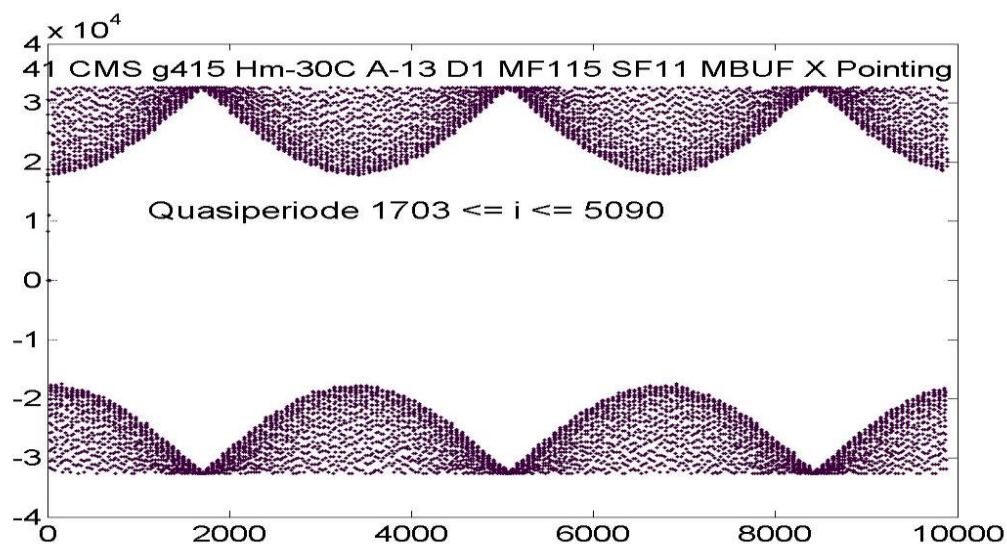


Рис. 2. Амплитудно-временное представление музыкального сигнала

Фазовая реконструкция сигнала и его фрактальная размерность отражены на рис. 3:

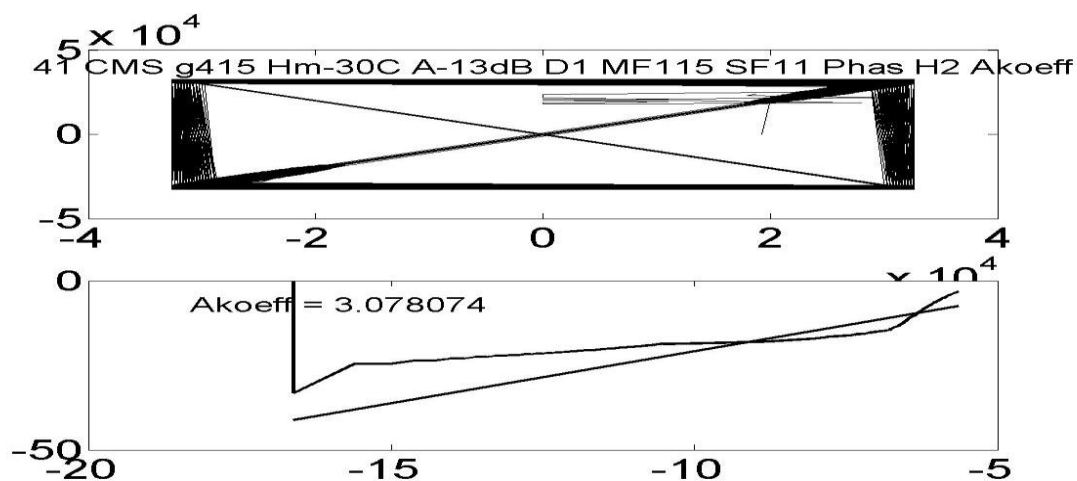


Рис. 3. Фазовая реконструкция и фрактальная размерность сигнала

Фазовое отображение напоминает прямоугольную фигуру, пересеченную диагоналями. В нижней части рис. 3 представлена кривая, являющаяся логарифмом от интеграла корреляции C_2 . Аппроксимация этой сложной нелинейной функции, выполненная на основе метода наименьших квадратов, дает прямую, наклон которой к горизонтальной оси позволяет оценить фрактальную размерность. В данном случае она довольно высока (3.078074), что объясняется значительным влиянием шумов квантования.

Особенности фазовой реконструкции становятся понятны, если исключить линии, соединяющие отдельные точки (рис. 4):

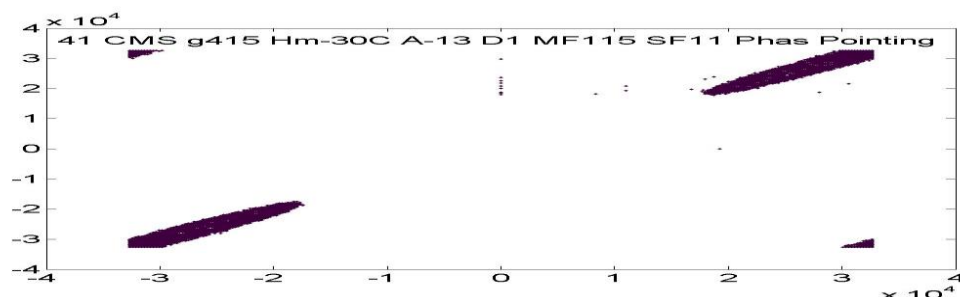


Рис. 4. Поточечное представление фазовой реконструкции

Как следует из рисунка, полученное изображение представляет набор точек, объединенных главным образом в четыре компактные группы (если исключить из рассмотрения незначительный «шлейф» из отдельных пунктов).

Как объяснить возникновение компактных групп? Хорошо известно, что сумма двух гармонических колебаний (двух синусоидальных функций) выражается через удвоенное произведение синуса полусуммы и косинуса полуразности аргументов. Однако «оцифровка» сигнала с «низкими» параметрами записи трансформирует квазигармонические колебания в некоторую ступенчатую функцию. В этом случае сумма сигналов для момента времени t может быть выражена в виде уравнения $\sigma = D (n_1 + n_2)^t$, где правая часть представляет собой дискретную квазиамплитуду. Величина σ принимает нулевые значения лишь в случаях $n_1 = n_2 = 0$ (отсутствие сигнала) и $n_1 = -n_2$ (исключительно маловероятная ситуация). Следовательно, σ яв-

ляется дискретной знакопеременной функцией, что отчетливо проявляется на фазовой реконструкции и ведет к формированию компактных групп точек.

Продолжим анализ рис. 4. Наличие компактных групп точек свидетельствует о *вырожденности* компьютерного музыкального сигнала, являющейся следствием «низких» параметров записи. Как следует из экспериментов со значениями глубины записи D2 и D3 и со значениями SF, превышающими 11 кГц, подобное вырождение сигнала проявляется лишь при наборе параметров {SF 11 кГц, D1}.

Каждый элемент в поле фазовой реконструкции соответствует отдельному моменту времени (это в принципе исключает возможность пересечения траекторий, в противном случае мы бы имели одинаковые моменты времени, отнесенные к различным пунктам на временной оси). Вычислим логарифм расстояния между каждыми двумя последовательными точками для всех элементов фазовой реконструкции. Суммируя полученные логарифмы (или определяя логарифм произведения расстояний), получим параметр λ . По физическому смыслу данная величина близка к т. н. первому показателю Ляпунова, хотя численная реализация λ и не может считаться вполне безупречной (не учитывается «разбегание» траекторий вследствие сравнительно малой длины статистической выборки).

Проанализируем особенности параметра λ для трех значений глубины записи и четырех значений SF (рис. 5):

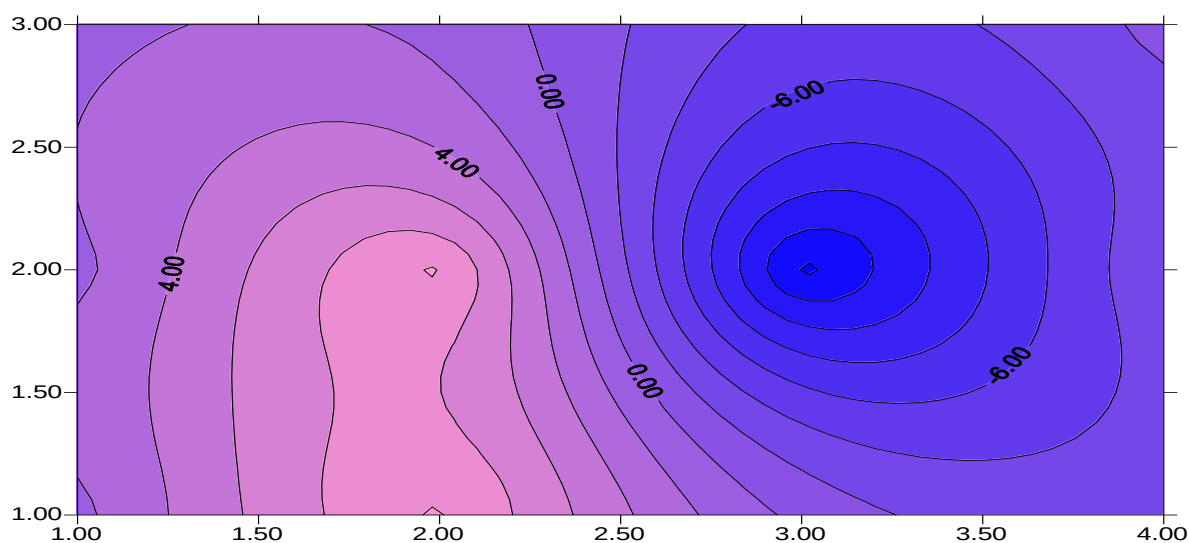


Рис. 5. Параметр λ как функция SF и D

Значения SF отложены по горизонтальной оси таким образом, что 1 соответствует 11 кГц, 4–96 кГц; по вертикальной оси отложены значения D1, D2, D3 (отметим, что D может принимать только целые значения).

Большие расстояния между точками (в случае рис. 4) порождают положительные значения параметра λ , уменьшение расстояний (при росте SF и D) приводит к отрицательным значениям λ . Таким образом, данный параметр представляет собой знакопеременную функцию.

Как известно, положительный знак первого показателя Ляпунова говорит о наличии хаотических свойств фазового отображения (распад на отдельные ком-

пактные группы точек есть свидетельство свойств компьютерного графического отображения, а не свойств аттрактора).

Отметим, что нулевая изолиния на рис. 5 расположена почти вертикально и уверенно проецируется на горизонтальную ось. Несложные оценки показывают, что проекция данной изолинии лежит в интервале от 37.25 кГц (для D3) до 47.25 кГц (для D1). Среднее значение для данного интервала дает 42.5 кГц. Таким образом, качественная запись может быть получена при параметрах {SF 44.1 кГц, D2} (что и имеет место в действительности), а все более распространенное значение SF = 48 кГц обеспечивает качество записи практически при любых значениях D.

Сделаем выводы из проведенного анализа. Практика звукозаписи свидетельствует, что промышленные значения SF существенно превышают 40 кГц, что соответствует отрицательным значениям λ , т.е. нехаотическому режиму, хотя записи удовлетворительного качества могут быть получены и при SF, равной 20–22 кГц. Можно предположить, что человеческая аудиосистема обладает некоторым селективным свойством, позволяющим латентно фиксировать «хаотичность» записи, так как хаотичность не проявляет себя в виде каких-либо специфических шумов или помех. Однако если подобная особенность существует, то она имеет чисто ментальную, психоакустическую природу, опирающуюся на подсознание и не связанную с аппаратными характеристиками приборов звукозаписи.

Сформулированные выводы носят предварительный характер, так как они получены на основе ограниченного числа экспериментальных данных. Однако исследования особенностей психоакустического восприятия на основе теории Н.А. Гарбузова носят многообещающий характер, так как могут оказать помощь в исследовании загадок восприятия музыкальной информации.

Литература

1. *Филатов, С.А.* Введение в компьютерно-музыкальное моделирование для учащихся с ограничениями физических и сенсорных возможностей // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. — 2009. Т. 15. Основной выпуск. № 2 апрель–июнь. — С. 426–429.
2. *Филатов-Бекман, С.А.* Введение в компьютерно-музыкальное моделирование: некоторые педагогические аспекты. — Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. — 120 с.
3. *Филатов-Бекман, С.А.* К вопросу о математических аспектах зонной теории абсолютного слуха Н.А. Гарбузова // Концепция образования в искусстве и науке: Сб. мат. конф.: Григорьевские чтения. — М.: Московский гуманитарный университет, 2012. — С. 171–176.

***ДОГОВОР ВОЗМЕЗДНОГО ОКАЗАНИЯ КУЛЬТУРНО-ЗРЕЛИЩНЫХ УСЛУГ
В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ***

В России существует множество стратегий для решения современных социально-экономических проблем и на данном этапе развития общества необходимо найти наиболее эффективное и основополагающее разрешение вопроса. Сегодня, первоочередным, на наш взгляд, решением видится в изменении социально-культурной составляющей общества, а именно в развитии культурно-зрелищной сферы оказания услуг. Возмездное оказание культурно-зрелищных услуг в современном российском обществе предоставляет гражданину «духовное развитие», которое должно совершенствовать его.

Предметом настоящего исследования являются проблемы, связанные с реализацией договора возмездного оказания культурно-зрелищных услуг. Целью настоящей статьи является разработка теоретических основ гражданско-правового регулирования возмездного оказания культурно-зрелищных услуг и практических предложений по совершенствованию гражданского законодательства.

Поставленная цель определила ряд задач, которые имеют научно-практическое значение: определить понятие и правовую природу договора возмездного оказания культурно-зрелищных услуг; определить правовые проблемы в регулировании и в реализации оказания культурно-зрелищных услуг и предложить устранения пробелов в законодательстве.

Правовое регулирование услуг в различных сферах рассматривалось учеными неоднократно. Существует ряд монографий, диссертационных работ и научных статей, которые посвящены отдельным видам услуг, авторами которых являются Н. Баринов, А. Кабалкин и Л. Брычева, В. Кванина, Л. Ситдикова и другие, но, ни в одной работе не раскрывается понятие и значение возмездного оказания культурно-зрелищных услуг.

В цивилистической науке М. Севостьяновым рассматривался договор возмездного оказания концертных услуг [7], в котором были освещены общие вопросы эволюции культурно-зрелищных услуг, так как концертная деятельность является разновидностью данных услуг. Вопросами, связанными с творческой деятельностью обеспечения культурно-развлекательных услуг и духовно-нравственными проблемами занимается Л. Савчук [4, 5, 6]. Культурно-зрелищное явление вызывает интерес не только в гражданском праве, но исследуется другими науками, об этом свидетельствуют исследовательские работы по административному праву, по уголовному праву, по философским наукам, по педагогическим наукам, по экономическим наукам, по социологическим наукам и др.

Специального исследования по гражданско-правовому регулированию предпринимательской деятельности в сфере возмездного оказания культурно-зрелищных услуг в современном российском обществе не проводилось и осталось без внимания.

Методологической основой настоящего исследования являются методы научных исследований анализа и синтеза, обобщения и сравнения; специально-научные методы — логический, технико-юридический.

Научная новизна данной работы состоит в том, что она является первым исследованием гражданско-правового регулирования договора в сфере возмездного оказания культурно-зрелищных услуг по законодательству Российской Федерации. В работе сформулированы также рекомендации по совершенствованию действующего гражданского законодательства.

По своей природе договор возмездного оказания культурно-зрелищных услуг является разновидностью договора возмездного оказания услуг, но данный договор не включен в перечень договоров главы 39 Гражданского кодекса Российской Федерации [1]. Можно сделать вывод, что указанный договор является непоименованным.

Понятие «услуга» не раскрывается в современном гражданском законодательстве, но можно выделить некоторые признаки:

- 1) услуга это специфическая форма экономических отношений;
- 2) услуга является деятельностью, т.е. совокупностью целенаправленных действий, направленных на достижение определенной цели;
- 3) услуга удовлетворяет потребности человека;
- 4) услуга является полезным действием;
- 5) услуга может иметь творческую, эксклюзивную направленность;
- 6) услуга не имеет вещественного воплощения и неотделима от личности исполнителя;
- 7) услуга имеет моментальную потребляемость, неформализованность качества.

Следовательно, под услугой мы можем понимать целесообразное действие одного лица, услугодателя (юридического или физического лица), направленное на удовлетворение нематериальных потребностей, благ другого лица, услугополучателя, и реализующееся в процессе оказания услуги, результат которого имеет определенную ценность [см.: 8]. Так, под культурно-зрелищной услугой понимается услуга по проведению культурно-зрелищного представления для удовлетворения нематериальных потребностей, осуществляемая культурно-зрелищными организациями или физическими лицами. В свою очередь культурно-зрелищное представление можно определить как — театрализованное, киноvideозрелищное, концертное, цирковое и иное воспроизведение (показ) культурно-зрелищных видов искусств, предполагающее живое зрительское восприятие.

Предметом договора возмездного оказания культурно-зрелищных услуг является совершение исполнителем определенной деятельности. В культурно-зрелищной сфере можно выделить следующие виды деятельности:

- 1) театральная деятельность;
- 2) теле-, кино-, мультипликационная деятельность;
- 3) цирковая деятельность;
- 4) эстрадная (концертная) деятельность;
- 5) музейная деятельность;
- 6) выставочная деятельность;

- 7) библиотечная деятельность;
- 8) деятельность в организации массовых праздников (ритуалов, церемоний, карнавалов);
- 9) деятельность зоопарков (террариумов, дельфинариев, океанариумов);
- 10) деятельность в организации массовых спортивных мероприятий.

Таким образом, в качестве предмета исполнения по культурно-зрелищному договору выступает полученный заказчиком полезный эффект от совершения исполнителем определенной деятельности. Полезный эффект носит нематериальный характер и в противоположность договору подряда никогда не выражается в появлении новой вещи или изменении (улучшении) потребительских свойств уже существующей вещи [см.: 3].

Исполнитель и заказчик являются сторонами договора возмездного оказания культурно-зрелищных услуг. Исполнителем по договору возмездного оказания культурно-зрелищных услуг может быть организация (юридическое лицо), индивидуальный предприниматель, которые осуществляют услуги в культурно-зрелищной сфере для удовлетворения гражданами своих культурных потребностей. Заказчиком по договору возмездного оказания культурно-зрелищных услуг является гражданин, как потребитель (зритель, посетитель) культурно-зрелищных услуг.

Договор возмездного оказания культурно-зрелищных услуг можно считать заключенным, когда заказчик (потребитель, зритель, посетитель) приобретает билет на культурно-зрелищное мероприятие. Билет представляет собой документ установленной формы, содержащий информацию об условиях договора с потребителем и, как правило, подтверждающий факт оплаты услуги. Форма билета утверждена Приказом Министерства культуры РФ от 17 декабря 2008 г. № 257 «Об утверждении бланков строгой отчетности» [2]. В билете должны быть указаны: название и адрес культурно-зрелищной организации, наименование услуги, место (подъезд, трибуна, ряд, место) оказания услуги, дата, время, цена, сведения о возврате билета, возрастные ограничения для зрителей, серия и номер билета, а также иная дополнительная информация культурно-зрелищной организации.

Юридическая квалификация договора: консенсуальный, возмездный, двусторонний, взаимный, публичный, срочный, договор присоединения.

Существенные условия договора — предмет, срок и цена.

Форма договора — письменная.

Права и обязанности сторон (исполнителя и заказчика) по договору возмездного оказания культурно-зрелищных услуг зависят от вида предоставляемых услуг культурно-зрелищного характера, но в целом имеют общую специфику. Культурно-зрелищная организация имеет право: самостоятельно устанавливать цены на билеты, цены на дополнительные услуги; самостоятельно устанавливать льготы на посещение культурно-зрелищного представления для отдельной категории граждан; самостоятельно определять состав исполнителей культурно-зрелищного представления; осуществлять экскурсионное обслуживание и предоставлять информационные и консультационные услуги. Культурно-зрелищная организация обязана: предоставлять потребителю достоверную информацию о билетах, о ценах на билеты, о месте проведения, о времени начала и окончания мероприятия, об условиях

возврата билетов, о льготах для отдельную категорию граждан, о возрастных ограничениях; предоставлять зрителю предусмотренное в билете место в зале, которое отвечает требованиям и правилам эксплуатации; обеспечить безопасность посетителей; обеспечить качество предоставляемой культурно-зрелищной услуги.

Потребитель (зритель, посетитель) вправе: требовать возврата денег в случае замены (отмены) представления; требовать возврата денег в случае непредставления информации о возрастных ограничениях; пользоваться бесплатным посещением культурно-зрелищной организации; требовать надлежащее качество оказываемых услуг; потребовать соразмерного уменьшения цены за оказание услуги; отказаться по одностороннему отказу от исполнения договора при условии оплаты исполнителем фактических расходов. Потребитель (зритель, посетитель) обязан: соблюдать правила работы культурно-зрелищной организации; соблюдать правила пользования предметами, имущества культурно-зрелищной организации; оплатить обусловленную цену. Потребитель (зритель, посетитель) с ограниченными возможностями вправе пользоваться дополнительными правами и услугами культурно-зрелищных предприятий для реализации и удовлетворения своих нематериальных потребностей.

Проанализировав ключевые понятия — «услуга», «культурно-зрелищная услуга», можно сформулировать понятие договора возмездного оказания культурно-зрелищных услуг. Договор возмездного оказания культурно-зрелищных услуг — это разновидность договора возмездного оказания услуг, в силу которого, одна сторона — исполнитель (культурно зрелищная организация, физическое лицо) обязуется в определенные сроки по заданию другой стороны — заказчика (зрителя, посетителя) оказать услуги по проведению культурно-зрелищного представления (театрализованное, киновидеозрелищное, концертное, цирковое и иное воспроизведение (показ) культурно-зрелищных видов искусств, предполагающее живое зрительское восприятие) для удовлетворения нематериальных потребностей, а заказчик (зритель, посетитель) обязуется оплатить эти услуги.

Подводя итоги вышесказанному, можно определить, что в российском законодательстве законодатель не раскрывает сущность понятий «услуга», «культурно-зрелищная услуга», «договор возмездного оказания культурно-зрелищных услуг», поэтому видится необходимым выделение отдельного параграфа в 39 главе ГК РФ «Договор возмездного оказания культурно-зрелищных услуг», в котором будут отражаться правовая природа и основные положения о возмездном оказании культурно-зрелищных услуг.

Следовательно, сформулированные в исследовании выводы имеют теоретическую и практическую значимость. На основе теоретической составляющей, нормативно-правовых актов будет происходить развитие гражданского и предпринимательского права путем определения дефиниции понятий «услуга», «культурно-зрелищная услуга», «договор возмездного оказания культурно-зрелищных услуг». Предложения и рекомендации могут быть использованы в правотворческой деятельности по совершенствованию действующего законодательства, в правоприменительной практике, при регулировании правоотношений культурно-зрелищных услуг.

Литература

1. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть вторая) от 26 января 1996 г. № 14-ФЗ (ред. от 31.12.2014) // Собрание законодательства Российской Федерации. — 1996. № 5. — Ст. 410.
2. Приказ Министерства культуры РФ от 17 декабря 2008 г. № 257 «Об утверждении бланков строгой отчетности» // Российская газета. — 2009. № 30. Режим доступа: <http://www.rg.ru/2009/02/20/kultblank-dok.html>
3. Российское гражданское право: Учебник: В 2 тт. Т. II: Обязательственное право / Отв. ред. Е.А. Суханов. — М.: Статут, 2010. — 1208 с.
4. Савчук, Л.Ф. Гражданско-правовые договоры культурно-зрелищного предпринимательства. — Краснодар: Парабеллум, 2010. — 256 с.
5. Савчук, Л.Ф. Гражданско-правовое обеспечение духовности культурно-развлекательных услуг и их безопасности для детей. — Краснодар: Парабеллум, 2010. — 212 с.
6. Савчук, Л.Ф. Духовность гражданско-правовых отношений в сфере художественного творчества. — Краснодар: Парабеллум, 2011. — 124 с.
7. Севостьянов, М.В. Гражданско-правовой договор возмездного оказания концертных услуг: Дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.03. — Волгоградский государственный университет, 2006. — 190 с.
8. Хабибрахманова, Р.Р. Зрелищное искусство как социальное явление: Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. — Уфа: Башкирский государственный университет, 2001. — 131 с.

С.И. Хватова

***ПОЛИЛИНГВИЗМ СОВРЕМЕННОГО БОГОСЛУЖЕБНОГО СЛОВА
И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЭКЛЕКТИКА ПЕВЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА
СОВРЕМЕННОГО ПРАВОСЛАВНОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ***

В современном мире православие, как и другие религии, выполняет функцию консолидации фрагментирующегося социума, а церковное пение — важнейший компонент богослужебного канона — служит стабилизирующим фактором, который «возвращает к общности, целокупности “мы-сознания”» [1, 113], что существенно во все времена, но особенно в периоды кризисов социального устройства и национальной идентичности. На сложном этапе отечественной истории Русская Православная Церковь выполняет свою созидательную миссию. В 2011 году она вместе с обновленной Россией отмечает двадцатилетие возрождения. Этот совсем небольшой по историческим меркам временной промежуток вместил массу событий, оформившихся направлений и течений в богослужебном певческом искусстве. По стремительности и «плотности» происходящего церковная жизнь вполне созвучна времени и общей атмосфере рубежа XX–XXI веков. Динамичность процессов, изменчивость и противоречивость тенденций требует оперативной фиксации и научного осмысления.

Религиозное возрождение прошло в России XX в. несколько волн подъема и сопряжено с *этническим* (в старых терминах — национальным). Оно названо русским

мыслителем Г. Федотовым «новым социальным феноменом» или «парадоксом современности» [2, 451]. Сущность этого явления он видел в значительном повышении роли этничности в общественных процессах, возрождении интереса к языку, почвенной культуре, обычаям, традициям, образу жизни на фоне нарастающей интернационализации экономической и социально-политической жизни, глобализации человеческой деятельности [2].

Духовная жизнь православных зиждется на Священных текстах Священного писания и Предания. Первый более стабилен, второй — из-за устной традиции бытования — мобилен и весьма вариателен. Богослужение — чуткий живой организм, социально отзывчивый, реагирующий на изменения социально-политических идей, реагирующий на все события истории, связанной с православным миром. В связи с событиями, сопряженными с распадом СССР, были возрождены воинские чинопоследования, создан корпус текстов, связанных с новейшими канонизированными Святыми. Один из последних примеров — богослужебный круг службы Царственным Страстотерпцам. Новые акафисты, тропари, кондаки, каноны сочиняются нашими современниками. Пишут они в духе стихов минеи, — своего рода стилизации, чтобы тексты гармонировали с каноническими.

Основой современного православного богослужебного канона является литургический текст на церковнославянском языке. Предстоятели церкви также выражают озабоченность сохранностью богослужебных текстов чинопоследований, языка богослужения, осознавая, что это тот стержень, на котором зиждется его молитвенное устройство. Церковнославянский язык — носитель символики особых, заключенных в нем смыслов, особой поэтики, обладает своего рода эстетикой, в том числе и фонетической, в нем содержатся догматы веры, которые могут быть утрачены или искажены при переводе. Д. Лихачев назвал его «общим языком молитвы», на котором православные ощущают сопричастность богослужебному действию. Это — живой язык, на котором до сегодняшнего дня составляются новые богослужебные тексты — акафисты и пр. (например, цикл о Новомучениках и Исповедниках Российских). Поэтому певческое сослужение вызывает к жизни, помимо хормейстерских, и, конкретнее, регентских, **лингвистические проблемы**, причем относящиеся не всегда к церковнославянскому языку. Процессы инкультурации — взаимодействия христианского благовестия и национальных культур тех народов, среди которых осуществляется проповедь Евангелия — наблюдаются повсеместно. Они рассматриваются отдельными учеными и богословами как явление естественное, а другими — как следствие негативной тенденции секуляризации богослужения.

Архимандрит Кирилл (Говорун) отмечает, что «на приходах среди священнослужителей есть практика изменять богослужебные тексты по своему усмотрению. Сейчас эта практика должна получить какое-то осмысление — ее нужно изучить, упорядочить и оптимизировать. Это позволит нам еще раз обратиться к феномену церковнославянского языка, ведь часто мы воспринимаем богослужебный язык как какую-то данность, то, к чему мы привыкли. Теперь будет хороший повод задуматься о нашем наследии. Конечно же, такие изменения происходят не первый раз в истории» [3].

Следует вспомнить, что и тот язык, на котором ведется современное богослуже-

ние — явление относительно позднее. Известно, что уже с первых веков существования христианской Церкви, литургии в странах, где проповедовалось Евангелие, служили на местных языках. Больше всего на литургическое развитие оказали влияние три языка, которые в этом смысле можно назвать «опорными» для христианской Церкви — это сиро-арамейский, греческий и латинский языки. Приблизительно к XI веку относятся древнейшие памятники древне-славянского языка, по которым мы и знакомимся с главнейшими особенностями его форм и строя, и традиционно отдаем должное переводу Священного Писания первой половины IX века Кириллом и Мефодием. В различных филологических источниках описывается процесс обновления церковнославянского языка в XVI столетии, который и употребляется сегодня в богослужебных книгах.

Естественно, понимание языка богослужения является краеугольным камнем катехизации, в противном случае оно потеряло бы свой как минимум дидактический смысл. Епископ Архангельский Ионникий об этом писал: «Могущественным средством воздействия пастыря на пасомых является богослужение Православной Церкви. Наше богослужение имеет религиозно-нравственное и воспитательное значение. Оно будет вполне достигать своей цели, когда будет совершаться на языке понятном для всех, то есть на родном русском языке. Св. Писание говорит: «пойте Богу разумно». Апостолы проповедовали на всех языках и на всех языках молились с верующими» [там же].

Интересно, что когда дело касается малых народов России, вопрос о необходимости перевода не вызывал сомнений. Сегодня в России есть литургии на языках латышском, зырянском, мордовском, татарском, но нет богослужения на современном русском. Но когда речь идет о миссионерской деятельности, признается необходимым перевод богослужения как на языки народов России, так и на иностранные.

Сегодня мы часто сталкиваемся с массовым уходом молодых людей в протестантские церкви, которые аргументируют свой выбор понятностью текстов и привлекательностью музыкального ряда богослужения, который часто состоит из песен, стилистически ориентированных на массовые жанры.

Понимание современного прихожанина богослужебных текстов отражено в результатах всероссийского репрезентативного опроса, который был проведен службой «Среда» (полевые работы Фом-Пента, выборка 1500 человек). 37% россиян выступают за то, чтобы службы в православных храмах велись на современном русском языке. При этом женщины несколько чаще мужчин хотят слышать на службах современный русский язык. Интересно, что представители разных возрастных групп отвечали примерно одинаково. Изменить язык церковных богослужений с церковнославянского на современный русский чаще хотят безработные респонденты (44%), граждане, имеющие образование ниже среднего (43%), россияне, высоко оценивающие общественную деятельность Патриарха (46%). Среди тех, кто хотел бы по-прежнему слышать церковнославянский во время церковных служб: образованные россияне (45%), предприниматели и руководители (48%), респонденты, занимающиеся наукой и работающие в сфере образования. Среди православных около половины опрошенных высказались за изменение языка церковных богослуже-

ний. Что касается федеральных округов: чаще всех выступают за изменение языка богослужений проживающие в Южном и Северо-Кавказском федеральном округе. [Комментарии нами заимствованы из материалов сайта pravoslavie.ru] Пресса» ФОМ-Пента].

Современные оценочные характеристики ученых-богословов («кризис») и духовенства («обновленчество» = «раскольниковство») показывают осознание ими степени угрозы каноническому единству современного богослужения, стремление противостоять неоправданным изменениям, поскольку в данном контексте именно «административный консерватизм» священнослужителей способствует сохранению единообразия и, в конечном итоге — традиции.

На Архиерейском Соборе 2000 года Святейший Патриарх Алексий II выразил серьезную озабоченность «применением некоторыми священнослужителями различных нововведений, противоречащих установившейся православной церковной традиции» [9]. От внимания Патриарха не ускользнули и продолжающиеся попытки усовершенствовать богослужебное чинопоследование, состав текстов, изменить в отдельных моментах богослужебный язык. В своем докладе на ежегодном епархиальном собрании г. Москвы 5 декабря 2006 года вновь затронул данную проблему, которую определил как «неообновленчество».

24 декабря 2007 г. на епархиальном собрании московского духовенства Святейший Патриарх выделил из всех заданных единственный, на его взгляд, главный вопрос, и остановился именно на нем. Он касался нововведений за богослужениями в новейшее время. Алексий II ответил, что никакой подготовки литургической реформы в Церкви нет и быть не может. «Те, кто порой высказывают частные мнения о том, что нужно перевести богослужение на русский язык, о чем в свое время говорили обновленцы, или предлагают сократить богослужение, забывают, что Церковь, ее уставы и правила вырабатывались тысячелетиями, и они должны свято соблюдаться. Никакого пересмотра текстов (перечисляются богослужебные тексты. — С. Х.) не будет. Церковь наша в трудные времена гонений и испытаний выстояла, сохраняя свою традицию незыблемой. Эту традицию должны свято беречь и мы» [4].

Включение фрагментов читаемого на современном русском языке, передвижение времени богослужений, их совмещение, «удвоение», возрождение востребованных чинов, издание обновленных чиновников, требников свидетельствует о «социальной отзывчивости» РПЦ, заботе о мирянах и готовности духовенства к работе над усовершенствованием словесной части чинопоследования, находящегося в процессе постоянной эволюции.

Священники иногда инициируют дополнительное чтение Апостола и Евангелия на современном русском языке (нами выявлено три храма в Адыгее, и восемь — в Краснодарском крае). Ориентировано оно, в основном, на людей среднего возраста, поскольку многие дети, посещающие храм, обучаются в воскресной школе и знают язык богослужения. Проповедь, традиционно читаемая по завершении Литургии, также порой смещается на более раннее время: после чтения Евангелий (сразу толкуется прочитанное и комментируется), после исполнения концерта перед причащением прихожан. Причины здесь просты: многие прихожане, прича-

стившись, уходят, хотя в соответствии с правилами пребывания в храме продолжается до завершения службы — Отпуста.

Особый случай включения фрагмента в богослужение — устойчиво закрепившееся на Литургии неуставное запричастное пение — вставки в чинопоследование, представляющие собой в большинстве случаев духовные концерты, реже — псалмы, духовные песни, праздничные колядки. Чаще всего произведения подобного рода называют *запричастным стихом* (поскольку вставное песнопение исполняется вместо его многократного повторения) и *духовным концертом*. Он включается в богослужение во время причащения священнослужителей в алтаре и нередко поется не на церковнославянском языке, а на современном русском.

За рождественским богослужением часто востребованы в качестве запричастного пения колядки — своего рода рождественские песни, многие из которых написаны на украинском языке. Приведем часто исполняемые на Кубани и в Адыгее:

The musical score is for a Ukrainian Christmas carol, likely "Spish, I-suse, spish, spatnyky khody, ya te-be mu" (Sleep, I-suse, sleep, spatnyky, come, I am with you). It is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score includes a Soprano (S.) solo part and SATB choir parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in Ukrainian. The first system shows the Soprano solo and the SATB choir parts. The second system shows the continuation of the SATB choir parts. The lyrics are: "Спи, І-су - се, спи, спа - тонь - ки хо - ди, я Те - бе му" and "ко - ли - са - ти, пі - сень - ка - ми при - сип - ля - ти, пі - сень - ка - ми".

Пример 1

Коли Христос родився

Ко - ли - Хри стос_ ро - див - ся і на світ з'я - вив - ся
 Ко - ли - Ді - ва Ма - рі - я Си - на - по - ро - ди - ла,
 Ко - ли - Хри стос_ ро - див - ся і на світ з'я - вив - ся
 Ко - ли - Ді - ва Ма - рі - я Си - на - по - ро - ди - ла,
 тем - на ніч сі - я - ла, зір - ка - ми сі - я - ла.
 то в пос - тіль - ку бі - лу йо - го по - ло - жи - ла.
 тем - на ніч сі - я - ла, зір - ка - ми сі - я - ла.
 то в пос - тіль - ку бі - лу йо - го по - ло - жи - ла.

Пример 2

Существует особое богослужение, где полилингвизм не только не оспаривается, а поощряется, он имеет богословское обоснование. «Дар языков (глоссолалия) впервые сообщен был апостолам, а м. б. и другим верующим, в день 50-цы при сошествии на них Духа Святого. Этот дар проявился в какой-то особенно воодушевленной (чем-то напоминавшей речь человека в состоянии опьянения) речи (*λαλεῖν, αλοφθεγγεσθαι*) «о величиях Божиих» «на иных языках» (*ἐτέραις γλώταις*), так что слушатели до 15 национальностей слышали из уст апостолов свое родное наречие (*διὰλεκτος*)» [5]. Дух Господень, обнимающий собою человечество в его народах и языках и носящий в себе силу объединения их, произвел во внутреннейших основах души мгновенное устранение наиболее разделяющих человечество национальных границ (с. 31) языка, символически предуказывая этим будущее благодатное единение человечества. Подобный дар сообщался в апостольской церкви неоднократно после крещения. Так, дар языков получили Корнилий и домашние его после крещения, ученики Иоанна Крестителя чрез руковозложение на них ап. Павла [6]. В Коринфской церкви этот чудесный дар получил самое широкое применение за богослужением. Так, существует великая Ектения «полиглота», исполняющаяся во время Пасхального богослужения. Ектения игумена Силуана поется на 11 языках, причем каждое прошение имеет другую стилистику — в соответствии с поемым текстом:

Мирная ектения № 11 Пасхальная (Полиглотта)

(Из сборника ектений изг. Силуана Туманова)

Переложение для смешанного хора

А. Алексеевой

1. *Греческий*

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS

А - минь. Ки - ри - е э - ле - и - сон.

6 2. Гос - по - ди, по - ми - луй.

3. *Латинский* До - ми - нэ ми - зэ - рэ - рэ.

12 4. *Английский* Лорд хэв мер - си.

5. *Еврейский* А - до - най ха - нэй ну.

6. *Немецкий* Гэртт эр -

19 7. *Армянский* бра - мэ дих. Тэрт во - хор - мя.

24 8. *Арабский* Йя рабб ир - хам.

9. *Эстонский* Ис - санд хэй - да ар - мо.

Пример 3

Автор данной ектении поясняет, что здесь «особенно вспоминается универсальность Церкви, обращенность Благой Вести ко всем народам Земли. Написанная во

время учебы в МДС, она была впоследствии переделана мною: изменена музыка нескольких прошений, убраны и добавлены прошения на других языках. Но некоторыми хорами она поется по неисправленным рукописям. Прощения расположены таким образом (приблизительное произношение):

Кирие элейсон — греческий язык
Господи помилуй — славянский язык
Доминэ мизэрэрэ — латинский язык
Лорд хэв мерси — английский язык
Адонай ханэйну — еврейский язык
Герр эрбармэ дих — немецкий язык
Тэр вохормя — армянский язык
Йа рабб ирхам — арабский язык
Иссанд хэйда армо — эстонский язык
Упало шэгвицхален — грузинский язык
Доамнэ милуэштэ — молдавский язык» [6].

Анализ интонационных и ладо-гармонических особенностей прошений свидетельствует о стремлении автора стилизовать каждое прошение в духе национальной музыки того народа, на чьем языке произносится прошение и уже в пределах одного богослужебного песнопения мы можем ощутить стилистический плюрализм. Инкрустация «иноязычного» музыкального материала в других чинах Литургии встречается чаще во вседневно изменяемых ее частях — тропарях, кондаках, прокимнах.

В Свято-Воскресенском храме г. Майкопа. Прихожане которого отличаются многонациональным составом (количественно — по убывающей: русские, украинцы, греки, армяне, ассирийцы, адыги, корейцы, цыгане, православные поляки и евреи), Евангелие обычно читается на четырех-пяти языках (обязательно — на современном русском и украинском), а пасхальный тропарь поется всегда на церковнославянском, затем — трижды «греко-латино-славянский»:

Христос воскрес

Греко-латино-славянское

Торжественно

Хрис тос а нэ сти эк нэ крон, фа на то фа на тон па

4

ти сас кэ тис эн тис мни ма си зо ин ха ри са ме

9

нос. Хрис тус рэ зу рэ ксит э мор ту ис,

14

мор тэ мор тэм каль ка вит эт эн ти бус

2
19

ин сѣ пуль хрис ви там до на вит. Хрис тос вос
кре се из мерт вых, смер ти ю смерть по прав,
смер ти ю смерть по прав и су щим во гро бех жи
вот да ро вав.

Пример 4

Затем, по желанию настоятеля, на армянском (пример 5), грузинском (пример 6), итальянском (пример 7), и, при необходимости, на других языках.

Хри - стос ха - рьяв и ме - рэ - лоц,

Пример 5



Пример 6



Пример 7

М. Скабаланович дает следующее пояснение по этому поводу: «Если литургия совершается несколькими священниками, то Евангелие читается на разных языках» [7]. Пасхальное Евангелие (Ин. 1:1–17) в Храме Христа Спасителя в 2013 году читалось на 18 языках. Святейший Патриарх Кирилл начал чтение Евангелия, повествующего о воплощении Слова Божия, на греческом и латинском, далее сослужащее духовенство продолжило чтение на древнееврейском, арамейском, славянском, русском, английском, французском, немецком, итальянском, испанском, украинском, молдавском, эстонском, латышском, японском, китайском языках, а также на санскрите.

Данные процессы, происходящие с богослужебными текстами РПЦ, согласуются с аналогичными явлениями в традиционных религиозных богослужениях. Так, например, председатель Духовного управления мусульман Кабардино-Балкарии Анас-хаджи Пшихачев отметил, что в мечетях Кабардино-Балкарии Коран толкуют на русском языке.

Муфтий Ростовской области Джафар Бикмаев рассказал, что в последнее время ростовские мусульмане перешли с татарского на русский: «В ростовских мечетях проблема непонятности священного языка всегда решалась довольно простым путем: Коран читался на арабском языке, а смысл прочитанного переводился на татарский. А сейчас миграционные процессы привели к тому, что многие прихожане татарского не понимают, поэтому проповеди ведутся на русском языке» [8].

Председатель конгресса еврейских религиозных организаций и объединений в России (КЕРООР) раввин Зиновий Коган рассказал, что у иудеев большая часть бо-

гослужения проводится не на священном для многих верующих людей языке: «Во всех синагогах мира, безусловно, до сих пор звучит древнееврейский язык. Однако на сегодняшний день есть в иудаизме и направления, полагающие, что, например, в России позволительно наряду со священным языком читать проповеди и молитвы на русском. Конечно, в иудаизме, как и во всех традиционных религиях России, есть ортодоксальное течение, которое позволяет сохранить молитвы и проповеди на священном языке — древнееврейском. Однако этот язык сегодня понятен не всем евреям. Поэтому во всем мире большая часть богослужения и проводится на родном евреям языке: в России — на русском, в США — на английском и так далее» [9].

Таким образом, сегодня мы продолжаем наблюдать борение двух противоположных тенденций в области применения богослужебного языка — обновительной и охранительной. И та и другая оправдывается благими целями: первая — стремлением быть понятным всем прихожанам, оторванным от традиции в советский период, вторая — сохранить то ценное, что несет в себе церковнославянский язык. Нетрудно предугадать исход данного противодействия. В области богослужебных песнопений он очевиден: стилевой переворот и «смена эпох» — уже свершившийся факт. По всей видимости, дальнейшая секуляризация и расширение «языковой зоны» богослужения — неизбежность, вопрос в темпах и разрушительности данного процесса для канонического устройства православного богослужения и/или большей или меньшей органичности «иноязычных» включений в церковнославянский текст.

Литература

1. *Бернштейн, Б.М.* Традиция и канон: два парадокса // Советское искусствознание '80. — М.: Советский художник, 1981. — Вып. 2. С. 112–153.
2. *Федотов, Г.П.* Будет ли существовать Россия // О России и русской философской культуре. — М.: Наука, 1990. — С. 451–460.
3. Вокруг проекта документа «Церковнославянский язык в жизни РПЦ XXI века». Режим доступа: <http://pretre-philippe.livejournal.com/224051.html>.
4. Материалы Архиерейского Собора 2007 г. «Благодатный огонь». Режим доступа: <http://sobor2007.ru/taxonomy/term/1>.
5. Деян. 2, 5. 11. 13.
6. Деян. 10, 44; 19, 6.
7. *Скабаланович, М.М.* Пасха. Режим доступа: <http://www.paskha.ru/whatisit>.
8. Запись телевизионной трансляции Пасхального Патриаршего богослужения из Храма Христа Спасителя. Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/video>.
9. Украинский христианский монитор / Священнослужители о языке богослужения. Режим доступа: <http://ukrmonitor.ucoz.org>.

О.О. Хлопонина

**«ЖЕНСКИЙ МИФ» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ 1910–1920-Х ГОДОВ
В ДИНАМИКЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МОДЕЛЕЙ**

Два десятилетия, о которых пойдет речь в статье, являются настолько разными по политической, социо-культурной, художественной ситуации, что формально объединить их можно разве что фразой «начало двадцатого века». Революционная смена идеалов во всех сферах жизни людей и сопутствующий ей хаос, поиск новых ориентиров, новых путей развития представляют исключительный интерес для исследования. Роль женского образа в это время приобретает огромную роль и является точным и характерным слепком эпохи. В данной работе предпринимается попытка последовательно рассмотреть динамику трансформации «женского мифа» в репрезентации художественных образов.

В начале XX века, в период переходности, нестабильности, предчувствия серьезного перелома неизбежно возросла роль мифа: в мифе искали вдохновение и представители высокой культуры, и представители массы. Для активно формирующейся в это время массовой культуры мифологизация реальности была инструментом рекреации, адаптации, коммуникации; а также одним из основных «механизмов управления массовым сознанием, не способным к самостоятельному, реалистическому видению мира» [2, 45].

Творческая жизнь Серебряного века наполнена поисками высших смыслов, духовными метаниями, мистическими экспериментами в попытках вывести искусство на новый уровень. Во всех видах творчества возрастает роль мифа, архетипических образов как первоисточников поиска собственного места в мире, исключительных и субъективных путей самовыражения. Резко возрастает роль индивидуальности, субъективности, непохожести на других: активизируются поиски новых способов отражения действительности и ее осмысления как в целом средствами искусств, так и с помощью реализации собственной индивидуальности самой жизнью. Образуется и распадается множество группировок и направлений, и «если в XIX в. словесное выражение выступало как универсальная система, в категории которой переводилась любая несловесная художественная система, а словесный текст выполнял роль текста текстов, то теперь смысл и специфику каждого искусства начинают видеть именно в том, что не может быть передано средствами другого искусства» [4, 656]. Каждый вид искусства стремится реализовать самый максимум, довести творчество до абсолютного предела.

Роль женщины в обществе в это время меняется поступательно. Женщины получают возможность высшего образования, профессиональной реализации, самостоятельного существования в обществе и сразу же проявляют себя как яркие индивидуальности. То, что раньше было исключительным случаем, а именно свобода выбора и самопрезентации женщины в обществе, становится повсеместным. Тип роковой женщины как самый многообразный и противоречивый, играет особенно активную роль в жизни богемы, проявляясь в самых разных образах, являясь одновременно и субъектом и объектом в процессе поисков новых смыслов в искусстве и жизни. Появляется целая плеяда талантливых и образованных женщин: художниц

(О. Розанова, А. Экстер, Л. Попова, Н. Удальцова, Н. Гончарова, В. Степанова), поэтесс и писательниц (А. Ахматова, И. Гриневская, З. Гиппиус, Л. Зиновьева-Аннибал, И. Одоевцева), актрис и балерин (А. Павлова, И. Рубинштейн, О. Глебова-Судейкина) и просто муз (Л. Брик) — эти женщины наполняют искусство и жизнь.

В массовой культуре этот тип ярче всего проявился в искусстве кинематографа (роли В. Холодной, Н. Лисенко). В фильмах «Драма на Волге», «Жизнь за жизнь», «Дети века», «Молчи грусть, молчи», «Сумерки женской души» и др., обыгрывается тема женского выбора, счастья и несчастья, пассивности и решительности. Здесь огромной популярностью пользовался любимый в российской истории тип грешной, но раскаявшейся женщины.

Неоднозначность, двойственность гендерных характеристик этого периода обусловлена возрастающей активностью женщины в публичной сфере и формированием массового общества и массовой культуры. С одной стороны, оказываются востребованными в первую очередь традиционные атрибуты женского образа: ориентация на дом и семью, пассивность, зависимость. Это связано с тем, что женский образ в продукции массовой культуры должен быть узнаваем, привычен, знаком; кроме того, существенная часть потребительского сегмента товаров повседневного спроса была представлена женщинами — домохозяйками, на них и были нацелены формируемые образы. Сакральность материнского начала в формировании женского идеала ослабевает, и в целом для массовой культуры характерен аспект сексуальной аттрактивности в образе женщины, являющийся составной частью общего расслабляющего и развлекающего направления массовой периодики. В то же время в элитарной культуре, в частности в изобразительном искусстве, мы наблюдаем возврат к традиционному женскому образу как визуальному воплощению материнства (в ряде работ Н. Гончаровой, О. Розановой, А. Лентулова, К. Петрова-Водкина).

Активный процесс выхода женщин в публичное пространство и поиск возможностей самореализации вне рамок семейно-бытовой сферы подразумевает наличие активной составляющей характера, формируется новый социальный слой учащейся и работающей женщины. Этап отрицания женственности сменяется периодом поиска новых эффектных и привлекательных форм внешнего вида. Формируется массовый образ «новой» женщины, это обусловленная социокультурными особенностями предреволюционного периода вариация героического типа. Здесь есть интересная особенность — типы «мужского» вида у женщин имеют существенные различия в происхождении и целях. Если подражание мужчинам среди «новых» женщин имело целью нивелировку половых различий и «растворение» личности в коллективе, то среди богемы «мужской тип» женского облика и поведения сформировался на волне феминизма начала XX в. в контексте модернистской парадигмы и имел целью подчеркнуть индивидуальность и свободу выбора, а у женщин «рокового» типа с помощью контраста эскалировал женственность и чувственность (З. Гиппиус). Например, Ирина Одоевцева так описывает первое знакомство с женой О. Мандельштама Надеждой: «Дверь открывается. Но в комнату входит не жена Мандельштама, а молодой человек. В коричневом костюме. Коротко острижен-

ный. С папиросой в зубах. Он решительно и быстро подходит к Георгию Иванову и протягивает ему руку... Георгий Иванов смотрит на нее растерянно, не зная, можно ли поцеловать протянутую руку. Он еще никогда не видел женщин в мужском костюме» [5, 163].

На рубеже веков новые формы выражения, активизация мифологических элементов сознания и построение «неомифологических» конструкций проникает во все сферы жизни и творчества. В живописи обращение к мифам идет по двум направлениям: это отсылка к общекультурным мифам древности, в частности античным (В. Серов «Похищение Европы», А. Бенуа «Аполлон и Дафна», Е. Лансере «Персей и Андромеда») и возрождение русских мифологических, фольклорных тем, сюжетов (мастерские Абрамцева и Талашкина, балеты С. Дягилева, работы Ф. Малявина, В. Васнецова, Б. Кустодиева, позднее — Н. Гончаровой, З. Серебряковой, К. Петрова-Водкина и др.).

В женских образах подчеркивается связь женского начала с природой, стихией, водой: более ранние «Жемчужина» и «Сирень» М. Врубеля, «Вихрь» Ф. Малявина. На картине З. Серебряковой «Крестьяне» (1914) крестьянская пара изображена за обедом в поле, с очень характерной атрибутикой женского образа: сосуд, вода, женщина наливает молоко из кувшина. Растительные, текучие линии модерна подчеркивают женственность, одновременно податливость и нечто ускользающее в женских образах: «Портрет мадам Т.» Л. Бакста (1918), «Автопортрет» Е. Кругликовой (1910), «Кельнерша» М. Ларионова (1911), «Портрет А.Н. Соболевской-Самариной» Горюшкина-Сорокопудова (1910). Сила характера, страсть, изменчивость и загадочность артистического типа женщин подчеркивается художниками с помощью контраста цветов, резких линий, драпировок и атрибутики театра (масок и полумасок): «Портрет И. Рубинштейн» В. Серова (1910), «Дама у рояля» Н. Альтмана (1913); «Портрет Е.И. Киркальди» И. Машкова (1910), «Женщина в маске (С.И. Дымшиц)» М. Сарьяна (1913).

После революции 1917 года в новом, строящемся советском обществе строится и новый идеал человека. Так как основными потребностями новой советской системы были производство и воспроизводство, наиболее востребованными (а позже и искусственно формируемыми) с самого начала стали тип женщины-труженицы, работницы/крестьянки и матери (есть точка зрения, что материнская тема не педалировалась либо трансформировалась) — то есть Героический и Традиционный тип, который в силу специфических установок ограничивался функцией воспроизводства.

Отметим попутно, что идея материнства одновременно формируется и как инструмент революционной идеологии (М. Горький, роман «Мать»), а в постреволюционный период и в связи с необходимостью регулирования демографической ситуации. Образ женщины-матери активно пропагандируется в культуре, но приобретает совершенно иные качества: функция материнства не предусматривает погружения в семейно-хозяйственные заботы и ограничивается рождением нового поколения членов социалистического общества, которое и берет на себя организацию воспитания, здравоохранения и обучения, тогда как женщина в первую очередь

остаётся равноценным членом трудового общества и коллектива (отсюда метафора матери-революции).

Героический тип, имеющей в своей основе деятельностное, преобразующее начало приобрёл наибольшее значение. А. Коллонтай в статье «Новая женщина» (1913) перечисляет основные черты новой женщины: отказ от ревности, уважение к своей и чужой личности и свободе, самостоятельность и раскрепощённость, победа над эмоциями и подчинение их доводам разума и дисциплины.

Отличительными особенностями внешнего облика «новых» женщин были практичная короткая стрижка и символическая красная косынка, завязанная «по-городскому», в стиле работниц узлом назад (крестьянки повязывались по-старинке: под подбородком). Внешность новых активисток строилась на отрицании всего, что соответствовало женскому до революции — ухоженность, кокетство, женственность в одежде и манерах (что в немалой степени было вызвано банальной нищетой); а также на прямом подражании мужчине, что было связано с основным тезисом о равенстве полов во всех областях и отсутствием идеального образца новой женщины.

В женских журналах женщина освещается как работница, мать, терпеливая жена. Ни намёка на ухаживания, кокетство рассматривается в негативном ключе, в описаниях того, как тяжело было «раньше», чаще в контексте унижающей для женщины необходимости понравиться/продаться мужчине, что было залогом выживания. В статьях описывались неудобства женских атрибутов моды: «много раз мы писали о вреде высоких каблуков, которые придают всему телу неестественное положение... образуется отвислый живот» [9, 2], в рубрике «Налоги и работница» разъяснялось: «Особенно большие налоги берутся у нас с того, что мы считаем за роскошь: кондитерские изделия, духи, дамские наряды и т.д.» [7, 15]. Коллонтай в повести «Василиса Малыгина» описывает диалог Василисы, которая едет к мужу после долгой разлуки. Подруга-портниха приходит к ней и приносит журналы мод: «Ну и отлично. Выбери сама, Груша. Я выбирать не умею. Мне лишь бы чисто да не рвано было. А фасонов я не понимаю» [1, 38]. В повести Бориса Лавренева «Гравюра на дереве» (1928) автор описывает свою героиню: «Она была красива красотой здоровой тридцатидвухлетней женщины, несколько пышной и громоздкой, но все же привлекательной. Но сама она презирала эту красоту, как что-то стеснительное, мешающее ей жить по установленным для себя законам. И она нарочно носила простецкую, зализанную причёску, мешковатые, бесформенные платья, подражала мужским манерам и всякий намёк на то, что она интересна как женщина, принимала за оскорбление» [3, 247].

Новая женщина представлялась сильным, волевым, эмоционально независимым человеком, полностью растворяющим свою жизнь в жизни коллектива. Коллектив же в лице государства брал на себя ответственность за будущее женщины, когда она все же вынуждена была быть слабой в силу природной способностью быть матерью. В рассказе «Вешним днем» (М. Андр.) старая женщина вспоминает свою жизнь, себя в услужении, хорошенькую и молодую, соблазненную хозяином и оказавшуюся с ребенком без отца, отвергнутой обществом всю последующую тяжелую и безрадостную жизнь — и вдруг на остановке у нее просит прикурить «новая»,

уверенная в себе «незнакомка в коротенькой юбке, кожаной куртке, картузике на коротких волосах». У нее — ребенок, без мужа, но за будущее она не боится: «Я сильная! Днем он в яслях, а потом со мной. Выдержим!». Так вот она какая, видит старуха: «сильная, смелая, умеющая приняться за всякое дело... Небось, ее не сломит любовь и измена мужчины» [8, 11–12].

Семиотически значимыми становятся украшения — их наличие и отсутствие. При этом не остаются в стороне болезненные противоречия, возникающие на фоне внутренней конфликтности сознания. Часто на фоне этого традиционная женская роль становилась тихой личной мечтой. Так, в воспоминаниях самой успешной советской женщины-архитектора, вдовы И. Бабеля А. Пирожковой есть такое признание: «На работе были моменты, когда лежащая на мне ответственность приводила меня в такое отчаяние, что я мечтала пожить при феодализме — снимать мужу сапоги, когда он придет с охоты, и ни о чем не думать, ни за что не отвечать. Но надо было брать себя в руки и казаться самостоятельной и смелой» [6, 253].

Реанимация мифологического содержания женских образов сопровождалась использованием античных и библейских мотивов, среди которых доминирующее место занимали типы Матери и Девы-воительницы. Вождь — Сталин является «отцом всех народов», все — его дети, женщины же одновременно несут на себе печать «духовных невест»; у всех один идеал — вождь, ему посвящены все стремления и мечты, надежды и чаяния. Роль нормального мужчины отодвигается, институт семьи и брака, личных отношений по типу единства/борьбы противоположностей полов разрушен. Материнство востребовано только как функция организма по воспроизводству новых тружеников, воспитательные функции отходят государству, соответственно и роль отцов нивелируется. Мужчины воспринимаются либо товарищами, либо детьми (поэтому так много в женской периодике того времени историй о пьянстве, хулиганстве и неразумности мужчин и целеустремленности и терпении женщин). Кроме того, позиционирование отношений вождя и женщины наводит на мысль о ролевых моделях греческой мифологии — Зевса и Афины. Как Зевс родил Деву-воительницу Афину из своей головы, так и партия в лице Сталина освободила и таким образом «создала» новых женщин, тружениц и героинь, им женщины обязаны всем. Отсюда многочисленные личные благодарности, адресованные Сталину. Сама советская идеология в значительной части опиралась на мифологическую составляющую — в дальнейшем она превратится в одну из самых мощных и обширных мифологических систем XX века. Здесь наблюдается как бы обратный процесс — на протяжении истории человек с развитием индивидуальности и субъективности отдалялся от общего мифа, а с формированием социалистических идей, основанных на неразрывности человека и коллектива, миф актуализировался с небывалой силой. Миф выполнял функцию психологической защиты от разрухи, войны, неопределенности с помощью модели «грядущего» светлого будущего». Соответственно, герои и героини нового времени обладали двойственной структурой — на поверхности они представляли собой визуализацию нового типа, человека будущего, но при этом обладали атрибутикой устойчивых архетипов прошлого, что придавало им убедительность, устойчивость в массовом сознании, обеспечивая подсознательное узнавание и принятие у масс.

Как вариацию иконографии Богоматери можно рассматривать картину «1918 год в Петрограде (Петроградская мадонна)» К. Петрова-Водкина (1920), где в материнстве сливаются Мадонна и работница, заступнический образ Богородицы (зеркальная композиция Владимирской иконы Божией матери) и зарождение новой жизни — мать с младенцем.

Мотив женщина-природа востребован у художников старой и новой формации, например, на картине М. Ларионова «Весна» (1920-е) фигуры женщин стилистически и динамически повторяют линии деревьев и ветвей на заднем плане, ритмически они составляют единое целое. Традиционно часто художники пишут женщин, обращаясь к архетипу воды как символу стихийной природы женщины (И. Репин *Натурщица у воды*, 1920), купающимися или моющимися в бане («Русская Венера» Б. Кустодиева (1925–1926); серия «Баня» З. Серебряковой (1923, 1926). В этих картинах особенно заметен аспект материнства, плодородия, фертильности. При изображении женской фигуры художниками и скульпторами часто подчеркиваются и даже утрируются особенности материнского типа: тяжелая грудь, живот, полные крепкие ноги, устойчивость и сила: «Обнаженная» А. Осьмеркина (1922); «Ветер» В. Мухиной (1926–1927).

При сложении культа здорового и сильного тела (материнство плюс трудоспособность) с визуальными элементами античности либо русской народной женской атрибутики получают одобрение идеологически женские паттерны, изображенные на полотнах А. Дейнеки, А. Самохвалова, и других. На картине Д. Загоскина «Швея» (1929) женщина шьет, а ее за шею обнимает ребенок — очень репрезентативное изображение вечной двойственности женского труда — производственного и материнского.

У А. Дейнеки в картине «На стройке новых цехов» (1926) женщины изображены в традиционной для художника маскулинной манере, постановка ног женщины с тележкой прямо напоминает хиазм фигуры «Дискобола» Мирона. Труженицы нового времени «вписываются» в среду, отсылая к архетипической символике воды, потока, «текучести», бесформенности женщины, например, в картинах А. Дейнеки «Ткачихи» (1927), А. Самохвалова «Ткачка» (1930) и «У станка» (1930) силуэт женщин совпадает с формами машин, фигуры ритмически слиты с видом деятельности или предметами в руках: получается единая система «женщина-агрегат». «Работница» (1927) того же автора представляет собой портрет традиционной русской женщины, в платке, повязанном в православной манере и при этом визуализирует типический безличный образ молодой работницы.

Таким образом, от 1910-х к 1920-м годам XX века женский миф как некое обобщенное образное представление о женском начале, не только не теряет своей актуальности, но, напротив, меняя акцент художественной репрезентации от сакральности материнского воплощения и двойственности рокового типа к героическому идеалу новой женщины-труженицы, становится одним из главных инструментов конструирования новой модели социально-политического устройства и идеологического воздействия на общество с целью формированию «нового советского человека». В это время художественная составляющая репрезентации женского образа

постепенно сливается с идеологической, транслируя миф об идеальном будущем и идеальном человеке.

Литература

1. Коллонтай, А.М. Свобода и любовь. — М.: Алгоритм, 2014. — 304 с.
2. Костина, А.В. Культурология. — М.: Кнорус, 2013. — 334 с.
3. Лавренев, Б.А. Гравюра на дереве. — М.: Художественная литература, 1979. — 542 с.
4. Лотман, Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство — СПб., 2005. — 704 с.
5. Одоевцева, И.В. На берегах Невы. — М.: Художественная литература, 1988. — 336 с.
6. Пирожкова А.Н. Я пытаюсь восстановить черты: О Бабеле — и не только о нем. — М.: АСТ, 2013. — 608 с.
7. Работница. № 1 (1923). — С. 15.
8. Работница. № 6 (1923). — С. 11–12.
9. Работница. № 10 (1932). — С. 2.

А.Л. Хохлова

КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ГУМАНИТАРНОГО ПОЗНАНИЯ

Посредством фокусировки на когнитивном аспекте изучение самых разных предметностей осуществляется методами, в которые включаются познавательно-мыслительные процессы — восприятие, память, мышление, воображение, категоризация, концептуализация и другие. Они приводят к интерпретации чего-либо, к образованию системы смыслов, относящихся к актуальной информации о положении тех или иных вещей в универсуме.

Возникновение когнитологии как отдельной области научного познания, главной задачей которой является понимание природы определенных символических процессов, составляющих осознанное поведение человека, принято относить к середине 50-х годов прошлого века, когда явление человеческого разума одного из самых сложных явлений природы — оказалось в эпицентре внимания ученых. На начальных этапах становления когнитивной науки такие известные психологи, как Т. Бивер, Дж. Кэрролл, Л. Миллер и другие указывали, что целью когнитологии должно стать конструирование интегративной языковой картины как средства доступа к тайнам мыслительных процессов, духовного мира человека, его интеллекта. Одновременно с этим появляется понимание того, что интеллектуальные задачи (в том числе, связанные с распознаванием образов и постижением текста) необходимо решать с опорой на имеющиеся общефоновые знания о мире.

Именно в системе координат когнитологии, которую следует рассматривать как парадигмальную модель интеграции традиционных фундаментальных наук — математики, философии, лингвистики, психологии и новых, параллельно развивающихся наук и теорий — когнитивной психологии и лингвистики, нейрофизиологии,

теории искусственного интеллекта и других, оказывается возможной рефлексия познания как целостности.

Главная идея когнитивного подхода, заимствованная из когнитивной лингвистики (Р. Лангаккер, Дж. Лакофф, М. Джонсон, А. Вежбицка, Р. Джекендофф) состоит в том, что функции языка генетически и функционально не отделимы от функции коммуникации и неразрывно связаны с проблемой познания окружающего мира. Эта идея становится основополагающим принципом новой научной парадигмы нашего времени.

Последнее из высказанных соображений следует дополнить ценным высказыванием А. Амраховой: «(...) что верно для языка вербального — в той же степени закономерно и в сфере “действия” языка музыкального, ибо в этом виде искусства существуют свои (во многом — те же) принципы функционирования (отображения и воспроизведения) человеческого опыта — чувственного и интеллектуального, но опыта слухового». И далее: «Объективный характер этих мыслительных актов (ментальных репрезентаций) для всех родов языков, как естественных, так и художественных — языков искусств (музыки, живописи, литературы и архитектуры) — заключается в том, что все они отражают и выражают закономерности не только окружающего мира — мира реальных объектов и физических процессов, а мира (вот в чем новизна когнитивного подхода!) — *отраженного*, мира, проецируемого нашим сознанием» (курсив — А. Амраховой) [1, 15].

Познавательная деятельность человека (когниция) рассматривается как развивающее умение ориентироваться в универсуме и сопрягается с необходимостью формирования мыслительных операций отождествления и различия объектов. Концепты (от лат. *conceptus* — мысль, понятие) как интерпретирующие форматы знания, возникают в сознании человека для обеспечения когнитивных процессов подобного рода. Для построения концептуальной системы предметом поисков познающего субъекта становятся наиболее существенные концепты, которые организуют концептуальное пространство и являются главными рубриками его членения: время, пространство, игра, свобода, число, жизнь, смерть, истина, знания и прочие.

В контексте постоянно пополняющихся знаний о специфике человеческого мозга и его познавательных процессов особый вклад в изучение этой архисложной проблематики внесли изыскания, связанные с выявлением языковых средств и способов постижения окружающего мира, то есть с анализом форм языкового сознания. Объединяющая многие лингвистические исследования ключевая идея о том, что знания, отражаемые в языковой форме, организуются с помощью определенных категориальных и концептуальных структур — когнитивных моделей, или схем — легла в основу объяснения общих познавательных процессов, а также процессов их функционирования [4, 68].

Данная концепция, прослеживается в когнитивной грамматике Р. Лангаккера, во фреймовой семантике Ч. Филлмора, в теориях метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, в прототипах Э. Рош, в ментальных пространствах (и их интеграции) Ж. Фоконье и М. Тернера. Она помогает увидеть возможность существования различных универсальных форм осмысления мира, особых форматов знания или когнитивных контекстов.

Обобщая сложившиеся в когнитивной науке модели знания (памяти) сообразно содержанию, формам и способам репрезентации, Дж. Лакофф предлагает представить их как идеализированные когнитивные проекции четырех типов: образно-схематические, пропозициональные, метафорические, метонимические.

Образно-схематические модели (Р. Лангакер) отражают пространственно-временной опыт бытия в кинестетических схемах, образующих подобие «вместилищ». Например, наше знание о музыкальной партитуре включает схематическое представление о многоголосной нотной записи, в которой все голоса даны в определенном порядке.

Пропозициональные модели (Ч. Филлмор) не предполагают использование механизмов воображения. Они специфицируют свойства, связи и отношения между элементами знания той или иной предметной области. Скажем, область слухового восприятия предполагает наличие определенных знаний о музыкальном искусстве, композиторском творчестве, музыкальных инструментах, музыкально-выразительных средствах, музыкальных формах, музыкальных жанрах и другие.

Метафорические модели (Дж. Лакофф и М. Джонсон) — модели перехода от пропозициональных и образно-схематических моделей одной сферы в соответствующие структуры другой сферы. Допустим, барочная метафорическая модель, достаточно часто используемая в современной музыке в виде цитирования, стилизаций, коллажирования или аранжировок, позволяет перейти от знаний о музыкальном стиле далекой эпохи к знаниям об особенностях техники композиции недавнего времени.

Метонимические модели (Э. Рош) представляют собой схему связи между понятийными сферами, базовый уровень в которой репрезентирует информацию о соотношении «часть — целое» в пределах одной концептуальной области. В качестве простейшего примера проявления такого соотношения в музыкальном искусстве можно привести мажорное трезвучие, где интервал квинты допустимо рассматривать как структурное целое, большую и малую терцию как большую и меньшую части созвучия (соответственно). Представления о соединении большой и малой терции возможно замещать представлением о целом — тоническом трезвучии. При этом пропозиционная модель, характеризующая знания о мажорном трезвучии, будет включать то, что оно представляет основную ладовую функцию мажорного лада.

Особого внимания заслуживают абстрактные гипотезы Н. Хомского о том, каким образом разум обуславливает «когнитивные состояния человека: состояния знания, понимания, интерпретаций» [9, 71]. Хомский соотносит разные уровни интерпретации (образ, понятие, представление, абстракция) с экстраполяцией освоенного содержания на сознание интерпретатора. Как следствие это содержание становится личностно освоенным смыслом (с позиций когнитологии смысл отождествляется с концептуализацией) и включается в сложную систему знаний интерпретатора, его ментальную картину мира.

Обнаруживая знаковый или символический характер, ментальная репрезентация, в свою очередь, исследуется с позиций семиотики. Наряду с проблемами извлече-

ния информации из текста, обретают особую важность когнитивные версии семантики — так называемые прототипическая и фреймовая.

Прототипическая семантика, как и многие лингвистические теории, своими истоками восходит к учениям и разработкам в области когнитивной психологии, результатом которых явилась теория прототипов Э. Рош. Эта теория дает достаточно ясное представление о прототипическом принципе формирования категорий, который заключается в выявлении их центральных элементов со сходными свойствами. В серии экспериментов Э. Рош обнаружила, что в процессе распознавания объекта его принадлежность к определенной категории определяется подобием с прототипом. Были выявлены типичные рейтинги, отражающие степень соответствия многих понятий своему прототипу (обобщенному эталону). Например, *яблоко* и *апельсин* в большей степени, чем *виноград* и *оливка* отвечает представлению о категории *фрукт* с присущими ей прототипическими свойствами — съедобный, сочный, плод кустарника или дерева. *Малиновка* и *воробей* в большей степени чем *пингвин* и *страус* подходит к категории *птица* с принадлежащим ей комплексом характеризующих признаков — яйцекладущие, позвоночные животные, перья, крылья, клюв.

Теория прототипов, выдвинутая Э. Рош, дала основания предположить, что специальная экспериментальная парадигма может быть ориентирована на изучение процесса формирования музыкаловедческих категорий. В ходе исследования процесса спонтанной категоризации понятия *марш* студентам Института искусств Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, не имеющим базового музыкального образования, было предложено прослушать десять сочинений:

№ 1 (Марш из оперы «Сципион» Г.Ф. Генделя, известен как «Парадный марш британской гвардии гренадеров»);

№ 2 (Траурный марш Л. Керубини);

№ 3 (Марш для турецкой церемонии из балета «Мещанин во дворянстве» Ж.Б. Люлли);

№ 4 (Марш-септет из оперетты «Веселая вдова» Ф. Легара);

№ 5 (Марш из Серенады *D-dur*, KV 239 В.А. Моцарта);

№ 6 (Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева);

№ 7 («Два гренадера» для голоса с сопровождением фортепиано из сборника «Романсы и баллады», *op.* 49 Р. Шумана);

№ 8 (Славянский марш П. Чайковского);

№ 9 («Ракоци-марш» неизвестного композитора, обработанный Г. Берлиозом для драматической легенды «Осуждение Фауста»);

№ 10 (Марш Преображенского полка неизвестного автора)¹.

¹ Некоторые западные исследователи считают, что Марш Преображенского полка имеет шведское происхождение. Существует также предположение, что он написан в 1816 году капельмейстером Гвардейского корпуса Ф. Хаазе, состоявшем при дворе российского цесаревича Константина Павловича. Согласно другой версии, марш сочинен при Петре I. Об этом косвенно свидетельствуют кантовая строфика и распространенное название «Петровский марш».

Обнаружилось, что в результате музыкального восприятия большинство испытуемых выбрали сочинение с порядковым номером 10 (Марш Преображенского полка) как наиболее соответствующее категории музыкального жанра, связанного с организацией движения. Согласно результатам тестирования, среди типических признаков, позволивших участникам эксперимента произвести категоризацию, доминировали ассоциации с шагом, бодрый активный характер, барабанная дробь и фанфарные сигналы.

Концепция фреймовой семантики, широко применяемая в изучении принципов взаимосвязи семантики языка и структур мыслительного пространства, была разработана американским лингвистом Ч. Филлмором [11, 123–131; 12, 59–81]. По мысли ученого, в процессе толкования текста интерпретатор активизирует определенную контурную структуру. Ее слоты (позиции) заполняются постепенно, по мере развертывания художественного содержания и в зависимости от аспектов новых сцен, комбинируемых в различные связи — исторические, каузальные, логические и другие [11, 125]. Суть фреймового подхода к проблеме организации знаний заключается в том, что процессы мышления базируются на многочисленных способах формирования представлений, хранимых в памяти — фреймах, с помощью которых моделируются принципы организации и отображения некоторой части человеческого опыта. Соответственно, концептуальным фоном фрейма считаются базисные системы знания. Становится очевидным, что термин *фрейм* в толковании Ч. Филлмора — это система понятий, соотносимых таким образом, что для осознания одного из них, требуется понимание всей структуры, компонентом которой оно является.

Благодаря ясности исходных научных положений и их практической приемлемости, не менее популярна в настоящее время теория фреймов американского специалиста в области искусственного интеллекта М. Минского. Согласно его концепции, «человек, пытаясь познать новую для себя ситуацию (...), выбирает из своей памяти некоторую структуру данных (образ, прототип), называемую фреймом, с таким расчетом, чтобы путем изменения в ней отдельных деталей (слотов) сделать ее пригодной для понимания более широкого класса явлений или процессов» [6, 8]. Разработанный ученым новый подход к решению проблемы организации знаний в памяти ЭВМ в контексте информации о мироустройстве позволил ему описать механизмы мышления человека, особенности зрительного и слухового восприятия, специфику распознавания образов.

Например, представление абстрактного объекта *стул* вызывает образ предмета интерьера, предназначенного для сидения и состоящего из следующих константных различительных атрибутов: сидение, спинка и опоры в виде ножек. В настоящем описании не отражаются релятивные признаки воображаемого объекта (цвет, высота, покрытие, подлокотники, промежуток между спинкой и сиденьем, декоративные элементы), а значит — остаются незаполненными некоторые слоты. Но, независимо от тех или иных переменных смысловых значений, возможно опознать или увидеть мысленным взором данный предмет бытового назначения.

Интерпретация концепции М. Минского в сфере теоретического музыкознания позволяет представить специальные музыковедческие понятия как абстрактные,

схематизированные объекты сознания и памяти. В частности, понятие *музыкальный жанр* вызывает ассоциации с исторически сложившимся видом музыкального произведения, который связан с конкретным жизненным предназначением, типом исполнения и восприятия, содержанием и формой его художественного воплощения.

В этой экспликации остаются свободными слоты, которые содержат внешние и внутренние конкретизирующие признаки рассматриваемого понятия — место исполнения, состав исполнителей, социально-классовые особенности и численность слушательской аудитории, прикладное значение, круг образов. Они расширяют объем смысловой информации о музыкальном жанре. К ней добавляются знания о первичных жанрах — песня и танец (В. Цуккерман), основных жанровых типах — декламационность, моторность, распевность (С. Скребков), родах поэтического искусства — эпос, лирика, драма (Е. Назайкинский). Включаются сведения о смежных явлениях — общих *прототипических* характеристиках музыкального жанра (мелодика, метроритм, фактура), особенностях развития музыкального материала (тождество, контраст, варьирование), формообразующих принципах (трехчастность, сонатность, вариационность, рондообразность, монотематизм и др.).

Выстраивается своего рода иерархия, в которой музыкальный жанр предстает как:

- конкретное музыкальное произведение,
- определенный комплекс средств музыкальной выразительности,
- набор устойчивых содержательных признаков (лирические, эпические, моторные),
- гиперзнак, выполняющий функцию установки на различные модели восприятия.

Человеческий опыт, таким образом, группирует разнородные ментальные репрезентации понятия музыкальный жанр в специфические концептуальные поля. Он подводит их под концептуальную категорию *целостная система музыкальной речи как художественное отражение действительности*. Как видим, фреймовый способ представления знаний дает некий универсальный ключ к раскрытию механизмов концептуализации понятий и явлений внешнего мира и мира музыки в нем.

Исходя из «языковой» обусловленности восприятия музыки, выдающийся музыковед Б. Асафьев называл партитуры симфоний и квартетов Й. Гайдна школой режиссерского владения вниманием слушателей. Он подчеркивал, что «чутким умением» идти слушателю навстречу «владели едва ли не все классики, почему и оказались классиками, зная, как помочь себя слышать» [2, 65]. С этой мыслью коррелирует утверждение М. Бонфельда о весьма устойчивых закономерностях рецепции музыки, свидетельствующих о возможности восприятия слушателем нашего времени музыкальных произведений самых разных эпох [3, 124]. Становится очевидным, что устойчивые закономерности музыкального восприятия обеспечиваются устойчивыми типическими свойствами музыкальных структур, имеющими коммуникативную направленность, потому как «если с точки зрения исторической нет музыкальной конструкции, не оправдываемой содержанием, то с точки зрения

эстетической — нет формы, не проверенной массовым слуховым опытом...» [3, 69].

Можно утверждать, что любое музыкальное произведение, как и его специфические компоненты (ладовая, ритмическая, фактурная организация, интонационно-мелодическое развитие, тембральные, гармонические особенности и т.д.), воспринимается исключительно на основе запаса жизненных, в том числе и музыкальных знаний, впечатлений, представлений, живости воображения.

Интересный пример на этот счет приводит в своей книге «О психологии музыкального восприятия» Е. Назайкинский. «Вряд ли требуются особые доказательства того (...), что “Кукушку” Дакена воспримут как звукоподражательную программную музыку только те, кто в действительности слышал кукушку или хотя бы знает, как она кукует. Дети, не слышавшие пение этой бездомной птицы, никогда не воспримут повторяющиеся нисходящие терции как звукоподражание», — пишет ученый. И далее: «пение кукушки еще больше значит для тех, кто знает, например, русский обычай, услышав ее пение, загадать — сколько лет жизни предскажет эта вещая птица. И вот уже простая нисходящая терция в зависимости от всего музыкального контекста становится или символом пророческого, ведовского начала, или знаком сиротливости, бездомности, бесприютности» [7, 72].

Нередко в музыкальном языке закрепляются типические мелодические обороты, которые являются следствием определенных жизненных ассоциаций и имеют очевидную семантику. К ним можно отнести, в частности, ритмо-мотивы тикания часов или биения сердца. Первый — обнаруживается в Симфонии № 101 *D-dur* «Часы» *Hob I:101* Й. Гайдна, второй — в *Arioso dolente* из Сонаты *op. 110* (№ 31) Л. ван Бетховена.

Ввиду того, что музыкальный текст является средой, где организуются означающие и означаемые — абстрактные единицы плана выражения и плана содержания, правомерно затронуть проблематику семиотических кодов и обозначить специфику их претворения в музыке. Музыкальная система кодировки основана на системе нотной записи музыкального сообщения. Например, лирическая секста в начале мелодии — это один из самых простых семиотических кодов. Их детальный анализ позволяет выстраивать зависимости между означающим — акустическим образом и его отражением в сознании интерпретатора — означаемым.

Не менее важным представляется, что в семантике языка усматривается ключ к когнитивной организации знаний о культуре. Представляя культурное познание как систему концепций, в которых объекты находятся в различной взаимосвязи друг с другом, один из главных представителей когнитивной антропологии Р. Д’Андрад утверждает, что основной несущей конструкцией для организации описания культурных символов — от уровня словесного до универсальных способов понимания и смыслообразования — является теория схем. Д’Андрад совершенно справедливо считает реконструкцию «моделей ума», которые трактуют «ментальные процессы как действия сети взаимосвязанных элементов», существенным результатом развития когнитивной науки [10, 51].

В подходе ученого наиболее важными представляются идеи о том, что «(...) аналитически культурная значимая система может быть истолкована как очень ши-

рокий дифференцированный резервуар познания или частично разделяемая система норм, или как внутриличностная символическая “сконструированная” реальность. На индивидуальном уровне актуальные значения и сообщения формируют многофункциональные комплексы конструкторов, организованных во взаимосвязанные иерархические структуры» [10, 52].

Придерживаясь такой точки зрения, следует полагать, что схема как когнитивная структура организует опыт и поведение индивида и является бессознательным способом интерпретации явлений и событий внешнего мира сообразно личностной культурно-детерминированной позиции. Так весь созерцаемый мир оказывается пропущенным через сети культурно-установленных когнитивных схем, где закодирован родовой опыт усвоения информации о мире и человеке.

Становится очевидным, что предложенные Р. Д’Андрадом когнитивные схемы представляют собой не просто умственные картинки, но некое ментальное устройство, внутри которого происходит интерпретация мира. Культура рассматривается как динамическая структура, связанная с уникальным человеческим опытом и изменяющаяся вместе с ним. Культура не только описывает с помощью понятий главные составляющие мироздания, но и содержит представления, как эти составляющие связаны друг с другом в пространстве-времени, по значению и каузально.

Так в орбиту научного осмысления когнитивной антропологии включаются универсальные категории пространства и времени. Они формируют пределы, в которых разворачивается определенный культурно-исторический тип, устанавливая все остальные категории, связанные с антропоцентрической сферой.

По утверждению Т. Топоровой, исследовавшей древнеисландскую модель мира, категории пространства и времени «не только образуют пассивную рамку происходящего, но и констатируют природу самих событий, активно воздействуя на них» [8]. То есть, конструкция миропорядка непременно мыслится на основе некоторой пространственно-временной структуры, организующей свои подструктуры.

Поскольку пространственно-временная характеристика — неизбежный компонент всякой принадлежащей человеческой культуре картины мира, она, по мысли Ю. Лотмана, «становится тем уровнем содержания универсальной культурной модели, который по отношению к другим выступает как план выражения» [5, 386]. Это позволяет надеяться на то, что система пространственно-временных характеристик художественных текстов, будучи выделена как самостоятельная, сможет выступить как особая часть метаязыка единообразного описания их структурных и семантических свойств.

Следует отметить, что пространство-время художественного текста является не буквальным воспроизведением пространства и времени реального мира, а художественно-трансформированным, преображенным в зависимости от мировоззрения автора и традиций эпохи, наполненным эстетическим смыслом. Выясняется, что транспонирование пространства-времени в художественный континуум, их неразрывная связь в процессе смыслополагания обнаруживают возможности для гносеологических и эстетических умозаключений, касающихся описания целого ряда процессов концептуализации и категоризации универсума в художественном тексте.

Учитывая потенциальную значимость теории когнитивных моделей для осмысления действительности и, что особенно существенно — для эстетического освоения мироздания, важным представляется, что основными составляющими концептуальной картины мира, по справедливому утверждению Р. Джекендоффа, являются концепты, близкие «семантическим частям речи» — концепты *объекта* и его *частей, движения, действия, места* или *пространства, времени* и т.п. [13]. Данная установка американского лингвиста, разделяемая многими учеными (среди них — В. Левин, С. Пинкер), является принципиальной, так как *музыкальное искусство*, как *объект* исследования, отражает уникальное разнообразие всех человеческих представлений о *времени и пространстве*, связанных с формами и типами *движения музыкальной материи*.

Литература

1. *Амрахова, А.А.* Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: На примере творчества азербайджанских композиторов: Дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2005. — 325 с.
2. *Асафьев, Б.В.* Избранные труды // Избранные произведения Чайковского. В 5 тт. Т. 2. — М.: Академия наук СССР, 1954. — 383 с.
3. *Бонфельд, М.Ш.* Введение в музыкознание. — М.: Владос, 2001. — 224 с.
4. *Лакофф, Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. Пер. с англ. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 512 с.
5. *Лотман, Ю.М.* О метаязыке типологических описаний культуры // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 тт. Т. 1. — Таллин, 1992. — С. 386.
6. *Минский, М.* Фреймы для представления знаний. — М.: Энергия, 1979. — 152 с.
8. *Назайкинский, Е.В.* О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972. — 384 с.
9. *Топорова, Т.В.* Об архетипе «воды» в древнегреческой космогонии // Вопросы языкознания. — 1996. № 6. — С. 91–99.
10. *Хомский, Н.* О природе и языке. — М.: КомКнига, 2010. — 288 с.
11. *D'Andrade, R.* Cognitive Anthropology // *New Direction in Psychological Anthropology.* Theodor Schwartz, Geoffrey M. White, Catherine A. Lutz (eds.). — Cambridge: Cambridge University Press, 1994. — P. 51–52.
12. *Fillmore, Ch.J.* An alternative to checklist theories of meaning // BLS. — 1975. V.1. — P. 123–131.
13. *Fillmore, Ch.J.* The case for case reopened // *Grammatical relations.* — New-York. etc.: Acad. Press, 1977. — P. 59–81.
14. *Jackendoff, R.* Semantics and cognition / R. Jackendoff. — Cambridge, Mass: MIT Press, 1983. — 283 p.

Т.Ф. Шак, И.В. Маевская
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

«Вопросы музыкальной драматургии, причем не только оперы, но и произведений симфонических, камерно-инструментальных и вокальных и др., привлекают в последние десятилетия пристальное внимание специалистов. Перечень созданных за это время работ — только тех, где слово “драматургия” значится в названии, — весьма внушителен. Это не удивительно, если учесть, с одной стороны, тягу современного искусства к концепционности, к сложным, порой зашифрованным образным “ходам”, что повышает требования к “драматургичности” композиторского мышления, и, с другой стороны, — характер современного музыкознания с его устремленностью к эстетической, гуманитарной проблематике, к постижению произведения как художественной ценности»¹.

Эти слова, обращенные к произведениям академической музыки, по праву можно отнести и к музыке эстрадной. Несмотря на то, что современное музыковедение расширяет свои границы, проблематика эстрадной песни, в разных аспектах ее изучения (с точки зрения языка, музыкальной формы, композиторского и исполнительского стилей и пр.), не находит должной оценки. Тем более это касается проблем музыкальной драматургии — категории, разработанной исключительно на материале оперной, симфонической, камерной академической музыки.

Цель данной статьи — наметить приемы адаптации общих закономерностей музыкальной драматургии к жанру эстрадной песни, и на примере анализа двух эстрадных баллад композитора Е. Мартынова на слова А. Дементьева, выявить особенности их драматургии в контексте авторской и исполнительской интерпретаций.

Драматургия — термин, который существует не только в разных видах искусства (и прежде всего процессуальных искусствах), но и в разных сферах жизни. Мы можем говорить о драматургии театрального спектакля, оперы, мюзикла, рок-оперы, симфонии, вокального цикла, небольшой пьесы, художественного фильма, телепередачи, видеоклипа, драматургии исполнительской интерпретации, и в тоже время, в метафорическом плане — о драматургии жизни, драматургии общения, драматургии построения своего выступления и т.д. При этом мы не задумываемся о том, что драматургические принципы остаются общими и едиными, будь то опера, балет, художественный фильм, эстрадная песня или построение программы концерта и пр.

Основываясь на предложенном нами определении понятия «драматургия эстрадной песни» как отображения идеи произведения через процесс развитие образного содержания вследствие синтеза поэтического, музыкально-языкового и интерпретационного начал, отметим, что музыкальная драматургия опирается на общие законы развития процессуальных искусств и реализуется в пяти этапах драматургии: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка. Это характерно для лю-

¹ Селицкий А.Я., Демина И.К. Основы музыкальной драматургии. — Ростов н/Д: Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, 2008. — С. 4.

бого типа драматургии: конфликтно-драматического (сквозного), контрастно-эпический (повествовательного), смешанного; лирического и монологического; контрастного и бесконтрастного; одноэлементного и многоэлементного.

В каждом из типов драматургии по-разному воплощен драматургический процесс и пять описанных стадий — не более чем схема, которая на практике наполняется множеством конкретных творческих решений. Применительно к эстрадной песне рассмотрим это на примере двух песен-баллад композитора Е. Мартынова на стихи А. Дементьева: «Лебединая верность» (1975) и «Баллада о матери» (1972).

В народном творчестве в жанровой классификации народных песен русский музыкальный эпос занимает одно из центральных мест. К нему относятся такие жанры как: былины, эпические баллады, небылицы и скоморошины, духовные стихи (сочетают черты лирических песен, жестокого романса, обиходных песнопений). Делая их проекцию на эстрадную песню, необходимо выделить балладу как жанр наиболее ярко проявившийся в них.

Баллада — жанр лирической поэзии с повествовательным сюжетом на легендарную, историческую, сказочную или бытовую тему, то есть баллада в классическом значении — это короткая история, рассказанная в стихах. Термин «баллада» восходит к одноименному поэтическому жанру, но сохраняет с ним мало связи. В сущности, определение музыкально-поэтического жанра баллады базируется в большей мере на характере текста, чем на характере музыки. «Повествовательность — вот основной признак жанра баллады, очень по-разному реализуемый в музыке»². Мелодии баллад приближаются к мелодике драматического типа. Она отражает отношение повествователя к сюжету рассказа, а сам рассказ часто переходит в прямую речь героев, драматизируется.

Таким образом, повествовательность, пересказ событий в прошедшем времени, опора на устоявшиеся типовые «вечные» сюжеты, наличие специфического конфликта с переходом действия в повествование и наоборот, монументальность, масштабность всего произведения или его частей, фольклорная основа (как сюжетная, так и музыкально-тематическая) — типовые черты баллады, проявившиеся и в эстрадном варианте баллад.

Песня-баллада «Лебединая верность» была написана поэтом А. Дементьевым в 1975 году на готовую музыку композитора Е. Мартынова. Наличие сюжета — история любви и верности двух лебедей, так называемый «вечный сюжет», придают ей черты балладности. Данная песня могла быть вплетена в театральное произведение о любви (мюзикл, опера, драматический спектакль). Благодаря своей сюжетности, песня имеет яркую драматургическую основу. Пять этапов драматургии (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка) заложены уже в сюжетной канве стихотворения А. Дементьева (см. таблицу 1).

Песня написана в куплетной форме. Три куплета, раскрывают сюжет как последовательность повествования о событиях от автора, в то время как первое и второе

² Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2: Интонация; Ч. 3: Композиция. — М.: Музыка, 1978. — С. 74.

проведения припева дают эмоциональную реакцию героя на происшедшее. Третье, заключительное проведение припева — своеобразное авторское резюме.

Композиторский стиль Е. Мартынова отличается ярким мелодизмом. Эта песня тому подтверждение. Интуитивно следуя традициям русских песенно-повествовательных жанров (былины, баллады), композитор строит куплет на мелодии, напоминающей сказовый речитатив, то есть, в мелодии отражается метроритмическая формула стиха. Периодичная структура куплета (шестнадцатитакт) представляет собой вариантное преобразование первого четырехтакта: $a+a_1+a_2+a_3$, где раздел a_2 является кульминационным, a_3 — завершающим. Важным выразительным моментом, отправляющим нас к традициям русского фольклора, стала ладовая особенность песни — натуральный минор с характерным звучанием минорной доминанты в каденциях куплета и припева, а также использование мажорной субдоминанты как элемента дорийского минора.

Припев создает контраст по отношению к мелодии куплета. Широкий диапазон мелодии в пределах ундецимы, яркая динамика, углубленные акценты, растянутость ударных гласных и широкие скачки к ним, замедление темпа, способствующее повышению значимости слова и общей экспрессивности высказывания, приносят в припев черты декламационности. Гармонический язык песни достаточно традиционен и содержит типовые песенные формулы: плагальные обороты (в том числе с дорийской субдоминантой), отклонение в S , «золотую секвенцию».

Рассмотрим драматургический план песни, основываясь на композиторской и исполнительской интерпретации текста.

Как отмечалось выше, сам сюжетный ряд стихотворения содержит пять этапов типового драматургического плана. Музыкальная композиция Мартынова только развивает его. Учитывая тот факт, что Мартынов был хорошим певцом и первым исполнителем этой песни, драматургические акценты, сделанные им, совпадают в композиторской и исполнительской интерпретации, которую можно считать классической. Популярность этой песни стала причиной того, что в течение сорока лет, прошедших после ее создания, она интерпретировалась многими популярными певцами. Ее исполняли С. Ротару; Т. Гвердцители; Л. Долина; В. Ободзинский; А. Лорак; М. Тишман; А. Мушак; дуэт В. Ланская – Д. Клявер и др.

В таблице 1 приведен драматургический план песни в классической интерпретации Мартынова. Исполнение С. Ротару, Л. Долиной не выходило за рамки этой авторской версии.

Таблица 1

Текст песни	Этап драматургии	Средства создания
		<i>Интерпретация Е. Мартынова, С. Ротару, Л. Долиной.</i>
Над землей летели лебеди Солнечным днем, Было им светло и радостно В небе вдвоем. И земля ка-	Экспозиция	Простое, естественное звучание мелодии в умеренном темпе.

залась ласковой И в этот миг,		
Вдруг по птицам кто-то вы- стрелил И вырвался крик.	Завязка	Изменение динами- ки, ускорение темпа.
Что с тобой, моя любимая, Отзовись скорей, Без любви твоей Небо все грустней. Где же ты, моя любимая, Возвратись скорей, Красотой своею нежной Сердце мне согрей. В небесах искал подругу он, Звал из гнезда, Но молчанием ответила Птице беда. Улететь в края далекие Лебедь не мог, Потеряв подругу верную, Он стал одинок Ты прости меня, любимая, За чужое зло, Что мое крыло Счастья не спасло. Ты прости меня, любимая, Что весенним днем В небе голубом, как преж- де, Нам не быть вдвоем.	Развитие	Драматическое осо- знание событий. Скандирование тек- ста, декламационность, контраст по отношению к предыдущему матери- алы. Ускорение темпа, динамизация развития. Широкий диапазон мелодии, контраст по отношению к предыду- щему материалы.
И была непоправимою Эта беда, Что с подругою не встре- тится Он никогда. Лебедь вновь поднялся к облаку, Песню прервал. И, сложив бесстрашно кры- лья, На землю упал.	Кульминация ди- намическая в точке «золотого сечения».	Ускорение темпа.

Инструментальный проигрыш у скрипок	Тихая кульминация	Генеральная пауза.
Я хочу, чтоб жили лебеди И от белых стай, И от белых стай Мир добрее стал. Пусть летят по небу лебеди Над землей моей, Над судьбой моей летите В светлый мир людей.	Развязка, кульминация-эпилог.	Лирическое исполнение припева, замедление (расширение) темпа. Усиление динамики.

Сделаем некоторые обобщения. В данной песне, в исполнении Мартынова представлен контрастно-эпический тип драматургии, в котором экспозиция событий представлена в 1 куплете, в то время как его последние две строки («Вдруг по птицам кто-то выстрелил») резко переводят нас в этап завязки, как драматического осознания события героем. Отметим, что типовой чертой завязки в контрастно-эпической драматургии является резкое внедрение события, нарушающего естественный ход жизни.

Этап развития включает первое проведение припева, второй куплет и второе проведение припева. Здесь действует принцип контраста как образного (переключение от описания событий к их эмоциональному драматическому осознанию), так и тематического (контраст темпа, динамики, типа мелодии, манеры интонирования).

Этап кульминации приходится на третий куплет. Это динамическая кульминация в точке «золотого сечения». Сделана она усилением звучности и ускорением темпа. Динамическая кульминация сменяется «тихой». Это общая генеральная пауза и вкрадчивое звучание оркестра, приводящее к этапу развязки и кульминации-эпилогу, своеобразному гимну любви.

Драматургический план песни «Лебединая верность» в исполнении А. Воробьевой (2014, финал конкурса «Голос») отличается новым прочтением, где смещены традиционные для восприятия публики драматургические акценты, что заставило по-новому переоценить эту, ставшую классикой, песню (см. таблицу 2).

Так экспозиция песни расширена и включает в себя весь первый куплет и припев, которые исполняются в одной манере, динамике и темпе без традиционного контраста. Это привносит в песню новый смысл: не драматический, а отстраненно-сдержанный ракурс восприятия событий. Создается впечатление, что главный герой не до конца понял суть происходящего, тем более трагично воспринимается завязка и развитие — прозрение героя.

Этап развития (2 и 3 куплет) прерывается драматической кульминацией (второе проведение припева). Тиха кульминация, развязка и эпилог объединены общей линией развития и вносят в музыкальную форму смысловую и тематическую симметрию: медленная экспозиция с чертами эпического сказа, интенсивное развитие и общая реприза-кода.

Таблица 2.

Текст песни	Этап драматургии	Средства создания
		Интерпретация А. Воробьевой
Над землей летели лебеди Солнечным днем, Было им светло и радостно В небе вдвоем. И земля казалась Ласковой И в этот миг, Вдруг по птицам кто-то выстрелил И вырвался крик. Что с тобой, моя любимая, Отзовись скорей, Без любви твоей Небо все грустней. Где же ты, моя любимая, Возвратись скорей, Красотой своею нежной Сердце мне согрей.	Экспозиция	Медленный темп, эпический колорит как зачин в рассказе. Проникновенное лирическое исполнение и куплета и припева. Трагическое осознание событий, состояния «ступора», медитативная лирика. Отсутствие контраста.
В небесах искал подругу он, / Звал из гнезда, Но молчанием ответила Птице беда. Улететь в края далекие Лебедь не мог, Потеряв подругу верную, Он стал одинок	Завязка, развитие	Ускорение темпа, динамизация развития, изменение образа, маршевость.
Ты прости меня, любимая, За чужое зло, Что мое крыло Счастья не спасло. Ты прости меня, любимая, Что весенним днем В небе голубом, как прежде, Нам не быть вдвоем.	Драматическая кульминация	Широта, эмоциональность, драматическое осознание событий
И была непоправимою Эта беда, Что с подругою не встретится Он никогда.	Продолжение развития	Ускорение темпа, динамизация развития. Маршевость.

Лебедь вновь поднялся к облаку, Песню прервал. И, сложив бесстрашно крылья, На землю упал.		
Я хочу, чтоб жили лебеди И от белых стай, И от белых стай Мир добрее стал. Пусть летят по небу лебеди Над землей моей, Над судьбой моей летите В светлый мир людей.	Тиха кульмина- ция Развязка, кульми- нация-эпилог	Медленный темп, тихое проникновенное звучание Расширение мело- дии, усиление динамики, замедление темпа.

Своеобразием и большим эмоциональным накалом отличается трактовка кульминации-эпилога этой песни в концертном исполнении Марка Тишмана (2012 г.). В момент тихой кульминации («Я хочу, чтоб жили лебеди...») возникает общая генеральная пауза и на экране неожиданно появляется Е. Мартынов, который проникновенно исполняет последнее проведение припева, а в момент кульминации-эпилога к его голосу присоединяется голос М. Тишмана.

По-видимому, причинами столь устойчивой популярности этой лирической песни-баллады является как ее тема (преданная любовь и верность), так и естественная, классическая контрастно-эпическая (повествовательная) драматургия, направленная на эмоциональное восприятие слушателей.

Творческим тандемом Е. Мартынов, А. Дементьев была создана еще одна баллада — «Баллада о матери» (1971, премьера — 1972). Основные исполнители: Е. Мартынов, Л. Лещенко, С. Ротару, Л. Серебренников, В. Бирюкова. Несмотря на повествовательность сюжета, присутствие образа рассказчика, переключения рассказа в реальное действие, то есть все типовые черты эпоса (а, следовательно, и контрастно-эпического типа драматургии), данная песня решена авторами в другом драматургическом ключе.

Это драматическая баллада о матери, которая через тридцать лет после смерти сына увидела документальную хронику, где ее сын шел в атаку и побеждал. Драматизм данного текста потребовал от композитора сквозного конфликтно-драматического типа драматургии. Основные этапы драматургического процесса отражены в таблице 3.

Таблица 3.

Текст песни «Баллада о матери»	Этапы драматургии	Раздел формы	Функции частей формы
Постарела мать за тридцать лет,	Экспозиция	1 строфа	Экспозиционная

А вестей от сына нет и нет. Но она все продол- жает ждать, Потому что верит, потому что мать. И на что надеется она? Много лет как кон- чилась война, Много лет как все пришли назад, Кроме мертвых, что в земле лежат. Сколько их в то дальнее село Мальчиков безусых не пришло...			
Раз в село прислали по весне Фильм документаль- ный о войне. Все пришли в кино: и стар, и мал, Кто познал войну и кто не знал. Перед горькой памя- тью людской Разливалась нена- висть рекой. Трудно это было вспоминать... Вдруг с экрана сын взглянул на мать. Мать узнала сына в тот же миг, И пронесся материн- ский крик:	Развитие	2 строфа	Функция развития 1 волна раз- вития- нарастания
«Алексей, Алешень- ка, сынок!», Словно сын ее услы- шать мог.	Кульминация		

Он рванулся из траншеи в бой. Встала мать при- крыть его собой, Все боялась, вдруг он упадет, Но сквозь годы мчал- ся сын вперед. «Алексей!» — крича- ли земляки, «Алексей!» — просили, — «Добеги!»	Развитие Динамическая кульминация	3 строфа	Ускорение развития. 2 волна раз- вития- нарастания.
...Кадр сменился. Сын остался жить. Просит мать о сыне повторить.	Тихая кульми- нация		
И опять в атаку он бежит, Жив-здоров, не ра- нен, не убит. «Алексей, Алешень- ка, сынок», Словно сын ее услы- шать мог...	Развитие Динамическая кульминация		3 волна раз- вития- нарастания. Сжатие разви- тие
Дома все ей чудилось кино, Все ждала — вот-вот сейчас в окно Посреди тревожной тишины Постучится сын ее с войны	Развязка	Кода	Функция завершения

Песня написана в «сквозной» форме, поскольку три строфы поэтического текста объединены единой линией сквозного развития, охватывающей экспозицию; первую волну нарастания, завершающуюся кульминацией; вторую волну нарастания с динамической и тихой кульминацией; третью волну нарастания с динамической кульминацией и кодой. В тексте песни присутствует ключевая фраза «Алексей, Алешенька, сынок». Этот возглас-обращение выполняет в песне роль своеобразного лейтмотива. Он появляется в кульминациях, как результат развития.

Трехуровневый волновой принцип развития, характерный для конфликтно-драматического типа оперной и симфонической драматургии, реализован Мартыновым в жанре песни-баллады.

Изучение закономерностей драматургии эстрадной песни — явление новое, но совершенно необходимое как в теоретическом, так и практическом аспектах. Данную проблематику необходимо вводить как в дисциплины теоретического цикла («Музыкальная форма», «Драматургия музыкального произведения»), так и в «Методику преподавания эстрадно-джазового пения». Это позволит преподавателям и студентам специальности «Эстрадно-джазовое пение» глубже постигнуть суть исполняемых произведений в плане донесения смысла слова и создания целостного художественного образа.

На материале анализа двух баллад, намечены основные принципы преломления типовых особенностей драматургии классических произведений применительно к эстрадной песне. Выявлено, что для эстрадной песни в большей степени характерен лирический или монологический тип драматургии, который заложен уже в поэтическом тексте. В тоже время эстрадной песне свойственен как конфликтно-драматический, так и контрастно-эпический тип драматургии. Основные этапы классической драматургии — экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, есть в эстрадной песне и степень их проявления зависит от жанра песни, наличия в ней сюжетности или бессобытийности (медитативности), а, главное — от особенностей исполнительской интерпретации, которая может выделить или сгладить эти этапы. Расположение кульминаций, их количество, виды и эмоциональное наполнение определяется как авторским текстом, так и исполнительской трактовкой. Исполнительская интерпретация через элементы музыкальной драматургии может повлиять на восприятие жанра песни и выражение ее идейного замысла.

Знание законов музыкальной драматургии должно помочь эстрадным вокалистам в правильной направленности музыкальной формы (в широком смысле слова) на слушательское восприятие, в донесении смысла произведения.

Ф.М. Шак

Оппозиции «МАССОВОГО» и «ЭЛИТАРНОГО» В МУЗЫКЕ ФЬЮЖН, ФРИ-ДЖАЗЕ, МИНИМАЛИЗМЕ И АРТ-РОКЕ

По сей день теория «трех пластов», предложенная В. Конен, сохраняет высокий уровень цитируемости у исследователей искусствоведческого профиля. Она содержит особую трехуровневую типологию¹. Осуществленное Конен разделение музыкального субстрата на отдельные пласты к настоящему времени несколько усложняется ситуацией постмодернизма. В качестве иллюстрирующих данное утверждение тезисов обратимся к проблеме воздействия постмодернизма на серию самодостаточных явлений современной музыки, среди которых минимализм, клубная танцевальная музыка, джазовый стиль фьюжн, арт-рок и фри-джаз.

¹ К первому пласту автор причисляет профессиональную музыку. Фольклорные традиции, растворенные в пространстве аутентичной культуры, относимы ко второму пласту. В свою очередь массовая, любительская и коммерчески детерминированная развлекательная музыка образуют содержание третьего пласта [1].

Представители минималистской парадигмы С. Райх и Л. Монте Янг, оказавшие колоссальное влияние на экспериментальную репетитивность второй половины XX века, находились под влиянием не столько классических композиторов², сколько джазовых новаторов, в первую очередь — Джона Колтрейна³. В масштабной работе А. McCutchan «Muse That Sings. Composers speak about creative process» приводятся высказывания Стива Райха, согласно которым, в молодости его посещала идея создания группы, ориентированной на исполнение синкретичной музыки, где западный классицизм должен был сочетаться с элементами бибопа, в особенности с открытиями Дж. Колтрейна [11, 12]. Как отмечает наиболее авторитетный отечественный специалист по теории минимализма А. Кром, определенный релятивизм взглядов С. Райха обуславливался влиянием его учителей. Обучаясь в корнельском университете, молодой композитор посещал класс У. Остина, лекции по истории музыки которого отличались высоким уровнем плюрализма. Остин не делал различий между григорианским хоралом, Шенбергом, Дебюсси и новациями джазовой сцены, рассматривая их как нечто эстетически однородное. С 1957 года Райх занимался у композитора Х. Овертона, известного сотрудничеством с джазовым пианистом Т. Монком. Он и его коллега Ф. Гласс «часто посещали многочисленные нью-йоркские бары, с тем, чтобы вживую услышать выступления своих кумиров Хораса Сильвера, Арта Блейки, Майлса Девиса и Чарли Мингуса» [2, 126].

Столь же высокую степень близости к джазу демонстрировал и другой современник Райха Л. Монте Янг. Как свидетельствует Д. Гримшоу, молодой композитор поддерживал дружеские связи со многими джазменами, а также играл в блюзовой группе. Испытав влияние джазовой среды, Янг превратился в преданного последователя «Чарли Паркера, Ли Коница, Джона Колтрейна, а также попал под обаяние Стэна Кентона и весьма необычного, сочетающего джазовые и классические элементы диска "City of Glass" Роберта Гриттинджера» [10, 23].

Подобные влияния в первую очередь говорят о том, что у Райха и Ла Монте Янга имелось весьма индивидуальное, основанное на высоком уровне плюрализма понимание эстетического бытия музыки. Эти композиторы находились вне дихотомии, разделяющей искусство и культуру по принципу «высокое» / «низкое». Говоря шире — их творческий подход оставался в значительной степени примером снятия любых дихотомий, перехода в новое, более релятивистское, пребывающее в постоянном изменении пространство постмодерна. Особый интерес представляет влияние, оказанное Райхом на джазовых солистов.

В современной импровизационной музыке на протяжении тридцати лет остается востребованным имя гитариста П. Метини. Его стилистика образуется из осколочных синкретических элементов, тяготеющих к постмодернистской эклектичности, слагаемой с процессами массовой культуры и феноменом нью-эйджа⁴. Джазовые

² Принадлежавших по типологии Конен к первому профессионально-элитарному пласту.

³ Относимого В. Конен к третьему пласту, связанному с массовой, развлекательной и прикладной музыкой.

⁴ Нью-эйдж представляет собой многоплановый феномен современной постмодернистской культуры. Он интегрирует синкретичные, проникнутые буддологическими и индуистскими контекстами формы философии. Помимо этого нью-эйдж получил развитие и в сфере музыкальной выразительности. Присущими данному стилю чертами следует назвать медитативность, акцентирование гип-

фразировки сочетаются в ней с фактурой прикладной музыки, насыщенной гармонизацией и идущей от поп-музыки ритмической фабульностью. Значимое влияние на Метини оказал пианист и аранжировщик Л. Мэйс, привнесший в материал коллектива ряд инноваций, близких к приемам минималиста С. Райха.

В композициях, вошедших в альбом «The Way Up», можно слышать репетитивные циклы созданных арпеджиатором синтезатора паттернов, во многом аналогичные приемам, свойственным мышлению Райха⁵. Специально отметим, что вопрос влияния Райха на структуру устанавливаемых в синтезаторы и рабочие станции арпеджиаторов требует отдельного рассмотрения. Компания Kurzweil интегрировала в ряд рабочих станций инспирированный Райхом тембро-ритмический паттерн, представляющий собой звук рояля с характерными для многих произведений композитора зацикленными ритмическими паттернами.

Отдельно выделим релиз «Phases» от американской инди-компании Nonesuch, содержащий антологию творческих достижений Райха⁶. В работе над ней принял участие П. Метини. Особый интерес представляет состоящее из трех частей сочинение «Electric Counterpoint». Открывающая его композиция «Fast» начинается с фрагмента, наделенного джазовой фразировкой, который затем закольцовывается «дилэйными» повторами⁷, переплавляющими индивидуальную джазовую окраску гитары Метини в некое унифицированное репетитивное пространство, лишенное начала и конца. Метини отнюдь не «растворяется» в композиторском дискурсе Райха, но, наоборот, в полной мере сохраняет авторский звук и подачу.

В период 2010–2011 годов Райх положил начало оригинальной инициативе. Он инициировал проведение конкурса ремиксов, в котором создателям современной электронной музыки предлагалось сформировать свое видение и прочтение современного минимализма. В интервью телеканалу BBC Райх сообщил, что специфика ремиксов не должна восприниматься как нечто принципиально новое. Напротив, корни этого явления композитор видит уже в вариациях Брамса на музыку Гайдна, а также примерах художественных влияний, наблюдаемых в историческом становлении западной классической музыки [13].

Одним из победителей конкурса стал украинский продюсер М. Витюк, более известный под псевдонимом Vacula. Он предложил оригинальное прочтение райховского текста, апеллирующее по большей части к клубной танцевальной музыке, построенной на циклически повторяющихся последовательностях сформированных аналоговыми тон-генераторами звуков, дополненных однотипной, звучащей с не-

нотических свойств музыки, достигаемое посредством повторяемых однотипных мелодических структур, погружение слушателя в многоаспектность тембральной ткани и звуковую релаксацию.

⁵ Эта идея наиболее полно прослеживается на сольном релизе «The Way Up». Композиторски «The Way Up» был задуман как холистическое, неделимое произведение. Все авторские работы Метини в той или иной степени пронизаны экстрамузыкальной нагрузкой, основанной на привнесении в музыку коннотаций нью-эйджа. Несмотря на общую простоту музыкальной семантики, материал «The Way Up» действует на многих слушателей «духоподъемно».

⁶ Steve Reich. Phases. — Nonesuch, 2006.

⁷ Дилэй — электрический звуковой эффект, формируемый за счет добавления к исходному сигналу его копий, имеющих незначительную задержку по времени.

большим ритмическим противосложением партией баса⁸. Однотипная ритмизированная ткань, свойственная текстам Райха, сохранена у Витюка со следующим исключением, — на нее синхронно наложена партия ритм-секции. Этот любопытный момент следует рассмотреть подробнее. Очевидно, что далеко не всякая академическая фактура может «вытерпеть» опыты подобного варварского приращения. Неразборчивая интеграция односложных ритмических фабул клубной музыки к композиции Баха или Бетховена с высокой степенью очевидности будет именно тем, чем она и является — форменным кощунством. Бах в сопровождении ритм-секции из детройского хауса это, скорее, экспонент студенческого капустника или молодежной комедии, где подобный противоречивый звуковой фон может сопровождать сцены промискуитета и этически сниженного юмора. Однако пульсирующая, однородная фактура минимализма Райха эстетически устроена по-другому, вследствие чего ее скрещивание с ритмикой танцевальной музыки не столь контрпродуктивно. Иными словами — тонкая художественная механика, существующая в произведениях Райха, сохраняется при переводе свойственных его творчеству идей в пространство танцевальной музыки⁹.

Поспешим теперь задаться вопросом, могут ли взаимосвязи, конспективно намеченные в творчестве Райха, Метини и Витюка быть рассмотрены с точки зрения теории трех пластов? Ответ, скорее, будет иметь отрицательное значение. Дело в том, что все вышеприведенные примеры демонстрируют особую организацию эстетических и художественных элементов, базирующуюся на принципах толерантности и плюрализма.

Творчеству подавляющего количества авангардистов присуща бескомпромиссность и, выражаясь словами Хосе Ортеги-и-Гассета, «дегуманизация» музыкального языка. Воспитание слушателя, способного видеть красоту и космос в неблагозвучности, диссонансах, кластерах и политональных ходах, занимает долгие годы и сопряжено с целым рядом индивидуальных усилий, чего принципиально нельзя сказать о минимализме, тексты которого обладают демократичностью и открытостью к многоуровневым прочтениям.

Концептуальные построения, идущие в качестве специального разъяснения к музыке С. Райха, Ф. Гласа, Л. Монте Янга и Д. Кейджа, создают ключ к пониманию тонкой философской оснастки их дискурсов. Однако — и это следует подчеркнуть особо, — минимализм, в первую очередь произведения Райха, можно слушать без дополнительного смыслового балласта и пояснительных концептов. В этом случае их музыка превратится в подобие бесконфликтного звукового фона. Более того, она будет уместна в таких прикладных форматах, как, например, озвучивание больших торговых залов, лифтов и холлов крупных общественных мест.

Телевизионная музыка А. Батагова, столь любимая редакторами российского телевизионного канала «Культура», безусловно, имеет минималистские корни, однако благодаря присущей ей простоте языка хорошо ложится на слух неискушенной

⁸ Ремиксы М. Витюка включены в компилятивный диск, получивший название «2x5 remixed», выпущенный компанией Nonesuch Records в 2011 г.

⁹ Выражаясь расхожим постмодернистским языком, можно сказать, что электронное прочтение Райха Витюком ничуть не лучше и не хуже оригинала.

публики. Следует задаться вопросом: можем ли мы помыслить, чтобы в рекламном, досуговом или торговом пространстве звучал А. Шенберг, Ч. Айвз или А. Веберн? Чтобы музыкальный редактор, работающий в сфере ТВ или радио, рискнул озвучить прогноз погоды фрагментом «Моисея и Аарона» или «Лунного Пьеро»? Очевидно, нет. Одновременно с этим музыка Райха и Батагова, будучи феноменом с отключаемыми философским и интерпретационным слоями, вполне подходит для воспроизведения в столь различных местах, как консерватории, торговые центры и телевидение. Минимализм, по сути, находится сразу в двух транспарентных друг другу эстетических состояниях, обнаруживающих принадлежность как к сфере условно элитарной культуры, так и к пространству массовой музыки.

В знаковых для отечественной науки работах А. Цукера [6] и В. Сырова [4] особый акцент делался на анализе наиболее сложных разновидностей рок-культуры, включая такое направление, как арт-рок. В данном подходе можно усмотреть определенные необходимости, продиктованные спецификой отечественного искусствоведения. Арт-рок изначально был наделен суммой экспериментальных содержаний. Он наполнен обращенными к узким категориям слушателей содержаниями, чье развитие в первую очередь обусловлено авангардистскими и экспериментальными опытами.

Одним из объектов исследовательского интереса писавших о роке в период первой половины 1990 годов искусствоведов стал знаменитый коллектив «Emerson, Like & Palmer». Его участники прославились оригинальным прочтением произведения «Картинки с выставки» Мусоргского. Творчество «Emerson, Like & Palmer» может быть охарактеризовано высоким уровнем исполнительского мастерства и развитыми подходами к созданию аранжировок. Свойственная арт-року интеллектуальная содержательность, помноженная на исполнительский профессионализм, позволила выдвинуть это направление в качестве доказательства того, что рок-музыка достойна быть полноценным объектом искусствоведческих исследований. В данном случае возникает дилемма, которая, с одной стороны, усложняет художественную локализацию арт-рока, а с другой, ставит вопрос о том, насколько обоснованно называть те или иные направления современной музыки XX века массовыми. В первую очередь отметим, что типичная для арт-рока эстетическая специфика, основанная на заимствованиях из области экспериментальных видов академического искусства, усложнила этот стиль, отдалив его от более расхожих и демократичных образцов рок-культуры. В советском интеллектуальном роке особый резонанс получила музыка группы «Вежливый отказ», унаследовавшая значительный объем авангардистских и синкретических тенденций, свойственных западному арт-року. Записи этого коллектива несут в себе такие нетипичные для традиционного рока идеи, как полиритмия, а также спонтанные атональные импровизации. Появление в 1970–1980 гг. составов подобной направленности знаменовало собой новую волну кризиса рока. «Вежливый отказ» на базальном уровне демонстрировал преодоление ориентированной на протестность и нонконформизм рок-культуры 60-х.

Музыку таких общепризнанных и обладающих безусловной исторической и художественной весомостью коллективов, как «Emerson, Like & Palmer» и «Вежливый отказ», необходимо воспринимать в контексте эволюции рока. Однако здесь

следует учесть, что процессы структурного усложнения рок-сцены могут рассматриваться не только в категориях позитивного процесса, но и в контексте сугубо отрицательных значений. Для более значимого раскрытия данной проблемы уместно будет упомянуть о теоретических построениях, разрабатываемых такими западными этномузыковедами, как Г. Бартц [8] и Д. Рамси [12]. Они справедливо полагают, что гуманитарная парадигма Запада, рассматривающая любой музыкальный объект сквозь призму эстетических и философских закономерностей, свойственных европейской культуре, обременена избыточной тягой к евроцентризму. В сменяющих друг друга исторических эпохах, представленных венским классицизмом, романтизмом, экспрессионизмом и неоклассицизмом, видны очертания напряженной работы человеческого гения, стремление к образованию более совершенных, структурно всеобъемлющих форм культуры. Если экстраполировать подобную европоцентристскую логику, например, на фольклорную музыку, нужно будет задаться вопросом: должен ли фольклор и другие разновидности аутентичного искусства (знаменный распев, суфийское пение) пребывать в процессе постоянного художественного становления? Формулируя этот вопрос иначе, выделим следующее: уместно ли требовать эволюционной прогрессии от всех без исключения видов искусства, а также следует ли предъявлять подобные требования к таким современным формам культуры XX и XXI веков, как джаз и рок-музыка?

Справедливо будет отметить, что в сфере джаза уже более 70 лет идет острая дискуссия, связанная с обсуждением стремительной модернистской эволюции, произошедшей в 40-х годах XX века. Одним из инициаторов дискуссии был французский музыковед Ю. Панасье, в период 1930–1940-х годов выдвинувший ряд реакционных построений, имевших весьма содержательный смысловой базис. Подход Панасье может быть characterized склонностью к критике любых эволюционных тенденций в импровизационной музыке. Он считал, что сумма идей, наработанных в период 1900–1930 годов, дает возможность локализовать аутентичный афроамериканский джазовый стиль, не нуждающийся более в каком-либо развитии и дополнении. Появление в 1940 годах бибопового мышления, ознаменовавшего эволюцию джазового языка и его переход в иерархию зрелого модернизма, Панасье воспринял крайне отрицательно. Разделяемая им точка зрения активно критиковалась, в том числе и в советской литературе. Авторы одного из наиболее комплексных и объемных исследований по импровизационной музыке, получившего название «Советский джаз», высказали целый ряд критических замечаний в адрес концепций французского музыковеда. По мнению Д. Ухова и В. Фейертага, Панасье «в полном соответствии со своими взглядами превращает историю джаза в историю сопротивления «подлинных» джазменов экспансии разнузданных «прогрессистов», искажая тем самым действительную историческую картину» [5, 512]. Мы убеждены, что вышеперечисленные мнения обусловлены тягой к принудительной эволюции, прогрессизму и структурному усложнению содержательной сферы, латентно присутствующим в любом европейском музыковедческом дискурсе. Поспешим выделить тот факт, что в свойственных Панасье установках можно найти определенную цельность. Он видел в афроамериканской музыке колоссальную оригинальность и новаторство, одновременно с этим понимая, что ее дальнейшее эволюцио-

нирование может привести к утрате природной органики и естественности. Эти опасения нельзя назвать преувеличенными. Появление бибопа перестроило весь дальнейший исторический вектор джаза, в результате чего развитие импровизационной музыки после 1940 годов продолжалось уже в рамках европоцентристской логики прогрессизма. В период становления бибопа джаз окончательно утрачивает наивность, органический примитивизм и архаичную простоту, на смену которым приходят усложненное мышление и музыкальная профессионализация.

Рассмотренные выше закономерности в полной мере можно применить и к рок-музыке. Становление арт-рока в первую очередь должно рассматриваться в категориях эволюционного развития и пассионарного пересмотра критериев ортодоксальной рок-музыки 1960-х. Однако в данном случае следует задаться вопросом: нужна ли кому-нибудь подобная пассионарность? Арт-рок утратил один из наиболее важных составных элементов, присущих рок-музыке, — социальную протестность. Он обменял ее на синкретизм, близость к авангардным композиторским идеям, импровизацию и непреодолимое стремление к наращиванию элитарного субстрата. Столь характерное для таких арт-роковых коллективов, как «Вежливый отказ», тяготение к авангардизму и спонтанной джазовой иррациональности повлекло за собой потерю демократичности и доступности их творчества. В расширение этой темы уместно будет провести параллели между эволюцией арт-рока и схожими процессами, актуализировавшимися в спонтанной импровизационной музыке. Появившийся в период 1950–1960 годов стиль фри-джаз может быть осмыслен в категориях упомянутой нами ранее эволюционной механики, свойственной европейскому искусству. Совокупность базовых для джазовой музыки средств выразительности получили во фри-джазе тотальное преодоление. Им на смену пришли политональные, полиритмические и спонтанные методы импровизационной выразительности. В процессе эволюции фри-джазовые экспериментаторы порвали с классическим нормативным джазом и перешли в сферу экспериментального творчества. Так, например, один из наиболее последовательных апологетов спонтанной импровизации Э. Брэкстон записал целый ряд основанных на серийной технике альбомов. Схожую эстетическую прогрессию можно обнаружить в работах Д. Льюиса. Первоначально его произведения основывались на атональных импровизациях, однако позже Льюис избрал для себя новую идиому, основанную на шумовой музыке, эстетически близкой к композиторскому мышлению немецкого авангардиста К. Штокхаузена. Аналогичную эволюцию прошел известный постмодернистскими опусами композитор и саксофонист Д. Зорн. Общим для Зорна, Брекстона, Льюиса является то, что их творчество признано профессиональным сообществом музыковедов.

На примере содержательных особенностей арт-рока и фри-джаза можно сделать вывод, что оба этих направления так и не смогли избавиться от своего рода «неприкаянности» и эстетической спутанности. Фри-джаз превратился в многослойный синкретический феномен, представляющий собой нечто потенциально большее, чем джазовая музыка. Он интегрировал значительное количество современной композиторской лексики и со временем слился с более широким пространством экспериментального искусства. В наших предыдущих исследованиях подробно

анализировались классификационные и художественные проблемы развития фри-джаза [7]. Мы утверждали, что активное использование фри-джазовыми исполнителями экспериментальных и репетитивных концепций приводит к выходу их музыки за рамки джазовой идиомы. Любое из художественных направлений должно иметь эстетические границы, в рамках которых оно может быть осмыслено и локализовано. Искусство джаза обладает достаточно эксплицитной, открытой к непротиворечивой верификации историей идей, а также узнаваемыми импровизационными почерками. Все они основаны на единой корневой системе и могут быть рассмотрены с позиции развития джазовой лексики. Фри-джаз не вписывается в эту систему по причине наличия в нем гипертрофированной воли к инновациям и преодолению любых конвенциональных форм импровизационного языка.

Фри-джаз и арт-рок являются синкретическими видами музыки второй половины XX века, чья эстетическая специфика тяготеет к элитарным формам искусства. Оба этих направления, вышедших за пределы массовой культуры, продемонстрировали усложнение языка, а также введение ряда неортодоксальных, свойственных узкоспециализированной академической музыке приемов выразительности. Как справедливо высказался в русле данной проблемы музыковед Филадельфийского университета S. Deveau, «фри-джаз, безотносительно к своей генетической связи с бибопом 1960-х, не джаз — или больше чем джаз, потому что в поисках новизны он оставил основные джазовые конвенции, в том числе даже такие афроамериканские принципы, как свинг» [9, 486].

Стремясь раскрыть данную проблему более полно, выделим тот факт, что в период начального становления рок-музыка и джаз всецело принадлежали к массовой культуре. В роке основную роль играл социальный и политический знаменатель, интегрирующий леворадикальные протесты 60-х годов, нонконформистские выпады молодежи против нарастания в англосаксонском обществе приспособленчества, корпоративной солидарности и консьюмеризма. На уровне первичной интенции рок-культура 60-х основывалась на консолидирующем молодежные массы протесте против диктуемой государством конформизации, а также против устоявшейся системы протестантских ценностей. Творчество таких оказавших формирующее влияние на всю дальнейшую историю рока групп, как «The Beatles», «The Rolling Stones», «Led Zeppelin», «The Doors», может осмысливаться только с позиции массовой культуры, ее многообразных модальностей и сред бытования. С появлением прогрессивных форм арт-рока начинается процесс «иссечения» и преодоления свойственных рок-музыке социальной ориентированности и демократичности художественного выражения. Аналогичная ситуация характерна и для джазового исполнительства, прошедшего путь от «низовой», обусловленной расовыми контекстами городской культуры, до сложной, наполненной модернистской содержательностью формы творческого самовыражения. Одна из основных проблем, возникающих перед искусствоведами, связана с тем, что два рассмотренных направления на содержательном уровне могут быть причислены как к массовой, так и к элитарной музыке. Следует подчеркнуть, что подобная антиномия характерна для целого ряда стилей XX–XXI века.

В XXI веке предложенная В. Конен типологическая концепция трех пластов должна рассматриваться в категориях временных исторических изменений, внесенных в современную культуру постмодернизмом. Музыка Райха, Метини и Витюка формально может быть соотнесена как с элитарной, так и с массовой культурой. Фри-джаз и арт-рок наделены аналогичной амбивалентностью. Вследствие этого их весьма проблематично отнести к какому-либо пласту типологии В. Конен.

Литература

1. *Конен, В.Дж.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994. — 160 с.
2. *Кром, А.Е.* Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века. — Н. Новгород: изд. Гладкова, 2010. — 341 с.
3. *Панасье, Ю.* История подлинного джаза. — Л.: Музыка, 1979. — 128 с.
4. *Сыров, В.Н.* Стилиевые метаморфозы рока. — СПб.: Композитор, 2008. — 312 с.
5. *Ухов, Д.П.; Фейертаг, В.Б.* // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. — М.: Советский композитор, 1987. — С. 512–514.
6. *Цукер, А.М.* Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной музыке: Автореф. д-ра иск.: 17.00.02. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1991. — 50 с.
7. *Шак, Ф.М.* Джаз как социокультурный феномен: На примере американской музыки второй половины XX в.: Монография. — Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2011. — 156 с.
8. *Bartz, G.* Shadows in the Field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology. — Oxford University Press, 2008. — 352 p.
9. *Deveaux, S.* Constructing the jazz tradition // Jazz cadence of American culture. — Columbia University Press, 1998. — P. 484–505.
10. *Grimshaw, J.N.* Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young. — Oxford University Press, 2012. — 264 p.
11. *McCutchan, A.* «Muse That Sings: Composers speak about creative process». — Oxford: Oxford University Press, 1999. — 288 p.
12. *Ramsey, G.* Race music: Black Cultures from Bibop to Hip-hop. — Los Angeles; Chicago: University of California Press; Center of Black research Columbia College Chicago, 2003. — P. 221.
13. *Riech, S.* Interview, Nonesuch records. URL: <http://www.nonesuch.com/albums/2x5-remixed>.

Л.В. Шаповалова

**ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ КАК ИНТЕГРАТИВНАЯ НАУКА:
ОПЫТ ВСТРЕЧИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ГУМАНИТАРИСТИКИ**

*... Музыка происходит от
индоевропейского корня «мен»,
что означает «движения духа»*

О. Мессиян

*... Исполнитель — связующий, посредник
между реальностью и полнотой, ангел-защитник.*

В. Медушевский

На рубеже третьего тысячелетия произошла смена парадигмы музыковедческого сознания. Установка на усвоение ценностной информации для обучающихся исполнителей-магистров осуществляется путем моделирования концепций теоретического и исторического музыковедения, ибо они — фундамент научной рефлексии. Ее весьма сложные механизмы требуют глубоко профессиональной подготовки преподавателя, психолого-педагогического комплекса условий и предпосылок работы с магистрами. Если цель сформулирована верно, материал для апробации той или иной идеи соответствует структуре личности ученика, его опыту, то в этом случае происходит сокращение дистанции (отрыва) между научной мыслью (методологией) и личностным тезаурусом исполнителя, его опытом, который, как известно, благодаря Г. Орлову всегда «конкретен, субъективен и уникален» и при этом никогда не конгруэнтен другому.

Новое направление в философии **синергетика**, заимствовав терминологию древних духовных практик с одной стороны, и достижения точных наук XX–XXI века, с другой — объясняет искусство Новейшего времени включенностью гуманитаристики в систему более высокого порядка — духовного знания, сердцем которого есть явленность духа в человеческом творчестве. Высшее этическое измерение музыкального смысла в творческом процессе «АВТОР – Исполнитель – Слушатель» связывает общая онтологическая функция интерпретирования.

Слово «автор» происходит от *auctor* — тот, кто расширяет. Смысл расширения заключается в прибавлении к тому реальному, что уже существует. Проясняется добавочный смысл авторства в интерпретаторе: новое содержание появляется в результате прибавления к старому, уже имеющемуся знанию. На первый план выходит момент со-участия, со-вместимости, со-причастности в совокупном творческом процессе, всегда начинающемся с уже имеющейся территории, но преследующем цель ее расширения. Автор и Интерпретатор — фигуры в современном мире равнозначные. Музыкальное произведение — место встречи, где ты читаешь послание Другого (И.С. Баха — П. Чайковского — А. Шнитке), который «тебе и мне письмо написал» (парафраз на название книги А. Ткачева).

ИТАК, чьи движения и какого Духа, превращаются в объект интерпретологии?

1. Исполнитель как субъект научной рефлексии — это фигура особенная, долженствующая быть больше, чем простой смертный «толмач» (музыковед): это

воин-защитник, ангел-хранитель целокупного бытия музыки — *homo musicus*, ставший на путь познания.

2. Изменяется когнитивная установка. Благодаря *Другому* субъекту научной деятельности — исполнителю, пришедшему на смену толмачу (музыковеду). Если для музыковеда важна симфония Бетховена как феномен его духа, как документ его эпохи, то для исполнителя смыслом познания оказывается ТОТ, кто привел его к Бетховену.

3. Исполнительский анализ — ключ интерпретологии — предстает как *отношение двух субъектов: исполнителя и субъекта самой музыки, зафиксированного в звучащем тексте как авторское Я*.

Методологический выбор заставляет собрать воедино всю вариативную множественность соприкосновения (сопряжения) музыковедческой науки с исполнительским искусством. И, наоборот, современный категориальный синтез отражают встречную потребность исполнителя в осмыслении своей деятельности. И это единение (желаемое, но не всегда достигаемое) теории музыки как способа моделирования **исполнительского «производства присутствия»** (Гумбрехт) — Чуда встречи «здесь и сейчас», Дара и Благодарения — становится магистральным направлением развития современной интерпретологии.

Итак, предмет интерпретологии есть исполнительская рефлексия — результат интенционально-ценностной деятельности сознания, который выносится на суд публике. И возникает когнитивная схема субъектно-объектных отношений: но если раньше они относились к целостной системе коммуникативных связей «автор-произведение – исполнитель – слушатель», то в современной культуре ввиду расчленения ее пространства на множество самодостаточных субкультур, внутрижанровых и стилевых подсистем, проблема интерпретации — СМЫСЛА как основной ценности музыки становится ключевой тенденцией науки. Более того, смысл интонирования и интерпретация как ценность обретают эстетическое значение. Кто в контексте музыкально-исполнительской интерпретации оказывается субъектом, а кто объектом? Что такое произведение и как оно соотносимо с Автором? Все эти классические темы теории исполнительства составили содержание музыкальной интерпретологии. **Цель** статьи — привлечь внимание исследователей гуманитарных сфер знания к осмыслению духовной природы исполнительского искусства на основе изучения одного из его онтологических механизмов — синергии. *Материалом* для обсуждения избран термин «духовная реальность», базовый для раскрытия роли богословско-философского синтеза в музыкальном творчестве как особой сферы обнаружения трансцендирования человеческого духа¹. В сознании исполнителя действуют два плана, определяющие его структуру:

- *онтологический*, бытийный (в нем живут тексты культуры, традиции их прочтения в лице передачи исторического опыта);

¹ Примеры в дальнейшем изложении почерпнуты из практики кафедры интерпретологии Харьковского национального университета искусств имени И. Котляревского и реалий музыкально-научной картины мира (по материалам защищенных на кафедре диссертационных работ).

- *рефлексивный, интенциональный, базирующийся на личностном опыте* данной личности (в единстве жизненных, индивидуально-психологических, художественных и социальных).

Методология теории музыки, изучающая искусство исполнительской интерпретации, базируется на интеграции фундаментальных наук: в первую очередь, философии, психологии творчества и семиотики. В данной статье речь пойдет об **онтологических механизмах творчества в аспекте специфики исполнительской синергии как межличностной координаты общения**. Психологические механизмы формирования личностных основ исполнительского искусства помогают усмотреть уникальный механизм передачи духовного содержания — *синергию*, что возникает между исполнителем и публикой. В рамках синергетического видения мира и понимания искусства установки классической (картезианской) и новой онтологии XX – начала XXI века (метафизической) «примиряются»: субъект и объект оказываются соприсущими миру. Диалог субъекта и объекта (в границах искусства) выступает в качестве одной из причин эволюционно-развертывающегося мира. *На высшем этапе сформированности исполнительской интерпретации происходит рождение нового качества музыкальной коммуникации — ее вертикализация, одухотворение — «духовная высота», или Божественная коммуникация*. Отсюда важность осмысления данного феномена и его специфики в музыкальном искусстве.

Тон (звук) есть тайна, выше которой — только тайна человека. Теория музыки XXI века как интегративная дисциплина тесно сопряжена с научной картиной мира, внешними историко-культурными условиями, а также внутренними предпосылками развития художественного сознания творцов музыки и ее соучастников (исполнителей и слушателей).

Тон — Образ (интонируемый Логос) был, есть и остается в науке о музыке *предметом* анализа (который, согласно этимологии греческого слова, есть *восхождение к Истине*). Современное музыкознание обладает развитым инструментарием для формализации знаний о музыкальном творчестве как процесса бытия-ствования человеческого Духа в реалиях *здесь-и-сейчас* горизонта Бытия.

Структурной единицей творчества как онтодиалога мира *объективного*, данного человеку, и *сотворенного* им по законам Красоты, является музыкальное произведение. Насколько аналитики — восходящие к истине — в нашу постсекулярную эпоху готовы к введению в научный обиход предлагаемой дефиниции «духовная реальность»? — эту проблему решают преподаватели кафедры интерпретологии (Харьковский национальный университет искусств имени Ивана Котляревского). Прагматическим интересом воспитания поколения магистров-исполнителей как *проводников духовной сущности музыки* продиктована актуальность темы исследования. Анализ научных источников по методологии анализа музыки выявил, что в ней отсутствует один из актуальнейших принципов музыкальной онтологии — *связь человека и энергии как его сущности*.

Духовная реальность — понятие философско-богословского звучания. Встречается в контексте работ о. П. Флоренского, В. Лосского, С. Хоружего; в текстах современных психологов-семиотиков апробирован термин «субъективная реаль-

ность» (работы Гусева, В. Иванченко), смысловой эквивалент внутреннему миру человека, творимой его сознанием из психической жизни духа.

Реальность тождественна бытию, объективной действительности. Но какой именно? Бытийствующей, соответствующей тому, что *очевидно* для всех. По словам свт. Николая Сербского, «...физический мир есть видимый образ невидимого духовного мира. Поэтому физический мир есть символ, а духовный мир — смысл символа, дух и реальность» [5, 16]. Таким образом, есть две реальности — внутренняя и внешняя. Внешняя — это природа, что для музыканта означает *звучащее*, интонируемое, объективированное **внутреннее пространство жизни звука как смысла** — сокрытое в знаках и символах духовное поле/измерение сознания. Внутренняя реальность — это творчество, умолагаемая действительность, которую нужно «перевести» из виртуальной в актуальную форму бытия.

Исключение из творчества как «человеческой реальности» составляет литургическая практика и композиторские творения, созданные в «круге» ее влияний (например: Литургия и Всенощная С. Рахманинова; «Запечатленный ангел» Р. Щедрина. «Три хора из музыки к спектаклю “Царь Федор Иоанович”» Г. Свиридова; «Три духовных хора» А. Шнитке и др.). *Совершаемая в сакральном пространстве Церкви литургия являет собою особую реальность жизни, отличную от творчества и искусства.*

Таким образом, генезис понятия *о*-гранивает его содержание в *когнитивный* квадравиум вокруг общего предмета (звукосмысла) музыкального творчества. Обозначим границы *Квадравиума* в музыковедении: **Человек – Мир – Бытие – Музыка.**

Связи музыки и реальности в системе «Бытие – Человек – Мир» многовекторны и диахронны: субъект, его сознание (Я) отражает всю множественность и гетерогенность мира через структурно-смысловые законы организации музыкального произведения, их универсально-порождающую природу. Одним из универсалий творчества является Дух – духовная сила (сущность) как выражение Присутствия Божественной природы в человеке.

Каждый из смысловых измерений музыки претендует на свой статус духовной реальности и может быть верифицирован через сопряжение смежных дихотомий квадравиума: Человек — Мир; Мир — Бытие; Бытие — Музыка; Музыка — Человек. Мы ограничимся рассмотрением духовной реальности музыки в ее структурно-явленной целостности – музыкальном произведении. Такой отдельно взятый микрокосм поможет смоделировать понимание музыки как универсальной смысловой модели мира. Дальнейшие построения будут проходить под знаком этой парадигмы с привлечением аппарата синергийной аналитики

Будучи включенными в единый герменевтический круг, категории реальности, бытия и внешнего мира *можно рассматривать как эпифеномены — взаимозаменяемые по аналогии, подобию (схожести) или смысловой метафоре.* Так бывает в текстах не строго научного характера. Например, Сильвестров сокровенно именуется

музыку «свидетельством Бытия» [6, 34]². «Музыка есть художественное *воспроизведение взаимоотношений человека и Бога* через создание произведения. Музыка — прежде всего произведения, вещь или “опус”...», — отмечает В. Мартынов. Это пример иного рода, когда пишущий знает о расширении сознания за счет включенности в онтологический горизонт («расщепление» бытия и сознания).

Интересный пример на вероятность знания «по аналогии» находим в текстах В. Медушевского. Так, «духовный реализм» определяется им в качестве эстетической дефиниции. В богословских же размышлениях он предпочитает опираться на этимологически более точный термин — *онтологизм (мера глубинной ориентированности сознания в познании бытия)*.

С точки зрения исполнителя, следует расширить представление о возможных человеческого сознания обустроить новые миры (транслировать себя в трансцендентный мир творчества, создавать эффект Присутствия). Музыкантам близка мысль о том, что человек наделен множеством разнородных и разнонаправленных энергий (психических, душевных, психофизических, душевно-духовных), конфигурация которых в совокупности образует *энергийный* образ человека.

Термин «энергия» (и область стоящих за ним явлений) относится к области богословия и еще не включен в понятийный аппарат музыкознания. Хотя попытки его интерпретации можно обнаружить у тех авторов, кто рассматривает музыку и ее творцов в системе духовного знания.

Упоминания об энергийных свойствах музыкального творчества эпизодичны. Среди исследователей, кто в своих работах обращается к потенциалу энергии как сущности музыки, — М. Арановский³, И. Пяковский. Еще Э. Курт указал на роль энергии в контексте изучения музыкального искусства, полагая, что характеристика музыки связана с энергийностью содержащихся в ней психических волеизъявлений. Ученый описал психические и волевые напряжения в мелодической линии. К сожалению, процесс употребления понятия «энергия» в исследованиях о музыке пока не отмечен результативностью движения от метафоры к дефиниции. Таким образом, изучению энергетизма в музыке в наше время не хватает системности: разные энергии изучаются разрозненно.

Церковная музыка (пение), обладая энергетически-вибрационно-знаковой природой наиболее действенно способствует обмену природами, когда человек по благодати получает от Бога то, что Бог имеет по своей природе. *На этой основе рождается синергийное разумение бытийственной связи между музыкой и человеком как между творением и Творцом.* Энергийный образ человека отражает динамичную и одновременно гетерогенную (множественную) природу сознания, которое, как известно, множественно по своей природе (на это указывает М. Бахтин

² Стремление, по словам композитора, «выйти за рамки музыки, не покидая ее», объясняет суть авторского замысла [6, 30]. Соответственно, создание реальной музыкальной ткани для композитора — это сотворение «некой **новой музыкальной реальности** со своими, только ей присущими закономерностями» [там же. С. 29, выделено мною].

³ М. Арановский: «... Музыкальная кинетика производна от “энергии”, как бы запечатленной в самом звуке. Э. Курт был абсолютно прав, назвав (еще на заре XX века) эту энергию “психической”, ибо сам звук ничем подобным не обладает, и только психика *homo musicus* приписывает ему ее звуку» [1, 321].

при изучении литературной поэтики Ф. Достоевского) и А. Леонтьев в лекциях по философии сознания.

Субъектом **реальности музыкального произведения** есть *homo musicus* в трех испостасях: композитор – *человек творящий (homo creator)*; исполнитель – *homo interpretator*; слушатель – *homo cognitus*.

В «живом» звучании музыкального произведения объективируются в энергийном со-бытии духовные силы не только исполнителя, но и автора музыки *навстречу* тем, кто энергийно вовлекается в вертикальное общение. Идет взаимообмен энергиями, направленный на слушателя, чье внутреннее бытие есть откликнутость на призыв художника-творца. Результатом этого процесса трех «идеальных субъектов» музицирования как со-общения является *синергия* — сущностная характеристика полноты Бытия, вовлеченности в музыкальное бытие диалога «Я – Другой» под знаком Духовной реальности (вертикализация «человек – Бог»).

Внутренняя реальность невозможна вне выстраивания отношений с Другим (Левинас, Бубер): для музыканта реальность всегда «...с кем-то, для кого-то»: «Автор – исполнитель» или «Исполнитель – слушатель», или все вместе (плиромность/ пребывание в полноте). Уместна параллель с принципом зеркала и его метафизической формулой ($1+1+1\dots=1$), начертанной на стене в фильме А. Тарковского «Ностальгия». Она необъяснима с точки зрения арифметики и неверна в категориях *homo animus*. Зато в ней духовное у-зрение истины в конкретно зримой форме...

Каков человек — таков и творимый им мир, творчество всегда есть созидание иной реальности. Художественная реальность включает в себя онтологический горизонт (согласно богословскому определению личности как Образа и Подобия Божия), иногда по воле автора он сужается до психологической редукции.

Слагаемые разных жанров и стилей музыки (семиотика духовной реальности) отличаются в чем-то внешнем, материально организованном, но *по существу они едины*, ибо посвящены тайне человека, его небесной родине. Это такие знаки и символы «интонируемого мирозерцания» [В. Медушевский], как молитвенная интонация, призывная полетность метроритмических фигур в музыке Р. Шумана; это соборный дух аккордовой фактуры; это свободный, немеханически организованный способ разработочного развития в сонатно-симфоническом цикле. Это и принцип духовного восхождения, встроенности в «небесную вертикаль» в церковных песнопениях, перекочевавший из месс и пассионов И.С. Баха в «драматургию профиль восхождения» в сонатах, симфониях и концертах Бетховена, Брамса, Малера, Чайковского, Рахманинова, позднего Шостаковича.

Когда реальность становится духовной? Или же в музыкальном произведении, согласно энергийной природе, она духовна по определению (*свет-ская музыка хранит отблеск Высшего света*)? В зависимости от ответа на этот вопрос есть два пути познания: *метафизический* (мистический) — для определения романтического идеализма в духе мессианства художника-творца (Вагнер, Скрябин) и путь *духовного реализма*, соответствующий литургическому творчеству (традиция храмового церковного искусства и ее возрождение в современном композиторском творчестве (*pova musica sacra*). Композиторы, сознательно работающие в границах Богослужбной традиции (А. Пярт, В. Мартынов) выполняют в светском контексте музы-

кальной коммуникации охранительную миссию, преемственности христианского миропонимания ценностей музыкальной культуры. Молитвенный опыт базируется на энергийной сущности бытия Бога и его волепроявлений. В целом, размышляя о значении художников рефлексивного типа на пути выхода из духовного кризиса, понимаешь, что роль личности, религиозного сознания в деле Евхаристии не менее сущностна, чем хранение традиции и церковного устава, Божьего миропорядка.

Резюме I. Духовная реальность — это единомножие четырех когнитивных уровней изучения музыки («звучащих текстов» Бытия): *психо-синергетического (восприятие); музыкально-семиотического (распознавание); философско-богословского (осмысление) и интерпретологического (воспроизведение).*

Если у них общий предмет — музыка как смысловая модель мира, модус человеческого творчества, тогда через духовную реальность обнаруживает свое Присутствие Вечность. Ее имена, явленные в художественной форме — Истина, Красота, Благо (по Г. Уствольской из ее Четвертой симфонии).

Резюме II. Суммируем сложившиеся когнитивные модели на путях познания духовности музыкального Бытия:

1) *Этимологическая* — указывает на этимоны, возвращая слух к созерцанию Истины и обогащая духовное узрение современного музыковеда разумением внутренней формы слова (термина).

2) *Богословская* — напоминает о первичности Слова-логоса и вторичности человеческого тварной природы творчества, тем самым выстраивая ценностно-смысловую вертикаль духовного познания всех явлений музыкального искусства. Энтелехия *богословского* дискурса исследования **музыки как духовной реальности** заключается в выявлении первичности онтологии, в приоритетах духовных универсалий антропологических контекстов музыкальной культуры (в том числе и чисто прагматических, исполнительских, педагогических). Из данного контекста вытекает насущная востребованность третьей модели — энергийной.

3) *Энергийная онтология* музыки указывает на свое право умножить методологическое богатство толкования музыки за счет вертикализации духовного общения и *со-работничество* человека и Абсолютной Личности Бога. *Литургический хронтон*, генетически связанный с восточно-христианской (византийской) традицией, укоренен в современной композиторской практике и может служить моделью для сознания homo credens. Отсюда актуальность адекватных оценок роли литургии и ее системо-порождающего значения в контексте композиторского интереса к литургическим архетипам в последние десятилетия XX ст., обращений к каноническим текстам, к библейским образам и темам. Пример из гитаристики. Т. Иванников указывает на сакрализацию гитары как «звукового образа мира»⁴ в таких опусах, как: «Кант» (1984) и «Падение и воскрешение» (1997) Дж. Тавенера, «Kyrie Eleison» (1992) Т. Бейкера, «Страсти для гитары соло (1998) А. Скурриа, кантата «Рождественское сольфеджио» для гитары, вокалистов, хора и камерного оркестра

⁴ Название Первой международной конференции гитаристов, проведенной в Харькове на базе Харьковского национального университета имени И. Котляревского в 2004 году.

(1999) М. Шуха, «*Fratres*» для гитары с оркестром (2002) А. Пярта, «Концерт “Реквием”» (2008) Л. Брауэра [3].

4) *Рефлексивная модель* мира и соответственно образ человека сформировалась в творчестве композиторов последней трети XX ст. В частности, в украинской культуре — хоровой концерт И. Карабица «Сад Божественных песен», фортепианные сочинения «Китч-музыка» и «Вестник» В. Сильвестрова, Шестая симфония В. Бибика «*Думи мої, думи*» на поэзию Т. Шевченко, «Черная элегия» Е. Станковича.

5) Опыт *интерпретологии*, изучающей специфику **интерпретирующего мышления**, ставит исполнителя в ситуацию «внутреннего подвига» — духовного служения, усилия преодоления. Цель этого многотрудного процесса — обьективировать духовную реальность *встречи с Другим* [Э. Левинас] через энергию душевного переживания и воссоздания новой реальности — в интерпретации «чужого» текста как своей «внутренней речи» [М. Бахтин].

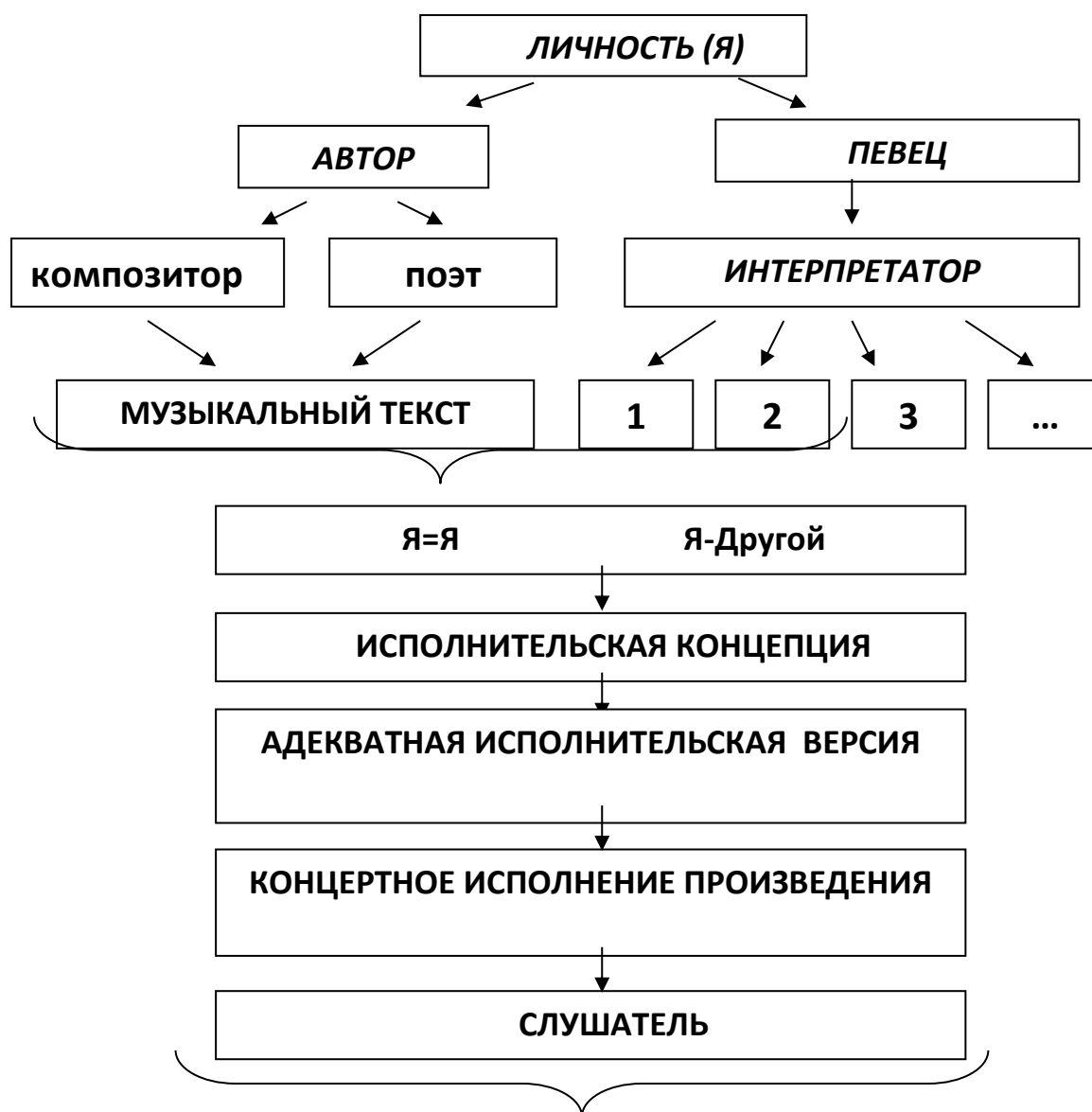
В связи с синергетикой общения в музыке надо признать, что, невзирая на все прогнозы постмодернистов о «смерти автора» и кризисе классической музыки, по факту исполнительского акта — **со-бытия**, слушательское восприятие в XXI веке по-прежнему означено духовным подъемом (*вос-парением души*, по обывательскому признанию меломанов всех времен). Эффект присутствия Духа на языке аристотелевской философии называют *энтелехией* (по мысли о. П. Флоренского — *синархия*). И, что очень важно, производство духовной реальности в музыкальной коммуникации синергийного типа характеризуется полным отсутствием «когнитивного диссонанса» [термин П. Рикера]: все участники музыкальной коммуникации ощущают свою *со-причастность* всему миру, который открыт им Любовью и во имя Любви.

Вместо выводов. Три определения духовной реальности в терминах синергийной онтологии. 1. Композиторское *Я-сознание*: созданная им духовная реальность музыкального произведения — это расширенный горизонт художественного сознания (пограничный модус), момент выхода человека музицирующего «из самого себя» для обретения полноты Бытия и связи миров (земли — неба, видимого — невидимого), смысл которой — Благодарения за Дар.

Определение № 2 с позиций исполнителя, который участвует наравне с автором в онтодиалоге бытия как *здесь-сейчас* реальности и свидетельства ее Присутствия в музыкальном общении людей: духовная реальность музыкального произведения — это опыт встречи с духом Вечности как знаком надмирной Красоты через усилие/рождение понимания (в момент «считывания» смыслов знаковой системы символов, языковых механизмов общения Я человека и Первопричины его духовного бытия).

3. Суммирующее построение: духовная реальность музыкального произведения — это пребывание сознания в особом измерении, благодаря которому осуществляется фундаментальное стремление человека (*homo musicus*) ответить на призыв Творца, в свободном бытии-действии запечатлеть свою *со-причастность* к высшему бытию, через сотворение озвученного Тона–Образа–Логоса и обмен энергиями жизни, трансцендируя из времени настоящего в Вечность.

Что же дает аналитику музыки предлагаемая дефиниция? Законы духовного обустройства музыкальной коммуникации, следуя межличностной горизонтали, охватывают бесчисленное множество композиторских, исполнительских и слушательских интенций, живущих в планетарном пространстве как духовная реальность. Исследователь же ценой своей профессиональной и творческой жизни включается в знаменитый «круг аввы Дорофея»: чем мы ближе к Богу, тем ближе друг к другу (в том числе к гениям музыкального творчества, свету и красоте). Когда исполнительское Я «считывает» партитуры и клавиры как «письмена Бога» и каждый раз выстраивает *синергийную вертикаль* в концертно-преподносимых условиях публичного музицирования, то в тот же момент **воссоздается духовная реальность, умножая радость общения, у-знавания Другого-в-себе**. Синергийный «круг» отражен на схеме на примере вокальной интерпретации, где субъектом творчества выступает певец:



Интерпретирующий стиль мышления [термин В. Медушевского] способствует установке на всеобщность человеческого общения, утрату эгоцентризма и утвер-

ждению духовного единения людей в сфере трансцендирования человеческого духа — творчества. В целом, размышляя о значении художников мессианского типа во времена духовного кризиса, понимаешь, что роль личности, религиозного сознания в деле Евхаристии не менее важна, чем хранение традиции и церковного устава. Музыканты должны участвовать в синергичном обустройстве Божьего миропорядка как сопричастники евхаристического Торжества Веры и Любви. Профессиональные музыканты (исполнители, исследователи, преподаватели), ставшие на путь музыкального творчества, решают проблему в аспекте соответствия своих творческих замыслов онтологии музыки как *духовного реализма*.

Литература

1. *Арановский, М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — 344 с.
2. *Григорьева, Г.В.* Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века: Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции: Учеб. пособие / Отв. ред. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — С. 23–39.
3. *Иванников, Т.П.* Постмодернистские тенденции в гитарной музыке // Музичне мистецтво: збірник наукових статей. — Донецьк-Львів: Юго-Восток, 2010. — С. 185–196.
4. *Медушевский, В.В.* Музыка Рахманинова: традиция духовного реализма // Рахманинов: на переломе столетий. — Харьков: Майдан, 2004. — С. 215–225.
5. *Сербский, Николай (Велимирович),* свт. Символы и сигналы. — Симферополь, Родное слово, 2012. — 126 с.
6. *Фрумкис, Т.И.* Дух рискованной свободы: к портрету В. Сильвестрова // Музыкальная академия. — 2008. № 5. — С. 23–35.

Е.М. Шишкина

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗА РУБЕЖОМ

Зарубежная этномузыкология, как и ряд других гуманитарных наук, должна быть осмыслена как система научных школ, параллельно развивающихся в странах, решающие задачи, значимые для национальных интересов. Полноценное описание научных школ и их идей невозможно в рамках данной статьи, учитывая нахождение объектов изучения в разнородных исторических, этнических, географических и других контекстах.

Автор не берет на себя и смелость определения основных идей ведущих ученых разных стран. Часть теоретиков, выдвигая оригинальные идеи, иногда делают это в достаточно замкнутом научном пространстве, знания о смене научных парадигм в той или иной стране приходят постепенно. Фольклористы-собиратели, публикуя в своих странах многотомные издания национальных песен, не всегда презентуют их на зарубежных форумах. Цель публикации гораздо скромнее — привлечь внимание к тем темам, что оказались доступны автору, и его заинтересовали.

Международные организации и традиционная культура

Исследования по этномузыковедению проводятся в разных странах мира, на их направленность и содержательность, использование теорий и методов исследования влияют различные исторические, общественные и политические события в мире. Значительное число научных проектов инициируется международными организациями, такими как Международный совет традиционной музыки (ICTM, Словения), Европейский семинар этномузыкологов (ESEM, Польша), Британский Форум этномузыкологов, Международный научный центр по традиционной полифонии (International Research Center for Traditional Polyphony), Немецкое исследовательское общество музыкальной народной культуры (Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Кельн), Международный съезд славистов, Комиссия народной поэзии (Kommission für Volksdichtung) и многими другими.

Ведущей Международной организацией, объединяющей тысячи этномузыкологов в сотнях стран, является учрежденный в 1947 году Международный совет традиционной музыки (ICTM) — место диалога представителей разных школ и направлений: «Международный совет (ICTM) может быть определен как научное сообщество, целью которого является дальнейшее изучение, практика, документация, сохранение и распространение традиционной музыки и танцев во всех странах» [3, 97].

За эти годы Советом проведены десятки международных конференций, симпозиумов, встреч, осуществлены публикации материалов конференций, а в последние десятилетия ICTM активно развивает свою деятельность через Интернет. ICTM — неправительственная организация в формате консультаций с ЮНЕСКО, что добавляет значимости его деятельности. Созданные при ICTM «Исследовательские группы» (Study Group) собирают ученых по определенным научным направлениям, каждое из которых раз в два года проводит свои конференции. Всемирная конференция, объединяющая всех членов ICTM, также раз в два года проводит свою встречу, на которую обычно подают до 5 тысяч заявок, и приглашаются 600–700 участников. Последняя, 42-я всемирная конференция прошла в июле 2013 года в Шанхае, очередная планируется в 2015 году в Астане (Республика Казахстан).

Исследовательские группы Международного совета, их направленность указывает на актуальность определенных научных тем, их своевременность сегодня. В настоящее время активно работают такие группы, как «African Musics / Группа изучения африканской музыки», «Applied Ethnomusicology / Группа изучения прикладного этномузыковедения», «Ethnochoreology / Этнохореография», «Folk Musical Instruments / Народные музыкальные инструменты», «Historical Sources of Traditional Music / Историография традиционной музыки», «Iconography of the Performing Arts / Иконография исполнительских искусств», «Maqām / Группа изучения макама», «Mediterranean Music Studies / Исследования средиземноморской музыки», «Music Archaeology / Музыкальная археология», «Music and Dance in Oceania / Музыка и танцы в Океании», «Music and Dance in Southeastern Europe / Музыка и танцы в Юго-Восточной Европе», «Music and Gender / Музыка и гендер», «Music and Minorities / Музыка и меньшинства», «Music in the Arab World / Музыка в арабском

мире», «Music of the Turkic-Speaking World / Музыка тюркоязычного мира», «Musics of East Asia / Музыка Восточной Азии», «Performing Arts of Southeast Asia / Исполнительские искусства Юго-Восточной Азии».

Будучи участником конференций международных научных сообществ, автору хотелось бы отметить широту современных научных зарубежных направлений, глубину поиска многих ученых, чьи доклады прозвучали, с кем автору удалось поговорить дополнительно вне рамок научных заседаний.

В большей части секций ICTM и в других этномузыковедческих организациях теоретические проблемы соотношения традиций и современности, а также взаимодействия *разных этнических традиций* являются и сегодня актуальными. Этим проблемам, в частности, посвящены материалы многих международных конференций, в частности, «Музыка без границ. Музыкальная народная культура в поле между чужим и своим» (Вена, 1998), «Общая музыка и идентичность меньшинств» (Родж, 2004), «Человеческий мир и музыкальное разнообразие» (Варна, 2006). Эти же проблемы осмысливаются в докладе Мануэля Трумера «Регресс, инновации, увлечение. Традиция как стратегический концепт популярной современной музыки», в статье Дэвида Гарниша «Между традиционализмом и постмодернизмом: многосложная идентичность в учреждении балийских исполнительских искусств» [1] и многих других статьях.

Каждое из национальных научных сообществ, проводя в своей стране заседания ICTM Исследовательской группы «Музыка и меньшинства», старается осмыслить и собственные исторические и современные проблемы. Например, на конференции 2004 года в г. Родж (27.08.–3.09.2004, Хорватия), ученые могли познакомиться с проблемами хорватских меньшинств в докладах «Музыкальное и танцевальное наследие национальных меньшинств в Хорватии: краткий обзор текущей ситуации» Найлы Серибачич, «Многосложная идентичность итальянцев и хорватов в городе Крк (остров Крка, Хорватия)» Ружы Бонифачич и других, прослушав в последующем много интересной музыки от национальных меньшинств в Хорватии, в том числе, цыган, македонцев, итальянцев.

Красной нитью на заседаниях национальных научных сообществ проходит идея о значимости религиозных убеждений для сохранения традиций, идентичности, менталитета той или иной этнической группы. С интересными наблюдениями можно познакомиться в докладах «Иностранные мелодии против собственной идентичности в религиозном скандировании восточноевропейских евреев» Б. Мушкальска, «Традиционные швейцарские песни старых аманитов в штате Индиана США» Б. Бахан-Гейзер, «О социально-культурной роли музыки среди младших религий» М. Мэриан-Балаша.

Обращает на себя внимание соединение этномузыковедческих методов с гендерными исследованиями, в частности, в одной из публикаций выдающихся австрийских этномузыкологов Г. Хайд (к сожалению, покинувшей нас в 2012 году) и У. Хеметек. Возможность разных аспектов подобного взаимодействия предоставляют материалы словацкого ученого О. Эльшека «Гендерные исследования в музыкальной этнографии: замкнутость гетто или расширение исследований?», американского исследователя Филиппа Больмана «Женский голос / женское тело — к он-

тологии еврейской музыки», рассмотревшего на музыкальном материале идеи «присутствия женщины и сексуальной основы Бога», «женского голоса в предистории устной традиции», немецкого ученого Дитца-Рюдигера Мозера «Женщина в центре шутовской музыки».

Среди регулярных публикаций Немецкого исследовательского общества музыкальной народной культуры отметим сборник Г. Пробст-Эффа «Музыкальная народная культура и электронные СМИ» [2], большая часть статей которого дает взгляд на современное архивирование традиционной музыки в разных странах, в том числе не только в Германии и Австрии, но и в России, Непале, а также турецких иммигрантов в Германии.

Публикации теоретических исследований известных зарубежных ученых-этномузыковедов раскрывают сегодня особенности локальных традиций этносов и субэтносов мира, обрядность в контексте культурологических и социологических исследований, жанровые музыкальные системы представляемых традиций, описывают вокальные (многоголосные) и инструментоведческие системы.

Яркие фотографии подлинных традиционных исполнителей из разных стран в многочисленных зарубежных этномузыкологических монографиях, CD и видеофильмы создают убедительную картину разнообразия и неповторимости традиционного музыкального искусства разных стран.

Прикладная этномузыкалогия за рубежом

Звуковые архивы: Фонограммархивы Европы и США выполняют важнейшие культурно-просветительские и культурологические задачи.

1. Самый ранний из звуковых архивов — Венский Фонограммархив (Австрия) — был основан по инициативе физиолога Венского университета З. Экснера (Sigmund Exner) и его коллег (с 1899 г.). В настоящее время Венский Фонограммархив — ведущий мировой центр по собиранию и научному изучению аудиоматериалов по языку, устному народному творчеству и музыкальной культуре народов Европы и других регионов мира. Ряд звуковых коллекций этого Фонограммархива, собранных в 1899–1950 гг. и представляющие уникальную ценность для всего человечества, включены сегодня в программу ЮНЕСКО «Память мира» («Memory of the World»). В настоящее время исторические коллекции Фонограммархива содержат около 50.000 единиц хранения с общим временем звучания более 7.000 часов. Архив имеет три студии по оцифровке, слуховые станции для пользователей, студии для записи и студию перезаписи. Кроме того, учитывая важность поддержания старинной и аналоговой аппаратуры в рабочем состоянии, имеется специальная лаборатория по обслуживанию техники, оборудование для тиражирования записей и для полевых исследований. Тематика звуковых коллекций Фонограммархива: 1) голосовые портреты (коллекция передана в Австрийскую Медиатеку); 2) этномузыкалогия; 3) этнолингвистика и диалектология; 4) культурная антропология и фольклор; 5) мелодии музыкальных автоматов; 6) зоология; 7) медицина и естественные науки; 8) окружающие звуки и шумы; 9) ранние коллекции.

Венский Фонограммархив ведет активную международную деятельность, являясь членом IASA (Международная Ассоциация Звуковых Архивов). Многие годы Фонограммархив успешно совмещает научную деятельность с коммерческой, при-

мером чему служит издание пластинок, а позднее — CD с отдельными историческими коллекциями под названием «Звуковые документы из Фонограммархива» (с 1999 году по случаю 100-летия Фонограммархива началось полное издание «Исторических коллекций» на CD с комментариями).

2. Берлинский Фонограммархив (Berliner Phonogramm-Archiv, Германия) был основан в 1900 г. по инициативе психолога Карла Штумпфа (Carl Stumpf) и первоначально относился к Психологическому институту Берлинского университета. Затем под руководством Э. фон Хорнбостеля (Erich Moritz von Hornbostel) он стал одним из ведущих звуковых хранилищ своего времени. Здесь хранятся более 150.000 записей, преимущественно образцов традиционной музыки более чем 230 народов мира, среди них более 30.000 восковых валиков (оригиналы, медные негативы и восковые копии, имеющие статус оригиналов). К историческим коллекциям архива относятся также 2 000 шеллаковых пластинок (см. Susanne Ziegler, “Die Wachszyylinder des Berliner Phonogramm-Archivs“). В 1999 г. Берлинский Фонограммархив, один из крупнейших звуковых архивов мира, был включен в список ЮНЕСКО «Память мира».

3. Немецкий архив народной песни (Deutsches Volksliedarchiv или ДФА, Германия) был основан в 1914 году Дж. Майером (John Meier) в г. Фрайбурге / Брайзгау как Центральный научно-исследовательский институт Германии по изучению немецкой народной песни, собравший за эти годы более 500 тыс. единиц хранения. С самого начала деятельности Архивом были учреждены и издаются музыкально-фольклорные собрания, отражающие его фонды, в сериях: 1) научно-критическая серия «Немецкие народные песни с их мелодиями» («Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien»); 2) серия, отражающая региональные особенности немецкого фольклора в различных странах: «Местные народные песни с их мелодиями». С 1926 серийно издаются основанные Архивом сборники научных статей «Jahrbuch fuer Volksliedforschung / Ежегодник для исследования народной песни» и «Studien zur Volksliedforschung / Изыскания по народной песне». С 1940 годов в Архиве начинают собираться знаменитые звуковые коллекции Й. Кюнцига, Й. Ланца, А. Камманна и В. Зуппана, которые также обнародуются в сериях издаваемых ДФА пластинок и CD.

Научная периодика

Не ставя перед собой задачи описать все существующие зарубежные журналы, затрагивающие темы по музыкальному фольклору, автору представляется необходимым указать на некоторые популярные и известные в среде специалистов.

1. Австрия-Германия: Периодические журналы по этномузыкологии издаются не во всех странах. Наиболее популярны австрийский «Das Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerks / Ежегодник австрийских народных песен» (изд. с 1952 года, <http://www.volksliedwerk.at>) и немецкий «Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs / Ежегодник Немецкого архива народной песни» <http://www.sil.si.edu/eresources>). «Das Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerks» был основан в 1928 году Джоном Майером, переименован в 1999 году в «Jahrbuch fuer Volksliedforschung / Ежегодник исследований народной песни», переименован с 2000 года в «Song and Popular Culture / Песни и популярная культура». Оба ежегодника публиковали статьи оте-

чественных авторов, посвященных немецкой традиционной музыкальной культуре и обрядности.

2. Франция: Журнал «Ethnologie **français** / «Французская этнология» (<http://www.culture.gouv.fr>) — прежде всего социологический журнал, анализирующий те факты и события, что формируют культуру Франции. Публикуемый с 1971 года, вначале он целиком был посвящен проблемам национальной культуры и публиковал только отечественных авторов. В последнее время журнал начал печатать статьи ученых из других стран: Италии, Румынии, России, Германии, Китая, Испании, Болгарии, Швейцарии. Значительно расширилась и проблематика журнала: от колониальных процессов, новых религиозных движений до вопросов жизни в кемпинге и сексуальной жизни под наблюдением. Этномузыковедению иногда посвящаются номера журнала, как это произошло в 1984 году (вып. № 3, 8 научных сообщений), но крайне редко.

3. Венгрия: «Acta Ethnographica Hungarica». В этом журнале публикуются статьи, описывающие последние научные достижения в области этнографии, фольклора, культурной и социальной антропологии. Упор делается на темы, связанные с венгерской этнографией и фольклором, а также работы, представляющие венгерский фольклор в контексте восточно-европейских и евразийских культур (<http://akkrt.hu/15/journals/products/ethnography>).

4. Болгария: «Venets: The Belogradchik journal for local history, cultural heritage and folk studies» — журнал по истории, культурному наследию и фольклорным исследованиям публикуется с 2010 года (<http://www.pecob.eu>).

5. США: «Journal of American Folklore» — журнал основан в 1888 году, публикует научные статьи, очерки, заметки и комментарии, направленные на широкую аудиторию, обзоры книг, выставок и мероприятий. Его содержание не ограничивается фольклором в Соединенных Штатах; публикуются также материалы по фольклору других стран и статьи зарубежных авторов. Журнал поддерживается университетами Иллинойса и Висконсина (<http://www.music.sanu.ac.rs>). «Journal of Folklore Research». Он создан в 1964 году кафедрой фольклора и музыки Университета Индианы (<http://muse.jhu.edu>; <http://scholarworks.iu.edu>). «Journal of Folklore Research» — Международный форум для современных теорий и исследований по традиционной культуре. До 1983 года был известен как «*Journal of the Folklore Institute*», но изменение названия расширило научные направления журнала, и сегодня в редакционный совет входят ученые из разных стран мира. «Journal of Folklore Research» печатает научные эссе, художественную литературу, поэзию и искусство, статьи по философии и религии, кино, биоэтике, афро-американским и африканским исследованиям, фольклору и культурологии.

6. Япония: В журнале «Cultural Diversity and Folklore Studies in Japan» раньше под влиянием идеологии национального государства фольклорные исследования касались только японского фольклора, не было исследований по культурному разнообразию японского архипелага. Созданная в журнале тема «Мультикультурная фольклористика» — попытка преодолеть эти проблемы, и поднять исследования о культурном разнообразии в фольклористике до уровня методологической системы (<http://www.researchgate.net>).

Вместо заключения

Ряд необходимых и важных тем (образование, проблемы вторичного воспроизведения традиционной культуры и некоторые другие) не затрагивались в работе в связи с ограничениями жанра статьи. Бытующая в России точка зрения на зарубежную этномузыкологию в целом как на работы прикладного характера с уклоном в социологию и культурологию, не выдерживает критики. Зарубежная этномузыкология неоднородна. Влияние активно действующих зарубежных научных школ испытывали неоднократно на себе и отечественные этномузыковеды.

Литература

1. *Harnish, D. Between Traditionalism and Postmodernism: Multiple Identities of the Balinese Performing Arts Institution, Cudamani // (Re)producing Southeast Asian Performing Arts & Southeast Asian Bodies, Music, Dance and Other Movement Arts: Proceedings of the 2nd Symposium of the ICTM Study Group on Performing Arts of Southeast Asia. — Manila, Philippines: Philippine Women's University, 2012. — P. 93–98.*
2. *Musikalische Volkskultur und Elektronische Medien: Tagungsbericht Köln 2004 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. — Osnabrück: Universität Osnabrück, 2006. — 266 S.*
3. *Pettan, S. International Council for Traditional Music (ICTM) and the Slavic-Speaking World // PAX SONORIS. — 2014. Вып. VIII. — P. 97–104.*

А.И. Щербакова

ФЕНОМЕН ДУХОВНОСТИ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ

Размышляя о сущности понятия «культура», Отто Вейнингер констатирует, что «нет ничего труднее, чем постигнуть понятие ходячего слова» [2, 168]. Это в полной мере относится и к понятию «духовность», которое, к сожалению, столь часто употребляется к месту и не к месту, что его подлинный смысл исчезает, растворяется, теряет свою наполненность. А между тем духовность и культура — это неразрывно связанные компоненты всего исторического процесса развития человека и человечества. На этом строится понимание того, что существуют «внутренние отношения между понятием культуры и понятием духовной истории» [2, 171].

Но что вкладывает венский мыслитель в понятие «духовная история»? В первую очередь — это идея нравственности, то духовное начало, которое через пространство и время сохраняет в себе этическую составляющую. По мнению Вейнингера, «безнравственно желать изменить прошлое: всякая ложь — это фальсификация истории. Сначала фальсифицируешь свою собственную историю, а затем чужую. Безнравственно не желать изменить будущее, не желать его иным, лучшим, чем настоящее, т.е. не творить его» [2, 123]. В этом высказывании объединены три важнейшие составляющие — духовность, нравственность и, творческое начало человека, которые определили процесс созидания культуры и самосозидания творческой личности как ее творения и ее творца. Духовность и нравственность — это фунда-

мент «этики ответственности», обращающей современного человека к признанию того, что «сверхвооруженное материально, человечество остается бессильным в моральном отношении. Его хрупкое бытие чуть ли не в любой момент может быть нарушено... проблема состоит в том, что власть над природой, над социально-экономическими и политическими процессами, которой располагают человеческие сообщества, сочетается с беспомощностью в понимании внутреннего мира отдельного человека и в бессилии влиять на него» [8, 4].

Именно поэтому современное понимание проблем развития культуры, несмотря на глобальный цивилизационный кризис, несмотря на давление технического прогресса, постоянно меняющего облик пространства культуры, обязательно должно включать в процесс анализа такие понятия, как духовность и нравственность, представляющие собой важнейшие «механизмы», способные противостоять натиску воинствующего имморализма. Даже самый убежденный прагматик вынужден признать, что содержание культуры не исчерпывается достижениями науки и техники. Даже для него очевидно, что важнейшее достижение культуры — это «культурная память, ценности, унаследованные от прошлых поколений. Но есть еще интенсивный сегодняшний творческий культурный процесс, где ценности прошлого переплавляются порой самым неожиданным образом, где рождается то, что мы называем современностью, закладываются основы будущего. Как соотносится одно с другим? Насколько традиционные культурные институты готовы активно действовать в современных культурных контекстах?» [5, 7].

Современные исследователи приходят к выводу, что сегодня уже недостаточно идеальных представлений о сущности культуры, поскольку желание сохранить феномен духовности в современном пространстве культуры требует очень активных практических действий, направленных на совершенствование культурных институтов. Английский культуролог Ч. Лэндри и его американский коллега М. Пахтер подчеркивают, что «культурный институт, какими бы ни были предмет и метод его деятельности или его местоположение, имеет дело с такими категориями, как своеобразие, память и творчество. Отражая культурный процесс, он формирует память. Используя память и творчество, он создает своеобразие, основу которого составляют системы ценностей и различные проявления данного народа или данного места. Ведь культура — это путеводная звезда, напоминающая обществу о его смыслах и целях. А культурный институт — посредник в этом процессе» [9, 67].

Среди таких институтов ведущую роль играет система образования, призванная не только обогатить человека значительным количеством знаний, умений, навыков, помогающих выживать в современном мире, но и открыть ему путь к самому себе, к профессиональному и духовному самоопределению, к сохранению человеческого в человеке. Образование интерпретируется современными учеными как позитивный и самый влиятельный инструмент воздействия на развитие общества, на его экономическую, социальную, культурную и политическую жизнь. «Современное образование является, как и все в этом мире, объектом изменений, которые в официальных документах называются то модернизацией, то оптимизацией, то перестройкой, то совершенствованием. Очевидно, что система образования должна быть адекватна и исторически сложившимся традициям и нынешним ожиданиям...

Российское образование не может быть островком культивирования анахронизмов в океане грандиозных перемен и переосмысления картины мира, происходящих в стране в последние два десятилетия» [11, 10].

Это чрезвычайно важное замечание, так как искаженная картина мира не дает возможности личности органично вписаться в систему «Человек-Мир». Мы достаточно часто наблюдаем, что человек мучительно ищет свое место в мире, которого уже нет. Эта ситуация грозит самыми непредсказуемыми последствиями. «Феномен человеческого беспокойства» [12, 12], возникающий в подобной ситуации не способствует сохранению человеческого в человеке. Он ведет к нарастанию агрессии в обществе, что тоже мы, к сожалению, наблюдаем в реальной жизни. Э. Фромм утверждает, что решение этой проблемы возможно, но «мы должны создать такие условия, при которых высшей целью всех общественных устремлений станет всестороннее развитие человека — того самого несовершенного существа, которое, возникнув на определенной ступени развития природы, нуждается в совершенствовании и шлифовке» [13, 26]. С таким утверждением нельзя не согласиться. И это вновь обращает нас к необходимости «усиления самостоятельной культуросозидающей функции образования» [4, 9]. Но как достичь того, чтобы эта функция не оставалась декларативной, а на самом деле активно осуществлялась? Как добиться того, чтобы образование действительно являлось механизмом обновления общества? Как создать условия для того, чтобы в этой (традиционно консервативной) системе стало возможно существование индивидуальных траекторий, направлений и стилей?

Как справедливо замечает А. Гаязов, несмотря на то, что мы являемся представителями Новейшего времени «среди глобальных и местных проблем современности и современного воспитания найдется немало проблем, относящихся к разряду вечных. Очевидно, их решение — насущная задача сегодняшнего дня, дня завтрашнего. Пожалуй, люди будут мучительно искать ответы на многие такие проблемы и на заре, и в конце третьего тысячелетия. Нравственность подрастающих поколений одинаково серьезно волновала как свободных граждан Древней Греции более двух тысяч лет назад, так и нас, так как мы недалеко ушли от этих проблем и сегодня... Что мы можем противопоставить разгулу насилия, агрессивности и непонимания в молодежной среде? Пока, к сожалению мало. Видимо, несмотря на то, что мир изменился за эти тысячелетия, кардинально не изменился сам человек. Несмотря на то, что он сегодня — носитель высоких информационных и других технологий, владыка и творец мира, его преследуют, идут рядом с ним такие же глобальные проблемы... Так уж устроен мир, и, как в известной песне, устроен он не нами» [4, 10].

Следует признать, что для такого грустного вывода есть основания. Однако, если мы вновь обратимся к античной Греции, то возникает ощущение, что человечеству свойственно еще одно, отнюдь не способствующее духовному прогрессу качество, — забывать давно открытое, терять то, что уже было найдено, опробовано и сыграло огромную роль в его истории. И каждый раз, когда мы вновь пытаемся осмыслить вечные вопросы, наш взгляд обращается к тому, что уже знали и понимали наши далекие предки. Задолго до наступления христианской эры они уже были

озабочены осмыслением человечности и ее основы — моральности. Именно тогда Протагором был выдвинут принцип человека как меры вещей, а Антифоном — идея социального равенства всех людей. Именно тогда справедливость, мудрость, честность и умеренность были объявлены критериями духовности.

Наличие души, способности мыслить и быть моральным, по мнению Сократа, являются теми свойствами, которые характеризуют человека. Только ему под силу познать свою собственную душу, постичь свое предназначение. Сократу уже понятно, что Личность, Свобода и Творчество — это основа основ, фундамент на котором строится пространство культуры. Сегодня мы уже знаем, что Homo Faber — Человек Творящий — «обречен» на то, чтобы на протяжении тысячелетий бороться за свободу творчества, обретая в этом процессе способность к расширению сознания, «которое опережает возможности самоидентификации субъекта. Духовное сознание — это движущееся самосознание, это становление субъективного бытия» [6, 8].

Аристотелю принадлежит идея сознательного выбора своего пути достижения нравственно оправданной жизни. А самое поразительное, что тогда рождается понятие «теменос», в котором заложено ощущение неразрывности человека и искусства, их взаимосвязанности в каждом проявлении жизни и деятельности. Именно в этом последующие века будут видеть проявление целостности, к этому будут они стремиться каждый раз, когда в центре их размышлений окажется искусство как инструмент самоосознания культуры. Этим размышлениям человечество обязано возникновению эффекта Ренессанса и ренессансов в истории культуры.

Именно тогда возникнет и определение «мусический человек» как воплощение идеала античного мира, личности, познающей мир и саму себя и демонстрирующей на этом пути высокие достижения во всех сферах деятельности, к которым прикасается ее творческий дух. Именно тогда приходит осознание той роли, которую искусство играет в становлении человека духовного, человека, способного преодолевать границы своего физического начала. Неслучайно один из самых ярких образов античности — поэт и музыкант, мыслитель и врачеватель Орфей. Его великий творческий дар — выражение сущности духовного мира художника. Наделив Орфея даром прорицателя, античность дает нам уникальный урок понимания того, что великий художник всегда провидец, его взгляд устремлен в будущее, а его «корневая система» всегда прочно укоренена в родной почве, питается ее соками, обретая благодаря этому великую силу, способную преодолевать Пространство и Время.

Возможно, нам вновь необходимо обратиться к проблеме воспитания «мусического человека»? Согласиться с тем, что высокое искусство необходимо каждому, независимо от того, какую профессию, какой род деятельности он выбрал? Что оно необходимо, как «прививка» от тяжелых социальных недугов. О необходимости создания художественно-образовательной среды, в которой происходит духовное самоопределение человека с раннего детства и до последнего дня его жизни, написано уже столько трудов, что порой кажется бессмысленным вновь обращаться к этой теме. Однако, наша реальная жизнь показывает, что самое сложное — это воплощение в жизнь очевидных, но не затрагивающих материальную сторону жизни вещей. Когда речь заходит о физическом здоровье, необходимости обеспечения

определенных бытовых составляющих жизни, это вызывает всеобщее понимание, хотя, к сожалению, тоже далеко не всегда обращается в действия, необходимые для решения бытовых проблем. Это связано с экономическими сложностями, тем не менее, каждый человек пытается решать эти проблемы.

Когда же речь заходит о духовных потребностях общества, то это часто превращается в тему для научных диспутов. Никто не отрицает, что социальные недуги не менее опасны, чем тяжелые физические заболевания, но «лечение» их осуществляется недостаточно активно. Мы вправе настаивать на том, что наблюдаемый сегодня «кризис культуры и культурных институтов отражает другой кризис нашего времени — кризис ценностных суждений, нашу неготовность делать обоснованный ценностный выбор, отстаивая значимость и значительность отдельных вещей и явлений. В прошлом существование такого рода суждений приводило к созданию особых мест, институтов или художественных форм. Например, в Средние века это вело к строительству соборов и становлению музыкальной формы хора, в XVII–XIX веках — к росту публичных библиотек» [9, 20]. Сегодня нам явно не хватает не просто отдельных художников-просветителей, таких, как Д. Кабалевский или Л. Бернштейн, приобщивших тысячи людей к музыке и сделавших их жизнь намного ярче и духовно насыщеннее, а широкого художественно-просветительского движения, поддержанного государственной культурной политикой.

Очень важно, чтобы современная государственная культурная политика оценивалась «не как деятельность одного ведомства или ряда ведомств, но как сложная общегосударственная деятельность, в которой участвуют самые разнообразные субъекты культурной политики: ученые, общественные деятели, работники культуры и искусства, предприниматели и т.д.» [7, 15]. Но не менее значимо расширение профессиональных представлений будущих художников, музыкантов, артистов театра и кино и т.д., которые традиционно считают, что их подготовка — это исключительно обретение широкого круга специальных знаний и умений. Сегодня этого недостаточно. Каждый из них должен быть готов к тому, что ему придется стать организатором не только своей собственной артистической судьбы, но и того культурного пространства, в котором ему предстоит жить и действовать.

Следует признать, что это непросто. Быть одновременно художником и арт-менеджером — задача, которую может решать только очень активный, креативный человек. В идеале, конечно, эти профессии должны быть разделены. Возможно, в будущем это произойдет. Но сегодня, когда культура переживает весьма сложный период, а область искусства (музыкального искусства в особенности) никак нельзя отнести к сфере коммерческой деятельности, художник неизбежно сталкивается с проблемой совмещения собственно артистической и организационно-управленческой деятельности.

Отрадно, что уже появились остро востребованные работы, посвященные этой проблеме. Так, М. Воронтой — пианист, ведущий активную концертную деятельность в России и во многих странах за ее рубежами, педагог, подготовивший значительное количество лауреатов международных музыкальных конкурсов и фестивалей, издал книгу, посвященную проблемам арт-менеджмента, в которой он подробно освещает специфику менеджмента в сфере академического музыкального иску-

ства, проблемы маркетинга, рекламы, финансирования, организации концертов, фестивалей, конкурсов, гастролей и т.д. [3]. И хотя книга обращена к будущим профессиональным арт-менеджерам, сегодня ее можно рекомендовать как настольную для каждого молодого музыканта, готового взять свою артистическую судьбу в собственные руки.

Если мы вновь обратимся к великим пропагандистам классической музыки, какими были Кабалевский в нашей стране и Бернштейн в США, то увидим, что, будучи выдающимися художниками, они выполняли и функции арт-менеджеров — организаторов множества творческих проектов. Когда обращаешься к творческому пути этих уникальных художников, то бывает трудно представить, как им удавалось (имея в сутках только 24 часа) создавать такое широкое художественно-просветительское пространство. Даже краткое перечисление всех видов их художественно-просветительской деятельности не может уместиться в рамках одной статьи.

Так, осознавая значимость художественно-эстетического воспитания и просвещения, Кабалевский, помимо своей, очень насыщенной композиторской, педагогической и исследовательской деятельности возглавлял Комиссию Союза композиторов СССР по эстетическому воспитанию детей и юношества. По его настоянию был создан Проблемный совет по эстетическому воспитанию. А с 1968 г. по его инициативе в Колонном зале Дома Союзов два раза в месяц проходили Музыкальные собрания для учащихся 5–7 классов и музыкальные вечера для юношества «Ровесники». А параллельно с этим в Третьяковской галерее им был организован цикл лекций «Музыка — живопись — жизнь».

Он был уверен в том, что музыкально-эстетическое воспитание не имеет границ, поэтому принял участие в работе Международного общества по музыкальному воспитанию, в 1968 году вошел в состав его директоров, а в 1972-м был избран Почетным президентом общества [10]. Нельзя не упомянуть и о созданной под его руководством программе «Музыка» для 1–7 классов, о лаборатории музыкального обучения, где разрабатывались дальнейшие планы и творческие проекты по музыкально-эстетическому воспитанию, и о том, что идеи Кабалевского никогда не оставались только на бумаге.

Всемирно известный музыкант сумел найти время для преподавания музыки в обычной общеобразовательной школе. Следует заметить, что в интервью с одним из современных профессоров Московской консерватории, известным музыкантом-исполнителем, им было высказано огорчение по поводу того, что выпускникам Московской консерватории порой приходится работать не только в обычной музыкальной школе, но даже в общеобразовательной (!). Это высказывание не требует комментариев, поскольку пренебрежение к деятельности музыканта-просветителя, избравшего сферу музыкально-эстетического воспитания школьников, в нем совершенно очевидно.

Столь же самозабвенно служил музыкальному искусству и американский композитор, дирижер и просветитель Л. Бернштейн, чьи лекции-беседы, проводимые не только перед выступлениями в концертном зале, но и на радио и телевидении, стали «пропуском» для многих тысяч американцев в прекрасный мир музыки. Как за-

мечает Е. Бронфин, Бернштейн «исповедывал идею, что музыка и способность наслаждения ею — величайшие блага, дарованные человечеству природой и его социальным развитием. Однако эти блага не всем доступны в равной мере. Для полноценного овладения ими необходимы не только любовь к музыке и способность ее восприятия, но и понимание глубинных закономерностей искусства звуков, его неповторимого своеобразия, его совершенно особых (по сравнению с другими искусствами) выразительных возможностей. А так как благо музыки должно быть доступно всем по той простой причине, что она существует для людей и живет в людях, то имеющееся неравенство ее понимания и восприятия должно быть столь возможно сглажено. Вот основная посылка при обращении Бернштейна к музыкальной просветительско-популяризаторской деятельности» [1, 6–7].

«Прекрасное пробуждает доброе». Эти слова не уставал повторять Кабалевский. И сегодня, когда человечество переживает очередной, чрезвычайно сложный период своей истории, когда технический прогресс возвел степень риска до высочайших пределов, необходимо осознавать, что сохранение культуры — это не просто некая прихоть философов, культурологов или искусствоведов. Что это условие как выживания человечества, так и его дальнейшего развития и процветания, поскольку культура всегда была и остается фундаментом человеческого существования. И чем скорее это будет в полной мере осознано, тем больше шансов выйти из нарастающего глобального цивилизационного кризиса, преодолеть его негативные последствия, создать условия для социального обновления и оздоровления современного общества.

Литература

1. *Бернштейн, Л.* Концерты для молодежи. — Л.: Советский композитор, 1990. — 232 с.
2. *Вейнингер, О.* Последние слова: Сборник. — Мн.: Попурри, 1997. — 416 с.
3. *Воротной, М.В.* Менеджмент музыкального искусства: Учеб. пособие. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. — 256 с.
4. *Гаязов, А.С.* Образование и образованность гражданина в современном мире. — М.: Наука, 2003. — 256 с.
5. *Гнедовский, М.* Будущее уже наступило // *М. Пахтер, Чарльз Лэндри* Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке. — М.: Классика — XXI, 2003. — С. 6–11.
6. *Ильичева, И.М.* Духовность в зеркале философско-психологических учений (от древности до наших дней): Учеб. пособие. — М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: МОДЭК, 2003. — 208 с.
7. *Каменец, А.В.* Основы культурной политики: Учебник. — М.: Перспектива, 2012. — 147 с.
8. *Канке, В.А.* Этика ответственности: Теория морали будущего. — М.: Логос, 2003. — 352 с.
9. *Пахтер, М.; Лэндри, Ч.* Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке. — М.: Классика — XXI, 2003. — 96 с.
10. *Пигарева, И.В.; Сергеева, Г.П.* Изучение творческого наследия

- Д.Б. Кабалева в образовательных учреждениях: Методические рекомендации. — М.: Центр «Школьная книга», Центр музыкально-педагогического образования имени Д.Митрия Кабалева, 2004. — 72 с.
11. *Рубин, Ю.Б.* Высшее образование в России: качество и конкурентоспособность. — М.: Московская финансово-промышленная академия, 2011. — 448 с.
 12. *Фромм, Э.* Бегство от свободы. Человек для себя. — М.: АСТ, 2004. — 571 с.
 13. *Фромм, Э.* Анатомия человеческой деструктивности. — М.: АСТ, 2006. — 635 с.

В.Н. Юнусова, А.В. Харуто

**ТЕМБРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТРАДИЦИОННЫХ ВОКАЛЬНЫХ ТЕХНИК ВОСТОКА:
ОПЫТ КОМПЬЮТЕРНОГО АНАЛИЗА**

Большинство существующих на сегодняшний день работ в области компьютерного этномузыковедения и компьютерного востоковедения посвящено анализу звуковых рядов, выявляемых на этой основе ладовых попевок (*макамов*), графике орнаментальных украшений, ритму. Тембровая сторона, сложно поддающаяся компьютерному исследованию (в том числе с технической стороны), редко анализируется специально [см., напр., 4], но входит в анализ вокальных техник и отражает комплексный характер восприятия высоты и тембра звука, а также синтезирующую роль тембра в этом процессе [3; 7]. В данной статье сделана попытка компьютерного анализа тембровой стороны традиционных вокальных техник Азии.

Тембр предстает важной составляющей звукоидеалов [термин Ф. Бозе], отражающих картину мира определенного региона и конкретной этнической культуры. Важность этого фактора подчеркивает традиционная классификация тембров, которая, к примеру, в арабской культуре насчитывает несколько десятков определений. Среди них можно встретить такие своеобразные, как «охрипший, караванный, оснащенный, раскатистый, гремучий, скрипучий, дрожащий, гнусавый, проглатывающий, голодный, противный, отрезанный, крикливый» и др. [10, 45]. В свое время на материале узбекских классических исполнителей были выделены три основные манеры пения, присущие и другим культурам Азии: горловая, брюшная и носовая [1, 68]. Но как определить их тембровые характеристики путем объективных измерений?

В свое время, анализируя данные манеры традиционного узбекского пения¹, исследователь Ю. Барсов подчеркивал широкую распространенность традиционной манеры пения и важность ее изучения, а также ее отличие от академической. Он, в частности, приводил слова профессоров Ташкентской консерватории, которые характеризовали ее «как наиболее “открытую”, светлую, определяли ее более “высокий” тип дыхания и большую напряженность гортани по сравнению» [1, 69] с ака-

¹ Данное исследование проводилось в НИИ эволюционной физиологии и биохимии имени И. Сеченова АН СССР (Ленинград) под руководством одного из ведущих специалистов в данной области, д-ра биол. наук В. Морозова — автора резонансной теории пения.

демической. Далее было проведено сравнение голосов оперных и традиционных певцов, которое показало, что у традиционных певиц присутствует характерная для спектра академических голосов ярко выраженная высокая певческая форманта (ВПФ)² [6, 48], от которой, как известно, зависит полетность голоса, его звонкость, а также низкая певческая форманта (НПФ)³, придающая тембру «массивность и округленность» [6, 69–70]; однако эти форманты (ВПФ и НПФ) менее выражены в голосах традиционных певиц (в числе которых упомянута ныне широко известная узбекская исполнительница классической музыки устной традиции Муножот Юлчиева). У Юлчиевой ВПФ составила, по данным измерения громкости звука прибором, всего 220 мВ (милливольт), что восполняется ярко представленной средней певческой формантой (СПФ) — 970 мВ, измеренной на высоте ок. 1300 Гц [6, 70]. К сожалению, в работе не указаны объективные различия традиционных манер, а они оказывают влияние на конечный результат исследования. В частности, манеру исполнения Юлчиевой можно охарактеризовать как близкую к горловой.

В используемой нами программе SPAX [9] используются два способа оценки уровня высокочастотных составляющих спектра, влияющих на полетность голоса: измерение средней (по времени) энергии части спектра, лежащей выше 2000 Гц (h^1+21 цент) — этот метод актуален для спектров, которые почти монотонно убывают в области выше СПФ — или как доли энергии, содержащейся в ВПФ, если она явно выражена, т.е. спектр имеет «поднятие» всех составляющих в некоторой области частот с центром около 1800..3200 Гц. В обоих случаях для оценивания может быть задан интервал времени, на котором производится усреднение спектра (в том числе и охватывающий все исполнение — тогда оценка характеризует его в целом).

На практике такие оценки редко удастся получить свободными от искажений. Так, в данной работе во многих имевшихся в распоряжении авторов примерах исполнения голос почти непрерывно сопровождается инструментом, так что оценка энергии спектра учтет и звук инструмента, его долю в спектре. В некоторых фонограммах удастся выделить по времени фрагмент (например, вступление), где звучит только инструмент, и оценить его усредненный спектр, который можно использовать для определения уровня возможных искажений результатов измерения характеристик голоса.

Далее приведены результаты оценок для ряда примеров.

Исследование голоса знаменитой исполнительницы таджикского Шашмакома Барно Исхаковой (1927–2001), для которой характерная брюшная манера исполнения, было проведено на двух примерах — классических мелодиях «Мужонот» и «Наврузи». У Барно Исхаковой был лирический голос очень красивого серебристого тембра. Ее отличала также чистота и ясность интонации во всех регистрах.

² По определению В. Морозова, под ВПФ подразумевается «группа усиленных по амплитуде (резонаторами голосового аппарата певца) высоких гармоник в области $ge-sol$ четвертой октавы (ок. 2400–3200 Гц), придающих голосу звонкость, громкость и полетность».

³ НПФ охватывает «гармоники спектра в области sol_1-fa_2 (ок. 350–700 Гц). См.: [6, 48].

Б. Исхакова

	Доля энергии выше 2000 Гц в усредненном спектре
«Мужонот»	4,6 %
«Наврузи»	8,8 %

Начальный фрагмент сонограммы⁴ «Мужонот» и усредненный (по всей длительности — 580 с) спектр имеют вид, показанный на рис. 1.

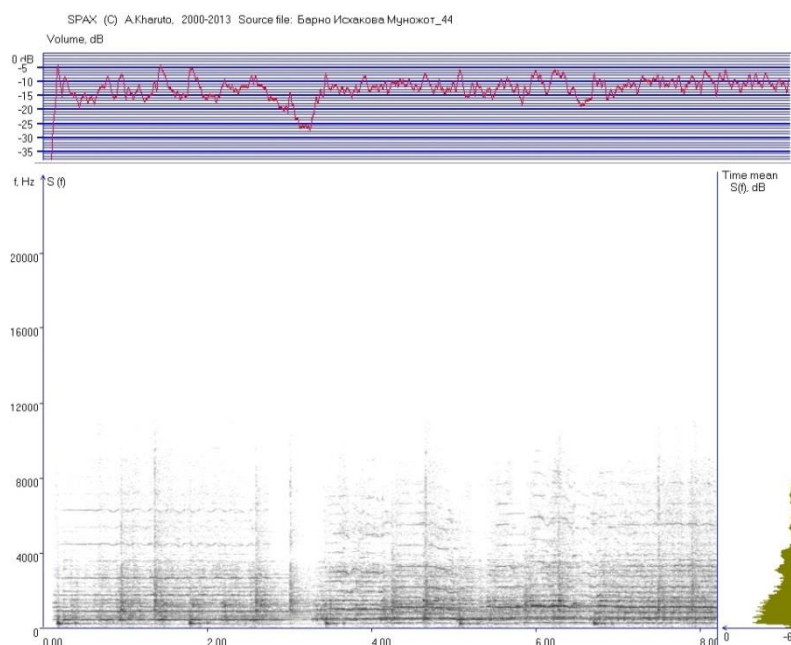


Рисунок 1.

В следующем фрагменте (см. рис. 2), между вертикальными линиями маркеров времени) волнистые линии обертонов указывают на вокальное вибрато, но там одновременно звучат и инструменты (здесь их обертоны — «более прямые» горизонтальные линии). В этом фрагменте явно выражена ВПФ (между частотами 2675 Гц и 4613 Гц) с центром (по результатам измерений) на частоте 3542 Гц, содержащая 5% общей энергии усредненного по времени спектра.

⁴ На сонограмме горизонтальная ось — время, вертикальная — частота; чем больше мощность колебаний на данной частоте в определенный момент времени, тем чернее точка на графике. Справа показан *усредненный спектр*, в котором ось частот направлена вертикально, а ось усредненных амплитуд (в единицах децибел) — справа налево [подробнее см., напр., 12; 11].

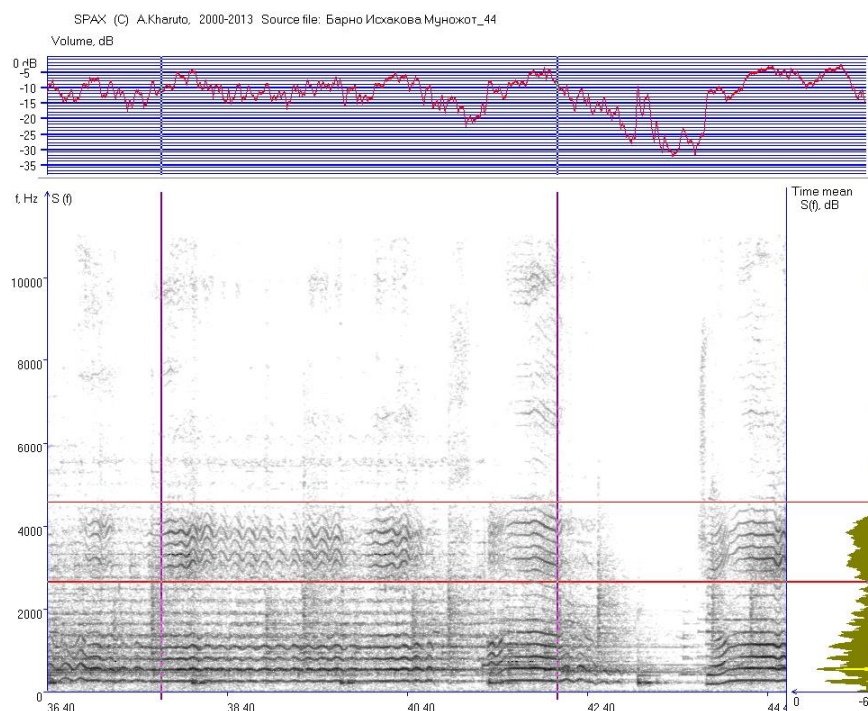


Рисунок 2.

Для сравнения (см. рис. 3) на фрагменте фонограммы, где звучат только инструменты (22,8 с — 27,2 с), усредненный спектр не содержит ВПФ, а доля энергии, содержащейся в той же полосе частот (2675–4613 Гц), равна 0,6% от общей энергии усредненного спектра.

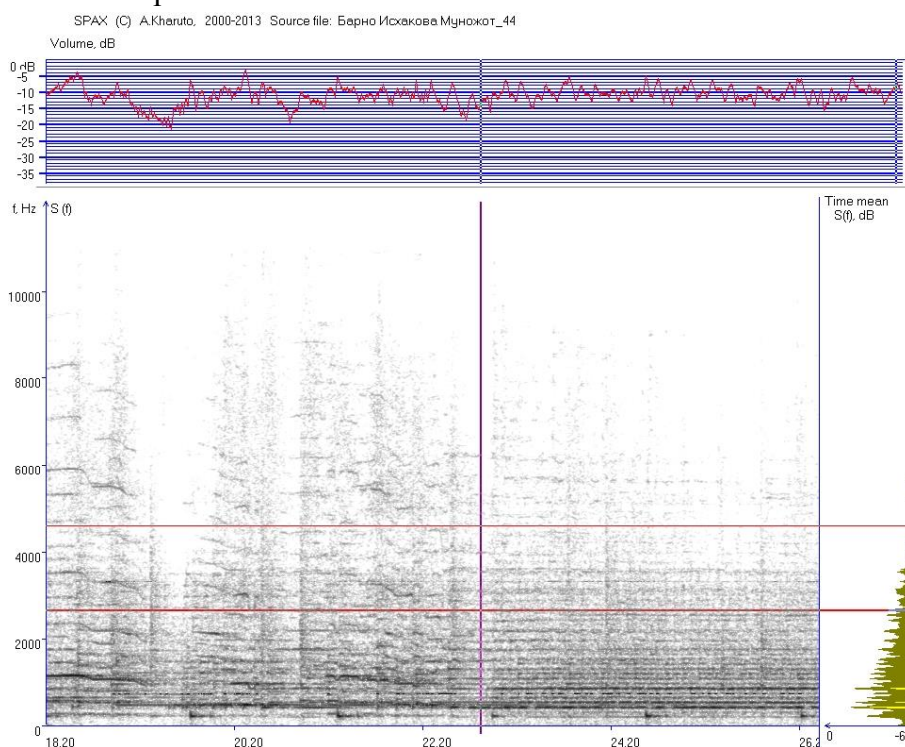


Рисунок 3.

Для классической мелодии «Наврузи» (длительность — 651 с) сонограмма и усредненный спектр приведены на рис. 2. Здесь показано положение маркера на

частоте 2000 Гц; выше в среднем (по всей фонограмме) сосредоточено 8,8 % энергии звука.



Рисунок 2.

Выделяя, как и ранее, фрагмент сонограммы, где звучит преимущественно голос (он показан на рис. 3), можно видеть в усредненном на этом интервале спектре хорошо выраженную ВПФ с центром на частоте 3646 Гц, содержащую 12% энергии голоса. Аналогичный (в тех же частотных границах) анализ для чисто инструментального фрагмента (вступление) дает оценку 3,2% энергии. Таким образом, примерно 8,8% энергии в полосе ВПФ приходится на «голосовую составляющую».

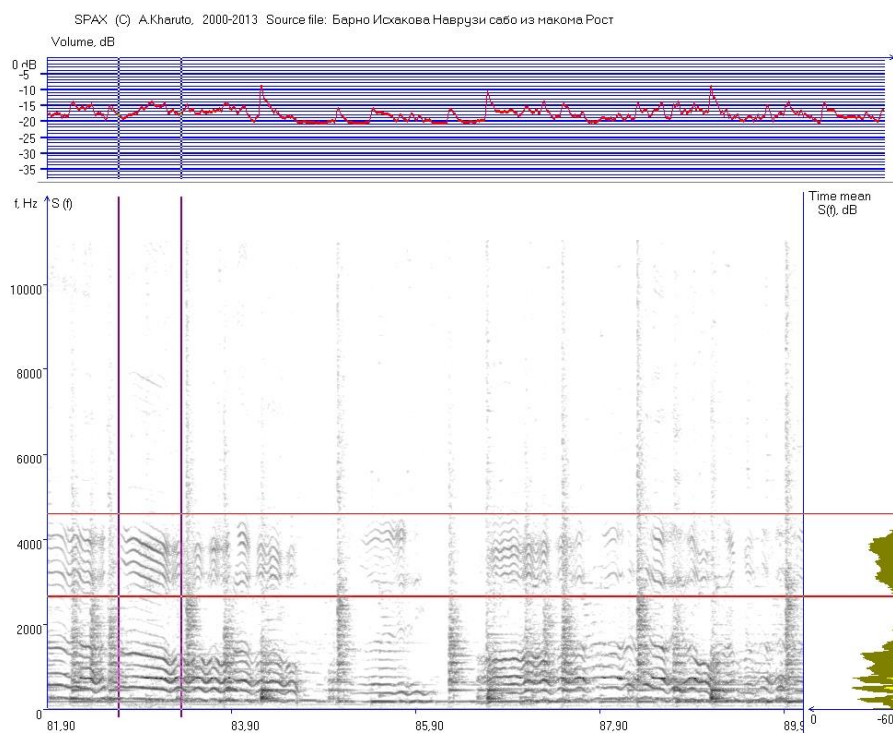


Рисунок 3.

В обоих примерах хорошо виден ритм сопровождения (вертикальный «всплеск» спектра — это начало звука струны или ударного инструмента); этот ритм содержит 4..8 ударов в секунду. Это создает трудности для оценки параметров голоса, т. к. выделение соответствующих фрагментов фонограммы требует очень «мелкой нарезки».

Однако оценки, полученные для небольших фрагментов, достаточно красноречивы; для сравнения можно привлечь статистические данные В. Морозова, касающиеся оперных, непрофессиональных и эстрадных голосов [5, 394]. У академических певцов-мужчин уровень ВПФ лежит в пределах $42,4 \pm 13,4\%$ (среднее положение на оси частот — 2530 Гц), для женщин — $27,2 \pm 7\%$ (3072 Гц), у «непрофессиональных» мужчин — $15,5 \pm 7,3\%$ (2848 Гц), женщин — $8,4 \pm 3,9\%$ (3005 Гц), у эстрадных певцов-мужчин — $11,8 \pm 5,1\%$ (2812 Гц), женщин — $12,3 \pm 9,5\%$ (3490 Гц).

В соответствии с этой классификацией (ориентированной, очевидно, на европейское оперное искусство), голос Б. Исхаковой может быть отнесен к эстрадным (12%) или «непрофессиональным» голосам, подобным голосам К. Шульженко (3,9%, 541) и Г. Великановой (6,9%, 542). Однако мы предлагаем дополнить данную классификацию *профессиональной музыкой устной традиции*, поскольку все анализируемые нами примеры голосов принадлежат именно данной категории певцов. Можно заметить, что довольно низкие (по сравнению с «оперным стандартом») уровни ВПФ голосов как Б. Исхаковой, так и К. Шульженко и Г. Великановой не являлись препятствием для широкой популярности этих исполнительниц. Из этого факта можно заключить, что параметры уровня и расположения ВПФ, которые мы можем измерять, далеко не исчерпывают тех свойств звука, которые привлекают слушателей.

Известно, что на слух голоса традиционных певцов Азии более ярко звучат в среднем и в верхнем регистре. Е. Назайкинский связывал это с большей интонационной ясностью верхнего регистра, а также с перемещением зоны локализации звука: «... при воспроизведении голосом низких звуков вокально-моторные и вибрационные ощущения локализуются на уровне гортани и ниже; при переходе к высоким звукам область локализации этих ощущений перемещается вверх и захватывает небо, лицо и лоб» [7]. В Пекинской опере (цзинцзюй) регистры закреплены за персонажами определенного типа: к примеру, в высоком, — поют главные герои благородного происхождения (как в операх Генделя!), героини поют выше героев.

Горловая манера пения Пекинской оперы часто определяется на слух как фальцетная, хотя таковой не является. Можно ли использовать компьютерный анализ в качестве экспертного при различении очень похожих на слух фальцета и горловой манеры пения, к примеру, в китайском традиционном музыкальном театре Пекинской опере (цзинцзюй)? Подобного рода исследование было проведено в диссертационной работе Т. Будаевой [2]. Однако при анализе она использовала только записи голоса с инструментальным сопровождением, поэтому из фонограммы был вырезан очень краткий фрагмент, буквально один протяженный звук. Нам удалось

найти два примера, где голоса звучат соло в течение нескольких минут, что обеспечивает бóльшую чистоту эксперимента.

В Пекинской опере анализируемый женский голос соло показал среднюю долю энергии ВПФ более 65% (это заметно больше, чем у европейских академических голосов — см. выше), а о мужской голос показал средний уровень ВПФ от 20 до 37 %, что близко к показателям европейских академических певцов.

	Уровень ВПФ, %
Пекинская опера (горловая манера), в среднем	38,2
— " — , женский голос	66,5
— " — , мужской голос	20..37

Фрагмент сонограммы с женским голосом и усредненным на этом фрагменте спектром показан на рис. 4 (горизонтальный маркер — на частоте 2000 Гц).

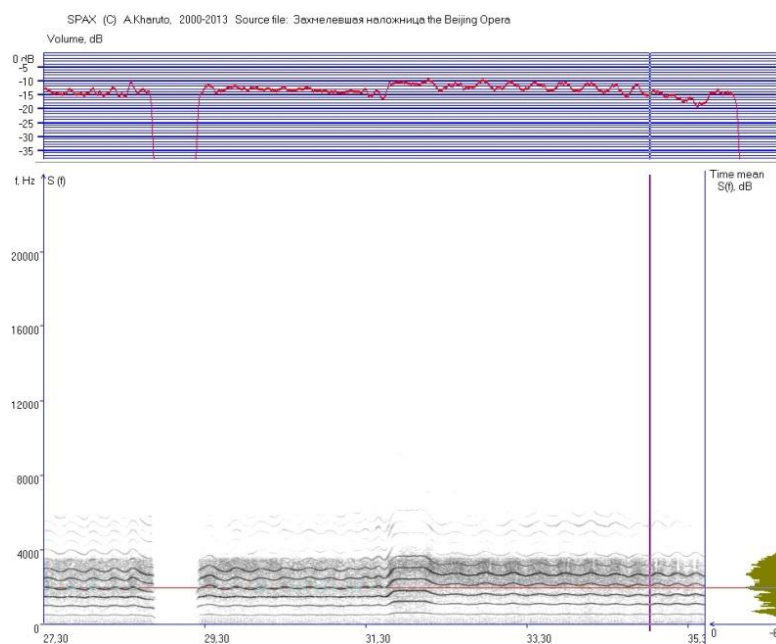


Рисунок 4.

Фрагмент сонограммы для той же фонограммы, но с мужским голосом (ВПФ 22%) приведен на рис. 5.

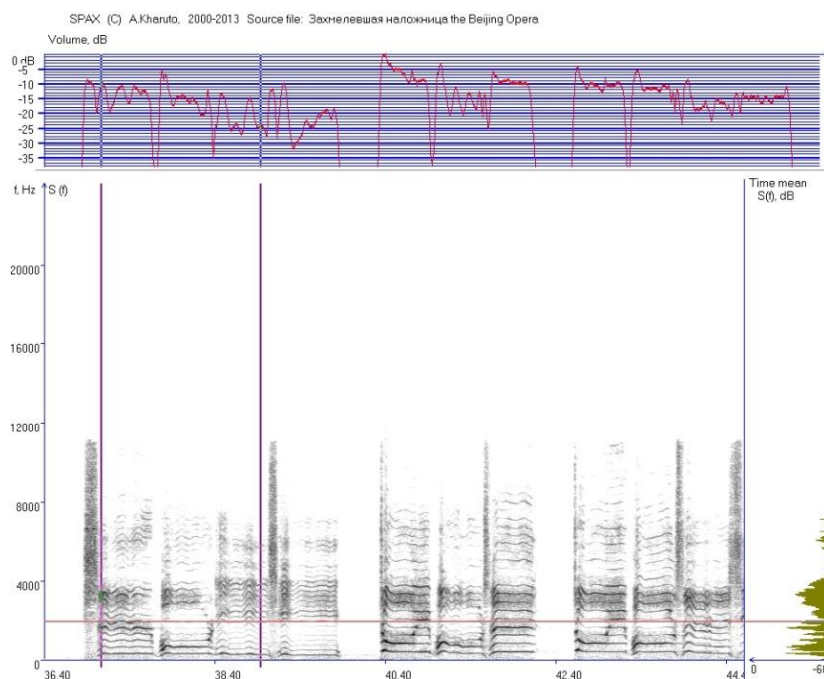


Рисунок 5.

Напомним, что голоса певцов Пекинской оперы часто определяют как фальцет. Спектральный признак фальцета, по В. Морозову, это отсутствие заметной ВПФ там, где она должна быть (т.е. присутствовала в нормальном режиме пения у того же певца — контртенора) [6, 374]. В Пекинской опере ВПФ у женских голосов (или, если все партии поют мужчины «условно-женских») очень мощная; в мужских — тоже заметная, так что по признаку звонкости это — не фальцетное исполнение, а пример горловой манеры пения.

Отдельно в свое время нами был проведен анализ голоса великого исполнителя таджикского Шашмакома Нерье Аминова (1916–1996), манеру пения которого можно охарактеризовать как носовую. Носовой резонатор активно используют и академические певцы, однако несколько иначе, так, согласно приводимому Морозовым выражению старых академических педагогов, «звук должен быть в носу, но в звуке не должно быть носа» [5, 26]. В традиционной культуре носовая манера отличается ярко выраженным немного «гнусавым» звуком, который воспринимается вполне естественно. Более того, певцы с такой манерой до глубокой старости сохраняют голос, в чем автор [В. Юнусова] могла убедиться в Центральной Азии.

Анализируя голоса узбекских традиционных певцов, Ю. Барсов отметил малую выраженность у них ВПФ, хорошую в средней форманте (СПФ) и наиболее яркую в нижней (НПФ), при этом отметил мощь их голосов (до 1200 мВ) [1]. Отметим, что у мужских персонажей Пекинской оперы мы наблюдали прямо противоположную картину.

Для фонограммы Н. Аминова получена сонограмма и усредненный спектр, показанные на рис. 6. Здесь наблюдается выраженная ВПФ с центральной частотой 2406 Гц и долей общей энергии 18%. Его следует отнести его к предложенному нам классу профессионалов устной традиции. Как и в случае с женскими голосами, по-

казатели ВПФ Н. Аминова не объясняют его популярности как исполнителя (по-скольку не описывают всех необходимых свойств голоса).

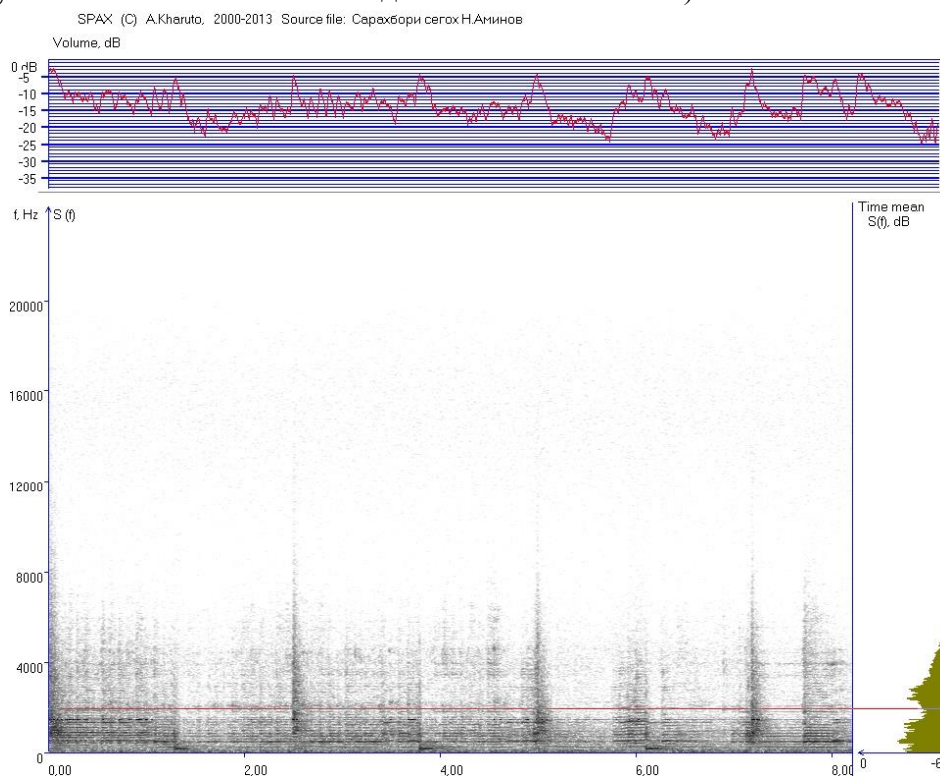


Рисунок 6.

Таким образом, проделанный анализ спектров голосов традиционных певцов разных манер (горловой, брюшной и носовой) из разных регионов Азии выявил как меньшую, так и значительно бóльшую, по сравнению с академической манерой, выраженность у них ВПФ. Ее преобладание у них не связано с половой спецификацией (женщины, мужчины), и с манерой традиционного пения (носовой, брюшной, горловой). Однако выявляются региональные предпочтения: в Китае Пекинской опере ВПФ имеет наибольшее значение во всех типах голосов, в Узбекистане — наименьшее (в мужских голосах). В отличие от европейской академической манеры пения, ВПФ не является единственным универсальным «показателем» как вокальной специфики, так и секрета успешности исполнителя. Это открывает перспективы поиска и разработки новых методов анализа специфических вокальных техник, а также тембров традиционных певцов разных регионов мира.

Литература

1. Барсов, Ю.А. К изучению тембральных особенностей голосов студентов-вокалистов ТГК имени Ашрафи // Музыкальное исполнительство в Узбекистане. — Ташкент: Укитувчи, 1985. — С. 68–73.
2. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2011. — 253 с.

3. *Володин, А.А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. — М.: Музыка, 1970. — С. 11–38.
4. *Мазепус, В.В.* Акустические основания артикуляционной классификации тембров // Теоретические концепции XX века: итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: Мат. Всерос. науч. конф. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки. 2000. — С. 63–70.
5. *Морозов, В.П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского; Институт психологии Российской академии наук; Искусство и наука, 2008. — 592 с.
6. *Морозов, В.П.* Резонансная теория пения // Резонансная техника пения и речи: Методики мастеров / Автор-сост. В.П. Морозов. — М.: Когито-Центр, 2013. — 440 с.
7. *Назайкинский, Е.В.* Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988. — 256 с.
8. *Назайкинский, Е.В.* О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972. — 384 с.
9. Программа SPAX для ОС Windows. Свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 г. Автор — А. Харуто.
10. *Салим, А.Х.* Теория музыки: Рукопись из личного архива В.Н. Юнусовой / Пер. А. Назриева. — Бейрут: б.и., 1967. — 57 с.
11. *Харуто, А.В.* Музыкальная информатика: Теоретические основы. — М.: ЛКИ, 2008. — 400 с.
12. *Харуто А. В.* Компьютерный анализ звука в музыковедении и музыкальной педагогике // Музыкальная академия. 2009. № 4. — С. 77–83.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

ALIEVA Imina G.

Lecturer, Department of Piano, Hajibeyov Baku Musical Academy

«The Elementary» and «Stair» Components of the Sound: the Unity of Continuity and Discontinuity

ALYABIEVA Anna G.

Doctor of Art History, Professor, Department of Musicology, Composition and Methodology of Music Education, Krasnodar State University of Culture and Arts

The Phenomenon of Synesthesia in the Earliest Musical Cultures and Composition Art

AMRAKHOVA Anna A.

Doctor of Art History, Editor-in-Chief of International Music Culturological Journal “Musiqi Dunyasi”

Associate Professor, the Music Theory Department, Nizhny Novgorod State Conservatory named after MI Glinka, Editor-in-Chief of the Journal of Music Theory Society (Russia)

The Evolution of Operatic Style in Terms of the Theory of Speech Acts

ANUFRIEV Evgeny A.

Ph.D., Associate Professor, Head of the Department of Arts and Artistic Creativity of the Russian State Social University

The Systematics of Performing Treatments in the Interpretation of Musical Work

ANUFRIEVA Natalia I.

Doctor of Education, Professor, Department of Sociology and Philosophy of Culture of the Russian State Social University

The Functioning of Values of Folk Music in the Educational Space of High School: the Problems and the Solutions

BAKSANSKIY Oleg E.

Doctor of Philosophy, Leading Research Fellow in the Centre for Bio- and Ecophilosophy at the Institute of Philosophy (Russian Academy of Sciences), Professor of Philosophy of the Medicine and Philosophy Department in Maimonides State Classical Academy, Professor of the Natural Science for Faculties of Sciences Department in MSU, Professor at the Theory and Technology of Teaching in High School Department in the First Moscow State Medical University n.a. I.M. Sechenov, Professor of Sociology Department in Plekhanov Russian University of Economics

The Innovative Paradigm of the Present-day Humanitarian Education

BAZANOVA Olga M.

***in cooperation with
KONDRATENKO Anna V.
and PETRENKO Tatiana I.***

Doctor of Biology., Professor of the Design Department in the Art Institute and Creative Technologies of Moscow State University for the Humanities, a Leading Researcher, Laboratory of Computer Systems of Biocontrol, Institute of Molecular Biology and Biophysics, Siberian Branch of the Russian Academy of Medical Sciences

The Improvement of Musical Performance with Neurofeedback Technology

BELONENKO Alexander S.

***in cooperation with
DMITRIEVA Polina S.***

Ph.D., Associate Professor, Department of History of Western and Russian culture of the Art Institute of St. Petersburg State University, Honored Artist of Russia, President of the National Sviridov Fund, director of the Sviridov Institute, Member of Peter's Academy of Arts and Sciences, Winner of the Award of mayor of St. Petersburg

**The Journey of G.V. Sviridov to France in 1966
(to the History of Russian-French Cultural Connections)**

BELOZYOR Lyudmila P.

Ph.D. in Pedagogics, Associate Professor, Department of Art, Kostanai State Pedagogical Institute, Winner of National and International Competitions

The Origins of the Kazakh National Academic Style of Instrumental Music

BERAK Olga L.

Ph.D. in Education, Professor of the Theory of Music Department, Russian Gnesin's Academy of Music

How to educate a Neurotic, or the Experience with the Restructuring of Music Education

BERGER Inga V.

a graduate of St. Petersburg State Conservatory (Academy) named after N.A. Rimsky-Korsakov, Artist of Pskov Philharmonic Society' Symphony Orchestra

in cooperation with
BERGER Nina A.

The Music-making which is out of Musical Text: Problems and Solutions

BERGER Nina A.

Doctor of Art History, Associate Professor, the Music Theory Department, Saint-Petersburg Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, Senior Researcher at the Educational-methodical Laboratory "Musical and Computer Technology" Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, Honorary Teacher of Asbest College of Arts

in cooperation with
BERGER Inga V.

The Music-making which is out of Musical Text: Problems and Solutions

BERLYANCHIK Mark M.

Doctor of Art History, Professor of Instrumental Performance Department of the Russian Specialized State Academy of Arts, Professor-advisor of the Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia), Honoured Artist of Russia

On the Interpretation's Problem of a Musical Work (Some Methodological Reflections)

BORISOV Boris P.

Doctor of Philosophy, Professor, Department of Philosophy and Political Science, Krasnodar State University of Culture and Arts

The Methodological Basis of the B.V. Asafyev's Theory of "Music-intonation"

BORODIN Boris B.

Doctor of Art History, the Head of Theory and History of Performance Arts Department, Ural State Conservatory named after M.P. Musorgsky; Prize-winner of the Russian Performance Art Fund

The Foolishness for Christ and the Russian Musical Culture

CHERNAYA Marina R.

Doctor of Art History, Professor, Department of Music Education, Herzen State Pedagogical University of Russia

***in cooperation with
SLONIMSKAYA Raisa N.***

The Instructive and Constructive Functions of Music-making in the "Bouffe-concert" of Sergei Slonimsky

DEMCHENKO Alexander I.

Doctor of Art History, Professor, Department of History of Music, Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov, Department of World Art and Culture of the National Research Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky, Russian History Department, Saratov State Socio-Economic University, Honoured Artist of Russia, Director of the Center for Integrated Artistic Research, Chairman of the Board for Ph.D. Theses (D 210.032.01) at Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov

Are The Masterpieces for the History's Ash Heap?

DEMCHENKO Galina Y.

Ph.D., Lecturer, Methodist of Saratov Regional College of Art.

About one of the Rare Interactions of Music and Other Forms of Art

DENISOV Andrey V.

Doctor of Art History, Professor, Department of Music Education and Training, the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Associated Professor, Music Theory Department at the N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory.

The Principle of Citation in Music of XVII–XVIII centuries

DEVUTSKIY Vladislav E.

Doctor of Art History, Professor, Department of Music, Voronezh State Academy of Arts; Honorary Figure of Russian Higher Education

The Three Tragic Lines of XX century Russian Symphony: Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich, Mikhail Nosyrev

DMITRIEVA Polina S.
in cooperation with
BELONENKO Alexander S.

Student of I course (specialty “history”) of the Institute of the History of St. Petersburg State University (Supervisor — Ph.D., Associate Professor *Alexander S. BELONENKO*)

The Journey of G.V. Sviridov to France in 1966 (to the History of Russian-French Cultural Connections)

DYATLOV Dmitry A.

Ph.D. in Art History, Associate Professor, Department of Piano, Samara State Academy of Culture and Arts

Styles and symbols in piano interpretation

FEDOROVSKAYA Natalia A.

Doctor of Art History, Professor, the Head of Chair of the Department of Fine Arts, Far Federal University, Member of the American Musicology Society, Member of the Federal Register of Experts in the Field of Science and Technology of Ministry of Education and Science of the Russian Federation

The Features of Rhetorical Figures in the Poetic Text of the Musical “The Phantom of the Opera” by Andrew L. Webber

FILATOV-BECKMAN Sergey A. Ph.D. in Education, Associate Professor, Head of Department for the Study of Rehabilitation through Art, Specialized Russian State Academy of Arts, Lecturer, Department of Information Technology, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (University)

The Psychoacoustic Aspects of the Zone Theory of N.A. Garbuzov

GAREEVA Margarita A. Graduate Student of the 1st Year's Study, Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov (Supervisor — D.Sc. in Arts, Professor *Ludmila N. SHAIMUKHAMETOVA*).

On the Developing the Theory of Secondary Text in the Creativity of the Performing Musician

GORDEEVA Elena V. Ph.D. in Art History, Senior Lecturer, Department of Vocal and Jazz Performance, Piano Department, Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov.

About Some Rhythmic Components of the Musical Text (on the Example of Piano Works of XX–XXI centuries).

GUREVICH Pavel S. Doctor of Philosophy, Doctor of Philology, Professor, the Head of the Department of the History of Anthropological Doctrines, the Head of Psychology Department, Russian State University of Trade and Economics, Professor, Lomonosov Moscow State University; Professor, The University of California, Berkeley. Editor-in-Chief of the Journals: "Philosophy and Culture", "Psychology and Psychotechnics", "Philology: Researches", "Pedagogy and Education".

The Aesthetics of Postmodernism

HARUTO Alexander V.

***in cooperation with
YUNUSOVA Violetta N.***

Ph.D., Associate Professor, Head of the Research Center of Music and Information Technology at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (University)

The Timbre Specifics of Traditional Eastern Vocal Technics: a Trial of Computer Analysis

IVANOVA Ekaterina Y.

Associated Professor, Department of Arts and Artistic Creativity, Russian State Social University

The Art of Illumination of Books in the Early Medieval Ireland: the Spiritual and Aesthetic Aspects

KAMENETZ Alexander V.

Doctor of Cultural Studies, Professor, the Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University

The Meaning of the Literary and Artistic Traditions in Russian Mentality as a Prerequisite for the Formation of Spiritual and Moral Culture

KAMINSKAYA Elena A.

Ph.D., Associate Professor, Head of the Department of Music Education, Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts

The Specificity of the Being of the Traditional Musical Folklore as a Monument of Culture in Contemporaneity

KARTASHOVA Tatiana V.

Doctor of Art History, Professor, Head of Department of Theory of Music and Composition, Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov.

Nepal: Multicolored Musical Traditions

KATONOVA Natalia Y.

Ph.D in Art History., Deputy General Director for Research of the State Central Theatre Museum named after A.A. Bakhrushin

The Theory of Open Works as Research Optics for the Performing Genres

KAZANSKAYA Larisa V.

PhD, Associate Professor, Leningrad State University named after A.S. Pushkin, Honored Artist of Russia

**Imprinted Genius: 18 Pieces for Piano (Op. 72)
by P.I. Tchaikovsky**

KHALUDOROVA Sayana V.

Lecturer, Department of Civil Law and Procedure, Russian State Social University (Supervisor — LLD, Professor *Lyubov B. SITDIKOVA*)

The Contract on the Provision of Cultural and Entertainment Services in the Contemporary Russian Society

KHLOPONINA Olga O.

the 2nd year Postgraduate Student at the Department of Philosophy, Culturology and Political Science at Moscow Humanitarian University (Supervisor — Ph.D. in Philology *Nina O. OSIPOVA*), Chief of the Administrative apparatus of the Department of Asset Management, Legal Support and Personnel Policy “INTECO PLC”

“Women’s Myth” in Russian Culture 1910–1920 years in the Transformation Dynamics of Artistic Models

KHOKHLOVA Anzhela L.

Doctor of Art History, Associated Professor, Department of Chamber Music and Accompaniment, Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov, Editor-in-Chief of the Newspaper “Kamerton” of Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov, winner of All-Russian Competitions

The Cognitive Aspects of the Humanitarian Cognition

KHVATOVA Svetlana I.

Doctor of Art History, Associate Professor, the Head of Music and Performing Arts Department, Institute of Arts, Adygea State University

The Polylinguism of Modern Liturgical Words and the Stylistic Eclecticism of Singing Component of Modern Orthodox Worship

KOLYADENKO Nina P.

Doctor of Art History, Ph.D. in Philosophy, the Head of History, Philosophy and Art History Department, Academic Secretary of the Council for Ph.D. Theses D 210.011.01 Novosibirsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka

The Prospects of Synthetic Approach to the Study of Musical Texts

KONDRATENKO Anna V.

Professor, String Branch, Macedonian Academy of Music, Concertmaster, the Macedonian State Philharmonic

in cooperation with

BAZANOVA Olga M.

and PETRENKO Tatiana I.

The Improvement of Musical Performance with Neurofeedback Technology

KONSON Grigoriy R.

Doctor of Art History, Professor, the Head of the Applied Doctoral and Researches Training in Doctoral Studies Department of Russian State Social University, Laureate of Russian and International Competitions and Festivals, Member of the Federal Register of Experts in the Field of Science and Technology of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation

Ten Images of a Demon that were generated by the Human Mind

KORSAKOVA Irina A.

Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University

in cooperation with

MALYGIN Dionysius A.

The Involve of Young People in the Orthodox Singing Tradition as the Path of Reviving the Spiritual and Moral Constant in Russia

KOSMOVSKAYA Marina L.

Doctor of Art History, Professor, the Head of the Department of Methodology of Teaching Music and Fine Arts, Kursk State University

Music-making as a Basis of Aesthetic Development of Personality: from the Ideas of N.F. Findeyzen — to Contemporary

KOZYATNIK Anna I.

Postgraduate Student, Theory of Music Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (University) (Supervisor — PhD., Associated Professor, *Margarita I. KARATYGINA*)

On the Issue of Multiplicity of Radifs' Versions in Iranian Classical Music

LAVROVA Svetlana V.

in cooperation with

OSTROVSKAYA Elena A.

PhD. in Art History, Vice-Rector for Research, Academy of Russian Ballet named after A.Y. Vaganova, Associate Professor, Chair of Organ Harpsichord and Carillon, St. Petersburg State University (Scientific Advisor — *Grigoriy R. KONSON*)

Aesthetic Provocation of the New Music

LEBEDEV Aleksander E.

Doctor of Art History, Associated Professor, Department of History and Theory of Performing Arts and Music Education, Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov

Musical Passion as an Artistic Concept in Modern Music with Accordion (based on the "Passion of Judas" by Michael Bronner)

LEYPSON Lyudmila V.

a Graduate of Novosibirsk State Conservatoire (Academy) named after M.I. Glinka, external Ph.D. student at Music History Department, Novosibirsk State Conservatoire (Academy) named after M.I. Glinka (research advisor — D.Sc. in Art History, Professor *Lyudmila Viktorovna ALEKSANDROVA*), teacher, accompanist, Head of the Workshop for Music Analytical Research with Teachers of Eurhythm at Flensburg Waldorf School

Luigi Russolo's "Art of Noises" — One hundred years later

LIASHUK Viktoria M.

PhD., Associate Professor, Department of Foreign Languages, Pedagogical Faculty of the Catholic University in Ružomberok (Slovakia)

The Relation of Words and Music in the Poetic Concept "Song"

MALYGIN Dionysius A.

The 3rd year Postgraduate Student of the Faculty of Arts and Socio-Cultural Activities, Russian State Social University

in cooperation with

KORSAKOVA Irina A.

The Involve of Young People in the Orthodox Singing Tradition as the Path of Reviving the Spiritual and Moral Constant in Russia

MAYEVSKAYA Ilona V.

postgraduate student of Music Media Technologies Department, Krasnodar State University of Culture and Arts, Head of Subject-cyclic Commission "Singing" of the Sochi Art College.

in cooperation with
SHAK Tatiana F.

The Interpretation of Pop Songs in the Context of the Problems of Musical Drama

MAYTESIAN Tigran

Professor, the Bow String Instruments Department, Belgium Lemmens Institute (LUCA), Department of Neuro- and Psychophysiology, Catholic University Leuven, Belgium

On the Issue of the Little-known Aspects of Russian-Belgian Violin Connections

MEDUSHEVSKY Vyacheslav V.

Doctor of Art History, Professor, the Theory of Music Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (University), Honored Artist of Russia.

The Civilizational Differences of West and Russia: the Ideology and the Consciousness of God as a Starting Point

MERKULOV Aleksander M.

Ph.D. in Art History, Professor, Department of History and Theory of Performing Arts, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (University)

The Russian Piano-Performing School or Schools?

NIKOLAEVSKAYA Yuliya V.

Ph.D. in Cultural Studies, Associate Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, Chief editor of “Gitara.ua”, Editor of the Official Website of the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, Editor of the University Newspaper “Dominanta”

The Interpretologiya in the Contemporary Humanities (in the Dialogue with H.U. Gumbrecht)

NIKOLSKAYA Svetlana

Associate Professor, Department of Design, Department of Fine Arts, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, Member of International Association “Society of Designers”; Awarded with Vladimir Tatlin Medal “For Achievements in the Field of Design” (2011)

The Indian Design at the Beginning of the XXI century

OSTROVSKAYA Elena A.

Doctor of Social Sciences, Professor, the Sociology Department, St. Petersburg State University

in cooperation with

LAVROVA Svetlana V.

Aesthetic Provocation of the New Music

OVSYANKINA Galina P.

Doctor of Arts, Professor, Department of Musical Education, Herzen State Pedagogical University of Russia

About the New Figurative Dominants of the Contrabass (on the Example of Grigoriy Korchmar’s Art)

PETRENKO Tatiana I.

in cooperation with
KONDRATENKO Anna V.
and BAZANOVA Olga M.

Associate Professor, Department of Special Piano, Moscow State Institute of Music named A.G. Schnittke, Lecturer and Head of the Subject Committee of General Piano, Central Music School of P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (University)

The Improvement of Musical Performance with Neurofeedback Technology

PETROV Vladislav O.

Doctor of Art History, Assistant Professor of the Music Theory and History Department, Astrakhan State Conservatory (Academy).

The Happening and Performances — the Main Genres of Actionism in the Art of the XX century

PETRUSEVA Nadezhda A.

in cooperation with
VASILIEV Ruslan N.

Doctor of Arts, Professor, Department of History and Theory of Music, the Perm State Academy of Art and Culture

The Modernisation of the Spiritual Genres: Alexander Izosimov, Pascal Dusapin

PINSKY Margarita V.

Senior Lecturer, Department of Social Work and Social Law, Branch in Anapa of Russian State Social University, the 2nd year Postgraduate Student, Department of Technology Services and Business Communications, Academy of Marketing and Socially-information Technologies (Supervisor — D.Sc. in Cultural Studies, Professor *Nadezhda Nikolaevna PAVELKO*)

The Mobility as an Additional Parameter of the Information in the Student Subculture Internet Communications

POLOZOVA Irina V.

Doctor of Art History, Professor, Music History Department, Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov

The Old Russian Motet Art: to the Issue of Cooperation with the South-Western Slavic Culture

PRASOLOV Evgeniy N.

Ph.D., Professor, Honored Artist of Russia, the Head of Department of Chamber Ensemble, the rector of Togliatti Institute of Arts, President Togliatti Philharmonic Society, the Chairman of the Board of Directors of the Educational Institutions of Arts and Culture of Togliatti, a Member of the Coordinating Council of the Ministry of Culture of the Russian Federation

On the Continuity in the Training of the Performing Musician (Methodological Issues and Problems of Practice)

RAGIMOVA Elvira M.

the 4th year Student, Musicological Branch of Faculty of Theory Music and Composition, Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov (Supervisor — D.Sc. in Arts, Professor *Tatyana Victorovna KARTASHOVA*)

The Turkish Mehter: the Introduction to Tradition

RYZHOV Vladimir P.

Doctor of Physical and Mathematical Sciences, Professor, Department of Radiotechnics Theoretical Basics, Taganrog Institute of Technology of South Federal University, Department of Audio Engineering and Information Technology, The Rostov State Conservatoire (Academy) named after S.V. Rakhmaninov

The Discrete and Continuous in Art and its Perception

SHAK Fyodor M.

Ph.D. in Art History, Associate Professor, Department of Music Media Technologies, Krasnodar State University of Culture and Arts (Scientific Advisor — *Grigoriy R. KONSON*)

**The Opposition “Mass” and “Elitist” in Fusion,
Free Jazz, Minimalism and Art-Rock**

SHAK Tatiana F.

Doctor of Art History, Professor, Head of Music Media Technologies Department, Krasnodar State University of Culture and Arts

в соавторстве

in cooperation with

MAYEVSKAYA Ilona V.

**The Interpretation of Pop Songs in the Context
of the Problems of Musical Drama**

SHAPOVALOVA

Lyudmila V.

Doctor of Art History, Professor, the Head of Interpretology and Music Analysis Department, Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

**The Interpretology as Integrative Science:
the Experience of Interaction of Performing and
Humanities**

SHCHERBAKOVA Anna I.

Doctor of Education, Doctor of Cultural Studies, Professor, the Head of Sociology and Philosophy of Culture Department, the Dean of the Faculty of Arts, Socio and Cultural Activities in Russian State Social University

**The Phenomenon of Spirituality. Contemporary
Issues of the Culture Development**

SHISHKINA Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Teacher at Folk Solo Singing Department at the Astrakhan Musical School of M.P. Musorgsky, Artistic Director of the State Folk Center “Astrakhan Song”, Honoured Artist of the Chechen Republic, Chief-Editor of the International Ethno Music Journal “PAX SONORIS”, Member of the International Council for Traditional Music (ICTM, Ljubljana, Slovenia), ESEM (Poland), the International Commission of the German Society of Music Ethnography (Cologne, Germany, since 1998), Laureate of Russian and International Competitions and Festivals

a Contemporary Trends in the Study in Foreign

Countries of the Traditional Musical Art of Russia

SIMONOVA Svetlana A.

Doctor of Art History, Professor, Head of the Culture Department, Voronezh State University

To an Issue on the Music of the Heavenly Spheres

SINEL'NIKOVA Olga V.

Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Orchestral and Instrumental Music, Kemerovo State University of Culture and Arts

Romantic Reminiscences in the Piano Ensembles of Rodion Shchedrin

SKORBYASHCHENSKAYA Olga A.

Ph.D. in Art History, Associate Professor, Department of Methods for Piano Performance and Specialized Course in Piano, Saint-Petersburg Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov

Petersburg's European Adolf von Henselt

SKREBKOVA-FILATOVA Marina S.

Doctor of Art History, Professor, Department of Music Theory, Moscow State Conservatory (University) named after P.I. Tchaikovsky, Honoured Artist of Russia

On the One Chamber Masterpiece by M.P. Mussorgsky

SLAVINA Elena V.

Ph.D., Associate Professor, Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University

The Formation of Image Symbolism in the Works of A.N. Scriabin (to the Centenary of the Composer's Death)

SLONIMSKAYA Raisa N.

in cooperation with
CHERNAYA Marina R.

Doctor of Education, Ph.D. in Art History, Professor, Department of Theory and History of Music, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts; Professor, Department of Music Education,

Herzen State Pedagogical University of Russia;
Doctor of Science in Musicology and Culture of
International University of Fundamental Studies
(Russia, Great Britain, the USA)

**The Instructive and Constructive Functions of
Music-making in the “Bouffe-concert” of Sergei
Slonimsky**

SPIROVA Elvira M.

Doctor of Philosophy, Head of Department of the
History of Anthropological Doctrines, Institute of
Philosophy of the Russian Academy of Sciences;
Deputy Editor-in-Chief of the Journals: “Philoso-
phy and Culture”, “Psychology and Psychotech-
nics”, “Philology: Researches”, “Pedagogy and
Education”

Jacques Maritain about poetry

STOGNIY Irina S.

Doctor of Arts, Professor, Department of Analyti-
cal Musicology, Russian Gnesin’s Academy of
Music

**The Theory of Connotations in the Study of
the Musical Text**

SVIRIDOVA Alevtina V.

Ph.D., Professor, Department of Music Theory and
History of the Astrakhan State Conservatory, Hon-
ored Worker of Higher School of Russia

The motive of the Path in the Art

SYROV Valery N.

Doctor of Art History, Professor, the Head of
the Department of Music Theory, Nizhniy Novgo-
rod State Conservatory (Academy) named after
M.I. Glinka, Honored Artist of Russia, Chairman
of the Council for Ph.D. Theses (K 210.030.01) at
Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy)
named after M.I. Glinka

On the Studying the Origins of Jazz Swing

- TARAKANOVA Ekaterina M.** Ph.D. in Art History, Senior Researcher, Department of Modern Western Art, the State Institute of Art, member of the Main Board of Interregional Public Organization “Guild of Russian Music
- Noise – Silence, Noise – Silence – the Music in the Aesthetic Experience**
- TARASOVA Galina K.** Ph.D. in Education, Associate Professor, Department of Pedagogy, Teaching Techniques and Piano Teaching Course, Voronezh State Academy of Arts
- The Concepts of Spirituality and Morality in the Action**
- TRETIYACHENKO Vladimir F.** Doctor of Art History, Laureate of All-Russian Competitions
- The Intonation and the Artistic Image as the Most Important Semantic Structures of the Musical Text**
- VARLAMOV Dmitry I.,** Doctor of Art History, Ph.D. in Education, Professor, the Head of the History and Theory of Performing Arts and Musical Pedagogy Department in Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov
- The Post-academic Syndrome — a Threat to the Art or Fiction of the Theorist?**
- VASILIEV Ruslan N.** Artist, State Chamber Choir of Ural, Perm State Philharmonic; Senior Lecturer, Department of Choral Conducting, Perm State Academy of Art and Culture (Supervisor — D.Sc. in Arts, Professor Nadezhda Andreevna PETRUSEVA)
- in cooperation with**
- PETRUSEVA Nadezhda A.**
- The Modernisation of the Spiritual Genres: Alexander Izosimov, Pascal Dusapin**

VORONTSOVA Irina V.

Ph.D. in Cultural Studies, Associate Professor, Department of Music Theory, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (University)

The Time and the Space as the Coordinates of Music-acoustic Perception

YUNUSOVA Violetta N.

Doctor of Art History, Professor, History of Foreign Music Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (University)

in cooperation with
HARUTO Alexander V.

The Timbre Specifics of Traditional Eastern Vocal Technics: a Trial of Computer Analysis

ZAITSEVA Tatyana A.

Doctor of Art History, Professor of the History of Russian Music, Scientific Secretary of the Dissertation Council D 210.018.01 of the St. Petersburg State Conservatory (Academy) named after N.A. Rimsky-Korsakov, Honored Worker of the Culture of Russia.

Mily Balakirev: the Path to the Future

ZINCHENKO Elizaveta O.

Senior Lecturer, Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University

The Prospects for Improving of Humanitarian Education in Universities by Means of Cultural and Leisure Activities

ZORIN Artem N.

Doctor of Philology, Professor of General Literary Studies and Journalism Department at the National Research Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky, Associate Professor, Department of Acting, the Theater Institute of Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov

Factor of multinationalism of the Russian Empire in Russian Drama in XIX – early XX centuries (to set the problem)

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ НАУК
В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ**

Параллели и взаимодействия

Сборник трудов Международной научной конференции
13–18 апреля 2015 года

Дизайн и компьютерная верстка
Г.Р. Консон

Подписано в печать 07.04.2015.
Усл.-печ. л. 44,79. Тираж: 500 экз.

**ART HISTORY IN THE CONTEXT OF OTHER SCIENCES
IN RUSSIA AND ABROAD**

Parallels and Interactions

Collection of the International Scientific Conference' Works
April 13–18, 2015

Design and layout setting
Grigoriy Konson

Passed for printing: 07.04.2015.
Conventional printed sheets: 44,79. 500 copies.