

Вестник Астраханской государственной консерватории

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2023 № 3(3)
ISSN 2949-2084

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

Заместитель главного редактора / научный редактор

Усманова Аделия Рустямовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, директор Центра комплексных художественных исследований, Саратов, Россия

Денисов Андрей Владимирович – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Кисеева Елена Васильевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия

Лаврова Светлана Витальевна – доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии русской балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Переверзева Марина Викторовна – доктор искусствоведения, доцент факультета искусств Российского государственного социального университета, Москва, Россия

Полозова Ирина Викторовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия

Шак Татьяна Федоровна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, Краснодар, Россия

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Астраханская государственная консерватория»

Адрес редакции:

414000, г. Астрахань,
ул. Советская, 23
Тел.: (8512) 53-93-11.

E-mail: petrovagk@yandex.ru

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 4 раза в год.
Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация о журнале размещена на официальном сайте Астраханской государственной консерватории,

Подписано в печать
25.10.2023. Формат 60x88 1/8.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитура Times New Roman.
Усл.-печ. л. 9,75.
Уч.-изд. л. 10,12 Заказ № 101.
Тираж 100 экз.
Отпечатано в типографии
ИП Забродина Н.В.
414000, г. Астрахань,
ул. Ахматовская, 5
Тел.: 8(917)1987433
E-mail: Ric83@mail.ru

Содержание

Творчество современных композиторов в контексте мирового художественного пространства

Петров В.О.

Инструментальный театр Джорджа Крама.....3

Уваров С.А.

Визуальные оперы Мэтью Барни.....14

Мартыненко В.К.

Русофильское начало в творчестве Евгении Бриль.....21

Елене Гохман посвящается...

Демченко А.И.

В движении к началу XXI века.....26

Демченко А.И.

Оперная диалогия Елены Гохман.....32

Демченко А.И.

«Ниша» Елены Гохман в одной из больших традиций русской музыки.....38

Вопросы философии и эстетики музыки

Соболева Е.А.

Исследование элементов музыкальной системы в контексте философского анализа.....51

Лаврова С.В.

Музыка как опыт «невозможного»: мультисенсорное восприятие в композиторском творчестве XXI века.....60

Проблемы исполнительской интерпретации

Лю Чан.

Бетховен Шнабеля и Рихтера: гениально и конгениально.....68

Фольклоризм и неофольклоризм. Композитор и фольклор

Таттибайкызы А.

Инструментальный фольклор казахского народа: проблемы сохранения (на примере кобыза).....73

Творчество современных композиторов в контексте мирового художественного пространства

В.О. Петров

Астраханская государственная консерватория

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР ДЖОРДЖА КРАМА

GEORGE CRUMB 'S INSTRUMENTAL THEATRE

Аннотация

В статье рассмотрено проявление основных элементов театрализации исполнительского процесса в инструментальных произведениях американского авангардиста Джорджа Крама. Анализируются сочинения, в которых эти элементы используются по отдельности и комплексно, выявляя свою причастность к полноценному инструментальному спектаклю. В качестве примеров представлены композиции «Одиннадцать эхо осени», «Голос кита», «Черные ангелы», «Макрокосмос I», «Макрокосмос II», «Идиллия для незаконнорожденного», «Эхо времени и реки». Доказывается, что инструментальное творчество Крама является образцово-показательным с точки зрения проявления жанра инструментального театра.

Abstract

The article deals with the manifestation of the basic elements of theatricality in the process of performing the instrumental works of the American avant-garde artist George Crumb. Analyzes the writings in which these elements are used individually and comprehensively, revealing his involvement in the full instrumental spectacle. Examples presented the song «Eleven Echoes of Autumn», «Vox Balaenae», «Black Angels», «Makrokosmos I», «Makrokosmos II», «An Idyll for the Misbegotten», «Echoes of Time and the River». It is proved that Crumb's instrumental creativity is exemplary in terms of manifestations of the genre of instrumental theater.

Ключевые слова: Джордж Крам, постмодернизм, инструментальный театр, перформанс, синтез искусств.

Keywords: George Crumb, postmodernism, instrumental theater, performance, synthesis of arts.

Как известно, жанр инструментального театра является одним из самых распространённых в композиторской практике второй половины XX – начала XXI веков. Его популярность обосновывается целым рядом факторов, среди которых главным предстаёт возможность «досказать» музыкальные мысли композитора посредством привлечения визуальных или

вербальных элементов театрализации исполнительского пространства. Среди элементов – передвижения инструменталистов, использование пантомимы, мимики, бутафории, реквизита, особое расположение исполнителей в пространстве сцены, включение слова. Эти элементы могут использоваться как по отдельности, так и в комплексе, превращая сценическую реа-

лизацию инструментального произведения в полноценный спектакль.

В творчестве одного из лидеров современного музыкального авангарда – американского композитора Джорджа Крама – элементы театрализации исполнительского пространства играют важную роль: большинство его инструментальных сочинений снабжены целым набором нехарактерных для традиционного исполнительства средств выражения и поведения на сцене [стиль композитора более подробно рассмотрен нами в следующих изданиях: 6, 7, 8, 9]. В. Адаменко в статье, рассматривающей проявление разных сторон мифологического сознания в творчестве Д. Крама, приводит в систему элементы театрализации инструментального исполнительства, характерные для американского автора, выделяя: 1) *декламацию и фонемы (голос)*, 2) *костюмы и маски*, 3) *пантомиму, движение, хореографию*, 4) особое *оформление сцены* [см. об этом: 2, с. 62]. В связи с тем, что Крам редко использовал дополнительные источники звука, в данной системе не представлено инструментальное мультимедиа, а перемещения исполнителей в пространстве сцены стоят в одном ряду с применением хореографии и пантомимы, что кажется неправильным, поскольку каждое из этих явлений имеет свою специфику. Справедливо отмечает С. Сигида, что при сценической реализации его опусов исполнители «должны одновременно петь и играть на духовых, петь в деку и струны фортепиано, играть на сцене и за её пределами, водить контрабасовым смычком по краю там-тама и т.д.» [10, с. 376].

Рассмотрим основные элементы театрализации исполнительского пространства, представленные в творчестве указанного композитора.

Так, в музыке Крама всегда важно акустико-пространственное наполнение помещения, в котором происходит сценическая реализация его музыкальных идей. *В связи с этим композитор прибегает к передвижению инструменталистов с целью создания оригинальных звуковых эффектов.* Это особо заметно в некоторых

частях («Эхо № 3», «Эхо № 4») цикла **«Одиннадцать эхо осени»** (1965) для скрипки, альтовой флейты, кларнета и фортепиано. При сценической реализации данного опуса для воссоздания драматического эффекта эха флейтисту и кларнетисту предписано демонстративно подойти к роялю, развернуться спинами к зрителям и играть на инструментах таким образом, чтобы звук шёл внутрь рояля. Звуки, исходящие из флейты и кларнета в пространственном отношении не поступают непосредственно в зал, а создают особый эффект, сочетаясь со звуками фортепиано в едином звуковом потоке. Большую степень значимости передвижения выявляют в инструментальных действиях (ритуалах) Крама, речь о которых пойдёт ниже.

Известно, что главная цель надления инструменталистов элементами театрализации – их персонификация. Однако, Крам допускает противоположный эффект – деперсонификацию музыкантов. Так, при исполнении своего цикла **«Голос кита»** (1971) для инструментального трио, он обличает ансамблистов в черные маски, закрывающие лицо, что, в сочетании с музыкой, порождает ощущение мрачной таинственности, глубоко драматического содержания (особенно в I части – в «Вокализе»). В рассматриваемом произведении, относящемся к ярким образцам инструментального театра в целом, есть и ряд других сценических «изысков», опять-таки отрицающих персонификацию: все музыканты находятся в черных свитерах, черных брюках и черных масках, что деперсонифицирует исполнителей, превращая их в чёрную массу. Тем не менее, в этом опусе также присутствует иной элемент театрализации исполнительского пространства – особая цветосветовая гамма, проецирующая на сцену. Так, важен голубой фон с имитацией пейзажа безбрежного океана.

Возможно применение следующего оформления сцены: свет подаётся только на флейтиста и виолончелиста, располагающихся по краям фортепиано, пианист же находится в полной темноте, освеща-

ется лишь передняя часть корпуса инструмента. Произведение обладает «железной» конструктивной логикой: несмотря на то, что в целом цикл построен на технике мотивных и ритмических формул, Крам утверждает в «Голосе кита» определённый динамический план и драматургически выстроенное чередование этих формул в процессе общего развития композиции.

Сам Крам в авторской аннотации следующим образом охарактеризовал концепцию цикла: «Форма “Голоса кита” – трёхчастная, состоит из пролога, ряда вариаций, названных по именам геологических эпох, и эпилога. Начальный “Вокализ” (обозначенный в партитуре “диком-фантастично, гротескно”) – род каденции для флейтиста, который одновременно играет на инструменте и поёт в него. Эта комбинация инструментального и вокального звучания создаёт сюрреалистический тембр, чем-то похожий на пение горбатки. Завершение каденции обозначено пародией на начальные такты поэмы “Так сказал Заратустра” Р. Штрауса. “Тема моря” (“торжественно, с мягким *величием*”) предстаёт во флажолетах виолончели, сопровождаемых темными, таинственными аккордами приглушенных струн фортепиано. Дальнейшее проследование вариаций начинается с резкого крика чайки в “Археозое” и, постепенно возрастая в интенсивности звучания, достигает яростной кульминации в “Кайнозое”. Возникновение человека в эту геологическую эпоху символизирует частичное возникновение аллюзий на “Заратустру”. Заключительный “Ноктюрн моря” – обработка “Темы моря”. Эта часть написана в “сияющей” тональности Си мажор, и здесь есть мерцающие звуки античных тарелочек, на которых играют попеременно флейтист и виолончелист. Сочиняя “Ноктюрн моря”, я хотел передать “большой ритм Природы” и смысл растворения во времени. Заключительный раздел сочинения – постепенно замирающие серии повторений фигуры из десяти нот. В концертном исполнении он должен сопровождаться панто-

мимой (чтобы выразить *diminuendo* почти на пороге слышания!)».

Особо воздействует на человека слово. Этот известный факт даёт повод композиторам, пишущим в инструментальных жанрах, привлечь слово (текст) в качестве одного из дополнительных источников смысла. При этом, привлекаемые тексты могут быть сочинены самим композитором или взяты из образцов классической литературы, иметь разные способы своего воплощения.

Так, художественный текст стал основой «Идиллии для незаконнорожденного» (1985) Крама, написанной для флейты и трёх ударников (1 и 2 ударники – бонго, африканский барабан, 5 там-тамов, маленький бас-барабан, 3 ударник – большой барабан). Программу сочинения автор раскрывает в предисловии к изданию партитуры: «Я чувствую, что рождение вне брака¹ – роковая и печальная неприятность рода человеческого... Человечество все более становится “незаконнорожденным” в природном мире растений и животных. Древнее чувство братства со всевозможными жизненными формами (так остро представленное в поэзии Св. Франсиса Ассизского) постепенно утратило свои соединительные корни и впоследствии мы нашли себя в монархии умирающего мира. Мы надеемся, что человеческий род будет вновь объединён новой моралью природы. Моя Идиллия была вдохновлена этими мыслями. Флейта и ударные для меня (возможно – от ассоциации с древней этнической музыкой) – такие инструменты, которые наиболее сильно воплощают голоса природы. Я думаю, что идеально (пусть и невыполнимо) моя Идиллия была бы услышана издали, около озера, залитого лунным светом вечером в августе». Центральный персонаж этой драмы – человечество как единица природы. Но оно – лишь её часть, и, возможно, если человечество не найдёт компромисс с природой, оно исчезнет.

¹ Под «браком» следует понимать «договор» человечества с природой о взаимном сосуществовании.

Смерть интерпретируется как конец всего, что связано со словом «жизнь» и сопряжена с глобальными катаклизмами, происходящими в природе.

Начинается композиция в минималистском стиле: на фоне длительно выдержанных гулов ударных инструментов флейтист исполняет ряд специфично оформленных ритмически мелодий, каждая из которых имеет свою манеру воспроизведения (*normal vibrato, measured vibrato, like a primitive instrument, sempre pul-sando, come sopra* и т.д.). Постепенно активизируются ударники – их партии становятся ритмически и динамически оживлёнными, с одной стороны, демонстрирующими первобытные ритмические структуры – хаотичные, но вызывающие, призывные. С другой стороны, ударные инструменты воплощают звуковой образ природы, с её вечным, то едва уловимым, то возмущённо-громким наполнением. Звучание флейты, наоборот, прекращает быть однородным в регистровом отношении и исполнителю предоставляется материал, изобилующий разными ритмико-мелодическими паттернами, которые «перебрасываются» Крамом из регистра в регистр. После фантастической иллюзорности, воплощённой флейтой, наступает время трагической действительности, изображаемой средствами ударных инструментов: сгущению красок звучащего материала способствуют ремарки – «производить ударные *sforzando*», «делать резкие удары» и т.п. Образное преодоление иллюзорности подчёркивает и текст: в кульминационные моменты флейтист в заданном ритме и звуковысотности произносит слова «*Луна опускается... / Опускается туда, / где дрожат птицы / и вянут травы*», обосновывая вывод о том, что первична в мире природа с её животным и растительным миром. Помимо этого, луна связана с жизненным календарём природы: исчезновение и появление луны ассоциируется со смертью и с зарождением новой жизни. Предложенная Крамом в качестве словесного «лозунга» цитата выражает безысходность. Она взята из стихотворения китайского мудреца и поэта

VIII века *Сю-Кунг Шу* и произносится «шёпотом в мундштук инструмента, чтобы слова имели отчётливый звуковысотный план». Текст при этом трансформируется: поэтический источник трактуется композитором как проза – в контексте сложного музыкального материала четыре строки не имеют ритмической периодичности, воспринимаются как поток мысли. Такая трактовка возможна; более того, – она характерна для академических вокальных жанров.

Весомую роль в крамовских инструментальных опусах играют фонемы и фонемные ряды. Например, *гласные фонемы* «у» и «а» становятся носительницами дьявольских образов в квартете «**Чёрные ангелы**» (1970) для двух скрипок, альты и виолончели Крама, имеющем подзаголовок «Тринадцать образов из страны Тьмы»¹. Кульминация дьявольского начала – *VII часть*, «Чёрный ангел» («играть не-истово, с огромной энергией») – одна из самых красивых графических партитур Крама.

Подобная графика предполагает, что, согласно замечанию, предпосланному партитуре, «Пьеса должна быть исполнена в предельно свободной манере. Все указания насчёт продолжительности фрагментов необходимо соблюдать». Музыкальная часть партитуры включает в себя «дьявольские» трели (трели Тартини) в партии виолончели, хроматические глиссандо всех инструментов *tutti*, трели,

¹ Тринадцать образов объединены композитором в три цикла: I. «Отправление»: 1. «Ночь электрических насекомых» (Тринодия 1), 2. «Звуки костей и флейт», 3. «Забытые колокола», 4. «Музыка дьявола», 5. «Танец мёртвых»; II. «Отсутствие»: 6. «Павана», 7. «Чёрный ангел» (Тринодия 2), 8. «Сарабанда», 9. «Забытые колокола (эхо)»; III. «Возвращение»: 10. «Бог музыки», 11. «Древние голоса», 12. «Древние голоса (эхо)», 13. «Ночь электрических насекомых» (Тринодия 3). Партитура представляет собой некую «круговую» систему, в которой своеобразными осями являются три Тринодии (плачи) – части I, VII и XIII, исполняющиеся *tutti* – всем ансамблем. Все остальные части – промежуточные – строятся между Тринодиями по зеркальному принципу: *trio – duo – solo – duo – trio*. Произведение написано под впечатлением событий Вьетнамской войны.

начинающиеся на разных звуковых позициях, но благодаря глиссандо сливающиеся в унисон.

Голосовая часть состоит из громких выкрикиваний инструменталистов: фонемы используются на фоне сонористических звуковых потоков, исходящих из инструментов, и призваны усугубить восприятие именно дьявольских образов [см. об этом: 5].

А в пьесе «Призрак гондольера» из цикла «Макрокосмос I»¹ («Знаки Зодиака», 1971) голос используется в двух случаях:

1) для передачи волнообразного движения путём распевания любой фонемы в определённом ритме и в рамках заданной звуковысотности (средняя строчка партитуры – пример 1).

Пример 1.

2) для обрисовки демонических образов – все же пьеса называется «Призрак гондольера». Для выражения этой образности Крам прибегает к использованию фонем: пианист должен произносить слова, взятые им из проклятий Фауста

(ориентировался, при этом, композитор на «Фауста» Берлиоза) – «Irimiru! Hass! Karabrao! Hass!» в ритме, но в произвольной звуковысотности – речитативом (пример 2).

Пример 2.

¹ Двенадцать пьес фантазий: Часть I: 1. Первобытные звуки (Генезис I, Рак), 2. Протей (Рыбы), 3. Пастораль (Телец), 4. Scisifixus (Козерог), Часть II: 5. Фантом гондольера (Скорпион), 6. Ночное заклинание (Стрелец), 7. Музыка теней (Весы), 8. Магический круг бесконечности (Лев), Часть III: 9. Пропасьт времени (Дева), 10. Весенний огонь (Овен), 11. Образы мечты (любовно-смертельная музыка) (Близнецы), 12. Спираль Галактики (Водолей). В большей части цикла композитор применяет фонемы, хотя в некоторых пьесах используют конкретные слова и выражения.

Композитор в аннотации к партитуре определяет смысл присутствия голосовых эффектов в этой пьесе цикла: «...пианист должен воплотить не только специфичность пения гондольеров на фоне “журчания воды”, но и придать композиции особую гулкость, в некоторых фрагментах доходящую до грозности», что и демонстрируют приведённые выше два примера. Кроме того, фантомность и грозность придают и определённые способы звукоизвлечения из инструмента, выписанные Крамом в отдельных «подстрочниках»-сносках: «Скрести одним напёрстком по металлической поверхности струны и делать это очень быстро, почти ударом; при этом удары должны исходить от игрока» (здесь имеется в виду направленность игры напёрстком «от себя»), «Использовать трель-унисон и степ-трель». В последнем случае композитор предлагает две разновидности игры трелями по поверхности струн: трель-унисон означает вибрацию одной струны до такой степени, чтобы в акустическом пространстве возникло ощущение звучания трели, степ-трель предполагает удары молоточком по двум находящимся рядом струнам. На необычность исполнительских приёмов в «Макрокосмосе I» Крама указывает Д. Фрай: «пианист должен играть на струнах внутри инструмента – эффект “Эоловой арфы”, заимствованный у Генри Коуэлла. В первой части между струн натянута маленькая цепь, чтобы придать звучанию бречащий эффект. В другой части исполнитель должен время от времени ударять струны двумя напёрстками, надетыми на кончики пальцев» [11, с. 167]. Эти приёмы способствуют нагнетанию атмосферы и воссозданию картины особой призрачности, фантастически-ужасной ирреальности. Помимо этого, употребление таких приёмов придаёт процессу исполнения черты театральности – пианист вынужден все время привставать, чтобы дотянуться до струн, передвигаться по сцене и т.д.

В целом, «Макрокосмос I» – полистилистический цикл, в котором вместе с авторской музыкой Крама используются

фрагменты произведений Шопена («открытая» цитата из «Фантазии-экспромта» в XI пьесе – «Образы мечты (любовно-смертельная музыка)»), Дебюсси и Бартока. Сам композитор высказывал мысль о том, что его «Макрокосмос I» продолжает идеи одноименного цикла Бартока (по названию цикла пьес) и трансцендентных этюдов Листа (по наличию разнообразных исполнительских техник, сложности пианистического воспроизведения). Крамом используются практически все мыслимые способы звукоизвлечения из инструмента, придающие разные тембральные цвета, часть которых была приведена выше. Их палитра включает в себя как известные традиционные способы – все приёмы игры на клавиатуре (удары, пассажи, глассандо, репетиции звуков), так и нетрадиционные – использование чрезвычайно широкого динамического и тембрального диапазона (препарация и электрическое усиление путём наличия микрофонов позволяет не только громко играть, но и предоставляет возможность услышать очень мягкие тона). Для создания множества акустико-тембральных оттенков композитором используется *sostenuto* педали, а также приём нажатия всех трёх педалей одновременно, что придаёт необычное звучание. Кроме того, на протяжении всего «Макрокосмоса I», звук исходит как из клавиатуры, так и из «нутра» самого инструмента: предполагается игра на струнах и на его корпусе. Пианист должен уметь играть кончиками пальцев и ногтями на струнах в разных местах, исполнять *glissandi* по всем струнам, а также уметь «вызывать» определённые тембральные звучности путём вибрации струн. А препарация придаёт ещё больший акустически-резонирующий контраст звуковысотных тонов. Фортепиано превращается в оркестр. В качестве препаратов употребляются разные детали и предметы. Создаётся особый мир, в котором «Уникальное мастерство композитора позволяет ему создавать гигантские мелодикоритмические фрески, имитировать колокольные звоны, клёкот райских птиц, вой морского ветра» [3, с. 214].

Вслед за «Макрокосмосом I» Крам создаёт его продолжение – «Макрокосмос II»¹ (1973) для препарированного фортепиано, тоже имеющего подзаголовок «Знаки Зодиака». Голос пианиста привлекается здесь также для осуществления определённых концепционных целей, в каждом случае – своих, индивидуальных. Например, в пьесе «Космические голоса» (IX часть) пианист имитирует голосом вой ветра и поёт в открытую крышку рояля.

Использование фонемных рядов «*sh-o-i-a*» и «*sh-a-i-u*» придаёт уникальное звучание: происходит акустическое «обновление» пространства. Голос расширяет возможности «донесения» концепции пьесы в целом, являясь одной из смыслообразующих координат. Крамом употребляются сонористические комплексы, зафиксированные в партитуре разными способами – кластерами, тремоляциями звуков и созвучий, создающими «жуткое» образное состояние. Пьеса снабжена огромным количеством пояснительных сносок, в которых даётся расшифровка тех исполнительских приёмов, которые пианисту необходимо производить: например, «тремоло-эффект», открывающий «Космические голоса», нужно воссоздавать «очень быстро движением щётки с проводами и шерстью между струнами», а последующее за этим гулкое тремоло с глиссандо в басу должно исполняться всеми пальцами левой рукой, в то время как ребром ладони правой руки необходимо «медленно двигать по струнам».

¹ Двенадцать пьес-фантазий: Часть I: 1. Утренняя музыка (Генезис II, Рак), 2. Мистический аккорд (Стрелец), 3. Смертельно-дождливые вариации (Рыбы), 4. Двойник солнца (Близнецы), Часть II: 5. Приведение-ноктюрн: друидам Стоунхенджа (Дева), 6. Gargoyles (Телец). 7. Тора! Тора! Тора! (Скорпион), 8. Пророчество Нострадамуса (Овен), Часть III: 9. Космические голоса (Весы), 10. Голоса с Короны-Бореалес (Водолей), 11. Литания галактических колоколов (Лев), 12. Agnus Dei (Козерог). В конце каждой из пьес, также как и в «Макрокосмосе I», Крам в скобках даёт инициалы видных деятелей искусства (например, Гарсиа Лорки, или Брамса), рождённых под каждым из представленных знаков зодиака.

Создаётся предельно насыщенное разными нехарактерными традиционным музыкальным инструментам звуками пространство [см. об этом: 12]. Космические голоса выражаются не только своеобразным звучанием фортепиано, но и голосом пианиста, который в этом акустическом комплексе ещё больше подчёркивает некую фантастичность, «неизведанность» того феномена, на звуковое раскрытие которого направлена идея композитора. В конце концов, кто знает как «звучит» космос?

А в V пьесе этого цикла – «Приведение-ноктюрн: друидам Стоунхенджа» – Крам представляет средствами фортепиано (!) один из древних ритуалов друидов. А. Аблова, определяя концепцию пьесы, отмечает, что в ней Крам «...воссоздаёт величественную картину древнего обряда жертвоприношения. Объектом имитации становится ритуальное пение друидов (жрецов). Композитор заставляет пианиста петь в открытую крышку amplified piano (усиленного микрофоном) при нажатой педали. На одном дыхании *legatissimo* музыкант произносит фонемы “wä” и “ö”. Крам требует от исполнителей предельно строгого прочтения нотного текста. Для этого стремится точно фиксировать свои намерения. Так, гласная “ä”, пишет он в комментариях, должна соответствовать французскому носовому “i” (как в слове “vin”), а “ö” – носовому “ö” (как в слове “bon”). Этим, по мнению композитора, достигается особая достоверность создаваемого образа. Тембровое мастерство заключается в широком использовании не только инструментальных звуков, но и издаваемых человеческими голосами» [1, с. 136].

Следует заметить, что тембровое звучание этой пьесы цикла расширяется и за счёт применения особых приспособлений и предметов: в частности перед началом звучания «Приведения-ноктюрна: друидам Стоунхенджа» исполнителю необходимо положить на струны два стеклянных стакана в указанные в начале партитуры регистры (ремарка *glass tumbler*).

А в авторском пояснении, данном внизу этой страницы партитуры, указано, что «стаканы должны быть расположены непосредственно в том месте, где на струны попадает ударный молоточек» для того, чтобы возникал эффект «стеклянного звучания». Далее пианисту необходимо манипулировать местоположением стаканов, привставая со стула «медленно двигать ими вдоль струн». Этот приём, вкуче с использованием фонем, способствует воссозданию фантастического образа, грозного и темно-величественного (Крам после заголовка этой пьесы предлагает вместо обозначения темповых градаций манеры исполнения, связанные с образной наполненностью обрядового действия: «Мрачно, Фантастично, Величественно»). Таким образом раскрывается главная аудиовизуальная идея пьесы – преподнести слушателям аутентичность древнего обряда.

Интересная авторская находка выявляет себя в X пьесе «Макрокосмоса II» – «Голоса с Короны-Бореалес», написанной в жанре пассакалии («Пассакалия: очень нежно, с величественным спокойствием» – гласит авторский подзаголовок). Основная тема-мелодия поручена не фортепиано, а голосу исполнителя, который должен её насвистывать (в некоторых случаях – петь высоким голосом гласные буквы английского алфавита и разные их сочетания). Наличие этого приёма придаёт звучанию ирреальность, поскольку свист в музыкальном искусстве используется крайне редко. Именно так Крам представляет «звучание» одного из космических тел – звезды Корона-Бореалес. Сам композитор в некоторых своих высказываниях олицетворял свист с пением птиц. Относительно этой пьесы автор комментирует: «свист должен быть произведён сильно, соответственно вибрации фортепиано... Данная запись подразумевает эффект легато голосовой вибрации приблизительно в 1/8 тона для каждого из выписанных звуков... Динамика для каждого звука-свиста на протяжении всей пьесы $pp < f > ppp$ ». Фортепианная же партия представляет собой ряд ударных

формул: 1) исполняющихся на клавиатуре (нотированные фрагменты), 2) исполняющихся металлическими балками по струнам инструмента (в тех местах партитуры, где указаны символы СВ, необходимо, согласно авторским указаниям, «применять две средние балки и наносить удары по струнам остро круговыми вращениями»).

Оба цикла – «Макрокосмос I» и «Макрокосмос II» – выявляют свою причастность к инструментальному театру: пианисту предписано выполнять много исполнительских приёмов, которые предполагают его движение около инструмента, сидя или стоя. Например, чтобы дотянуться до струн, которые необходимо нажать в той или иной пьесе, исполнитель должен привстать, наклониться, а «игра» на корпусе инструмента провоцирует особую жестикуляцию. Таким образом, эти произведения Крама являются и примером инструментальной пьесы со словом, и образцом инструментального театра в его «классическом» виде, когда к чисто исполнительскому акту (акустико-пространственная игра) привлекаются пантомима, движения, актёрское мастерство. «Макрокосмосы» Крама – явления синтетического искусства, образец инструментального перформанса. Путешествие по Вселенной с её звёздами, созвездиями и планетами, предпринятое композитором на содержательном уровне [об астрологическом символизме в этих циклах см.: 13], логично равно в данном случае путешествию по Музыкальной Вселенной, в которой представлены всевозможные средства музыкального выражения и исполнительские приёмы. В целом, содержательный уровень обоих циклов сводится к осмыслению того, что есть жизнь, вечна ли Земля в бесконечности вселенского пространства. Как бы ни было, Крам отмечает, что «...если я использую астрологию в “Макрокосмосе”, это всего лишь мои личные ощущения символов Зодиака» [4].

Комплексное использование элементов театрализации инструментального исполнительства приводит, как уже от-

мечалось, к появлению полноценных театральными действиями – сценок, спектаклей, ритуалов.

Так, *траурная процессия* как ритуал представлена в опусе «**Эхо времени и реки**» (1967) для оркестра Крама. В цикле четыре части: 1. «Замёрзшее время», 2. «Память времени», 3. «Разрушение времени», 4. «Последнее эхо времени». Композитор в примечании к партитуре пишет: «Я хотел выразить в музыке различные качества метафизического и психологического времени. Словосочетание “Река времени” – является древней метафорой, которая интерпретирует время как континуум, не имеющий ни начала, ни конца». Воплощением движения времени становится траурная процессия одетых в черные костюмы исполнителей по всему пространству сцены и зала без остановки, в медленном темпе. Как известно, время движет людей к смерти и, возможно, этот процесс воссоздан Крамом в цикле – процесс умирающего времени и жизни, умирающей вместе с ним. Ритмичность и темп шага выписаны в партитуре в отдельную строчку (*step pattern*). Возникает инструментальный ритуал, построенный на ряде внутренних (музыкальный уровень) и внешних (сценический уровень) событий: процессия задумана как визуально-звуковое действие, выполняемое малыми группами ударников и исполнителями на духовых инструментах, которые должны играть на ходу. «Процессуальной» выглядит и партитура: например, во II части исполнителям необходимо не только двигаться шагом в определённых направлениях, но и «двигаться» глазами по нотному тексту, исполняя тематические паттерны. Подробным образом описаны движения всех инструменталистов в пространстве и времени, обращения с предметами. Из-за этого – использование «открытой» формы, алеаторики, графической нотации.

Важным драматургическим компонентом становится присутствие во II части цикла поэтического текста *Ф.Г. Лорки*

*ки*¹: Крамом на языке оригинала используется строчка («...*пройду сквозь арки, где года истлели*») из его стихотворения «Газелла о пугающей близости» (предсмертный цикл «Диван Тамарита»). Этот текст является на концепционном уровне *символом жизни*. Он применяется (читается или пропеваётся в зависимости от указаний, что диктует наличие в произведении всех известных принципов голосового воспроизведения текста) только ударниками. В конце этой же части струнникам необходимо произнести фразу «*Вы были там, когда они замучили Бога?*» (в партитуре – вертикальная скобка). В контексте осуществляемого ритуала эта фраза логично дополняет состояние ужаса. Именно во фрагменте, где текст апеллирует к Богу, музыка после диссонантности и динамической кульминации (*fff*) «проваливается» в консонантность и наитишайшее *p*, изредка прерываемое ударами вибратона. Этот используемый Крамом текст олицетворяет безысходность расплаты, пассивность принятия данности.

В III части – «Разрушение времени» – Крамом применяется вымышленное словосочетание «*Krektu-dai*», имеющее «зловещее, апокалипсическое значение», согласно обоснованию в партитуре. Это словосочетание, произносимое или пропеваемое оркестровыми группами, в музыкальном контексте, очерченном в хаотичные тона, становится *символом смерти*. Оно же используется и на протяжении всей IV части, в конце которой воссоединяется с лоркиевской фразой «...*пройду сквозь арки, где года истлели*». Эти вербальные единицы художественного и нехудожественного происхождения сочетаются в контрапункте – символ жизни и символ смерти звучат в едином звуковом пространстве. После этого все исполнители перестают петь и играть, переходя на

¹ Следует отметить, что Крам в большинстве сочинений, связанных с литературой, использует тексты Лорки – любимого поэта, близкого по мировосприятию и взглядам на философию бытия. Например, трагедийность произведений Лорки впоследствии станет идейно воплощённой в цикле «Ночь четырёх лун» (1969).

коллективный свист, олицетворяющий нечто большее, чем и жизнь, и смерть, высшие силы, не требующие ассоциативности со временем вообще. Процессия завершается уходом инструменталистов за сцену.

В цикле «Эхо времени и реки» I часть сугубо инструментальная; в его заключительной части композитор объединяет тексты, использованные в предыдущих разделах формы. Ранее отмечалось, что в ритуале возможно *отсутствие сопоставления пластов*. Яркий тому пример – рассмотренный опус Крама, при сценической реализации которого все инструменталисты одеты в одинаковые костюмы (отрицается сопоставление визуальных пластов), все движутся в пространстве сцены и зала мерным шагом (отрицается сопоставление поведенческих пластов), все исполняют похожий скорбный в основе музыкальный материал (отрицается сопоставление музыкальных пластов), текст заложен в уста всех участников ансамбля

(отрицается сопоставление вербальных пластов).

Характеризуя жанр инструментального театра в целом, необходимо указать на его уникальность, связанную с проявлением синтеза искусств: музыканту-инструменталисту при сценической реализации того или иного опуса требуется не только владеть своим инструментом, но и выполнять нехарактерные для инструментального искусства функции (петь, говорить, передвигаться, надевать костюмы), а в более развитых формах рассматриваемого жанра – превращаться в полноценных актёров. Неслучайно именно инструментальный театр, являясь одной из форм современного перформанса, пользуется огромной популярностью, как у композиторов и исполнителей, так и у слушателей, существенно меняя коммуникативные возможности каждого из указанных звеньев существования музыкального опуса. И произведения Джорджа Крама в этом контексте становятся образцово-показательными.

Список источников

1. *Аблова А.А.* Мир композитора Джорджа Крама // Музыкант в культуре: концепции и деятельность: Сб. статей. СПб.: РИИИ, 2005. С. 133-139.
2. *Адаменко В.С.* О мифологическом в творчестве Крама // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 53-62.
3. *Катонова Н.Ю.* Piano duo в формах новой музыки // Классика и XX век: Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории. Вып. 2. СПб.: СПбГК, 1999. С. 211-220.
4. *Манулкина О.Б.* Джордж Крам: прыгнуть в прошлое и обратно сейчас очень легко // Коммерсантъ. 1997. № 207 (1389).
5. *Петров В.О.* «Черные ангелы» Джорджа Крама: о концепции цикла // MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2009. № 6 (19). С. 38-41.
6. *Петров В.О.* Инструментальная композиция со словом в творчестве Джорджа Крама // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвящённой 40-летию Астраханской государственной консерватории / Гл. ред. – Л.В. Саввина, ред.-сост. – В.О. Петров. Астрахань: ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 47-58.
7. *Петров В.О.* Специфика исполнения инструментальных произведений Джорджа Крама // Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика: Сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции 23 мая 2014 года. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. С. 93-102.
8. *Петров В.О.* Стилистические нормативы Джорджа Крама // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: Материалы Международной научной конференции 14-17 октября

2014 года / РАМ им. Гнесиных / Отв. ред. Т.И. Науменко. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 354-363.

9. *Петров В.О.* Яркий авангардист в музыке (о стиле Джорджа Крама) // США и Канада: экономика, политика, культура. 2015. № 2 (542). С. 97-111.

10. *Сигида С.Ю.* Постмодернизм. Джордж Крам // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. С. 373-383.

11. *Фрай Д.* Возрождение тональности в музыке США конца XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сб. статей. Том II. Н.Новгород, 1997. С. 159-183.

12. *Bass R.* Sets, scales and symmetries: the pitch structural basis of George Crumb's Makrokosmos II // Music Theory Spectrum. 1991. № 13. P. 1-20.

13. *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythical Symbolism in George Crumb's Makrokosmos, Vol. II // 20th Century Music. 1996: April.

References

1. *Ablova A.A.* Mir kompozitora Dzhordzha Krama // Muzykant v kul'ture: koncepcii i deyatel'nost': Sb. statej. SPb.: RIII, 2005. S. 133-139.

2. *Adamenko V.S.* O mifologicheskom v tvorchestve Krama // Mif. Muzyka. Obryad: Sb. statej. M.: Izdatel'skij dom «Kompozitor», 2007. S. 53-62.

3. *Katonova N.YU.* Piano duo v formah novoj muzyki // Klassika i HKH vek: Stat'i molodyh muzykovedov Sankt-Peterburgskoj konservatorii. Vyp. 2. SPb.: SPbGK, 1999. S. 211-220.

4. *Manulkina O.B.* Dzhordzh Kram: prygnut' v proshloe i obratno sejchas ochen' legko // Kommersant". 1997. № 207 (1389).

5. *Petrov V.O.* «CHernye angely» Dzhordzha Krama: o koncepcii cikla // MUSICUS: Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova. 2009. № 6 (19). S. 38-41.

6. *Petrov V.O.* Instrumental'naya kompoziciya so slovom v tvorchestve Dzhordzha Krama // Muzykal'noe iskusstvo i nauka v XXI veke: istoriya, teoriya, ispolnitel'stvo, pedagogika: Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 40-letiyu Astrahanskoj gosudarstvennoj konservatorii / Gl.red. – L.V. Savvina, red.-sost. – V.O. Petrov. Astrahan': OGOU DPO «AIPKP», 2009. S. 47-58.

7. *Petrov V.O.* Specifika ispolneniya instrumental'nyh proizvedenij Dzhordzha Krama // Ispolnitel'skoe iskusstvo i pedagogika: istoriya, teoriya, praktika: Sb. statej po materialam Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii 23 maya 2014 goda. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova. S. 93-102.

8. *Petrov V.O.* Stilisticheskie normativy Dzhordzha Krama // Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 14-17 oktyabrya 2014 goda / RAM im. Gnesinyh / Отв. ред. Т.И. Науменко. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 354-363.

9. *Petrov V.O.* YArkij avangardist v muzyke (o stile Dzhordzha Krama) // SSHA i Kanada: ekonomika, politika, kul'tura. 2015. № 2 (542). С. 97-111.

10. *Sigida S.YU.* Postmodernizm. Dzhordzh Kram // Muzykal'naya kul'tura SSHA HKH ve-ka: Uchebnoe posobie. M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2007. S. 373-383.

11. *Fraj D.* Vozrozhdenie tonal'nosti v muzyke SSHA konca HKH veka // Iskusstvo HKH veka: uhodyashchaya epoha?: Sb. statej. Tom II. N.Novgorod, 1997. S. 159-183.

12. *Bass R.* Sets, scales and symmetries: the pitch structural basis of George Crumb's Makrokosmos II // Music Theory Spectrum. 1991. № 13. R. 1-20.

13. *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythical Symbolism in George Crumb's Makrokosmos, Vol. II // 20th Century Music. 1996: April.

С.А. Уваров

заместитель редактора отдела культуры газеты «Известия»

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОПЕРЫ МЭТЬЮ БАРНИ

VISUAL OPERAS BY MATTHEW BARNEY

Аннотация

Статья посвящена воплощению жанра оперы в творчестве художника, режиссёра Мэтью Барни. Один из крупнейших представителей современного искусства, Барни создал два фильма-оперы – Cremaster V и River of Fundament, продолжительность второго из них превышает пять часов. Также он оригинально претворил оперные принципы в фильме Drawing Restraint 9, музыку к которому написала певица и композитор Бьорк. В своих «визуальных операх» Барни создаёт синтез искусств, Gesamtkunstwerk и реформирует жанр оперы как таковой, пересматривая стадии создания произведения и роль композитора в этой работе.

Abstract

The article is devoted to the embodiment of the opera genre in the work of the artist, director Matthew Barney. One of the greatest artists, Barney created two operas films Cremaster V and River of Foundation. He also originally performed the opera principles in the film Drawing Re-straint 9 with soundtrack written by the singer and composer Bjork. In his “visual operas”, Bar-ney creates a synthesis of the arts, Gesamtkunstwerk, and reforms the genre of opera, redefining the stages of creation of the work and the role of the composer in this work.

Ключевые слова: Мэтью Барни, фильм-опера, перформанс, Gesamtkunstwerk, Бьорк, River of Fundament, Cremaster, Drawing Restraint.

Keywords: Matthew Barney, opera film, performance, Gesamtkunstwerk, Bjork, River of Fundament, Cremaster, Drawing Restraint.

Творчество американского художника Мэтью Барни (род. 1967) охватывает множество форм современного искусства – от перформанса до видеоарта, от фотоколлажа до инсталляции. Главное наследие Барни – грандиозный цикл Cremaster (1994–2002) из пяти фильмов и соответствующих им выставок, а также серия перформансов Drawing Restraint и три единичных арт-проекта: De Lama Lamina (2007), River of Fundament (2014) и Redoubt (2019).

На сегодняшний день Барни – один из ведущих представителей contemporary art. Его выставки проводятся на крупнейших и престижнейших площадках мира, а показы фильмов становятся центральными событиями фестивалей. Но вместе с тем, будучи признанным творцом, факти-

чески, «живым классиком», Барни не перестает экспериментировать. Раздвигая существующие жанровые границы, он целенаправленно движется к созданию принципиально нового жанра, уходящего корнями в идеи синтеза искусств и вагнеровское понятие Gesamtkunstwerk. В этой статье мы сосредоточимся на оперных проектах Мэтью Барни и рассмотрим подход художника к этому жанру.

Шаг в оперу. Cremaster V

Упоминание вагнеровского термина Gesamtkunstwerk не случайно, поскольку масштаб и всеохватность кинематографических работ Барни вполне может быть сравнима с «Кольцом нибелунга». Но ещё более близкой аналогией представляется оперный цикл «Свет» Карлхайнца Шток-

хаузна. Показательно, что и упомянутые колоссы, и самый монументальный проект Барни River of Fundament базируются на жанре оперы, хотя и значительно его расширяют.

Однако, при всей инновационности структуры целого и сценического действия (объединяющего и перформативность разного плана, и видеотрансляции, и иммерсивность, и пространственность...) «Свет» Штокхаузена все-таки базируется на традиционных «китах» музыкальной драмы: тексте, музыке и сценическом действии (в самом широком понимании). Барни же расширил этот набор и добился равенства сразу нескольких составляющих: перформативной линии («живое» действие в реальном пространстве), визуального воплощения (операторская работа плюс скульптурные объекты в кадре, которые затем экспонируются и вне фильма, в выставочном пространстве), музыкальной ткани (опера композитора Джонатана Беплера), рисунков и прочих сопутствующих арт-объектов.

Проще говоря, у Штокхаузена конечным творческим автономным авторским результатом может считаться:

1. Постановка каждой из семи опер, увиденная вживую (запись же такой постановки будет в некотором роде суррогатом, компромиссом)

2. Авторизованная аудиозапись каждой оперы, изданная на CD

3. Живые исполнения и записи на CD отдельных эпизодов

Тогда как у Барни в аналогичный список входят (на примере River of Fundament):

1. Исходные перформансы, наблюдаемые зрителями вживую

2. Фильм как целое

3. Арт-объекты, фигурировавшие в перформансах и/или фильме и затем экспонируемые в музейном пространстве

4. Рисунки и арт-объекты, не фигурировавшие в перформансах и/или фильме, но созданные в процессе работы над проектом и тематически связанные с ним

5. Видеофиксации сопутствующих перформансов, не входящие в фильм

(пример – Drawing Restraint 23, задействующий объекты из проекта River of Fundament)

Кроме того, Барни новаторски переосмыслил распределение ролей между соавторами оперы. Традиционно считающийся главным композитор здесь отходит на второй план перед режиссером-постановщиком, который и становится автором концепции целого. Однако Барни не закрепляет эту творческую модель как единственно возможную, но постоянно экспериментирует, «переизобретает» жанр оперы.

В своём творчестве он обращался к этому жанру трижды. Первый раз – в Cremaster V (1997).

Используя здание Будапештского оперного театра, Барни обыгрывает традиционную оперную эстетику в постмодернистском ключе и одновременно обживает оперное пространство, причём в буквальном смысле – пролезая по просцениуму¹ и населяя персонажами коридоры, ложи и даже подвал музыкального «дома». Если в классической опере действие разворачивается на сцене, то у Барни оно везде, кроме, собственно, самой сцены. Оперность здесь имеет не только жанровое проявление, но и символическое значение.

В 55-минутном произведении режиссёру удаётся спрессовать всю историю оперы – от аллегорических флорентийских *dramma per musica* рубежа XVI-XVII веков и пышной барочной трагедии первой половины XVIII века² до вагнеровской музыкальной драмы с ее непрерывным драматургическим развитием и отсутствием чёткого деления на номера.

Мэтью Барни и Бьорк: Drawing Restraint 9

Вторым примером обращения Барни к жанру оперы, точнее, производному от него (это ещё одно проявление расширения границ жанра) стал проект Drawing

¹ В Cremaster III, IV и V Барни сам играет главные роли, причём, в Cremaster V он действует в трех образах.

² На необарочные мотивы в творчестве Барни указывается, в частности, здесь: 4.

Restraint 9 (2005), где соавтором выступил уже не Беплер, а исландская певица и композитор Бьорк – на тот момент супруга Барни¹.

Бьорк и Барни играют загадочных гостей китобойного судна, которое везёт китовый жир из Японии в сторону Антарктики. Встречаясь на корабле, они проходят ряд ритуалов, переживают шторм и преобразуются в китов (отметим ключевой для Барни мотив трансформации).

В отличие от Cremaster V этот проект не позиционируется самим автором как опера. Но фактически оперные принципы доминируют и здесь. Это наличие вокальных партий, очень весомая роль музыки и отсутствие разговорных эпизодов. Однако если в Cremaster V Барни вступал в диалог с традиционной оперной эстетикой, то в Drawing Restraint 9 можно говорить о влиянии японского театра (в частности, оперного) с его статичностью и ритуальностью действия. Показательно, что в Drawing Restraint 9 Барни сохраняет до-вагнеровское деление на, условно, речитативы и арии. К первым можно отнести эпизоды, важные для изложения сюжета (начальный монолог-письмо – по сути, традиционный речитатив с хором, а также монолог японца во время чайной церемонии), ко вторым – моменты с минимальным действием, но первостепенной ролью музыки. Это омовение героини Бьорк (вокальный номер обозначен в саундтреке как Bath), сцена шторма (номер Storm). Есть и квази-танцевальная сцена: провода корабля. Уместно вспомнить, что в опере XVIII – первой половины XIX веков, особенно французской, балетные эпизоды были частым явлением.

Любопытно, что самого пения в кадре практически нет. Как правило герой сохраняет безмолвие, а за кадром звучит вокал, ассоциируемый с ним. Особенно наглядно это проявляется в эпизодах с участием Бьорк, но также и в начальной сцене с написанием письма.

Получается, что пение отражает, скорее, мысли и ощущения, персонажа.

Вокал оказывается его внутренним голосом. Таким образом, преодолевается оперная условность и одна из фундаментальных проблем жанра фильма-оперы – конфликт между предельной реалистичностью видеоряда и абсурдностью самой ситуации, когда люди поют вместо того, чтобы говорить. В отличие от всех других фильмов Барни, в Drawing Restraint 9 почти до самого конца не происходит ничего нереалистичного, ничего экстравагантного настолько, чтобы это вызвало ощущение заведомой неправдоподобности. И тем острее и ярче воспринимается финальная кульминационная сцена, в которой Барни и Бьорк погружаются в воду, отрезают друг от друга части тела и превращаются в китов.

Как и Cremaster V, Drawing Restraint 9 теснейшим образом связан с перформативными практиками. Эта работа выросла из цикла перформансов Мэтью Барни Drawing Restraint, и сам факт исполнения Барни и Бьорк (то есть соавторами произведения) главных ролей может быть трактован как перформанс. Показательно, что Барни-перформер претерпевает реальные телесные преобразования в процессе съёмки: с него состригают отращенную бороду и сбривают брови (все это делается без участия дублеров)².

Ещё одна перформативная линия Drawing Restraint 9 связана с построением скульптуры из китового жира. Он заливается в расположенную на корабле форму излюбленной Барни эмблемы-символа Field (овал с наложенным на него поперёк узким прямоугольником) и постепенно застывает, а в конце фильма получившаяся инсталляция разрушается штормом.

Как и весь цикл Cremaster, проект Drawing Restraint 9 включает множество сопутствующих фильму арт-объектов, имеющих самостоятельное значение и продолжающих жизнь за пределами кино,

¹ Подробнее об эволюции цикла Drawing Restraint см.: 2.

² Автор настоящей статьи видел Мэтью Барни во время московской премьеры Drawing Restraint 9 в 2007 году и мог убедиться, что бровей и бороды он действительно лишился.

но концептуально связанных с основным произведением – рисунков, инсталляций, фотографий и пр. В их числе – музыкальный альбом Бьорк Music for the Drawing Restraint 9, который благодаря имени автора получил гораздо более широкое распространение, чем сам фильм. Этот факт, равно как и сотрудничество Барни и Бьорк в целом, ставит перед исследователем ряд новых проблем, вытекающих из феномена соприкосновения элитарного contemporary art с миром популярной музыки, то есть массового искусства¹.

Бьорк, которую традиционно относят к сфере шоу-бизнеса, испытала сильнейшее влияние Барни, и это проявилось не только в квази-оперном по форме и авангардном по стилистике саундтреке Drawing Restraint 9, но и во многих ее самостоятельных проектах. Начиная с 2001 года (то есть с момента начала личных отношений с Мэтью Барни) певица последовательно использует в своих клипах и сценических образах элементы, типичные, скорее, для выставок и перформансов современных художников, нежели для мира MTV. Так, в клипе Pagan Poetry к обнаженному телу Бьорк иглами пришивают жемчуг – процесс показан крупным планом. В том же ролике использовано домашнее интимное видео Бьорк и Барни, преображенное таким образом, чтобы вместо порнографической конкретики зрители видели лишь абстрактное движение двух форм. А в клипе Where is the Line центральным образом становится существо, обмазанное вазелином (излюбленный материал Мэтью Барни). Оно «вылезает» из Бьорк, обвешанной множеством мешочков, и извивается в безумном танце около стогов сена, обваливаясь в сухой траве. Помимо прочего, творчество Бьорк и Барни явно сближает любовь к провокации и исследованию соприкосно-

вения прекрасного и уродливого, изысканного и отталкивающего².

Gesamtkunstwerk. River of Fundament

Кульминацией оперной линии в творчестве Барни можно считать River of Fundament (2014). Исходным сюжетным импульсом для создания этого произведения стал роман Нормана Мэйлера «Вечера в древности», а также дружба Барни с самим писателем, который снялся у него в Cremaster II. К моменту начала работы над River of Fundament Мэйлера уже не стало, и одна из ключевых сюжетных линий разворачивается во время поминок в плавучем доме писателя на реке Гудзон у Манхэттена. На мероприятии появляется и сам Мэйлер – переродившийся, как египетские боги в «Вечерах в древности». «Оживают» и другие персонажи древней мифологии, но только их местом действия становится не Нил, а реки Америки.

Шестичасовое кинополотно состоит из трёх актов и демонстрируется с двумя антрактами. Каждый акт выстроен вокруг одного из трёх массовых уличных перформансов, заснятых на видео: Ren (Лос-Анджелес, 2008), Khu (Детройт, 2010) и Va (Нью-Йорк, 2013). И это роднит River of Fundament ещё с одним музыкальным жанром – площадными музыкальными представлениями, распространёнными в Средневековье.

Барни кардинально пересматривает традиционную последовательность создания оперного произведения. У оперы в классическом музыкальном театре один момент рождения: окончание композито-

¹ Стоит заметить, что из популярных музыкантов влияние Барни признает не только Бьорк, но и ряд других артистов – например, рэпер Канье Уэст.

² Позже Бьорк и сама осознала себя как художника. Её достижения на уровне contemporary art были отмечены включением её мультимедийного альбома Biophilia и серии мобильных приложений к нему в постоянную экспозицию нью-йоркского Museum of Modern Art – одной из ведущих мировых арт-институций, посвящённых современному искусству. Годом позже MoMA открыл ретроспективную экспозицию, посвящённую творчеству Бьорк, и инициировал издание каталога Björk Archives. В России художественные произведения Бьорк демонстрировались в рамках VII Московской Международной биеннале современного искусства в Новой Третьяковке.

ром партитуры. Публичная премьера произведения может состояться сильно позже, и составляющие сценического воплощения не являются неотъемлемыми элементами самого произведения (даже если композитор принимал участие в подготовке премьеры). То есть, например, декорации и костюмы первой постановки «Евгения Онегина» Чайковского никак не сковывают фантазию будущих постановщиков. Принципиальное качество оперы XIX века – появление в проекте режиссёра лишь после завершения партитуры и приобретения её театром.

В свою очередь, у Барни и Беплера опера складывается многоэтапно, образуя грандиозный *work-in-progress*. Первый этап – партитура Беплера, созданная по либретто Барни. Но в случае с *River of Fundament* это не более чем скелет, на который потом наращивается художественная «плоть» уже не композитором, а режиссёром (он же декоратор, костюмер, исполнитель главной роли и так далее). Следующие, после создания партитуры, этапы – каждый из публичных перформансов, которые могут рассматриваться как самостоятельные художественные явления, но в то же время их видеофиксации оказываются базовым материалом для фильма. Параллельно с перформансами организуются выставки, и это тоже этапы становления произведения. Но даже окончание фильма, в который входят все перформансы, не становится финальной точкой, потому что за этим следует оформление и демонстрация финальной выставочной экспозиции. Причём, опять-таки, каждый раз экспозиция может обновляться, так что формула *work-in-progress* действует и здесь. И в этом можно увидеть проявление излюбленной Барни идеи трансформации, преобразования и становления объекта: не только скульптурные фигуры из фильма, но и само произведение становится таким «живым» объектом¹.

Безусловно, оперное со-творчество Барни и Беплера необходимо рассматривать в контексте других их совместных работ: это *Cremaster I* (1996), *Cremaster II* (1999) и *Cremaster III* (2002), а также короткометражное видео *Hoist* (2006). Интересно, что в цикле *Cremaster* роль композитора последовательно возрастала. В *Cremaster I* вклад Беплера был ограничен обработками голливудских ретро-мелодий (*Starlet on the Starlight* Кеннета Эссекса, *Sun Pretty* Энтони Моувера, *Orchidella* Питера Денниса) и их «деконструкцией» (композитор расщепляет темы на отдельные звуки и постепенно «собирает» из них узнаваемые мотивы, сообразно тому, как виноградинки в дирижаблях и девушки из кордебалета на стадионе в итоге выстраиваются в символическую фигуру *Field*). Но уже для второй и третьей частей проекта (а хронологически – последних фильмов цикла) Беплер создаёт полностью оригинальные музыкальные конструкции, вместе с режиссёром подытоживая и обыгрывая жанровые основы предыдущих картин. Так, танец кордебалета в *Cremaster I* отзывается танцем группы девушек в эпизоде *Order* (*Cremaster III*), а оперная эстетика *Cremaster V* возвращается в финальном эпизоде *Cremaster II* (здесь следует отметить, что этот фильм открывается величественной увертюрой).

Ещё один пример сотрудничества Барни и Беплера – 13-минутный фильм *Hoist*, вошедший в альманах «Запрещено к показу». Интересно, что музыки как таковой здесь нет – только шумы. *Hoist*, впрочем, не самостоятельное произведение, а часть крупного проекта *De Lama Lamina*, поставленного Мэтью Барни в 2004 году в Бразилии. Арт-объект, который фигурирует в *Hoist* – трактор-подъёмник с вмонтированным в него деревом из вазелина, – стал частью карнавальной процессии. В свою очередь, этот перформанс – результат сотворчества Барни с гитаристом и композитором Арто Линдси. И здесь напрашивается параллель как с *Cremaster I*, так и с процессией в *Drawing Restraint 9*

пространстве, репродукции рисунков и кадры из фильма. См.: 3.

¹ Более-менее полной документацией проекта может считаться официальный каталог, включающий фрагменты партитуры, программки перформансов, фотографии арт-объектов в выставочном

и, конечно, более поздними перформансами River of Fundament.

Видео De Lama Lamina построено на контрасте внешнего, показного (карнавал с музыкой Линдси) и скрытого (мифическое полурастительное существо, живущее в подъёмнике и взаимодействующее с ним под шумовую партитуру Беплера).

В своем творчестве Мэтью Барни не только переизобретает оперу, но и предлагает новый взгляд на фильм-оперу. Судьбу этого музыкально-кинематографического жанра сложно назвать успешной. Несмотря на ряд выдающихся примеров, появившихся во второй половине XX века («Волшебная флейта» Ингмара Бергмана, «Катерина Измайлова» Михаила Шапиро с Галиной Вишневской в главной роли, фильмы-оперы Франко Дзеффирелли), и для кинематографа, и для оперного искусства этот «сводный брат» остаётся чужим. Как уже было отмечено выше, ключевая проблема – в самой идее сочетания неизбежной оперной условности и кинематографического реализма. Актёр, поющий в театре на фоне бутафорских декораций, выглядит органичнее, чем тот же актёр, но показанный крупным планом и оглашающий своим вокалом улицы реального города.

Интересно подошёл к решению этой проблемы Ингмар Бергман, не пытаясь усилить реализм, а, наоборот, подчеркнув театральную условность. Его «Волшебная флейта» стала гимном оперному театру с его особой атмосферой и обаянием закулисья¹. В некотором смысле Cremaster V, обыгрывающий эстетику оперного театра, можно считать преемником «Волшебной флейты» (при всей огромной дистанции между художественными мирами Бергмана и Барни). Однако, Барни создает фильм-оперу совершенно иначе, нежели предшественники.

Во-первых, он преодолевает вторичность жанра (все наиболее известные фильмы-оперы вторичны по той причине, что первоначально музыкальные произведения создавались композиторами для

сцены, и лишь затем уже кинорежиссёры пытались их перенести на экран). Во-вторых, принципиально отказывается от какого-либо реализма в кадре. Персонаж традиционного фильма-оперы всегда изображает реального человека (даже если это античный бог или мифическое существо). Этот персонаж любит, страдает, мечтает, сражается и т.д., то есть переживает человеческие чувства. У Барни же персонажи – это заведомо условные проекции определённых арт-образов и символов, которые не должны вызывать у зрителя непосредственного сопереживания (а сопереживание возможно тогда, когда у зрителя есть возможность проекции чувств и ситуаций на себя).

То же самое касается и декораций, которые в его случае не попытка изобразить реальный мир, а стремление создать фантазмагоричную, заведомо невозможную среду. Но другая сторона медали – гиперреализм: объекты в кадре изображают самих себя, художник «обживает» реальное пространство.

Третий способ продемонстрирован в Drawing Restraint 9: герои не поют в кадре, но их вокал звучит за кадром, иллюстрируя мысли персонажей и создавая иное – метафорическое – измерение действия.

Все это позволяет Барни преодолеть неорганичность и противоречия, заложенные в самой идее фильма-оперы и, тем самым, подарить жанру «второе дыхание». Возможно, будущее оперы как жанра связано именно с маргинальным прежде ответвлением «фильм-опера», как наиболее жизнеспособным в условиях современных средств коммуникации (YouTube, стриминговые сервисы) и потенциально массовым. Если в оперном театре композитор связан массой обстоятельств, касающихся графика работы артистов, оркестра и т.д., возможностей машинерии, и даже когда спектакль состоится, его сохранение в репертуаре будет зависеть от наличия постоянного зрительского интереса, то создавая фильм-оперу, композитор не скован почти ничем, кроме суммы единоразовых вложений. И рас-

¹ Подробнее о концепции фильма-оперы см.: 1.

пространение получившегося результата возможно без посредников. Но для этого композитору надо переосмыслить свое отношение к оперной сюжетике, а главное – отказаться от роли демиурга, поделившись полномочиями с режиссёром.

Именно этот путь предлагает Барни, выступая как своего рода автор «третьей оперной реформы» (по аналогии с первой оперной реформой Кристофа Виллибальда Глюка и второй оперной реформой Рихарда Вагнера) и обозначая пути развития жанра.

Вместе с тем, возвращаясь к понятию *Gesamtkunstwerk*, можно сказать, что Барни обнаруживает и новый подход к созданию синтеза искусств. С одной стороны, он наследует великим предшественникам, но с другой стороны, включает в свой «синтез» другие виды искусства и объединяет их на базе кинематографа, а не театра.

Список источников

1. *Калинина Е.А.* Музыка в творчестве Ингмара Бергмана. Дис. ...канд. иск. М., 2010. 245 с.
2. *Matthew B.* Drawing Restraint Vol. 5 [каталог]. Köln: Walther König, 2008. 233 p.
3. *Matthew Barney.* River of Fundament [каталог]. New York: Skira Rizzoli, 2014. 422 p.
4. *Brantley R.R.* Matthew Barney and the Neo-Baroque / A Thesis (...). Athens (GA): The University of Georgia, 2009 [Магистерская диссертация. Рукопись].

Referents

1. *Kalinina E.A.* Muzyka v tvorchestve Ingmara Bergmana. Dis. ...kand. isk. M., 2010. 245 s.
2. *Matthew B.* Drawing Restraint Vol. 5 [katalog]. Köln: Walther König, 2008. 233 p.
3. *Matthew Barney.* River of Fundament [katalog]. New York: Skira Rizzoli, 2014. 422 p.
4. *Brantley R.R.* Matthew Barney and the Neo-Baroque / A Thesis (...). Athens (GA): The University of Georgia, 2009 [Magisterskaya dissertaciya. Rukopis'].

В.К. Мартыненко

*Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского*

РУСОФИЛЬСКОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВГЕНИИ БРИЛЬ

RUSSOPHILE BEGINNING IN THE WORK OF EVGENIA BRIL

Аннотация

Творчество композиторов, родившихся на рубеже 1980–1990-х годов, для многих специалистов по современной музыке обычно не представляет серьёзного интереса в силу молодости и не до конца сформировавшегося творческого облика авторов произведений. Эта статья раскрывает одну из неожиданных граней композитора данного поколения, которая для своего возраста уже является самодостаточным, универсальным и уникальным творцом.

Abstract

The work of composers who were born at the turn of the 1980s and 1990s is usually not of serious interest to many specialists in contemporary music due to their youth and the not fully formed creative image of the authors of works. This article reveals one of the unexpected facets of the composer of this generation, who for her age is already a self-sufficient, universal and unique creator for her generation.

Ключевые слова: Евгения Бриль, русофилия, оркестр народных инструментов, фонические свойства, Флоренский, письмо.

Keywords: Evgenia Bril, Russophilia, orchestra of folk instruments, phonic properties, Florensky, letter.

«Как и все композиторы, я хочу быть похожей на саму себя. Уверена, что музыковеды разложили бы меня по полочкам. Я всегда старалась писать искренне и то, что считаю нужным» [1].

Эволюция российской музыки в XXI веке привела к тому, что в ней осталось всё меньше и меньше композиторов, прямо чувствующих внутри себя любую связь с исконно русским началом в музыкальной культуре. При практически повсеместном господстве китча – даже в виде эстрадного фолка, а также выстреливших на просторах социальной сети «ВКонтакте» в 2013 году совершенно попсовых ремиксах двух шедевров русской церковной музыки – «Отче Наш» неизвестного автора и «Ежечасной молитвы свт. Иоасафа Белгородского» С.З. Трубачёва, при практически полностью европе-

изированном мышлении массового даже академического музыканта, композиторов, которые ощущают исконно русскую природу симфонического звука (симфонического в значении «созвучия», а не в значении принадлежности к жанру сонатно-симфонического типа).

Традиционно, в поисках чего-то исконно «русского» в фоническом плане композиторы обращаются к двум полярным средам, из которых происходит русский фонический спектр. Первая сфера – это напевы церковного обихода, начиная от базисной системы распевов в русской церковной музыке (греческий, болгарский, знаменный и киевский¹), которые затем трансформировались в привычные нам обиходные строки. Вторая – это то,

¹ Хронологический порядок появления базисных распевов дан по М. А. Лисицыну [2, с. 6-7].

что восходит как к привычному нам русскому фольклору, так и славянским дохристианским корням (наигрыши, языческие обрядовые песни, календарные песни и др.). Если первая и первый подпункт (про привычный русский фольклор) второй сфер были хорошо изучены и разработаны русскими композиторами, начиная с конца XVIII века, то активное погружение в семантику и фоническую составляющую русской звуковой культуры, отсылающей к дохристианским корням, в основном началось именно с премьеры «Весны священной» И.Ф. Стравинского, где на помощь инструментовочному и синтаксическому факторам пришла и ладовая система, которую расшифровал в своём «Практическом курсе гармонии» Ю.Н. Холопов¹, и с его же подачи эта система стала широко распространяться в российском музыкознании.

В XXI веке поиск чего-то «русского» как не только исконного, родного, но и возможность синтеза актуального направления в музыкальном языке российских композиторов становится не только вопросом самосохранения родной фонической культуры, но одним из «гурманнистических» трендов, который переместил активно развивающихся это направление композиторов в категорию хранителей исконных ценностей и индивидуалистов в полистилистическом океане российской музыки XXI века.

Не каждый из российских композиторов XXI века, который обращается к подобной сфере, становится в полной мере композитором-русофилом. По иерархии Я.С. Судзиловского, таких русофилов было всего четверо – Мусоргский, Свиридов, Сидельников и Корндорф; остальные

же, по его мнению, были «европейцами» до мозга костей. Это обстоятельство не мешает композиторам проявлять русофильское мышление на уровне более мелких единиц построения целостного полотна – фонических, синтаксических и композиционных.

Это стало трендом не только для композиторов старшего поколения, но и, как ни странно, молодого тоже. Одним из самых явных и претендующих на звание уникального и самобытного художника композиторов, в чьём творчестве проявилось чётко и ярко выраженное русофильское начало, стала Евгения Алексеевна Бриль. Для того, чтобы убедиться в данном тезисе, я решил остановить свой взгляд на её четырёх произведениях – «In Russian» и первые три «Письма», которые отвечают следующим критериям выражения чувства сохранения русской «созвучности» в музыкальной ткани:

1) Фонический критерий – приверженность к инструментам оркестра русских народных инструментов. Данный вид оркестра не получал широкое распространение в крупных партитурах русских и советских композиторов (за исключениями типа «Калинки» И.П. Ларионова и сочинений В.Н. Городовской), однако синтезирование данного вида оркестра как политембрального организованного коллектива с принципами фонической драматургии, характерной для симфонического оркестра, позволяют по-новому взглянуть на привычное для нас понятие симфонии и в значении созвучия, и в значении типа инструментального жанра.

2) Синтаксический критерий – построение ткани музыкальных произведений на основе только элементарных единиц музыкального синтаксиса. Эти элементы можно представить в виде зёрен, а по словам Е.А. Бриль, они являются центральными элементами в постижении произведения – «чем больше зёрен слушатель способен отыскать в шелухе каждого конкретного раздела сочинения, тем более точную информацию он способен узнать о сути сочинения» [4].

¹ Под данной фразой подразумевается современная (на конец сентября 2016 года) педагогическая интерпретация сразу нескольких аспектов учения о тональности XX века, сформулированного Ю.Н. Холоповым [3, с. 59, 86–87, 208–210, 254–259]. В силу нехватки учебных часов для полного и последовательного раскрытия данной темы в спецкурсах гармонии используемая сжатая модель изложения вопроса опирается преимущественно на анализ Вступления и 1-й картины балета И.Ф. Стравинского «Весна священная» (Прим. автора).

3) Композиционный критерий – доведение русофильского отношения, описанного в фоническом и синтаксическом критериях, до уровня одночастного симфонического произведения с индивидуальной компоновкой формы. Такие произведения отличаются большим фактором эпизации, медленным и повествовательным темпом развития.

В рамках этой статьи я предлагаю обратить внимание на уже названные ранее произведения – «In Russian» и три «Письма».

«In Russian». В этой миниатюре для оркестра народных инструментов находится максимальная концентрация средств, относящихся к фольклорно-славянскому элементу русофильского начала. Трепетность отношения композитора к тембральному составу произведения способствует воплотить необычную картину из русской жизни. Поначалу типично-бытовая сцена, в которой задействованы в основном флейты и балалайки, исполняющие постоянно повторяющийся мотив пастушьего наигрыша, постепенно разрастается до масштабов всеобщей плясовой, в которой не хватает только вокальной мелодии. Путём тембрального синтеза постоянно повторяющихся звеньев эта плясовая приобретает темп и ритм вселенской пляски, главными «завилами» в которой становятся исключительно славяне.

«Письмо первое». В отличие от предыдущей миниатюры, «Письмо первое» является началом раскрытия нового оркестрового жанра, происходящего из церковно-эстетической среды. В качестве философского базиса Евгения Алексеенна предлагает композицию труда Павла Флоренского «Столп и утверждение истины», в котором каждая глава представляет собой отдельное «письмо» с изложением столпа истины веры. С учётом того, что автор «Столпа» и его потомки (композитор С.З. Трубочёв является зятем Флоренского) вложили немало усилий в спасение русской православной культуры, последовательность постепенно рождающихся

«Писем» Евгения Брилль можно считать также русофильским произведением.

Оркестр народных инструментов, уже обкатанный в «In Russian», успешно насыщается новыми фоническими свойствами. Здесь можно отметить и ассоциативную отсылку к временам Древней Руси, в которой гусли считались лучшим инструментом для эпических сказителей, и отсылку к подражанию колокольному тембру, а колористика тембра гуслей легко соотносится со звучанием средневысотных колоколов или натурального тембра, которым древние монодии распевались в русских церквях. Цитируемый знаменый распев разделяется надвое средней частью, в которой активно прорываются пикколо и отдельные мотивы, инструментованные аккордеонами... Такая композиция формы в сочетании с фонизмом фактуры оркестра народных инструментов уже сразу погружает слушателя в ощущение первородности, исконно русского, сопряжённого с духовной составляющей, культурного начала.

«Письмо второе». По сравнению с «Письмом первым» фонические свойства являются более камерными, больше напоминающими лирическую историю об отшельнике (за счёт приглушённой динамики) или же о противопоставлении личного молитвенного состояния индивидуальному. При этом происходит незначительный сдвиг в тембральном составе – появляется аккордеон.

«Письмо третье». Несмотря на то, что формат «Писем» является отсылкой к церковно-философскому литературному источнику, в «Письме третьем» Евгения Алексеенна обращается к сфере не только дохристианской (с проявлением признаков славянско-языческих заклинаний), но и к своеобразной «протосфере», кладезе, в котором происходит своего рода «сотворение мира» в истории русской фонической традиции. В отличие от предыдущих произведений, в этом «Письме» также заложена драма человеческой истории, жизни, которая развёртывается в виде контрастно-составной формы, близкой к типу одночастной симфонии.

Первый раздел в «Письме Третьем» выполняет роль вступления. Каких-либо созревших интонаций в нём пока нет – наоборот, этот раздел очень сильно напоминает некоторое протосостояние окружающей нас действительности, в котором может происходить всё, что угодно. Это может быть и некий зарождающийся символ Апокалипсиса – в пользу этого нам даются фонические подсказки в виде сумеречности глиссандо струнных народных инструментов, секундowych мотивов у кларнетов, постоянно сопровождаемых ударами там-тама и на фортепиано, излагающем «сильно деформированную» тему – всё вместе может создавать ощущение приближающегося ужас ада. С другой же стороны, подобное сочетание оркестровой ткани можно трактовать и как некий хаос, который сопровождает любое протосостояние перед сотворением новой эпохи – или же Сотворения мира. Оркестровая ткань, начиная с самого первого раздела, оказывается расщеплённой на несколько интонационных комплексов, слабо согласующихся между собой (это главная изюминка программы возвышенного порядка), но эта слабая согласованность интонаций не даёт нам возможности сразу узреть данную программу. На крайняк можно было бы предложить вариант, что данное оригинальное тембровое сочетание может нести в себе смысловую нагрузку раннеславянской мифологии и связанных с ней обрядов, особенно когда в дело вводится именно оркестр народных инструментов.

Границы разделов всей формы «Письма Третьего» для неискущённого фоническими сочетаниями слушателя покажутся размытыми. Однако внимательный исследователь обратит внимание на то, что во втором разделе, который начинается по прошествии двухминутного вступления происходит постепенная динамическая градация. Динамический подъём, усиление кларнетовых интонаций, играющих глиссандо, ввод аккордеона создают ощущение, что этот раздел представляет собой ещё больший эффект приближения некоего нечеловеческого и

сатанинского начала. Но он в реальности окажется лишь связкой к следующему, третьему разделу.

Как раз в третьем разделе наступает окончательная кульминация всего «Письма» – несмотря на то, что фонический туман, создаваемый оркестровой тканью всего произведения, ещё не рассеялся, уже совершенно отчётливо прорисована самостоятельная тема, распределённая между флейтами, гобоями и аккордеоном. Напротив же, постоянное тремоло струнных и удары там-тама поначалу разграничивают их от духовых как аккомпанирующую функцию. Однако впечатление остаётся обманчивым – общий темп оркестровой фактуры насыщен энергичным движением, поначалу чем-то похожим на всё больше усиливающиеся потуги хаоса перед созданием мира или же на какую-то небесную или адскую игру неземных сил, однако внезапное вторжение трубы сразу же даёт ответ на вопрос об изначально данном эпиграфе строк из Апокалипсиса – труба как инструмент, извлекающий программные интонации высшего духовного порядка практически всегда использовалась как инструмент-символ ада.

Гигантские игрища сатанинских сил внезапно обрываются в конце восьмой минуты звучания, после чего начинается четвёртый, последний раздел. Его содержательная и эстетическая составляющая в чём-то напоминают протосостояние души, складывавшееся в первом разделе «Письма», однако всё большее использование различных тремоло и глиссандо позволяет говорить именно о деформации всего созидательного, что двигало развитие оркестрового движения до этого. Протосостояние и его развитие сменяется постепенным схлапыванием, затиханием (собственно, как в любой классической форме). Однако на последних секундах произведения неожиданно прорезается скудный светлый голосок – посреди игрищ и хаоса, наподобие постановки Уильяма Форсайта «One Flat Thing», внезапно прорезается голос одной из балалаек, которая ставит точку в сочинении повторенным три раза минорным трезвучием. Увы, но

это трезвучие является всего лишь каденцией, позволяющей оформить окончательную точку в этом хаосе.

Несмотря на то, что сама Евгения Бриль никогда не ставила и не ставит задачу и не любит говорить о том, что в её произведениях существует привычная слушателям материализованная программа, сочетание фонических, синтаксических и композиционных функций в выше-названных произведениях уже говорит о том, что в XXI веке российские композиторы, абсолютно искренне мыслящие и

искренне пишущие, способны защитить традицию русской музыкально-фонической среды и наполнить её новыми и смелыми содержанием, формой и тембровыми сочетаниями. И даже в творчестве таких «универсальных» по стилю и мышлению композиторов, родившихся на рубеже 1980–1990-х годов, стабильно развивается русофильское начало, которое способно противостоять процессам всепожирающей музыкально-фонической глобализации в России.

Список источников

1. *Симонов В.* Евгения Бриль: когда пишете музыку, всегда представляйте себя слушателями // Электронный ресурс: <https://muzlifemagazine.ru/evgeniya-bril-kogda-pishete-muzyku-vse/> (дата обращения: 14.03.2021).
2. *Лисицын М.А.* О новом направлении в русской церковной музыке: Реф., прочит. в С.-Петербур. о-ве писателей о музыке 9 нояб. 1908 г. / Прот. М. Лисицын. – М.: т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1909. С. 6-7.
3. *Холопов Ю.Н.* Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005. 623 с.
4. *Бриль Е.А.* Ритм-инструмент и ритм-содержание // Музыкальная академия. 2020. № 2 // Электронный ресурс / https://mus.academy/articles/ritm-instrument-i-ritm-soderzhanie?fbclid=IwAR3SOn08DVYLp4uIYo4uTNljL-pAyMA9yaXo4EYVro_PJBj1-AnQgp-XQXA (дата обращения: 14.03.2021).

Referents

1. *Simonov V.* Evgeniya Bril': kogda pishete muzyku, vseгда predstavlyajte sebya slushatelyami // Elektronnyj resurs: <https://muzlifemagazine.ru/evgeniya-bril-kogda-pishete-muzyku-vse/> (data obrashcheniya: 14.03.2021).
2. *Lisicyn M.A.* O novom napravlenii v russkoj cerkovnoj muzyke : Ref., pročit. v S.-Peterb. o-ve pisatelej o muzyke 9 noyab. 1908 g. / Prot. M. Lisicyn. – M.: t-vo skoropech. A.A. Levenson, 1909. – S. 6-7.
3. *Holopov YU.N.* Garmoniya. Prakticheskij kurs: Uchebnik dlya special'nyh kursov konservatorij (muzykovedcheskoe i kompozitorskoe otdeleniya). V 2-h chastyah. CHast' II: Garmoniya XX veka. 2-e izd., ispr. i dop. M., 2005. 623 p.
4. *Bril' E.A.* Ritm-instrument i ritm-soderzhanie // Muzykal'naya akademiya. – 2020. – № 2 // Elektronnyj resurs / https://mus.academy/articles/ritm-instrument-i-ritm-soderzhanie?fbclid=IwAR3SOn08DVYLp4uIYo4uTNljL-pAyMA9yaXo4EYVro_PJBj1-AnQgp-XQXA (data obrashcheniya: 14.03.2021).

Елене Гохман посвящается...

А.И. Демченко

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

В ДВИЖЕНИИ К НАЧАЛУ XXI ВЕКА

IN MOVEMENT TO THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Аннотация

Композитор Елена Гохман (1935-2010) предстала в искусстве как одна из «шестидесятников», и столь же типично было то, что происходило в её творчестве в движении от второй половины прошлого века ко времени рубежа нынешнего столетия. В статье путём сопоставления художественных парадигм, характерных для её музыки 1960–1980-х и 1990–2010-х годов, обсуждаются наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство Постмодерна. В заключительном разделе материала сделана попытка дать некий суммарный взгляд на происходящее в отечественном музыкальном искусстве нынешнего периода.

Abstract

The composer Elena Gokhman (1935-2010) appeared in art as one of the «sixties», and just as typical was what happened in her work in the movement from the second half of the last century to the time of the turn of the present century. In the article, by comparing the artistic paradigms characteristic of her music of the 1960s–1980s and the 1990s–2010s, the most important vectors of the figurative-stylistic metamorphosis that emerged at the exit to the Postmodern space are discussed. In the final section of the material, an attempt is made to give a certain summary view of what is happening in the Russian musical art of the current period.

Ключевые слова: творчество Елены Гохман, образно-стилевые метаморфозы на выходе в XXI век.

Keywords: creativity of Elena Gokhman, figurative and stylistic metamorphoses at the exit to the XXI century.

В прошлом номере журнала была опубликована статья «Открывая горизонты XXI века», посвящённая творчеству Альфреда Шнитке. Предлагаемый материал продолжает начатую в ней тему закономерной эволюции отечественных композиторов на грани столетий.

Лауреат Государственной премии России саратовский композитор Елена Владимировна Гохман (1935–2010) предстала в искусстве как одна из «шестидесятников» – слово, которым окрестили

«штюрмеров» 1960-х годов, вышедших тогда к категорически новым эстетико-стилевым категориям отечественного искусства. И столь же типично то, что происходило в её творчестве в движении от второй половины прошлого столетия ко времени рубежа XXI столетия.

Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе Елены Гохман в пространство Постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свой-

ственно её творчеству в 1960–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчеркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к сугубо индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния.

Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в претворении на современный манер черт мадригалности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название **«Испанские мадригалы»**, 1975).

Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и к психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле **«Бессонница»** (1988), написанном на стихи Марины Цветаевой.

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансировано-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «чрезмерно».

В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического вы-

сказывания, композитор постепенно преодолевала излишне субъективное и акцентированно личностное, стремясь к выражению общезначимого. В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана.

Впервые во всей своей отчётливости контуры Постмодерна обозначились в балете **«Гойя»** (1996), который ввиду чрезвычайно широкого использования вокально-хореографических ресурсов правомерно считать балетом-ораторией.

По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» данная партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Л. Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предрержащими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть *«о времени и о себе»*, о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

* * *

Вновь вернёмся к предыдущему периоду. Субъективно-личностные пристрастия 1960–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния

потерянности, неуверенности, рефлексивные монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённое биение мысли, стремящейся пробиться к истине и сменяемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения.

Подчас средствами экстатически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые сломы) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл **«Благовещение»**, который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как *вторая половина XX века* (1960–1980-е годы) и *рубеж XXI столетия* (начиная с 1990-х). «Благовещение» начало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни.

Сюда от предыдущего цикла «Бессонница» ещё тянется нить трагедийных настроений и, кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удаётся отойти от всепроникающего трагизма, и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть гроздящиеся опасности. Видятся манящие дали, пробуждается чувство неумиряющей, бесконечной прелести жизни. Всё внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая теперь вытеснялась позицией отчётливого жизнеутверждения.

Но, заметим – жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом

многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодоленьях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию **«Сумерки»** (2003), обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. Всё необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии окружающей среды, но и для экологии нашего духа. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* всё-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

* * *

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточному единству и цельности картины мира, предстающего в прочных и органичных взаимосвязях.

Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики Постмодерна стилиевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях

наиболее эффективного воплощения искомым образом и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1960–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии), и это было отмечено активной акцентуацией субъективно-личностного начала и опорой на принцип антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. То мог быть фронтальный разворот к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы хэппенинга и т.п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в «Интраде» из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»).

Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через внесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается, прежде всего, этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаружива-

ет звуковых изощрений и той «сверхэкслюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман – **Партита для двух виолончелей и камерного оркестра** (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Павана, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия и многообразие единства*. Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

* * *

Как уже говорилось выше по отношению к творчеству Альфреда Шнитке, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований при-

вёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к религиозности. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и весях Саратовской губернии.

Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещение» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твёрдой жизненной опоры, становятся мериллом нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «*Dies irae*» (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мироощущения явилась для творчества Елены Гохман оратория «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со дня Рождества Христова. И в ходе развёртывания этого повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Introitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала её третья по счёту оратория нового века – ду-

ховные песнопения «**И дам ему звезду утреннюю...**» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия.

Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения (подчёркнуто обозначением *Духовные песнопения*). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

* * *

Завершая сугубо предварительное рассмотрение художественно-эстетических доминант Постмодерна на отдельных примерах композиторского творчества, попытаемся дать некий суммарный взгляд на происходящее в отечественном музыкальном искусстве.

Итак, вводя обозначение *Постмодерн*, подразумевается, что ему предшествовало время, которое охватило едва ли не весь XX век, причём своё наиболее острое выражение оно получило в явлениях авангарда начала столетия (преимущественно в 1910–1920-е годы), а затем его второй половины (прежде всего в 1960–1970-е). Вот почему по отношению к нынешнему этапу иногда фигурирует и термин *поставангард*.

Действительно, это «после авангарда», поскольку примерно с середины 1980-х годов наблюдалась нарастающая оппозиция ко всякого рода радикальным новшествам и крайностям, отход от переусложнённости художественного языка и

часто свойственного ему разрыва с традиционными ценностями. Оказалось, если воспользоваться давним выражением А. Шёнберга, родоначальника додекафонии, что ещё далеко «не всё сказано в *До мажоре*» и отнюдь не напрасными могут быть поиски «*новой простоты*» (фраза из лексикона С. Прокофьева, другого «ниспровергателя» традиций, выдвинувшегося во времена раннего Модерна).

На рубеже XXI века партия сторонников «*До мажора*» и «*новой простоты*» становилась в среде композиторов России всё более многочисленной. Их «*До мажор*» – это, безусловно тональное мышление, когда звуковая ткань только изредка оттеняется островками внетонального письма, но зато щедро насыщается свежими сонорными эффектами разного рода. Их «*новая простота*» заключается в безусловной доступности музыкального языка с опорой на рельефную мелодику и ясные гармонические последования, которые при всей привычности обнаруживают массу оригинальных поворотов, разного рода «сдвигов» и неожиданных «сюрпризов».

Тем не менее, отмеченное составляет только внешние приметы, за которыми таится главное в том индивидуальном истолковании принципов Постмодерна, которым отмечено творчество нынешних представителей музыкального искусства.

Первое, что сразу же и очень осязаемо прослушивается в «их Постмодерне» – возвращение к исконным устоям музыкального искусства, широкая опора на всевозможные традиции, что образует густой, многослойный стилевой настой. Спектр наследуемых истоков простирается от бытового романса XIX века и современных песенных жанров до высокой классики различного происхождения.

Причём в классике их вкус заметно тяготеет к тому, что развивалось в русской музыке рубежа XX столетия: поздний Рахманинов, ранний Мясковский, Скрябин – как ранний, так и времён «Прометей», и такая редкость, как Метнер. Изредка мелькают отголоски импрессионистов, кучкистов и некоторых романтиков. Ощутима также преемственность с

ключевыми фигурами советской музыки – такими, как Шостакович и Свиридов.

Но, разумеется, всё это не эклектика и не бессознательные «атавизмы», а хорошо продуманная система стилевых взаимодействий, работающих на ту или иную авторскую идею.

Другая важнейшая ипостась Постмодерна связана у нынешних авторов с ярко выраженной демократической направленностью их творчества. Преломляется это не только в простоте и доступности, но и в столь присущем им нерве общительности. Желание разговаривать со слушателями на «человеческом» языке поддерживается опорой на распевность музыкальной речи и нередко на открыто песенный слог изъяснения. Присущая этому изъяснению коммунибельность обеспечивается и таким обаятельным качеством музыки, как её глубокий внутренний лиризм, искренность и душевность.

Наконец, их Постмодерн – это светлое, гармоничное жизнеощущение, душевное здоровье, уравновешенность, чувство жизненной стабильности, безусловное приятие мира таким, каков он есть, удовлетворённость сущим. Сказанное во все не означает монополии некоей формулы безоглядного оптимизма. Современным композиторам ведомы теневые стороны бытия, о которых при необходимости они считают нужным вещать и в трагедийном наклонении, чтобы дать слушателю почувствовать выразительную силу серьёзных раздумий композитора о глубинных гранях человеческого бытия...

Все подобные наблюдения нетрудно спроецировать на художественные миры рубежа XXI столетия в других национальных школах и в других видах искусства. Приведённые выше предварительные суждения относительно сущности Постмодерна, по всей вероятности, имеют место в качестве превалирующих тенденций глобального масштаба в сложной, многомерной картине искусства последних десятилетий. Подтвердить или опровергнуть это – дело ближайшего будущего.

А.И. Демченко

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

ОПЕРНАЯ ДИЛОГИЯ ЕЛЕНЫ ГОХМАН

OPERA DILOGY BY ELENA GOKHMAN

Аннотация

В статье рассматриваются две оперы Е. Гохман, написанные на сюжеты, принадлежащие перу А.П. Чехова. Создавались они на том этапе, когда композитор, пройдя пик авангардных исканий, стремилась выйти на контакт с широкой слушательской аудиторией, выработывая стиль, соединяющий пласты наиболее жизнеспособного в академической традиции, а также остросовременное, связанное с использованием новейших звуковых техник, и доступное, идущее от массовых, демократических жанров. Тем самым она смыкалась с так называемым «третьим направлением», и в названных произведениях даны различные, но одинаково плодотворные варианты решения поставленной задачи. Объединение оперы-элегии «Цветы запоздалые» (1979) и оперы-юморески «Мошенники поневоле» (1984) в рамках единого одновечернего спектакля призвано проиллюстрировать важнейшую сторону творчества писателя, обычно определяемую фразой «и смех, и слёзы».

Abstract

The article examines two operas by E. Gochman, written on subjects belonging to the pen of A.P. Chekhov. They were created at the stage when the composer, having passed the peak of avantgarde searches, sought to come into contact with a wide listening audience, developing a style that connects the layers of the most viable in the academic tradition, as well as the acute modern, associated with the use of the latest sound techniques, and accessible, coming from mass, democratic genres. Thus, it closed with the so-called «third direction», and in the named works there are various, but equally fruitful options for solving the problem. The combination of the opera-elegy «Late Flowers» (1979) and the opera-humoresque «Swindlers involuntarily» (1984) as part of a single one-evening performance is intended to illustrate the most important side of the writer's work, usually defined by the phrase «both laughter and tears».

Ключевые слова: музыка XX века, оперы Е. Гохман на сюжеты А.П. Чехова, «третье направление».

Keywords: music of the 20th century, operas by E. Gokhman on plots by A.P. Chekhov, «third direction».

На протяжении всей жизни Елены Владимировны Гохман её любимейшим писателем оставался Антон Павлович Чехов. Уже завершая свой творческий путь, она создала монументальную ораторию «Сумерки», целиком основанную на извлечениях из различных произведений писателя. А за четверть века до того композитор испытала отраднейшие мгновения, работая над двумя операми, которые

предполагала для исполнения в рамках единого театрального спектакля.

Прежде чем обратиться к рассмотрению первой из них, отметим важный момент, касающийся художественной эволюции этого композитора. В 1970-е годы, проходя пик экспериментальных исканий и почувствовав углубляющийся разрыв авангарда с широкой слушательской аудиторией, Елена Гохман стремится выработать некий компромиссный стиль, соеди-

няющий пласты наиболее жизнеспособного в академической традиции, а также остросовременное, связанное с использованием новейших звуковых техник, и доступное, легко воспринимаемое, идущее от массовых, демократических жанров.

Тем самым она смыкалась с *«третьим направлением»*, которое шло по пути сопряжения крупных форм так называемой серьёзной или классической музыки с песенной интонацией (как известно, в отечественном искусстве это направление наиболее плодотворно развивали М. Таривердиев, А. Рыбников, Г. Гладков).

Самым крупным опытом Елены Гохман в русле «третьего направления» стала опера *«Цветы запоздалые»* (1979). Здесь взаимодействуют три стиливых пласта.

Первый из них соотносён с источником сюжета – одноимённой повестью А.П. Чехова. Непосредственно это сказалось в присутствии черт жанра мелодрамы, которыми отмечены и отдельные произведения писателя.

Но более всего звуковая атмосфера этой оперы определяется близостью к музыке Чайковского, перед которым Чехов, будучи его младшим современником, глубоко преклонялся. Отсюда главенство романско-аризной стихии, мягкое благозвучие с подчёркнуто тональной основой и то, что в отношении оперы «Евгений Онегин» её автор определил жанровым подзаголовком *лирические сцены*.

Второй стиливой пласт имеет сугубо современное, «авангардное» происхождение. С одной стороны, это сильнейшая, исключительно острая экспрессия, передающая душевные страдания Княжны, доходящие до грани нервного срыва и пароксизма отчаяния («разорванные» ритмические рисунки и резкодиссонирующие напластования струнных). С другой – угловато-жесткая, нарочито брутальная характеристика «лейтмотива денег», сопровождающего образ Доктора, и судорожная издёрганность гротескного выплясывания, через которое раскрывается отвратительная личина стяжательства (огрублённое звучание низкой меди).

Третий стиливой пласт связан с фигурой Рапсода. Он наблюдает за происходящим с чеховскими героями и отзывается на него комментариями с позиций нашей современности. Его «зонги» выдержаны в духе гитарной песни (он и сам на сцене с гитарой, и гитара введена в оркестр), но этот песенный слог предстаёт более строгим, возвышенным и неизмеримо более развитым по структуре, не раз модифицируясь в утончённую романсовость. Введение подобных номеров высвечивает вообще свойственное «Цветам запоздалым» соприкосновение со стилистикой мюзикла (в частности с «Шербургскими зонтиками» М. Леграна).

В опоре на отмеченный тройственный стиливой гибрид композитор размышляет над всегда актуальным вопросом: всё ли в наших бедах можно отнести только за счёт внешних обстоятельств и разве подчас не коренятся причины в нас самих, в нашей внутренней противоречивости? В данном случае разрешение этого вопроса ведётся через коллизию, которая повёрнута в плоскость выбора между чувством и делом.

Стихию чувств несёт в себе преимущественно Княжна. Её девически чистый облик возникает как светлое видение. За всепроникающим лиризмом – душевная мягкость, теплота. Это натура, рождённая жить по законам сердца. Отсюда обезоруживающая доверчивость и способность к участию в другом человеке, готовность к самопожертвованию.

Всё это может выглядеть несколько сентиментальным, но именно такое простодушие более всего способно одарить мгновениями счастья. И в этом состоянии особенно драгоценны те минуты, когда лирическая эмоция ещё только пробуждается и начинает расцветать, охватывая всё существо весенней свежестью. Когда всё неизъяснимо трепещет восторгом радужных ожиданий, и так хочется раскрыться, подарить свою нежность. Когда душа парит в облаках грёз, когда открываются сияющие дали и беспредельно раздвигаются границы возможного.

*Вся жизнь вдруг озарится светом,
Нам легче станет думать и дышать,
А сердце, майской зеленью согрето,
Начнёт чего-то ждать.*

*Всё кажется простым и вечным,
И будущее ласково глядит.
А если... если мы становимся беспечны,
За это нас судьба простит.*

*Рассудок спит, сомкнувши вежды,
А сердце всё во власти высоты.
Весной рождаются, рождаются надежды,
Рождаются мечты.*

Вот чем может одарить чувство. А что может принести дело, олицетворением которого предстаёт Доктор? В данном случае подразумевается дело как карьера, стремление во чтобы то ни стало преуспеть. Конечно, для такого неординарного человека, каким является Доктор, это вовсе не связано с самоцельной наживой. Это для него прежде всего способ самоутверждения. Но какую ценой?

Порой вкрадываются сомнения, напомним о себе лирическое воспоминание, манящая мечта поэзии жизни («*Впервые сердце согрела нежность...*») или больше того – начнёт беречь душу опечаленный лик изгоняемой красоты и человечности. Но нет, никаких сантиментов, отбросить колебания, ведь чувства – это непозволительная роскошь («*Я должен помнить: время – деньги*»). Нужно быть воинствующим прагматиком, который во главу угла ставит трезвый расчёт и жёсткий волевой натиск, а в качестве эмоциональной «компенсации» заявляет о себе лихорадочная энергия, наполненная хищным азартом.

*Однако...
Иные страсти придут порой,
И кто-то поплывёт
Под парусом денежного знака...*

*Забыл о чести – взойди на борт
Под этот парус, о зле судача,
И жизнь начнётся, почти как спорт,
В котором только твоя подача.*

Итак, всё брошено на достижение поставленной цели. И в чисто формальном, материально-деловом выражении она достигнута. Но в духовном отношении Доктор терпит полнейший крах.

*Неужели
Только для пятирублёвок и барынь
Прошёл я трудную дорогу?
Я предал жизнь свою
В угоду деньгам.*

Для него открывается вся эфемерность достигнутого. Силы, талант растрочены впустую. Обступает гнетущий мрак безнадёжности, давит беспросветность дальнейшей жизни, разъедает горечь глубочайшей неудовлетворённости. И если бы всё было только в нём самом. Жертвой совершенной ошибки поневоле оказывается и Княжна. Мутной волной снесены радужные ожидания, жизнь для неё превратилась в мýку: буря смятения, бешеное биение сердца, переживание на болевом пределе, оголённые нервы, истерзанная психика. Такого потрясения это хрупкое существо выдержать не способно.

Но именно это хрупкое существо, судьбу которого так легко исковеркать, наделено исключительной стойкостью чувства. И когда преданность встречается с предательством, она высекает в нём искру раскаяния в содеянном. На изверившийся дух нисходит ясность и успокоение.

*Немало в жизни добрых слов.
Как счастлив тот, кто знает нежность,
Кто знает дружбу и любовь.
И где бы ни был, вновь и вновь
Я вспоминаю слово «верность».*

*Поверить ты другим спеши,
Спеши навстречу, не считай потери,
Не жди, когда тебе поверят.
Ты сердцем поделись своим –
Чем больше ты другим отдашь,
Тем станешь сам богаче сердцем.*

Только теперь приходит понимание того, что главная истина человеческого существования – в отвергнутом когда-то чувстве, в мягкости, теплоте, душевной

отзывчивости, в нежности и любви. В этом и состоит высшая человечность, заменить которую ничем невозможно и дороже которой для человека нет ничего.

Остаётся непонятным только одно: почему для осознания этого нужно было пройти такой круг испытаний, отречений, потерь? Почему прозрение наступает, когда совершённые ошибки оказываются непоправимыми?! И струится, пронизывая насквозь, неизбывная горечь-печаль безнадёжно утраченного, давит сознание тяжкой вины и бессилие что-либо изменить.

*Однажды всё ты поймёшь, мой друг,
Когда расплата наступит грозно
И сердца пламень коснётся вдруг...
Но будет поздно, будет поздно.*

*О если б, если б знали
Мы финиш свой,
Иной дорогой пошли,
Иной дорогой...*

Композиция этой одноактной камерной оперы выстроена безупречно: пять сцен, перемежаемых притчами Рапсоды (Притча о надежде, Притча о карьере, Притча о мечте, Притча о верности), и всё это обрамляется Предисловием (оркестр) и Послесловием, в котором три персонажа впервые соединяются – теперь они уже совместно и как бы со стороны повествуют о драме несостоявшегося счастья и необратимости утрат.

*Ему и ей так хотелось жить.
Для них взошло солнце,
и они ожидали дня.
Но не спасло солнце от мрака,
и не цвести цветам поздней осенью.*

Стоит добавить, что в телепостановке этого произведения была использована хореография: дважды появляющаяся балетная пара (в центре и в конце оперы) символизировала гармонию и единение двух любящих сердец – то, о чём только мечталось героям.

* * *

У камерной оперы «**Мошенники поневоле**» (1984) также есть всё объясняющий подзаголовок: *опера-юмореска*. Как и в «Цветах запоздалых», переработка одноимённого чеховского рассказа в оперное либретто была нацелена на максимальное заострение авторской идеи.

Сюжет, вращающийся вокруг нестерпимого желания поскорее сесть за новогодний стол, для чего стрелку часов подводят вперёд, позволил обрисовать многоликую вереницу забавных лиц и характеров – характеров рельефно очерченных, каждый в своём роде, со своим амплуа. Причём у большинства из них сквозь юмористику проскальзывает сатирический подтекст, помечающий некую двусмысленность или даже явственный изъян натуры.

Вот Силантий Самсоныч – «важная персона», столп жизни, человек с весом. Ступает грозно, изъясняется в основном междометиями и, как подобает значительному лицу, назидательно указывает.

*Не-по-рядок... Не-по-рядок...
Кругом и всюду не-
порядок, непорядок,
непорядок, не...
Нонче трудно найти человека,
который обстоятельный и непьющий,
который работающий.*

Ему во всём угодливо поддакивает хозяин дома Захар Кузьмич. Он натянул на себя маску страдальца и поминутно рассыпает жалобы, сетования на судьбу. Но в отношении тех, кто послабее, этот затрапезный мещанин становится грозным судьёй, буквально захлёбываясь от неподдельного негодования.

*Ах, что я вижу!
Что, что такое?!
Мой сын родной,
родной мой сын,
он посягает на святое.
Ах, ты разбойник!
Дурак ты этакий!*

Иное «дно» у Жана. Шикарно одет, с вальяжными манерами, в курсе модных но-

востей. Обожающие его Барышни с замираньем сердца щебечут друг другу о нём.

*Ах, что за прелесть,
ах, что за прелесть этот Жан!
Шепчу в восторге,
шепчу в восторге «Шарман!»
Что за манеры,
что за манеры – бон тон!
Словно из Парижа,
словно из Парижа к нам явился он.*

Да, Жан способен пленить, тронуть сердечные струны, томно закатывая глаза, умело выжимая чувственность и чувствительность. Пусть во всём этом есть что-то сомнительное, смахивающее на жестокий романс, но взять за душу он умеет.

*Взгляд опьяняющий,
полный огня,
жаркою страстью
сжигает меня.
Чувством стеснённая,
кровь закипает.
Счастьем пронзённое,
сердце страдает.*

Однако за приятной наружностью и обходительностью Жана скрывается прозаичность заурядного человека и пошлость циника, которую он обнаруживает, разумеется, только наедине с собой.

Во многом особняком стоит Гриша. В отличие от «фарисеев», подобных Жану и Захару Кузьмичу, эта натура прямая, открытая и, до известной степени, уникальная. Если судить по его репликам и интонационной «жестикуляции», можно предположить характер едва ли не титанический. Говорит об этом колоссальная интенсивность волеизъявления, чуть ли не трагедийный пафос мрачной решимости, потрясающий жар сердца и невероятный запал страсти. Всё это, однако, вызвано лишь жжением горла, пересохшего без алкоголя, что становится ясным, когда в конце одной из его героических тирад звучит сакраментальное «Рюм... рюм... рюмашечка!»

В обрисовке каждого из персонажей оперы «Мошенники поневоле» композитор демонстрирует острое чувство типа-

жа, в полной мере оперируя тем, что именуется обобщением через жанр. Сочность и выпуклость раскрытия образов во многом основана на использовании броского и очень разнопланового материала, в том числе «сомнительного»: от жестокого романа и опереточного канкана до современной песенной эстрады и джазовой импровизации.

Вдобавок ко всему эта яркая характеристичность подаётся в сильнейшей комедийной утрировке: пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационной выразительности дополняется специфической трактовкой слова (его разбивка на отдельные слоги и даже единичные звуки), препаратией инструментальных тембров (кричащие, стонущие, хрипящие, повизгивающие), привнесением натуралистических штрихов (с наибольшей явственностью в эпизоде зевоты) и элементов абсурдистской эстетики (из уже упоминавшихся моментов для примера можно сослаться на «героикку» Гриши и «вопления» Захара Кузьмича в сцене с младшим сыном).

Драматургически этот весёлый гротеск «раскручивается» по линии коллизии «отцов и детей» (взаимное недовольство друг другом молодых и стариков), но ещё более – по линии тайной и явной «войны», которую ведут те и другие против хозяйки дома Маланьи Тихоновны.

Вопиющая несправедливость: среди массы празднующихся она одна-единственная неустанно хлопочет с приготовлениями новогоднего стола и она же оказывается под огнём жаждущих поскорее сесть за него. Самая «высокая» нота этой суетной природы, озвучиваемая неизменной для неё дробной скороговоркой, подаётся следующим образом.

*У меня не хуже будет,
чем у порядочных людей.
Будут гости мной довольны,
не в обиде будут гости.
И скажут люди:
у Маланьи стол накрыт не хуже,
чем у порядочных людей.*

Но это её стремление разбивается о нетерпение окружающих. Нагнетание возбуждения достигает своего апогея в большом ансамбле «*Сколько, сколько можно ждать?!*», где эта ключевая фраза текста перемежается призывным «*Пора к столу!*» и оглашённым «*Дайте выпить!*». Воспроизводимое здесь полыхание «беспредельного возмущения», опирающееся на жёсткое *ostinato* бешено скачущего ритма и отдающее экспрессивнейшим, мрачным драматизмом – это ещё один штрих абсурда, напоминающий о том, что даже среди никчёмной обыденности на поверхность жизни может вырваться джинн нетерпимости и агрессивности.

Тем не менее, *опера-юмореска* остаётся таковой, и соответствующую данному обозначению атмосферу изредка оттеняют лирические отстранения. Среди весёлой «заземлённости» лучиками чистого света мелькает мальчик Коля (дискант) с его детской радостью, с его простодушием и непосредственностью (он здесь единственный, кто не мошенничает). Звонко щебечут, порхают, как стрекозы, Барышни (два колоратурных сопрано) – наивные, хотя и не лишённые пикантности дамочек полусвета, обаятельные в своей восторженности и лёгкости нрава. Особенно привлекательны они в свежести потаённых девических мечтаний.

*Снежинки, снежинки
медленно кружатся
радужным, радужным,
трепетным кружевом.*

*Звёздочки, звёздочки
снежные, снежные
кружатся, кружатся
нежные, нежные.*

*В ласковом шёпоте
чудится, чудится:
всё, что нам грезится –
сбудется, сбудется.*

Значит, и среди этой житейской кутерьмы есть поэзия, сказка жизни и настоящие, сокровенные чувства. Есть, кроме того, большое праздничное торжество и величественный, чуть грозный бой курантов, напоминающий о том, что где-то существует мир серьёзных, значительных и важных вещей.

И всё-таки это частности. Определяющим остаётся дух беззаботного времяпровождения, бурлящей радости, озорства. Отсюда исключительная живость, задор, горячий азарт, шумный ажиотаж. Красочному калейдоскопу лиц, происшествий, комических положений отвечает чрезвычайно динамичная драматургия с непрерывными переключениями, с наложениями и наплывами сценок-кадров, с их неожиданной стыковкой.

Сугубо игровая специфика спектакля потребовала сочного мазка, который зачастую выводит за пределы академического жанра, сближая с опереттой, ассимилируя эстрадно-джазовые элементы, остроумно обыгрывая приёмы авангардного письма (допустим, оркестровая «какофония» в эпизоде разбитой посуды и вытолкнутого из кухни Гриши). В смысле «антиакадемизма» очень характерен открывающий оперу своего рода вернисаж персонажей: каждый из них выходит в маске и с ключевой для себя фразой – это напоминает цирковой парад-алле...

Таковы камерные оперы Елены Владимировны Гохман по Антону Павловичу Чехову, диптих которых призван проиллюстрировать важнейшую сторону творчества писателя, обычно определяемую фразой «*и смех, и слёзы*».

А.И. Демченко

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

«НИША» ЕЛЕНА ГОХМАН В ОДНОЙ ИЗ БОЛЬШИХ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ МУЗЫКИ

«NICHE» ELENA GOKHMAN IN ONE OF THE GREAT TRADITIONS OF RUSSIAN MUSIC

Аннотация

Испанская тема в русской музыкальном искусстве, начало которой положил М.И. Глинка, широко изучена в отечественной исследовательской литературе. Однако в ней присутствует одна лакуна, возникшая ввиду недостаточного знания, сделанного в данном русле композитором Еленой Гохман, в то время как это тематическое русло получило в её творчестве разворот – масштабный, как ни у кого другого в музыке XX века. В связи с этим в предлагаемой статье анализируются камерная оратория «Испанские мадригалы» (1975), хоровая баллада «Гренада» (1981) и балет-оратория «Гойя» (1996). Результатом изложения становится вывод о высоком аксиологическом статусе вклада Е. Гохман в русскую музыкальную испанистику, что дополняется обсуждением роли классической гитары.

Abstract

The Spanish theme in Russian musical art, the beginning of which was laid down by M.I. Glink, is widely studied in the domestic research literature. However, there is one lacuna in it, which arose due to the incomplete knowledge made in this channel by the composer Elena Gokhman, while this thematic channel received a uturn in her work – largescale, like no one else in the music of the twentieth century. In this regard, the proposed article analyzes the chamber oratorio «Spanish Madrigals» (1975), the choral ballad «Grenada» (1981) and the ballet-oratorio «Goya» (1996). The result of the presentation is the conclusion about the high axiological status of E. Gokhman's contribution to Russian musical Spanish studies, which is supplemented by a discussion of the role of classical guitar in a number of her other compositions.

Ключевые слова: творчество Елены Гохман, испанская тема в русской музыке, творческий вклад Е. Гохман.

Keywords: creativity of Elena Gokhman, Spanish theme in Russian music, creative contribution of E. Gohman.

Под этой традицией подразумевается воплощение в отечественном музыкальном искусстве испанской темы, начало чему положил Михаил Иванович Глинка. О широком её изучении в нашем музыкознании говорить не приходится, однако некоторые страницы данного творческого массива ещё требуют внимания соответствующей исследовательской литературы. Одна из них – сделанное композитором Еленой Владимировной Гохман (1935–2010), тем более что, пожа-

луй, подобный разворот это тематическое русло получило в её творчестве, как ни у кого другого в музыкальном искусстве XX века.

Начиналась эта «географическая» эпопея Елены Гохман с юношеской мечты написать что-нибудь на известнейшую «Гренаду» Михаила Светлова. Но только много позже, уже в полной человеческой и художественной зрелости, в том числе пройдя искусы авангардных изощрений и полосу радикального «инакомыслия» (с

пиком эзопова языка в вокально-симфонической фреске «Баррикады»), вдруг последовал откат «Гренады». Попробуем объяснить это «ретро».

Баллада «Гренада» (1981) написана для хора, струнных и ударных, и во главу угла здесь поставлены чисто песенные образы, что было продиктовано спецификой избранного стихотворения. Но образы эти получают широкое, интенсивное, подлинно симфоническое развитие, которое увенчано совершенно неожиданным в контексте «демократического» сочинения завершением. Имеется в виду поразительная по вдохновению пространная *сонористическая* кода, построенная на звонах, сигнально-фанфарных интонациях и сугубо слоговых возгласах множества голосов («Та-та-та»).

В отличие от написанной пятилетием раньше вокально-симфонической фрески «Баррикады» с её резко выраженной оппозиционной направленностью, композитор допускает здесь компромисс не только стилевой, но и, так сказать, идеологический. В противоположность прежнему критическому запалу в этой молодёжной по духу, интонационно свежей и яркой композиции воспевается «комсомольская юность моя» и то обаятельное, что она несла в себе. Отсюда претворённое в музыке чувство людской спаянности, коллективизма, мужественное жизнеотношение, сосредоточенность, подтянутость и не просто бодрый, а боевитый настрой.

И что очень важно: общий сурово-угловатый профиль несколько смягчается благодаря ноте лирической теплоты и задушевности, а также благодаря мечтательному взору, обращённому в манящие дали «светлого будущего». Добавим к этому простоту, открытость, чистосердечие, безусловную позитивность жизненных устремлений и признаем, что при известной ограниченности было в той модели мирочувствия немало привлекательного. И композитор не скрывает своих симпатий, для неё это дорого, и ей хотелось бы поддержать то, что составляло веру, цель и смысл существования многих поколений.

Но в то же время она вынуждена констатировать, что «тачаночная» романтика исчерпывает себя. Вот почему происходящий слом идеалов порождает остродраматические ощущения. Внимание сосредоточивается на жертвах, потерях, на всё более сильных приступах нравственных переживаний.

*Но где же, приятель, песня твоя?
Пробитое тело наземь сползло,
Товарищ впервые оставил седло.*

Отвечающая жанру баллады сильнейшая драматизация в приближении к развязке сюжета отмечала предчувствие «конца прекрасной эпохи» (ироничное выражение И. Бродского), то есть начавшийся кризис тех социально-гражданских установок, на базе которых уже с 1920-х годов (время создания стихотворения Светлова) складывался советский образ жизни. Пока что через неимоверное напряжение сил это предчувствие вроде бы удаётся преодолеть, обрести второе дыхание, с которым приходит свежесть, упругий динамизм, смелость, размах – как бы вырываясь на простор жизни в заключительных гимнических произнесениях.

*Новые песни придумала жизнь –
Не надо, ребята, о песне тужить.
Не надо, ребята, не надо, друзья!
Гренада, Гренада, Гренада моя.*

И всё-таки, это «пиррова победа». Не случайно в праздничное ликование настойчиво внедряются печальные предвещения, щемящие нотки, постанывающие реплики, а целое непрерывно вибрирует между светом и тенью, бодростью и тоскливостью, постепенно растворяясь в призрачной дали. Вот почему кода-возглашение это одновременно и кода-прощание.

* * *

Почти за десятилетие до этого появилось произведение, которое стало определяющей вехой эволюции творчества Елены Гохман, обозначив его законченную зрелость – «Испанские мадригалы» (1975).

Композитор сумела подняться здесь к высотам большого искусства, оцениваемого по самым строгим критериям художественного творчества. Несмотря на большие масштабы произведения (оно требует для своего исполнения отдельного вечера), автору удаётся поддержать неослабевающее внимание слушателей. Удаётся это благодаря гибкому синтезу монументальных кантатно-ораториальных форм и утончённых камерных зарисовок, красочно воспроизведённых картин народной жизни и психологических проникновений во внутренний мир человека, пафоса гражданских высказываний и изысканности интимной лирики.

Но, конечно же, ещё в большей степени притягательная сила «Испанских мадригалов» объясняется тем взлётом творческого вдохновения, которое испытала композитор во время их создания, что определило общую поэтичность выражения, яркий и рельефный мелодизм, разнообразие ритмов, богатство тембровой палитры. Недавние исполнения «Испанских мадригалов» в ряде городов подтвердили их, что называется, неувядаемую свежесть! Как и большинство произведений, написанных впоследствии, «Испанские мадригалы» сложились в нечто, совершенно неординарное во всех отношениях. В том числе по своему жанровому облику. *Камерная оратория...* Внешне перед нами, действительно, *камерное* сочинение, поскольку использован скромный исполнительский состав: два солиста, женский хор, инструментальный ансамбль из семи музыкантов.

Но это именно *оратория* – по длительности звучания (около полутора часов), по масштабности содержания, по внушительной значимости фрескового стиля письма и, наконец, по причине оркестрального звучания кульминационных моментов. К эффекту оркестральности следует добавить и принцип симфонизма – в наиболее развёрнутых номерах произведения хорошо ощутимы ток непрерывного, сквозного развития музыкальной мысли, властная сила мощных нарастающих, неукоснительно выдержанное художественное единство.

В процессе создания оратории сильнейшим творческим импульсом послужили стихи Федерико Гарсиа Лорки, самого выдающегося поэта Испании XX века. Они буквально обжигали воображение композитора, высекая искры исключительного вдохновения. В его творчестве она нашла для себя всё необходимое для того, чтобы с законченной полнотой выразить в музыке наиболее важное для человеческой жизни: то, что мы определяем в искусстве триадой *лирика – драма – эпос*, свет и мрак существования, раскрепощённость праздничных проявлений и оковы подавляющих воздействий, исходящих от сил зла и насилия. В двадцати номерах цикла охватывается всё существовавшее для «подлунного мира»: народ в целом и отдельный человек, природа и обрядовые мотивы, уходящее в глубь веков и рождённое сегодня, непритязательная бытовая сценка и углублённо-философское раздумье, праздничная картина и психологическое откровение.

Среди множества срезов бытия в первую очередь обращает на себя внимание необычайно яркое запечатление поэтики *народной жизни*. Именно в этой образной сфере красочно и полномерно разворачивается стихия радостей, празднеств и отдохновений. Бурлящий поток жизненности складывается из обилия света, многоцветия ярких красок, буйства зажигательных ритмов, ликования звонких и шумных голосов, звучного колокольного перезвона, наполняющего всё пространство. И естественно, что всё это выливается в конце концов в мощное гимническое славление бытия. Такова чрезвычайно развёрнутая сцена «Колокола Кордовы» (№ 2), которой после относительно небольшой «Прелюдии» (№ 1) сразу же как кульминацией («вершина-источник») открывается линия захватывающего несравненным темпераментом праздничного половодья жизни.

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним «русский дух». В таких случаях музыка стилистически резонирует тому, что в отечественном искусстве 1960–1970-х годов вылилось в целое направление под названием

«новая фольклорная волна». Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчеркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло у Е. Гохман преломление через особого рода «народный артистизм» с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка и лихим задором интонационного выверта, характеризующего женщину «под хмельком» (№ 17 «Апельсин и лимон»), либо через поэзию девичества с его чистотой и таинством неизведанного, с прелестью нежно-серебристых тембров, с его играми, шалостями, хороводами, которые оттеняются мечтательно-лирическими настроениями, передавая таким образом обаяние и свежесть весны жизни (№ 4 «Топольки»).

*У реки, у реки
пляшут вместе топольки.
А один,
хоть на нём лишь два листочка,
пляшет, пляшет впереди.
Эй, девчонка, выходи,
попляши в саду зелёном,
подыграю струнным звоном.
Ах, как несётся речка!
Ах, ты моё сердечко!
Ах!*

Лирические настроения предстают в «Испанских мадригалах» в основном в двух контрастных гранях. С одной стороны, чувство возвышенное, утончённое, глубоко одухотворённое. И хотя оно вполне реальное, земное, подчеркнут в нём характер поклонения, воспевания. Чувство это пестуется в душе с величайшей нежностью, на самом бережном прикосновении, что скорее напоминает о состоянии забытья, когда человек находится во власти грёз. Такое находим, к примеру, в № 8 («Твои глаза»).

*Тебе я ни слова
сказать не думал.
Только в глаза
заглянул и увидел:
там хмельные от счастья
два золотых деревца качались.*

*И сердце моё раскрылось,
словно цветок под лучами,
и лепестки дышали
нежностью и мечтами.*

Другая грань – упоение любовной страстью. Она может быть затаённой, загадочной, напоминая ворожбу, обволакивая знойной негой. И может пронестись шквалом обжигающих эмоций, в чём-то даже пугающих и мучительных (№ 3 «Плач гитары»).

*Неустанно гитара плачет.
Не моли её о молчаньи.
Так плачет закат о рассвете.
Так песок раскалённый плачет
о прохладной красе камелий.*

В качестве дополняющих ракурсов находят себе место проникновенные лирико-философские излияния Поэта (баритон *solo*), интимные признания, поданные в возвышенном ключе, и обольщающая сила женской красоты, уверенной в неотразимости своих чар. Последний из этих ракурсов раскрывается в № 6 («Лола поёт саэты...») через чувственную роскошь широкой песенной кантилены, и это, можно сказать, исключение.

Исключение ввиду того, что лиризм «Испанских мадригалов» носит сугубо камерный характер, причём романский характер высказывания зачастую сближается с нашими представлениями о *мадригале* и *мадригальности* (разумеется, в их современном истолковании). Более всего это качество высвечено в тонкости звуковой палитры, в нежной красоте мелодической пластики и в изысканной проработанности фактуры (в первую очередь имеется в виду сложная полиритмическая ткань инструментального аккомпанемента).

* * *

Смысловая траектория «Испанских мадригалов» выстраивается как многоэтапное повествование, ведущее от радостных упований и нежных грёз через столкновение с жестокими реалиями действительности к осознанию неизбежности жизненных крушений. В плане образной конкретики это выглядит так: цепь кра-

сочных картин и тонко поданных лирических настроений неуклонно оттесняется сгущённо драматическими состояниями с выходом к подлинно трагедийным кульминациям.

Соответствующие метаморфозы открываются зреющими предвещаниями бедствий, нарастающей тревогой. Ещё нет видимых причин, но из глубин подсознания поднимается гнетущее беспокойство (№ 5 «Колокол ясный...»).

*Колокол ясный,
на ритме распятый,
приносит рассвету
парик из тумана
и слёз потоки.*

*Терпение, тополь!
Рухни на землю,
когда ты услышишь
стоны души моей,
мраком покрытой.*

Поначалу субъективно-индивидуальные, эти предчувствия приобретают затем общезначимый характер. В № 7 («Моя Андалусия») уже нет ничего от прежних утех жизни – это глубокая, сокровенная дума народная с набегающей сумрачной тенью будущих печалей и тягот. Не случайно это единственная часть, написанная для хора *a cappella*. На её кульминации над общим звучанием по тонам «мавританской» гаммы взлетает трепетная колоратура голоса из хора – словно блик инобытия.

И вскоре предчувствия сбываются (№ 9 «Чёрная жандармерия»). В личине бездушной военщины неотвратимо надвигается машина террора и уничтожения.

Ощетинившаяся броня, тупой механический топот, хлещущие удары бича, примитив ломаных линий и острых углов, искажённый уродливый облик и витающий повсюду фантом смерти – всё внушает страх и ужас. Реализуется этот вневеликий образ сил подавления такими средствами, как оголённая фактура марш-нашествия, идущего под треск малого барабана, неуклонное фактурно-динамическое нагнетание краткой остиной фигуры, специфическая тембровая

окраска (выделяется сухое, колкое, пронзительное выстукивание ксилофона, и даже флейта в таком интонационном контексте звучит жёстко, отчуждённо).

Воспроизводимый здесь неумолимо нарастающий пресс беспощадной поступи доводится до ощущения кошмара вселенского апокалипсиса. Это особенно акцентировано тем, что хронику совершающегося преступления ведёт сопрано *solo* – её горестная речитация боли и страдания как бы изнемогает под бременем давящей звуковой массы. В вокализе присоединяющегося затем хора слышится распетый стон людской. Так через сопоставление *женских* голосов с бездушным массивным потоком *инструментального* пласта передаётся мысль о беззащитности человека перед машиной насилия.

*Они по дорогам скачут,
свинцом черепа налиты.
Они не умеют плакать,
их души лаком покрыты.*

*Скачут горбатые тени,
зловещие, словно тучи.
За ними топь тишины
и страха песок сыпучий.*

*Не видят ни звёзд, ни неба,
рыщут, как волки, повсюду.
В глазах их зияют жерла
сеющих смерть орудий.*

Результатом столь зловещего натиска остаются крики и рыдания жертв, подмятых копытами адского эскадрона, остаётся опустошение и пепелище с хрупкими, призрачными останками человечности. Следует заметить, что при воссоздании этой картины свою роль сыграло то жуткое впечатление, которое произвёл на композитора рассказ о гибели самого Гарсия Лорки.

После происшедшего можно попытаться возвысить голос протеста – тогда в противостоянии злу рождается марш сопротивления, наполненный гневной решимостью и суровым духом самоотречения (№ 11 «Чёрные луны»). Но, как правило, это путь к неизбежной гибели, которая вызывает ещё большее

отчаяние и нестерпимую боль. Поэтому почти безраздельно господствуют скорбь и плач (№ 10 «Касыда о плаче», № 12 «Эллипс крика», № 13 «В башне спящей...»).

*Эллипс крика
пронзает молчание гор.
И в лиловой ночи
над зелёными купами роц
вспыхнул чёрною радугой он.
Голосом смерти
задушен голос ярче звездик.
Захлебнулся слезами ветер,
и вокруг ничего не слышно –
ничего, кроме плача.*

Казалось бы, остаётся только одно: вновь и вновь совершать тризну по растоптанным надеждам, изломанным человеческим судьбам. Но жизнь на то и жизнь, чтобы бесконечно возрождаться – даже после самых больших потрясений. О том, насколько это удаётся, повествуется в завершающих частях оратории «Испанские мадригалы».

Вслед за напряжённо-томительным балансированием на зыбкой грани бытия и небытия, в затаённом ожидании среди призрачно-ирреальной тишины (инструментальная «Интерлюдия», № 14) намечается перелом: человек пытается залечить раны, воспрять к свету и радости. Но, к сожалению, уже не удаётся вернуть былую естественность, появляется какая-то лихорадочность, суетливая взбудораженность, и веселье напоминает порой танец на пороховой бочке, перемежаемый ламентозными вопрошаниями (№ 15 «Ты проснись, невеста...»). Примерно то же и в отношении лирики. Теперь это не столько реально существующее чувство, сколько воспоминание о нём. Застыв в полузабытьи, тешит себя человек щемящим воспоминанием о прошедшем счастье (№ 18 «Канцона»).

*И вот теперь
вдали от тебя тоскую.
Не вижу я рук твоих нежных
и глаз твоих прелесть живую.*

*И только на лбу
остался мотылёк твоего поцелуя.*

Да, это только кажется, что рано или поздно всё вернётся на круги своя, что обязательно произойдёт возрождение поверженной жизни. Вот почему преследует мрачная тень печали и горечь несбывшегося, вот откуда надломленность и чувство непрочности всего на этой земле (№ 16 «Ночь на пороге...»). Единственное обретение, единственный урок из прошедшего – это добытая дорогой ценой мудрость: не приходится ждать от нынешнего века добра и милосердия, нужно всегда быть настороже, в готовности к испытаниям, принимая суровую явь существующего миропорядка как неизбежную данность (№ 19 «Расстилается море-время...»).

*Опрокинулся сон-кораблик,
унесло его море-время.
И чёрный цветок страданья
грызут вчерашние волны.*

*Без конца течёт море-время,
без конца плывёт сон-кораблик.
Превращается плач ребёнка
в заунывную жалобу старца.*

Для Поэта, как главного героя «Испанских мадригалов», круг бытия замыкается восхождением к Вечности, где соединяются все концы и начала, где нескончаемо звучит песнь-капель Времени и Пространства в их неизбывном струении и в их бесконечно манящей притягательности (№ 20 «Постлюдия»)...

Отзвуком «Испанских мадригалов» стал последний из «Трёх романсов на стихи Николая Асеева» (1984) – «**Песнь о Гарсиа Лорке**». Горячо отзываясь на страстные вопрошания поэтических строк, композитор с пронзительной экспрессией боли и возмущения говорит о трагической судьбе поэта.

*Почему ты, Испания, в небо смотрела
когда твоего поэта увели для расстрела?
Андалу́зия знала и Валенсия знала –
что ж земля под ногами убийц не стонала?*

* * *

Второй этапной работой Елены Гохман в «испанском жанре» стал балет «Гойя» (1996).

По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но под этой «внешностью» данная партитура таит всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Лиона Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в нелёгкие, смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предрешающими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и как высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть «*о времени и о себе*», о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

Реализация столь объёмного, многомерного среза жизни потребовала максимальных исполнительских ресурсов. Звуковой мир этого монументального действия создаётся не только средствами оркестра – вводятся сольные номера (композитор вновь избирает стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические латинские тексты мессы и реквиема). Всё это спаяно воедино не только скрепами развёртывания сценического сюжета, но и неукоснительно целеустремлённым сквозным развитием музыкального ряда, выстроенного на принципах симфонической организации материала и, конечно же, в опоре на систему лейтмотивов.

Разумеется, в разработке подобной темы немислимо было проигнорировать испанскую национальную специфику. В

балете «Гойя» всё это вылилось в настоящее половодье всевозможных красок – от торжественной величавости старинного церемониала («Сарабанда») до сугубо локальных штрихов мавританского наклона («Заклинатель змей»).

Средоточием национального становятся махо и махи (кавалеры и дамы из народной среды), для характеристики которых уместно привести подборку извлечений из романа Фейхтвангера: «*Испанию XVIII века невозможно представить без их обычаев и нравов... считали себя носителями испанского духа... чтили исконные испанские традиции... в традиционном испанском наряде, особые взгляды, особый язык... страстные приверженцы аутодафэ и боя быков, горячие в любви... маха на улице – королева, в церкви – ангел, в постели – сатана*». Средоточием этого средоточия оказываются в балете сцены с названиями испанских танцев – «Фанданго» и «Хабанера».

Свои грани в обрисовку национального начала привносит образ друга Гойи Тореро – образ, раскрываемый в основном в черед контрастных интермеццо, написанных по стихам Гарсиа Лорки и последовательно прославляющих всё хореографическое действие.

Первое из них открывает траекторию его судьбы – он отправляется из родных мест в столицу, чтобы утвердиться в своём призвании.

*Когда уходят надежды
нагадано и нежданно,
Цветёт ли роза, как прежде,
звонит ли струя фонтана?*

*Где друг их ждёт, не дожждётся
под миртом, томимый жаждой?
Кто к их цветкам прикоснётся?
(По два душистых у каждой?)*

*Куда они ранней ранью –
красавицы в платье строгом?
Кому махнут на прощанье?
Пройдут по каким дорогам?*

Линия Тореро – отнюдь не просто вставная повесть, хотя её введение в достаточной степени оправдано уже тем, что

эта характернейшая фигура испанского национального уклада стала для творчества Гойи немаловажным мотивом (известен его цикл офортов под названием «Тавромахия»). Тореро в определённом смысле тоже человек искусства. И его судьба, пусть и прочерченная пунктиром, охватывает практически полный жизненный цикл, в то время как в траектории «планеты Гойя» высвечен только небольшой отрезок (своего рода «портрет художника в зрелости»). Таким образом, введена примечательная параллель к основному сюжету, восполняющая его неизбежные «пробелы».

* * *

При всей значимости испанского колорита для балета «Гойя», суть данной партитуры определяют содержательные мотивы, выводящие за пределы локуса и приобретающие некое глобальное качество. Основные из них могут быть сведены к таким смысловым парадигмам, как непреодолимый драматизм жизни и спасительная сила любви.

Говоря о первом, прежде всего, подразумевается сильнейшее внутреннее напряжение, пронизывающее многие сцены, и тяжёлая печать сумрачной рефлексии, разъедающей сознание главного героя. Причин для этого сколько угодно: исходящие свыше грозные инвективы, нескончаемый поток подавляющих воздействий, обрушивающихся на человека, и непрерывно плетущаяся вокруг него сеть интриг, вновь и вновь разыгрывающееся перед ним злое игрище бесов и, наконец, наплывы смятения, вызываемого то и дело возникающей внутренней неудовлетворённостью, которая так свойственна ищущей художественной натуре.

В музыке балета предпринято настоящее исследование различных аспектов губительного воздействия власти на личностную сферу. Исследование это начинается прямо с *Пролога*, который становится завязкой генерального конфликта. Въедливо и неотступно ползущие параллельные квинты тягуче-монотонного, аскетичного распева в характере молебна (вокализ мужского хора и оркестровые басы), чему на уровне визуального ряда отвечают скользкие вокруг Гойи

тени монахов – это и угрюмый сумрак жизни, и первый знак той давящей силы, которая пока ещё незримо простирает свою длань над судьбой художника.

Ему кажется, что он всё время находится под неусыпным оком инквизиции. Подчас создаётся впечатление, что ей удаётся проникать даже в его потаённые мысли. Такое происходит, например, когда он, пренебрегая традиционным в Испании запретом на изображение нагого тела, задумывает написать свою «Обнажённую маху». Тут же, мгновенно появляются соглядатаи и доносчики, суетливо снующие в механичных, навязчиво-выстукивающих («стукачи») ритмах, вызывающих почти физиологическое чувство гадливости.

Среди ресурсов подавления есть и своего рода «психическая атака». 4-я картина («Десница инквизиции»), открывается Пассакальей. Мрачная процессия с осуждёнными вырастает в нечто большее: неукоснительная мерность католического песнопения, политональное сочленение хорала мужских голосов и грузно перекачивающихся оркестровых басов, злое отсветы засурдиненной меди, угрожающе подхлестывающая дробь *tamburo militare* (военный барабан) – вот благодаря чему происходящее из просто тягостного шествия превращается в тяжёлый «ход» машины репрессий с её чуть ли не вдохновенным пафосом отчуждения от живого течения бытия (в полном смысле – «С мёртвыми на мёртвом языке», как гласит название одной из «Картинок с выставки Мусоргского»).

Вариант открыто силового воздействия во всей своей откровенности представлен в сцене «Облава», где инквизиция осуществляет карательные функции. «Чёрная жандармерия» (воспользуемся заголовком стихотворения Ф. Гарсиа Лорки) ведёт охоту на человека, берёт его в неотвратимо сжимающееся кольцо, порождая в жертве ужас безвыходности. Композитор опирается на динамизм особого типа, выдвинутый музыкой XX века – динамизм натиска агрессивных побуждений.

Жёсткий излом интервальных ходов на малую секунду и тритон, импульсивно-отрывистые чеканные ритмические формулы, «стальной» монолит тяжёлых уни-

сонов (в том числе многооктавных), методичный «обстрел» оголённой бестерцовой аккордикой, имитации-стретто, создающие нагнетание напряжённости, неумолимо разрастающийся шквал туттийных *crescendi* – всё это даёт страшную «энергетику» движения военизированной армады, совершающей акт насилия, повергающей и растаптывающей.

Следующий пик в развитии линии, связанной с разоблачением власти, приходится на 6-ю картину («Капричос»). Сюжетная ситуация такова: под впечатлением вызова в инквизицию в сознании Гойи происходит слом – ему кажется, что созданные им обличительные образы вступают в сговор с «блюстителем нравственности», раскручивая вокруг него вакханалию отвратительного измыывания.

Одновременно рисуется страшная, но в чём-то закономерная метаморфоза: служители инквизиции предстают в дьявольском обличье, поэтому не случайно на кульминации врываються «лающие» выкрики хора с репликами из «*Confutatis maledictis*» («*Отвергнув тех, кто проклят*»). Черета сцепленных друг с другом номеров («Гротески», «Шабаш», «Призрак аутодафе») – быстро разрастающаяся лавина, всё более дикое коловращение brutальных образов, химерических фантазмов, кошмарных видений, разнузданных выплясываний нечисти. Эта оргия мракобесия завершается катастрофическим обвалом: личность психологически надломлена, даже раздавлена, её разум на время гаснет...

* * *

Что может поддерживать человека в ситуации подавляющих воздействий, среди жизненных испытаний, столкновений и катастроф? Балет Гойя» отвечает на этот вопрос двумя проверенными временем рецептами: *любовь и творчество*.

Большая смелость автора состояла в том, что немало страниц данной партитуры посвящено раскрытию различных моментов *творческого процесса*. В наибольшей концентрации они представлены во 2-й картине («Мастерская Гойи»). Художественный акт зафиксирован здесь в его законченной стадильности. Монолог

солирующей виолончели даёт исходный пункт – сосредоточенные медитации наедине с собой, в ходе которых рождается творческая идея. Затем этап рефлексий (излом нонлегатных звуковых точек в звенящей тишине): нащупывание замысла, его обдумывание, сопровождаемое сомнениями и колебаниями.

Далее – напряжённый, почти мучительный поиск, преодоление материала (ускользающий контур тем, «бурчащие» секундовые созвучия, прерывистые фразы речевого типа, наползающие друг на друга линии). И, наконец, обретение образа: его смутные очертания всё более проясняются, он становится осязаемым, и достигнутый результат рождает состояние радостного возбуждения. Этот процесс осуществления творческого замысла (от первых проб кисти к завершающим мазкам) передан в формах симфонизированной драмы, волновое развёртывание которой завершается кульминационной зоной пьянящего вдохновения.

Среди малых и больших кошмаров жизни душевную отраду, помимо приливов творческого вдохновения, приносит с собой *поэзия любви*, связанная с образом Каэтаны. Образ этот представляет собой чрезвычайно сложный сплав ракурсов: есть здесь и горделивая стать высокопоставленной светской особы, властной в своих желаниях (*герцогиня Альба!*), и грозная грация, олицетворяющая дух Испании, притягательность на редкость соблазнительной женщины, знающей силу своего очарования, и более всего – вдохновение любовной страсти, готовность отдать возлюбленному всё в себе, что сопровождается трагизмом отчаяния нежной души, сознающей своё бессилие перед хрупкостью человеческого бытия.

*Любовь, любовь...
Как болят мои раны.
Сквозь какие туманы
я иду за тобой?*

*Любовь, любовь...
Соловьиное пенье,
острый нож и забвеньё...
Погоди, постой!*

Любовь, любовь,
На счастье и муку
дай мне руку,
любовь!

В связи с рассмотрением лирической линии балета необходимо отметить очень важную деталь. Помимо того, что его звуковое воплощение требует добавления к оркестру хора и вокала, примечательна ещё одна уникальная особенность. Состоит она в том, что в классическом балете обычно представлено единственное *Adagio* (па-де-де), где главные герои выступают в завершающем дуэте. В «Гойе» пять таких *Adagio*, и в них в различных ракурсах раскрывается и красота чувства, и глубокий психологизм личностных отношений. Кстати, для каждого из них характерен срыв на кульминации, что прочитывается как извечная угроза человеческому счастью и мудрая констатация того, как непрочно всё в земном существовании.

Сюжет любви двух неординарных натур изложен с законченной полнотой. Сближение Гойи с Каэтаной происходит на почве их «фронды» к придворному этикету. Дворцовое торжество («Сарабанда»), которым открывается действие балета, «обставлено» музыкой, создающей двойственное впечатление. С одной стороны, это пышное величие импозантно-рыцарственной Испании, оттеняемое томной грацией изысканных «женских» эпизодов (блёклые краски деревянных духовых). С другой – отсутствие подлинной жизненной силы, стынувшей в своей чопорной церемонности («консерватизм» старинной модальности, хотя и освежаемой терцовыми и секундовыми сдвигами).

Появление Гойи на великосветском рауте вносит заведомый диссонанс: сурово-жестковатое *Grave* с тяжёлым биением синкопированного ритма на гулком *pizzicato* низких струнных призвано продемонстрировать, что художнику в тягость находиться среди наряженных кукол, он погружён в собственные мысли. Свой вызов аристократическим условностям бросает и Каэтана. Она, герцогиня Альба, может позволить себе живую раскованность, дразнящую пикантность, своеволь-

ный каприз, интригующую обольстительность «зазывного» танца.

Отсюда начинается цепь рассредоточенных по узловым пунктам драматургии номеров с одинаковым обозначением – *Adagio*. Их пять (повторим, случай в балетной практике небывалый), но одинаковы они только по названию, так как в этих дуэтных сценах главные герои каждый раз предстают в новой фазе своих взаимоотношений.

В первом *Adagio* плетение лейтмотивов Каэтаны и Гойи передаёт сложное психологическое состояние: они как бы присматриваются друг к другу, ведут диалог «дистанцированно» и с достаточной настороженностью, на робких прикосновениях душ. Подспудное течение этой врожбы знакомства определяет «змеисто» стелющийся хроматизированный рисунок лейтмотива героини, в котором сквозит и томление, и соблазн женских чар.

Второе *Adagio* (ремарка «Гойя с Каэтаной счастливы») с его «открытой» красотой широких линий, напоминающих о традиционных па-де-де с их апофеозом лирического чувства, побуждает заметить, что композитор интенсивно использует систему различных стилевых ориентиров. О некоторых из них уже было сказано, а сейчас, в связи с рассмотрением сферы лирических образов, любопытно отметить реминисценцию равелевской вальсовой стихии в качестве символа чувственно-экстатического наслаждения.

Третье *Adagio* – одно из откровений балета. Оно возникает как реакция на только что удалившуюся процессию с осуждёнными инквизицией. Подавленные тягостным зрелищем, Гойя с Каэтаной пытаются уйти в забытьё лирической истома. Зыбкое марево «плывущих» струнных в его полиметрическом наслоении на *ostinato* целотонного комплекса нисходящей фигурации создаёт поистине сомнамбулический эффект погружения в некие миражи, гипнотически завораживающие и вместе с тем пугающие магией «экстра-сенсорного» иррационализма.

Четвёртое *Adagio* – поэма глубокой преданности любящего сердца. На этой вершине взлёта души в свои права властно вступает неоклассическая стилистика.

Прекрасная пластика бескрайнего мелодического потока захватывает глубочайшей проникновенностью, вырастая в гимн высокой человечности. Потрясающая находка композитора – срыв кульминации: «режущая» аккордика и поникающие линии, угасающие и уходящие в ничто. За сюжетной мотивацией (Каэтана отдаёт Гойе всю свою нежность, возвращая его к жизни после перенесённого им стресса, но сама она обречена) встаёт нечто большее – мысль о трагизме хрупкого человеческого бытия... Последняя из таких сцен – рекемием по навсегда утраченной возлюбленной, которая предстаёт в сознании художника осиянной божественным светом. Но, кроме того, возвышенная печаль этого *Adagio* венчает повествование итоговой мыслью, которая отвечает второй части названия романа Фейхтвангера: «Гойя, или Тяжкий путь познания». «Тяжкий путь познания» жизни, пройденный героем балета, отмечен музыкой, несущей в себе благодать катарсического очищения и передающей восхождение к Вечности.

Это просветлённая песнь прощания и прощания, и с её звуками неизбежно струится с небес печаль красоты и красота печали. Она плывёт над брэнной землёй, соединяя ныне живущих со всем прошлым и всем будущим. Она возносит над земной юдолью, открывая в человеческих душах сокровенно-неизъяснимое. Ради этой светлой печали-красоты, ради этого откровения и благодатного очищения можно пройти любые страдания, оно оправдывает в человеческом существовании всё и вся. Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё *Этилог*. Перебрасывая тематическую арку к *Прологу*, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту насторожённости и неведомости, где рядом с Гойей по-прежнему скользят мрачные призраки инквизиции, вновь заставляя сжиматься пружины сознания. Авторская мысль очевидна: даже после самых светлых озарений и высочайших взлётов жизнь неизбежно возвращается на круги своя, она неумолимо берёт своё, заставляя вспомнить блоковские строки.

*И вечный бой!
Покой нам только снится...*

* * *

Таким образом, испанская тема оказалась для Елены Гохман весьма притягательной, и она подавала своеобразие далёкой от нас территориальной культуры ярко, колоритно, подчас не без экзотической пряности.

В кругу друзей её шутливо именовали «выдающимся испанским композитором». И для этого были определённые основания, поскольку художественный потенциал рассмотренных выше произведений ощутимо превышает то, чем располагает музыка самой Испании последних десятилетий. А если говорить совершенно серьёзно, то в этом видится яркий факт неувядающего цветения испанской тематики, столь существенной для традиций русского музыкального искусства.

Завершая обзор испанской темы, рассмотрим важную для Елены Гохман сферу, связанную с использованием возможностей классической гитары.

С гитарой, как домашним инструментом, композитор была знакома с детских лет, но впервые он заявил о себе в её творчестве только в 1975 году, когда создавалась камерная оратория «Испанские мадригалы». Сделав в этом произведении прорыв к самой высокой художественной выразительности, композитор избирает гитару в качестве верной спутницы своего творческого вдохновения, открывая всё новые и новые горизонты её звуковой ауры.

Итак, «Испанские мадригалы». Обратившись к творчеству Федерико Гарсиа Лорки, Елена Гохман почти неизбежно должна была ввести гитару в инструментальную палитру этого сочинения. Ведь стихи выдающегося поэта сплошь и рядом «испещрены» всевозможными отсылками к образу гитары. Достаточно напомнить хотя бы одну из таких отсылок, которая нашла своё претворение в номере под названием «Плач гитары».

*Начинается
плач гитары.
Разбивается
чаша утра.
Начинается
плач гитары.*

*О, не жди от неё
молчанья,
не проси у неё
молчанья!
Неустанно
гитара плачет,
как вода по каналам – плачет,
как ветра над снегами – плачет,
не моли её о молчанье.
Так плачет закат о рассвете,
так плачет стрела без цели,
так песок раскалённый плачет
о прохладной красе камелий.
Так прощается с жизнью птица
под угрозой змеиного жала.
О, гитара,
бедная жертва
пяти проворных кинжалов!*

Отталкиваясь от столь сильно выраженных предпочтений Гарсиа Лорки, композитор делает гитару в «Испанских мадригалах» ключевым символом и лейт-тембром. Её ипостаси здесь многообразны. Она может отступать в тень, вливаясь в общий инструментальный наряд, однако при всём том неизменно внося в суммарный колорит свою неповторимую ноту. И, не говоря уже о её сольных «выходах», она может подчинять себе остальной состав в качестве доминирующего элемента.

К примеру, в № 3 («Твои глаза») великолепная лирическая кантилена обволакивается густым маревом «сверхгитары», где собственно гитарному звучанию по-разному вторят два рояля, контрабас и ударные, формируя исключительно насыщенный, акустически гулкий, стереофонический по объёму и обогащённый различными обертонами «мега-тембр».

Наконец, определяющая драматургическая роль этого инструмента подчеркнута и введением тематической арки первого (Прелюдия) и последнего (Постлюдия) номеров, где солирующая гитара безраздельно царит вместе с «голосом Поэта» (баритон).

В совершенно ином амплуа выступает гитара в опере «Цветы запоздалые». Существуют две её редакции, связанные с исполнительскими вариантами – камерная и «симфонизированная». С точки зрения

использования гитары особенно интересна первая из них.

Согласно авторскому замыслу, движение чеховского сюжета последовательно дополняется взглядом из наших дней. Этот взгляд выражается в комментариях Рапсода к каждой из сцен оперы.

В отличие от главных действующих лиц, он одет в костюм современного покроя, а его музыкальный лексикон кардинально отличается от певческого интонирования основных персонажей. И что очень важно, его «зонги» идут в сопровождении инструментального трио (гитара, флейта и контрабас), выходящего на сцену в соответствующие моменты. Надо ли говорить, что четыре интерлюдии Рапсода (Притча о любви, Притча о карьере, Притча о надежде, Притча о верности) живо напоминают и по внешней манере, и по внутренней сути выступления барда, то есть представителя так называемой авторской песни.

По контрасту с этими подчёркнуто серьёзными сентенциями в другой чеховской опере Елены Гохман («Мошенники поневоле») гитара превосходно поддерживает сугубо комедийный антураж театрального действия. Здесь также на выбор исполнителей предусмотрены два варианта, когда пение (скажем, Романс Жана) может идти «под гитару» (оркестровая имитация) или с гитарой («в натуре»), но в любом случае обеспечивается эффект бытового музицирования.

Следующая яркая веха творческой эволюции Елены Гохман была вновь связана с испанской тематикой – балет «Гойя». Грандиозный исполнительский состав (большой оркестр и широкое участие смешанного хора) дополняется камерными вкраплениями тенора *solo* в четырёх интермеццо, связанных с судьбой друга художника – Тореро. Написаны они опять-таки на стихи Федерико Гарсиа Лорки, и именно здесь оказалась необходимо востребованной гитара (сугубо испанский персонаж – сугубо испанский тембр).

Из ряда дальнейших сочинений следует особенно остановиться на монументальной оратории «Сумерки». Оратория и гитара?!.. Но оказывается, ничего парадоксального в данном сочетании нет. В произ-

ведении ставится тяжкая, мучительная проблема современного человечества, находящегося на грани тотальной катастрофы. И когда среди обвалов звуковых глыб и зияющих пустот всеобщей «чёрной дыры» высвечиваются тихие монологи тенора в сопровождении гитары, осознаёшь, что именно она сообщает высказыванию особую интимность, олицетворяя незащищённость хрупкого бытия всей естественной природы и человека в частности.

Отдельный, не менее интересный вопрос состоит в косвенном воздействии гитары на различные творческие проекты Елены Гохман. В данном случае в первую очередь имеется в виду использование различных форм гитарного аккомпанемента с его имитацией у фортепиано или у целого оркестра. Встречаются и варианты достаточного прямого воспроизведения подобных форм – как правило, в некоторых опусах, близких русскому бытовому музицированию. Допустим, в «Четырёх романсах на стихи русских поэтов» широко используется имитация гитарного арпеджиато, которое становится здесь своего рода лейтфактурой.

Но, разумеется, намного примечательнее всевозможные усложнённые версии. Если, к примеру, взять вещи из вокального цикла «Лирическая тетрадь», написанные на стихи Анны Ахматовой, то обнаружим некую магистраль в разработке такого фактурного оформления. Суть состоит в том, что относительно незатейливые ритмические формулы, излагаемые в среднем регистре (собственно «гитара»), деятельно расцвечиваются и обогащаются глубокими басами, а также прозрачными бликами звончатой «капели» в высокой тесситуре, и это в полной мере резонирует чрезвычайно развитой структуре романсов с их интонационной свободой, активной модуляционностью и заведомым исключением куплетности («форма-процесс»).

Подчас композитор включает весьма «эксклюзивные» приёмы, явно идущие от гитарного искусства. В одном из номеров той же «Лирической тетради» («Гальярда» – нечто «испанистое») в качестве *motto-zачинов* к участкам преобладающей здесь чисто фортепианной аккордовой фактуры постоянно выступают каденции в духе виртуозных гитарных импровизаций (очень темпераментно, с напором, в тонах жгучей страстности), а завершается романс характерно гитарным эффектом постепенно угасающей звучности (*diminuendo*, сопровождаемое торможением темпа), создаваемой острым «щипком» на одной ноте.

По поводу самоочевидной многомерности воздействия гитары на творчество Елены Гохман можно было бы добавить массу других наблюдений. Ограничимся только некоторыми. Свойства и особенности гитарного исполнительства нередко угадываются даже в самых утончённых и драматичнейших её произведениях, но соответствующим образом – в чрезвычайно изысканном или остро экспрессивном преломлении (например, в её наиболее значительных вокальных циклах – «Бессонница» и «Благовещение»).

Фигурации гитарного типа нередко становятся фактурным базисом особенно вдохновенных мелодических откровений композитора (заключительный рекем в уже упоминавшимся в балете «Гойя» и гимнические распевы в оратории «*Ave Maria*»). *Pizzicati* струнных чаще всего подаются таким образом, что явственно напоминают звучание некой большой гитары (из последних образцов – Партита для двух виолончелей и струнных и камерного оркестра, 2009).

Думается, что приведённые выше факты свидетельствуют о высокой степени «гитарности» в музыке Елены Гохман. И анализ творчества современных композиторов свидетельствует, что она отнюдь не одинока в своих пристрастиях к этому инструменту.

Вопросы философии и эстетики музыки

Е.А. Соболева

Астраханская государственная консерватория

ИССЛЕДОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА

THE STUDY OF THE ELEMENTS OF THE MUSICAL SYSTEM IN THE CONTEXT OF PHILOSOPHICAL ANALYSIS

Аннотация

В статье рассматривается возможность применения диалектического и структурного метода в исследовании элементов музыкальной культуры. Системный метод позволяет рассмотреть музыкальную культуру как совокупность элементов и блоков, находящихся во внутренней взаимосвязи, а диалектический – выявить тот структурный элемент, который обуславливает движение внутри самой системы, обеспечивая как её изменение, так и развитие. Объектом исследования в данном случае выступает музыкальная культура, предметом – её элементы и блоки, специфика их внутреннего взаимодействия и внешних связей с общей культурой. Предлагаемая модель музыкальной культуры, рассмотренная с позиций диалектического и системного методов, может оказаться перспективной в дальнейших исследованиях музыкальной культуры в контексте философии, культурологии и истории.

Abstract

The article considers the possibility of applying the dialectical and structural method in the study of elements of musical culture. The system method allows us to consider musical culture as a set of elements and blocks that are in an internal relationship, and the dialectical method allows us to identify the structural element that causes movement within the system itself, ensuring both its change and development. The object of the study in this case is the musical culture, the subject is its elements and blocks, the specifics of their internal interaction and external relations with the general culture. The proposed model of musical culture, considered from the standpoint of dialectical and systemic methods, may prove promising in further studies of musical culture in the context of philosophy, cultural studies and history.

Ключевые слова: музыкальная культура, культура, диалектический метод, системный метод, система, музыкальная система, музыка, элементы музыкальной системы, триадный категориальный блок, модель музыкальной системы.

Keywords: musical culture, culture, dialectical method, system method, system, musical system, music, elements of a musical system, triad categorical block, model of a musical system.

В условиях современной глобализации, из всех её видов – экономической, технологической, информационной, культурной, наиболее «безопасной» является музыкальная глобализация с точки зрения сохранения в человеке его лучших потребностей – создавать и слушать музыку. В этом контексте она выступает кантовской «вещью в себе», так как, несмотря на свою смысловую «неуловимость», неизменно привлекает к себе внимание разума, готового уступить ей приоритет владения истиной. Так или иначе, экстраполяция философских методов и подходов в исследовании музыки имеет давнюю историю, насколько давней можно считать связь между музыкой и философией. Традиция философской мысли XIX века (Шеллинг, Шопенгауэр, Ницше) отмечала именно у музыки способность отражать в невербально-звуковой заданности особые смыслы, воспринимаемые реципиентом через те каналы перцепции, которые позволяют окрашивать звук в ценностно-смысловую единицу информации. Вероятно, внутренняя устремлённость человека к этим звучащим смыслам, обусловленная способностью порождать музыку, обеспечила появление музыкальной культуры. В связи с этим, актуальность исследования тех составляющих музыкальной системы, которые обеспечивают её жизнеспособность, представляется нам достаточно перспективной. Речь в данной статье пойдёт о рассмотрении некоторых моделей музыкальной культуры как системы взаимодействия элементов с целью определения такой модели, где составляющие её компоненты не только полно охватывают музыкальную систему, но и коррелируют с системами других сегментов общей культуры.

Наиболее адекватным поставленной задаче является, на наш взгляд, диалектический подход, так как он позволяет не только рассмотреть объекты (элементы) в их взаимосвязи с другими объектами, но и найти тот механизм (антиэлемент), который вносит противоречие в систему, тем самым определяя её развитие. То есть диалектический подход позволяет рас-

смотреть музыкальную систему не как саму по себе, а как встроенную в общую систему деятельностных установок человека, которые обобщённо принято называть «культурой». С другой стороны, рассматривая музыкальную культуру, как системное образование, уместно обозначить перспективность системного подхода в её исследовании.

Рассмотрим немного подробнее понятие «система».

Саму идею системного подхода изначально сформулировал русский учёный А.А. Богданов в 1912-1928 гг. в своём труде «Тектология. (Всеобщая организационная наука)» [3], которую не приняли и не оценили в научных и философских кругах того периода. В середине 30-х годов XX века австрийский биолог Л. фон Берталанфи издал работу «Общая теория систем» [2], где изложил основы обобщённой системной концепции. Теория Берталанфи зиждется на выводах, что физические системы, в отличие от живых, не открыты по отношению к внешнему миру, тогда как у живых организмов всё происходит наоборот. Этим учёный доказывает их устойчивость по отношению к среде обитания. В 1971 году Западная Европа познакомилась с книгой американских специалистов-экспертов Р. Джонсона, Ф. Каста и Р. Розенцвейга «Системы и руководство» [6], где содружество авторов даёт характеристику системы, приводя в пример системы-предприятия. В 1981 году в свет выходит работа Дж. Гига «Прикладная общая теория систем» [5], где автор отмечает проблему использования общей теории систем в экономической науке. Таким образом, выйдя из мира биологии и экономики, теория систем была экстраполирована в мир гуманитарных и искусствоведческих дисциплин.

Что касается современных отечественных исследований понятия «система», то на сегодняшний день они содержат множество её определений. Зачастую, как отмечают, например, В. Г. Афанасьев (в работе «Системность и общество») [1, с. 21], а также В. Н. Садовский (в работе «Основание общей теории систем»

[9, с. 54]), как правило, с идеей «системы» соотносятся такие идеи, как «целое», «элемент», «отношение», «вид», «форма».

Определим возможные параметры системы. Во-первых, она предстаёт как совокупность нескольких элементов, так как один элемент не способен образовать систему. Однако, наличие нескольких элементов также могут не являть собой систему, если они обособлены друг от друга. Исходя из этого, можно сделать вывод, что важнейшей характеристикой системы выступают связи между её элементами, которые настолько тесны и комплементарны в отношении друг друга, что изменение в одних элементах системы влечёт к изменению в других. Следовательно, доминантным свойством системы выступает её целостность. В качестве примера можно привести вполне убедительное определение системы В.Н. Садовским, предлагающим под ней понимать «упорядоченное определённым образом множество элементов, взаимосвязанных между собой и образующих некоторое целостное единство» [9, с. 15].

Итак, сформулированная дефиниция системы даёт нам возможность зафиксировать свойства системного подхода. Различные авторы по-разному трактуют системность, системный подход и вариативно рассматривают его значение и смысл. Например, М. С. Каган отмечает, что предметный ключ системного исследования направляет к решению как минимум двух взаимосвязанных задач. Прежде всего, выявлению того, из каких составляющих (компонентов, подсистем) строится изучаемая система, и каким образом рассматриваемые элементы взаимосвязаны [7, с. 18]. Каган также подчёркивает, что было бы разумно установить необходимость и достаточность выделяемых связей для существования, функционирования и развития системы; определить различия субординационных (разноуровневых) и координационных (одноуровневых) отношений, в которые вступают элементами системы [7, с. 25].

В свою очередь, Афанасьев акцентирует внимание на интеграции внутри

самой системы, маркируя мысль о том, что системный подход направлен на объединение разнородных локальных проблем, которые при его применении можно подвести к общему знаменателю, что позволит группу проблем разного уровня сложности рассматривать как единую проблему. Данная операция возможна благодаря тому, что системный подход направлен на разыскание единого объединяющего качества, которое представляет собой основу, фундаментирующую всё здание системы, интегрирующую в себя и модифицирующих по собственным меркам достаточное множество объектов, процессов, феноменов, которые на первый, кажущийся взгляд, нелогично связанных или вовсе не связанных друг с другом [см. об этом: 1, с. 25]. В этом же ключе даётся определение системным исследованиям, как совокупности научных и технических проблем, которые, несмотря на их специфику и разнообразие, объединяет сходство в интерпретации и понимании рассматриваемых ими объектов как систем, точнее, как множеств взаимно-обусловленных элементов, заявленных в обязательной целокупности. Исходя из этого, системный подход мыслится как «эксплицитное выражение процедур представления объектов как систем и способов их исследования (описания, объяснения, предвидения, конструирования и т.д.)» [1, с. 27].

Э.Г. Юдин полагает, что доминантной особенностью системного подхода является, в достаточной степени, ясная и резкая маркировка границ объекта, выступающая как основание для отсекания объекта от среды и разделения его внутренних и внешних связей. Сюда же можно добавить выявление и анализ системообразующих взаимосвязей объекта и метода их реализации, а также, легитимизацию механизма функционирования, динамики объекта, который выступает способом его действия или развития [см. об этом: 15, с. 39].

Также достаточно интересен взгляд К.Т. Гизатова на специфику применения системного подхода. Гизатов указывает,

что при наличии условий изучения предмета в разобранном виде необходимо представить взаимосвязи и взаимоотношения между всеми элементами. В таком случае:

- фиксируется «схватывание» самой «основы» исследуемого явления;

- выделяется единое основание, которое позволяет отбирать элементы системы без каких-либо свойств и характеристик совершенно разного порядка, с разными основаниями, где примечательны такие характеристики и признаки, которые нельзя рассматривать как специфические для данного предмета;

- при нарушении целокупности необходима фиксация всех элементов, которые составляют рассматриваемый объект, отказавшись от незамеченных, случайно выпавших, неучтённых элементов, соотносящихся с данным рядом признаков;

- выявление специфики системного подхода, которая заключается не в количественном ряде элементов, а в качестве их взаимосоотнесения [см. об этом: 4, с. 58-59].

Итак, определив основные составляющие понятия системы и системного подхода, можно рассмотреть музыкальную культуру как совокупность музыкальной и внемузыкальной деятельности в рамках общей материальной и духовной культуры, составляющей целостную систему создания, сохранения и трансляции музыки как особого вида человеческой деятельности, отражающей уровень индивидуальных потребностей самовыражения личности и социально-политических потребностей общества. Под музыкальной деятельностью понимается любая деятельность, связанная непосредственно с музыкой, под внемузыкальной – деятельность «по поводу» музыки – менеджмент, индустрия (в индивидуальном, частном и государственном формате), реклама.

Рассмотрим сущностные основы элементов музыкальной системы.

Система – совокупное целое, где каждый элемент не только обуславливает её жизнеспособность, но и выполняет определённую смысловую роль. В этом

контексте в системе должен быть доминантный элемент, детерминирующий её содержательное значение. Также любая система не может быть обособленной единицей, так как с необходимостью встраивается в некое условное (в кантианском контексте) целое. В таком случае в ней должен существовать диалектический (в гегелевском значении) элемент, вносящий необходимое противоречие в текущее состояние системы.

В отечественной философской практике существует немало работ, посвящённых осмыслению элементов музыкальной системы, акцентирующих её многоуровневость. В пример можно привести «теорию многоуровневости музыкальной культуры» Дж. Михайлова [8], согласно которой последняя предстаёт как совокупность элементов. Это объединение включает в себя:

- общественные институты, как фактор не только институционализации культуры, но и сохранения самобытных музыкальных традиций – от народных до академических.

- союз профессионалов в категории «композитор» – «исполнитель» (с учётом уровня профессионализма), их роль и место в социальных отношениях, влияние на рефлексию в контексте времени – настоящего, прошедшего и будущего;

- теоретическая традиция, выполняющая семиотическую функцию в культуре;

- варианты написания музыкального текста, определяющие изменчивость фиксации музыкальной мысли в сторону усовершенствования.

- различный музыкальный инструментарий, включающий в себя разнообразную палитру народных и академических инструментов;

- типы оркестровых и вокальных ансамблей, как поливариантность озвучивания выражения музыкального содержания;

- разнообразие репертуара, в том числе и стандартного, который соотносится с определёнными видами музыки – крупных и камерных форм.

Также в пример можно привести представление о музыкальной системе

М. Бухмана, где разворачивается всё жанровое разнообразие музыки, предполагающее банальность двух блоков – взаимодействующего и прикладного взаимодействующего [см. об этом: 4, с. 22]. Жанры выступают категориями всеобщности в музыкальном разнообразии, позволяют ориентироваться в смысловом поле системы, играют роль программы и классификатора музыкального искусства.

Другим примером системной конструкции является совокупность деятельности акторов музыкального пространства, вовлечённых в процесс написания и исполнения музыки, который влечёт за собой образование достаточно большого круга специфической музыкально-театральной деятельности, определяющей отношения в отлаженной, соответственно реалиям времени, инфраструктуре [см. об этом: 4, с. 9]. Иначе музыкальную систему можно представить как объединение компонентов, где учитываются специфические составляющие музыкальной и немusical деятельности человека, как профессионала, так и любителя [см. об этом: 10, с. 4].

Ещё одно видение музыкальной системы предстаёт как обобщающей набор вариативных элементов:

- аксеологическая составляющая, как гарант приоритета музыкального искусства, определяющаяся социальными установками того или иного временного периода;

- виды музыкальной деятельности в их многообразии, включая «слушательскую» деятельность;

- деятельность профессионалов – «аккумуляторов» специальных знаний, умений и навыков, привлекающих интерес со стороны общества к музыкальному искусству, как особой форме мастерства;

- институты, определяющие культурную политику, включающую музыкальную индустрию [см. об этом: 13, с. 45-46].

Наконец, понимание совокупности структурных элементов музыкальной системы предлагается рассмотреть как пограничный феномен, выходящий в про-

странство семиотического осмысления и философского анализа [см. об этом: 12].

Рассмотренные варианты моделей музыкальных систем объединяет одна характерная особенность – в перечне их элементов не содержится того необходимого диалектического звена, который играет роль «вызова» системе, а её «ответ» обуславливает переход на следующую ступень развития/изменения.

Попробуем определить данный элемент в предлагаемой нами ранее модели современной музыкальной системы европейского образца, получившей название «Триадный категориальный блок» [11], которая упорядочивает компоненты и элементы озвученных выше образцов музыкальных систем под эгидой трёх совокупных элементов – «Создание/Воссоздание», «Сохранение», «Трансляция». В Таблице 1 модель представлена с авторскими корректировками.

Итак, система – это совокупное целое, где каждый элемент не только обуславливает её жизнеспособность, но и выполняет определённую смысловую роль. В этом контексте в ней должны присутствовать доминантные элементы, детерминирующие её содержательное значение.

Элемент «Создание/Воссоздание» включает такой блок, как «композиторский комплекс», включающий создание авторской музыки (профессиональной и самодеятельной), транскрипций, аранжировок, оркестровок и переложений, запись и расшифровку пласта народной музыки, как в авторском творчестве, так и в музыкально-исполнительской деятельности, генерирование музыкальных идей и формирование нового музыкального языка. Данный элемент направлен на приращение и обогащение музыкального материала. Следующая часть триадного блока – «Сохранение» подразумевает наличие блоков, включающих весь функционал, связанный с овладением музыкальным искусством и организацией музыкальной деятельности (профессиональной и непрофессиональной), исследование музыкального текста, фиксирование музыкальной семиотики.

МП – «Материнская плата» Концептуальный центр (связь с социальными процессами)		
Создание/Воссоздание	Сохранение	Трансляция
		→
Композиторский комплекс (профессиональное и непрофессиональное творчество): – Композиторское содружество – Композиторская школа – Композиторская деятельность – Запись и расшифровка фольклора – Переработка музыкальных идей – Новые музыкальные идеи – Новый музыкальный язык	– Институционализация музыкального образования и воспитания – Музыкальная рефлексия – Музыкальная семиотика – Музыкальные технологии – Пункты самодетельного музыкального творчества – Музыкальные технологии	– Система трансляции музыки (от издания нот до исполнения) – Инструментальная база Менеджмент, индустрия, реклама (внемузыкальная деятельность)

Таблица 1. Модель триадного категориального блока

Итак, система – это совокупное целое, где каждый элемент не только обуславливает её жизнеспособность, но и выполняет определённую смысловую роль. В этом контексте в ней должны присутствовать доминантные элементы, детерминирующие её содержательное значение.

Элемент «Создание/Воссоздание» включает такой блок, как «композиторский комплекс», включающий создание авторской музыки (профессиональной и самодетельной), транскрипций, аранжировок, оркестровок и переложений, запись и расшифровку пласта народной музыки, как в авторском творчестве, так и в музыкально-деятельности, генерирование музыкальных идей и формирование нового музыкального языка. Данный элемент направлен на приращение и обогащение музыкального материала. Следующая часть триадного блока – «Сохранение» подразумевает наличие блоков, включающих весь функционал, связанный с овладением музыкальным искусством и организацией музыкальной деятельности (профессиональной и непрофессиональной), исследование музыкального текста, фиксирование музыкальной семиотики. Данный элемент связан с институционализацией музыкального искусства, построением системы музыкального образо-

вания, созданием как национальных, так и академических музыкальных школ, опорных пунктов обмена музыкальной информацией в рамках самодетельного творчества (фестивали, кружки, группы). Третий элемент – «Трансляция» – включает блоки, основанные на организующей функции, связанной с транслированием музыкального искусства, формированием необходимой базы музыкального инвентаря, организацией всех форм трансляции (от уличных концертов до концертных залов, интернет-трансляций), руководством совокупной музыкальной системой. Рассматриваемый элемент указывает на экономико-политическую составляющую системы, а также роль государства в формировании необходимых запросов в отношении культуры и «ответы» гражданского общества.

Однако, как определить, какой элемент предлагаемого к рассмотрению триадного блока является ведущим, то есть указывающим не только на наличие музыкальной культуры в её подвидовой разнообразии (народная, самодетельная, академическая, популярная музыка), но и на определённый генезис, заключающийся, с одной стороны, в институционализации, с другой – в появлении тех блоков/подблоков элементов, которые опре-

деляют их уровень? В любом случае, именно в этом элементе должны быть сосредоточены основные движущие силы системы, её «сердцевина», без которой невозможно вообще было бы выделить эту систему из числа других, существующих в культуре, говорить о специфике её индивидуальности. На наш взгляд, доминантным элементом системы является первый – «Создание/Воссоздание», так как собственно с ним связано появление музыки как таковой. Что же касается академической музыки, то здесь показателем перехода системы на зрелый уровень являются подблоки «композиторское содружество» и «композиторская школа».

Очевидно, что предлагаемая музыкальная система не может существовать сама по себе, в отрыве от других систем общей культуры, что предполагает её постоянную внутреннюю коррекцию. В силу этого в данную модель был включён ещё один компонент («надэлемент»), не являющийся структурным элементом системы, но представляющий особую важность в её функционировании, который нельзя не учитывать при попытке построения модели музыкальной системы. Он выступает «концептуальным центром», так как играет организующую и управляющую роль, задаёт вектор действия, обеспечивает общий контроль над системной деятельностью. Данный надэлемент был условно назван «материнской платой» (МП), так как именно он указывает на открытость музыкальной системы с внешними связями, а в каких-то случаях зависимости от тех процессов, которые происходят в политико-государственной и экономической среде. Это обусловлено тем, что музыка, в отличие от, например, живописи или литературы, является более социальным явлением (музыкальное произведение только тогда собственно «произведение», когда оно звучит, а не находится в состоянии партитуры), что предполагает большую степень социального участия. Социальность музыки также определяется феноменом её всеохватности – в поле музыкального взаимодействия (композитор – исполнитель – слушатель), так или иначе,

попадает каждый человек, исходя не только из своих эстетических предпочтений, но и политической или религиозной парадигм в том или оном обществе. Ещё один важный компонент музыкального искусства – эмоциональное влияние на человека (недаром музыку называют языком чувств). Благодаря этому качеству, музыка превращается в орудие эмоциональной «манипуляции», так как средства музыкальной выразительности – ритм, метр, тембр, интонация и др. – вычленены из человеческой природы, что объясняет повышенную потребность человека именно в данном виде искусства. В связи с этим, история развития музыкального искусства напрямую связана с политической историей, где музыка превращается в объект государственного контроля (вспомним, например, историю гонения на музыкантов-скоморохов при Алексее Михайловиче Романове, пертурбации и насаждение идеологического контроля над музыкальной системой после прихода к власти большевиков, введение ограничений на исполнение определённой музыки в «Государстве» Платона и др.). Перечисленные факторы указывают на то, что музыкальная система в достаточной степени зависима от социальных процессов, более того, развитие или изменение в содержании блоков, составляющих элементы музыкальной системы, связано не только с исторической, но и экономико-политической предопределённостью. Вследствие этого, рассматривать музыкальную культуру, как обособленный или особый элемент культуры вообще, не представляется рациональным, так как существует опасность ухода в узкую специфичную область «музыкальной» истории, семиотики, культуры. Определение же надэлемента системы позволяет увидеть те детерминанты, которые могут лежать в основе её изменений или же консервации. Таким образом, он превращается в диалектический компонент в общей модели, так как может выступать неким «диссонансом» в общем «консонансе» музыкальной системы.

Итак, определённый нами надэлемент музыкальной системы, не являясь её внутренней составляющей, вносит диалектический надлом в элементы и провоцирующий смысловые и материально выдержанные (качественные и количественные) изменения внутри системы. Что касается содержания «материнской платы», то ею может выступать как отдельный социальный институт (общественная организация, движение), так и социокультурное явление, проявляющее себя в различных институтах, либо политическая, общественная или культурная программы (идеологии), влияющие на изменение содержания блоков элементов системы. Например, в середине XIX века, МП русской профессиональной (академической) музыкальной культуры можно считать ИРМО (императорское русское музыкальное общество), благодаря деятельности которого в России начало складываться

профессиональное музыкальное образование и появились первые музыкальные учебные заведения; в 60-х годах XX века МП той же академической культуры можно считать Союз композиторов РСФСР, под эгидой которого в России на сегодняшний день существует около 50-ти региональных композиторских организаций.

Таким образом, применение системного и диалектического методов в исследовании музыкальной культуры, с одной стороны, позволяет построить модель музыкальной системы, которая способствует не только более качественной ориентации в классификации музыкальных и немusических видов деятельности, но и в содержательно-смысловой составляющей системы. С другой стороны – определить диалектический компонент системы, благодаря которому она способна изменяться и встраиваться в общую канву истории и культуры.

Список источников

1. *Афанасьев В.Г.* Системность и общество. М.: Политиздат, 1980. 388 с.
2. *Бертуланфи К.Л.* фон. Общая теория систем – обзор проблем и результатов // Системные исследования: Ежегодник. М.: Наука, 1969. С. 30-54.
3. *Богданов А.А.* Тектология: (Всеобщая организационная наука). Кн. 1. М.: Экономика, 1989. 304 с.
4. *Бухман М.М.* Этническое своеобразие музыкальной культуры: Дис. ...канд. филос. наук. Н. Новгород, 2005. 155 с.
5. *Гиг Дж. ванн.* Прикладная общая теория систем // Электронный ресурс: https://www.okbsapr.ru/education/distantsionnyy-kurs/uchitsya/oshibki/materialy-dlya-chteniya-k-teme/Materialy_dlya_chteniya_k teme_4_Van_Gig.pdf (дата обращения: 25.09.2023).
6. *Джонсон Р.А., Розенцвейг Д.Е.* Системы и руководство (Теория систем и руководство системами); Пер. с англ. И.М. Михайлова и др.; Под ред. Ю.В. Гаврилова и Ю.Т. Печатникова. 2-е изд., доп. М.: Сов. Радио, 1971. 647 с.
7. *Каган М.С.* О системном подходе к системному подходу // Системный подход и гуманитарное знание: избранные статьи. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 17-29.
8. *Михайлов Дж.К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: Дис. ...кан. иск. М., 1981. 170 с.
9. *Садовский В.Н.* Основание общей теории систем. Логико-методологический анализ. М.: Наука, 1974. 280 с.
10. *Скворцова Э.В.* Эколого-культурная миссия русской эмиграции первой «волны» (на примере деятельности представителей русской музыкальной культуры): Дис. ...канд. культурол. наук. М., 2003. 173 с.
11. *Соболева Е.А.* Построение модели музыкальной культуры в рамках системного подхода // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Познание». 2021. № 1. С. 102-106.

12. *Сохор А.Н.* Социология и музыкальная культура // Электронный ресурс: http://library.lgaki.info:404/2017/Сохор_Социология.pdf (дата обращения: 25.09.2023).
13. *Тузова О.В.* Развитие музыкального творчества в Астрахани // Вестник АГУ. 2014. Выпуск 4 (148). С. 69-77.
14. *Шафеев Р.Н.* Системный подход к изучению музыкальной культуры и её структура музыкальной культуры // Вестник СамГУ. 2007. № 3 (53). С. 223-230.
15. *Юдин Э.Г.* Методологическая природа системного подхода // Системные исследования. Ежегодник. М.: Наука, 1973. С. 38-51.

References

1. Afanas`ev V.G. Sistemnost` i obshhestvo. M.: Politizdat, 1980. 388 s.
2. Bertalanfi K.L. fon. Obshhaya teoriya sistem – obzor problem i rezul'tatov // Sistemny`e issledovaniya: Ezhegodnik. M.: Nauka, 1969. S. 30-54.
3. Bogdanov A.A. Tektologiya: (Vseobshhaya organizacionnaya nauka). Kn. 1. M.: E`konomika, 1989. 304 s.
4. Buxman M.M. E`tnicheskoe svoeobrazie muzy`kal`noj kul`tury`: Dis. ...kand. filos. nauk. N. Novgorod, 2005. 155 s.
5. Gig Dzh. vann. Prikladnaya obshhaya teoriya sistem // E`lektronny`j resurs: https://www.oksapr.ru/education/dstantsionnyy-kurs/uchitsya/oshibki/materialy-dlya-chteniya-k-teme/Materialy_dlya_chteniya_k teme_4_Van_Gig.pdf (data obrashheniya: 25.09.2023).
6. Dzhonson R.A., Rozenczvejg D.E. Sistemy` i rukovodstvo (Teoriya sistem i rukovodstvo sistemami); Per. s angl. I. M. Mixajlova i dr. ; Pod red. Yu. V. Gavrilova i Yu. T. Pechatnikova. 2-e izd., dop. M.: Sov. Radio, 1971. 647 s.
7. Kagan M.S. O sistemnom podxode k sistemnomu podxodu // Sistemny`j podxod i gumanitarnoe znanie: izbranny`e stat`i. L.: Izd-vo LGU, 1991. S. 17-29.
8. Mixajlov Dzh.K. Sovremenny`e problemy` razvitiya muzy`kal`noj kul`tury` stran Azii i Afriki: Dis. ...kan. isk. M., 1981. 170 s.
9. Sadovskij V.N. Osnovanie obshhej teorii sistem. Logiko-metodologicheskij analiz. M.: Nauka, 1974. 280 s.
10. Skvorczova E`.V. E`kologo-kul`turnaya missiya russkoj e`migracii pervoj «volny`» (na primere deyatel`nosti predstavitelej russkoj muzy`kal`noj kul`tury`): Dis. ...kand. kul`turof. nauk. M., 2003. 173 s.
11. Soboleva E.A. Postroenie modeli muzy`kal`noj kul`tury` v ramkax sistemnogo podxoda // Sovremennaya nauka: aktual`ny`e problemy` teorii i praktiki. Seriya «Poznanie». 2021. № 1. S.102-106.
12. Soxor A.N. Sociologiya i muzy`kal`naya kul`tura // E`lektronny`j resurs: http://library.lgaki.info:404/2017/Soxor_Sociologiya.pdf (data obrashheniya: 25.09.2023).
13. *Tuzova O.V.* Razvitie muzy`kal`nogo tvorchestva v Astraxani // Vestnik AGU. 2014. Vy`pusk 4 (148). S. 69-77.
14. *Shafeev R.N.* Sistemny`j podxod k izucheniyu muzy`kal`noj kul`tury` i ee struktura muzy`kal`noj kul`tury` // Vestnik SamGU. 2007. № 3 (53). S. 223-230.
15. *Yudin E`.G.* Metodologicheskaya priroda sistemnogo podxoda // Sistemny`e issledovaniya. Ezhegodnik. M.: Nauka, 1973. S. 38-51.

С.В. Лаврова

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой

МУЗЫКА КАК ОПЫТ «НЕВОЗМОЖНОГО»: МУЛЬТИСЕНСОРНОЕ ВОСПРИЯТИЕ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ XXI ВЕКА

MUSIC AS AN EXPERIENCE OF THE «IMPOSSIBLE»: MULTISENSORY PERCEPTION IN THE COMPOSER'S CREATIVITY OF THE XXI CENTURY

Аннотация

Цель данной статьи – отразить перцептивный спектр средств новой музыки. В центре исследования – так называемый «опыт невозможного». Реципиенту приходится преодолевать всевозможные стереотипы восприятия и достигать пороговых качеств в своём индивидуальном преодолении слушательской инерции.

Abstract

The aim of this article is to reflect the perceptual spectrum of new music media. At the center of the research is the so-called «experience of the impossible». The recipient has to overcome all sorts of stereotypes of perception and reach threshold qualities in his individual overcoming of listening inertia.

Ключевые слова: опыт невозможного, психология звукового восприятия, мультисенсорное восприятие, композиторское творчество.

Keywords: experience of the impossible, psychology of sound perception, multisensory perception, composing.

Новые технологии стремительно внедряются в современную действительность. В новой реальности, в которой мы неожиданно для всех оказались сегодня, аура превращается в нечто недостижимое, а искусство в большей степени принадлежит виртуальной реальности, чем «живой» действительности. В музыке XXI века, так же как и в искусстве в целом, сегодня происходят процессы, которые связаны напрямую с проблемой утраты ауры. Эта ностальгия по живому, ускользающему и бесконечно изменчивому, становится основанием представления музыки как опыта «невозможного».

«Опыт невозможного», это опыт, не ограниченный внешними сторонами бытия, который определяется в философии

постмодерна понятием трансгрессии. Трансгрессия – жест, который обращён на предел. В этом понятии устраняется сама возможность противопоставления внешнего и внутреннего, удерживая противоречия в состоянии напряжения, через которое открывается пространство «контаминации парадоксального» [1, с. 117]. По словам Батая, трансгрессия снимает запрет, не уничтожая его, обеспечивает возможность пребывания на пределе. Исследователь В.Т. Фаритов утверждает, что сама музыка являет собой «чистое движение, переход, становление одного звука другим, т.е. *трансгрессию*». В условиях традиционных представлений о музыкальном тематизме, В.Т. Фаритовым задача музыки как трансгрессивного феномена

видится в выведении из состояния замкнутости и стремлении к текучести [2, с. 52]. И именно этим с его точки зрения музыка отличается от простого шума. В противовес музыкальной текучести, исследователь представляет шум незыблемым и непоколебимым. Это упрощённое представление шумового материала, может быть опровергнуто его широчайшим спектром разнообразного применения в новой музыке, где трансгрессия – «опыт невозможного», или же текучесть иного рода: перетекание шумов, выход за пределы прежнего понимания «музыкального» пространства, игра с восприятием на пределе: «слышу» – «не слышу», «ощущаю звуковые вибрации», и звук как энергию.

Интроспективный подход к звуковому восприятию фокусируется на исследовании составляющих элементов сознания [3]. Немецкий психофизиолог Эрнст Вебер заметил основополагающий факт, касающийся психологии восприятия, а именно то, что оно независимо от сенсорной модальности, человек не чувствителен к абсолютным различиям, а только к различиям родственных элементов. Так, мы понимаем, что можно сопоставить тончайшие различия шумовых потоков и, сравнивая подобное, слушатель способен вывести из этого свою смысловую линию. Слушатель, как утверждает Мишель Имберти, через восприятие музыки структурирует свой внутренний и субъективный жизненный опыт как опыт интеграции или распада. Это своего рода схематические надстройки, ассимилирующие организацию музыкальной темпоральности и степень согласованности или взаимной интеграции чередования напряжения или растяжения, эмоционального резонанса и пространственных схем [4]. Эти представления о динамическом векторе музыкальной композиции, поддерживают макроструктуру произведения, придавая ему направленность, заряженную чередованием периодов напряжения и расслабления.

Творческое взаимодействие австрийского композитора Петера Аблингера с шумом поистине уникально. Акустическая целостность, не всегда представле-

на в качестве основополагающего качества шума. Осознание богатства шумовой природы звукового материала пришло к нему с необычным слуховым опытом: «Однажды, кажется, это было в разгар лета 1986 года, я наткнулся на нечто совершенно необыкновенное, гуляя по полям к востоку от Вены, недалеко от венгерской границы и недалеко от места рождения Йозефа Гайдна. Кукуруза стояла высоко, и это было незадолго до сбора урожая. Горячий летний восточный ветер пронёсся по полям, и внезапно я услышал *das Rauschen* (шум / звук). Хотя мне это часто объясняли, я все ещё не могу сказать, чем отличаются пшеница и рожь. Но я слышал разницу. Думаю, это был первый раз, когда я действительно услышал вне каких-либо особых эстетических обстоятельств (скажем, в рамках концерта). Но что-то произошло. До и после, больше не имели отношения друг к другу. По крайней мере, мне тогда так казалось. Оглядываясь назад, я узнаю / вспоминаю другие сопоставимые с этим опыты, которые имели отношение к открытию нового восприятия, но прогулка по кукурузным полям была, пожалуй, самой важной. Так или иначе, как мне кажется, все работы, которые я создал с тех пор, имеют отношение к этому опыту»¹ [5].

¹ «Once – I believe it was 1986, high summer – I came on something remarkable while on a walk through the fields East of Vienna near the Hungarian border and close to the birthplace of Haydn. The corn stood high and it was just before harvest. The hot summer east wind swept through the fields and suddenly I heard *das Rauschen* (noise/the sound). Although it was often explained to me, I can still never say how wheat and rye are different. But I heard the difference. I believe it was the first time I really heard outside an aesthetic circumstance (say, a concert). Something had happened. Before and after were categorically separated, had nothing more to do with each other. At least it appeared to me then that way. In hindsight I recognize/remember other comparable experiences that had to do with a jerking open of perception, but the walk through the corn fields was perhaps the most momentous. For one way or the other, it seems to me, all the pieces I've made since have to do with this experience. Even the pieces not dedicated to noise, or those played with traditional instruments, etc.» Peter Ablinger, transl. by Bill Dietz.

В шумовом звуке Аблингера интересует в первую очередь его максимальная информативная насыщенность: так называемый «белый» всечастотный шум. Композитор не любит, когда о его музыке говорят как о «*noise music*». Для него неверным представляется само словосочетание: *noise* (шум), и «музыка», которые становятся в подобном контексте скорее взаимоисключающими. Он предпочитает немецкое определение *Rauschen*. «В английском языке, полагает композитор, нет такого термина как «белый шум» или «статический шум». Речь идёт одновременно о шумовой совокупности и звуковой монохромности, а также о максимальной плотности звуковой информации, в сочетании с её избыточностью – и прежде всего, об индивидуальном восприятии и, наблюдении за слушанием. Композитор – один из немногих использует шум не как синоним хаоса и энтропии, а в совершенно ином качестве – трангрессивном, или же, как проекцию «опыта невозможного». Белый шум – это сумма всех звуков, всечастотный шум. Тонкие звуковые нюансы и хрупкая ситуация звукового восприятия становятся обретением баланса между белым шумом и тишиной. Аблингер – один из немногих современных художников, использующих шум. Изучая возможности манипуляции белым шумом и использования его в качестве звукового материала, композитор пытался материализовать те звуковые элементы, которые едва ли ощутимы. Первоначально сама идея казалась абсолютно бессмысленной, так как белый шум считается составной частью всех частот, в связи с чем, ни один звукорежиссёр не избежал бы возможного скепсиса в оценке подобных экспериментов. Однако, в конце концов, они не стали безрезультатными. Решающим элементом в них оказалось пространство или же конкретное местоположение реципиента. В одной из звуковых инсталляций композитора белый шум воспроизводился в небольшом пространстве через два громкоговорителя. С помощью фильтрации этот белый шум точно делился на две части, и каждая из частей проецировалась одним

из громкоговорителей. Сумма этих двух звуковых источников не зависела от того, какой канал первоначально выделял слуховой анализатор. Подобные приёмы не меняли существующий частотный спектр: в любом расположении это был все тот же белый шум. И, тем не менее, каждый слушатель оказался способен распознать процесс деления звукового потока от одного канала – к следующему, и это именно тот самый «опыт невозможного», который отвергали все звукорежиссёры. После этих экспериментов Аблингер начал работать над своей серией Белых композиций *Weiss/Weisslich*.

В своём расширенном исследовании шума в природе и в человеческом мире, равно как и границ смысла, звука и шума, Аблингер решает проблему этого взаимодействия с двойной романтической или же постмодернистской иронией. Он создаёт музыку, которую никто не слышит. Лишь импульсы нашего сознания заставляют её «звучать». На физическом уровне мы ощущаем вибрации, и это гораздо более сильное ощущение волн и движения воздуха, чем наше обычное «слуховое» представление, в котором волны только что прекратились и превратили «звук» в «отзвук». Так, когда мы слышим морские волны, мы ощущаем не их самих, а частоту, с которой одна волна следует за другой. Мир звуков, их систематизация и упорядоченность, которую мы и называем «музыкой», заставляет нас заплатить высокую цену: мы на самом деле больше не замечаем того, что происходит вне нас. Мы слышим только себя. Все, что мы ощущаем – не более чем работа нашего мозга. Это предел, из которого нас пытается вывести в запредельное пространство Аблингер. Воображаемая музыка или внутренний музыкальный опыт – это создание музыкального образа в отсутствие звука, намеренное или спонтанное. Воображаемая музыка может исходить от инициированного с усилием и продолжительного умственного действия, но часто также возникает и автоматически, либо с контекстной ссылкой на другие стимулы или ситуации, которым мы

подвергаемся, и в некоторых случаях. Возможно, что это происходит также и в поддержку, других когнитивных функций. В пьесе Аблингера 2012 года под названием «Реальное как воображаемое» (*Das Wirkliche als Vorgestelltes*) назойливый статический шум значительно усложняет понимание читаемого текста. Аблингер использует разрушительный потенциал шума, чтобы разорвать связь между вокальным выражением и интерпретацией. Постичь звуковую реальность через шумовую завесу, представить реальное как воображаемое и сопоставить их, это ли не опыт невозможного?

В рассказе фантаста Олафа Стэплдона «Мир звука» повторяется одна из идей Толкина, в частности из его «Сильмариллиона». Это погружение в невероятный мир мыслящих «музыкальных» существ волновой природы. Представляя, таким образом, звуковой мир, Стэплдон его материализует и создаёт особое концептуальное пространство.

Звуковой мир публичных пространств, таких как вокзал, аэропорт, привлекает композитора Джоанну Бэйль. В ее пьесе «*Music from Public Places*» (Музыка публичных пространств) (2016), саундскейпы звуковых ландшафтов из публичных мест с помощью компьютера превращаются как по волшебству из квазишумового материала в музыкальные структуры в режиме реального времени. В основе пьесы комбинация двух разных компьютерных процессов: один предназначен для формирования крупномасштабных формальных гармонических структур из необработанного звукового материала, а другой сосредоточен на создании из этого уже обработанного материала нечто наподобие музыкальных фраз. Идея состоит в том, что любой записанный звук может быть преобразован в серии аккордов, чередующихся с квазимелодическими фрагментами, постепенно трансформируясь от простой гармонии – к более сложной, шумовой структуре и далее вновь возвращаясь обратно к звуку. Материал состоит из двух полевых записей: одна из которых была сделана на

Берлинском Вильмерсдорфе, а другая – на Гар дю Норд в Брюсселе. Более того, сама машина, навязывая крупные и мелкие формальные структуры, служит для уравнивания этих источников, или, по крайней мере, позволяет слушателю найти точки сравнения между ними. Процесс транскрипции участвует в превращении электронных звуков в традиционные ноты для хора и струнного квартета. Этот процесс – своего рода «научная фантастика» это «музыка», не связанная с ожиданиями слушателя, а скорее генерирующая в режиме реального времени «перевод» музыки шумового пространства на «язык» традиционных звуков. Пересечение границ миров «шумового пространства» и традиционной «музыкальной композиции» образует «горизонт ожидания» в перцептивном поле слушателя. Так звук рождается из шумового ландшафта, а затем вновь уходит в эту не менее музыкальную с точки зрения современного понимания, но более сложную и неясную фазу.

Иной эффект производит момент звукоявления или же «эпифании звука»: пересекая неясную фазу молчания звук выходит из тишины, однако момент его появления каждый слушатель ощущает по-разному. Таким образом, то, что существует в качестве воображаемого звука, по другую сторону звуковой реальности является внутренним музыкальным опытом. Звуковая эпифания – метафора звукового образа в музыке итальянского композитора Сальваторе Шаррино. Э. Гуссерль представлял глубину внутреннего переживаемого времени как «горизонт сознания», который отделяет линия хронологического времени. Временные горизонты или горизонты перцептивного поля наделяются статусом исходных. Восприятие всегда происходит как во внешнем, так и во внутреннем горизонтах. «Позади» внутреннего горизонта разворачивается внешний горизонт вещей, образуемый их соприсутствием. Все частные горизонты сливаются в единый тотальный горизонт, именуемый «внешним миром». Э. Гуссерль указывает на перспективность этого нового синтеза.

Идея гуссерлевского горизонта сознания содержится в названии композиции С. Шаррино «*Muro d'orizzonte*» (1997). «Предварительные эскизы, которые я нередко предпосылаю изданиям моих сочинений, могли бы называться “звуковой картой” “*Muro d'orizzonte*” – название этого сочинения в форме оксюморона. Изображение, загадка, то, что рождает в сознании пространственные иллюзии...[...] В нашем сознании иллюзия пространства и пространство иллюзий, создают определённые представления. Звуковые карты создают схемы кругосветного плавания вокруг архипелага композиции и их создающих способностей. Карты, которые сбивают с пути, чтобы нас переориентировать в нужном направлении» [6, с. 201].

«Постепенный переход от молчания к звуку – материал, на котором основывается все мои композиции», – говорит итальянский композитор, «на нестабильности, которая связывает и отделяет три момента – зарождение звука, его жизнь, и угасание. Звук рождается и умирает. Мы выражаем себя в звуковом образе, приобретающем значение философской концепции. (...) Когда звук приходит из ничего, он непременно пересекает туманную неясную фазу. Где граница, отделяющая собственно сам звук от молчания? Неразличимое и невозможное мгновение заключает в себе последнюю вибрацию предыдущего звука и первую – следующего. Парадоксальным образом восприятие открывает философию тишины. Это явление звука – *эпифания (epifanico)*. Созданная из материализации звукового образа, закалённая «присутствием», эта музыка призвана к созданию феноменологии невидимого и бесплотного. Звук и молчание очерчивают некоторый род герменевтического круга, который открывает горизонт ожидания» [6, с. 242].

«*Эпифания звука*», его явление, составляет важный момент в эстетико-философской системе С. Шаррино. Эта метафора была также центральной концепцией в ранней эстетической теории

Дж. Джойса¹. В «Герое Стивене» Дж. Джойс даёт определение тому, что он называет эпифаниями: «Под эпифанией Стивен понимал внезапную духовную манифестацию – будь то в беседе, в жесте или в ходе мыслей, достойных запоминания. Он считал делом, достойным литератора, регистрировать эти эпифании с крайней заботой, полагая, что это весьма деликатные и мимолётные состояния души» [6, с. 129]. Аналогичной «внезапной духовной манифестацией» предстаёт и «звуко-явление» у С. Шаррино, где всякий миг – это совершенство формы. «Горизонт ожидания», вопрошание – это возможность иллюзорного постижения смысла, которым собственно и является процесс ожидания, вопрос – оставленный без ответа, многоточие. *Эпифания* – это фокус, в который попадает явление звука слушателю. Дж. Джойс писал об этом словами Стивена: «Представь, что мои предыдущие взгляды на эти часы – нащупыванья духовного ока, которое приспосабливается своим зрением, чтоб предмет попал в фокус. В тот момент, когда фокус найден, предмет становится эпифанией. И вот в этой-то эпифании я обретаю третье, высшее качество красоты» [6, с. 132].

Идея горизонта ожидания в восприятии музыки слушателем в 1950-х годах получила развитие у известного музыковед Леонарда Мейера. В глоссарии книги «Предвкушение: музыка и психология ожидания» Дэвида Гурона Термин «сладостное ожидание» или «предвкушение» определяется известным канадский учёным в области психологии музыкального восприятия как ощущения, которые возникают в результате размышлений о предстоящих событиях. Гурон в своём понимании предвкушения фокусируется на бессознательных процессах, связанных с музыкальным ожиданием. Тем не менее, его представления базируются на психо-

¹ Эпифания (от греч. эпифаномай: «являться», «показываться»): зримое или слышимое проявление некоей силы, прежде всего божественной или сверхъестественной. Понятие эпифании, принятое Джойсом в своём творчестве (не само слово), писатель перенял у Уолтера Патера из Заключения к его Очеркам по истории Ренессанса.

логических теориях, моделях и методах, в то время как инструменты для понимания музыки опираются на серьезное отношение к субъективному музыкальному опыту, моделированию музыкального восприятия в процессе изучения музыки из самых разных культур и понимания познания в эволюционном контексте.

Опыт мультисенсорного восприятия, возможность коннотаций света и темноты в музыке швейцарского композитора Георга Хааса – это не просто какой-либо дополнительный эффект, а нечто несоизмеримо большее. Интерпретации тьмы и света мы воспринимаем как определённый стимул чувственного восприятия музыки: как попытку намеренно воссоздать то, что у современных людей в основном утрачено – это полная темнота.

Коннотации света и темноты в музыке Хааса – это не просто какой-либо дополнительный эффект, а нечто несоизмеримо большее. Интерпретации тьмы и света мы воспринимаем как определённый стимул чувственного восприятия музыки: как попытку намеренно воссоздать то, что у современных людей в основном утрачено – это полная темнота. Однажды композитор, в своих воспоминаниях описал околосмертный опыт в детстве, связанный с ярким светом и сильно повлиявший на его музыкальную интерпретацию загробной жизни. В философской концепции Паскаля, которого можно считать предтечей экзистенциализма, смерть, вечность, страх неразрывно связаны и образуют особый экзистенциальный узел и ими пронизана буквально каждая минута человеческой жизни. Хайдеггер считает высшим началом не то, из чего исходит свет, а то, что напротив, то, что сокрыто от света, но благодаря чему свет становится видимым. Так же как темнота, по Хайдеггеру, не является просто отсутствием света, так и Ничто, метафизический аналог темноты, нельзя рассматривать как простое отсутствие бытия. Непосредственное соприкосновение с Ничто, по Хайдеггеру, происходит в состоянии ужаса, которое он отличает от боязливости и страха. Этот экзистенциальный

страх и трепет пронизывает в буквальном смысле и музыку Хааса.

Кроме этих отражений экзистенциальной сущности музыки Хааса, данной через ряд ощущений, дополнительным эффектом контраста темноты и света, является то, что вы воспринимаете музыку более интенсивно, если не отвлекаетесь на визуальные стимулы. Это может быть диаметрально противоположно нынешней тенденции, ориентированной на визуализацию.

Отключение всех источников света в художественном представлении может показаться некоторым из нас менее радикальным, чем то, что происходит в действительности. Однако это представляется едва ли осуществимой задачей, на грани возможного в контексте концерта акустической классической музыки, в отличие, например, от электронной музыки записанной заранее. Исполнители должны выучить очень сложный звуковой материал наизусть. Существуют слушатели, для которых опыт нахождения в полной темноте может оказаться тяжёлым психологическим испытанием. И все же в большинстве случаев, они утверждали, что страх / дискомфорт / ужас утихают, как только начинается музыка.

Влечение к тьме у Хааса проистекает из самого раннего детства: он вырос на «темной стороне» высокогорной долины в австрийских Альпах. Его отношения с природой аналогичным образом отражает сложность его отношения к темноте. Тьма, как огонь, скрывает множество противоречивых и параллельных толкований. Она и успокаивает нас, и пугает, и сжигает, очищает и искореняет, темнота усиливает чувства и терроризирует. Это наше основное состояние и наш худший страх, символизирует мир, покой, но также и регресс и отсталость. Пространственность музыки, которую мы переживаем посредством нашего сложного слухового аппарата, часто подтверждается зрительными эффектами. Удаление возможности видеть исполнителей, трудящихся над созданием музыки, изолирует слушателя и заставляет его ощутить высокий уровень неуверенности или, по крайней мере, их неспособности «увидеть своими глазами».

В связи с темнотой у Хааса возникает ассоциация с феноменом, известным как задача Молиньо – это философский вопрос о мысленном эксперименте. Так, если человек, рождённый слепым, может на ощупь различать формы предметов, такие как сфера и куб, сможет ли он, получив способность видеть (но уже без помощи осязания), определить эти объекты только при помощи зрения, соотнеся их с имеющимся у него тактильным представлением? Слушатель, который воспринимал музыку в полной темноте, может ли он ощущать её в таком же качестве при свете?

Известен и такой эксперимент, когда в 1950 году английский зоолог и нейрофизиолог Джон Захария Янг в своей радиопрограмме рассказывал, что когда одному человеку через неделю после прозрения показали апельсин, он сказал, что он золотой, а когда его спросили, какой формы этот предмет, он ответил: «Дайте мне потрогать его, и я скажу Вам!» Теория о том, что слепота – или её симуляция с помощью темноты – служит для усиления других наших чувств, сегодня весьма актуальна.

Антоним тьмы – свет. Тьма прерывается агрессивным всплеском яркого света. Свет резко включается и выключается. Сопоставляя тьму с таким ярким и искусственным освещением Хаас демонстрирует это противостояние в его самых крайних проявлениях.

Ещё в годы своей учёбы, Хаас преодолел зависимость от рациональных, тщательно сконструированных форм и сосредоточил поиски нового музыкального содержания, спроецировав его на специфическое понимание *света* и *тени*, которые становятся для него, не только средством передачи широчайшего спектра эмоций и ощущений, но и выполняют тематическую почти лейтмотивную роль, переходя с внешнего уровня – на внутренний. *Слышу – Вижу – Чувствую – Ощущаю – Осознаю* – эта смысловая цепочка проецируется в рецептивное поле, образуящееся в музыке Хааса. Слушатель, как завершающее звено звуковой коммуникации, руководствуется этим рядом ощущений, которые его творческое воображение, взбудораженное высочай-

шим эмоциональным накалом и интеллектуальным напряжением музыки Хааса, приводят в бесконечное движение.

Гонконгско-американский композитор Виола Йип, создаёт беззвучные пьесы, которые реализуются лишь только с помощью света, но он очень ритмичный и, таким образом может создавать музыку, даже в том случае, если звука как такового нет. Интерес композитора к неортодоксальной звуковой материалности, перформативности, относительности и эмоциональности в музыке привёл её к созданию инструментов. Создавая схемы и взламывая предметы повседневной жизни, это побуждает её переосмыслить возможности современного музыкального инструментария, предлагая его альтернативное видение и исследовать возможности и способности реципиента в новых условиях. Так, например, её цикл аудиовизуальных произведений «*Vibrations vivantes*» (2016-2017) для лампочек и светоботов, в котором исследуются творческие возможности пересечения света и звука в музыкальной композиции. Как использовать свет в качестве: инструментального интерфейса, визуального элемента представления, генератора теней, создающего театральность в произведении, или же музыкального носителя? Инструментальный интерфейс выполняет двойную функцию. В начале произведения световые выключатели являются инструментами. В тот момент, когда исполнители создают различные перкуссионные звуки с помощью переключателей света, свет (когда он находится во включённом состоянии) запускает электронные звуки через датчик освещённости и микроконтроллер, в результате высота звука изменяется в зависимости от интенсивности света и его близости. Включённое и выключенное состояние источников света создаёт различные цветовые эффекты, образуются также тени исполнителей, что создаёт перформативное дополнение к функции источников света. Звуки и световые элементы связаны друг с другом. Свет в этом цикле выступает в качестве музыкального носителя. И, несмотря на то, что в буквальном смысле звуки отсутствуют, свет

создаёт иллюзию звука: он стимулирует наши зрительные рецепторы так же, как и звуковые волны. Создавая эту мультисенсорную композицию, в которой звуки и свет включены в музыкальное поле композиции, понимание света как звука обогащает наш музыкальный опыт и преобразует его в мультисенсорный.

Предоставляя слушателю постижение «невозможного» каждый композитор по-своему выражает свой внутренний музыкальный опыт. В философии Мориса

Бланшо идея невозможного возникает как мыслительный процесс в пространстве небытия. Бланшо говорит о «месте встречи», когда некто, исчезая, стремится встретиться с собой в точке своего отсутствия. Этот новый мультисенсорный и пространственный опыт становится отправной точкой обретения «невозможного» запредельного восприятия в композиторском творчестве XXI века.

Список источников

1. Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994.
2. *Фаритов В.Т.* Трансгрессия и трансценденция в музыке. Онтологический анализ // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 370. С. 52–55.
3. *Deliege I.* La percezione della musica // Электронный ресурс: <https://pdfcookie.com/documents/irene-deliege-la-percezione-della-musica-nvog8jj4qj28> (дата обращения: 10.01.2021).
4. *Imberty M.* Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique. 2009. Tome 2. SACCoM. Buenos Aires p. 13.
5. *Baier C., Ablinger P.* English texts transl. by Bill Dietz / URL: <https://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения: 10.01.2021).
6. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti (1981-2001). Palermo: CIDIM-Novecento, 2001.
7. *Джойс Дж.* Герой Стивен. Перевод С. Хоружего М.: Издательство «Минувшее», 2003.
8. *Huron D.* Tone and voice: A derivation of the rules of voice-leading from perceptual principles. *Music Perception*, 2001. № 19 (1). P. 1-64.
9. *Huron D.* Exploring how music works its wonders. *Cerebrum: The Dana Forum on Brain Science*, 2006. № 8(4). P. 1-6.
10. *Keller P.E.* Mental imagery in music performance: Underlying mechanisms and potential benefits. *Annals of the New York Academy of Sciences*. 2012. № 1252. P. 206-213.

References

1. Tanatografiya erosa: ZHorzh Bataj i francuzskaya mysl' serediny HKH veka. SPb., 1994.
2. *Faritov V.T.* Transgressiya i trans-cendenciya v muzyke. Ontologicheskij analiz // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2013. № 370. S. 52–55
3. *Deliege I.* La percezione della musica URL: <https://pdfcookie.com/documents/irene-deliege-la-percezione-della-musica-nvog8jj4qj28>
4. *Imberty M.* Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique. 2009. Tome 2. SACCoM. Buenos Aires p.13
5. *Baier S., Ablinger P.* English texts transl. by Bill Dietz / URL: <https://ablinger.mur.at/engl.html> (10.01.2021).
6. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti (1981-2001). Palermo: CIDIM-Novecento, 2001.
7. *Dzhojs Dzj.* Geroj Stiven. Perevod S. Horuzhego M.: Izdatel'stvo «Minuvshee», 2003.
8. *Huron D.* Tone and voice: A derivation of the rules of voice-leading from perceptual principles. *Music Perception*, 2001. № 19 (1). P. 1-64.
9. *Huron D.* Exploring how music works its wonders. *Cerebrum: The Dana Forum on Brain Science*, 2006. № 8(4). P. 1-6.
10. *Keller P.E.* Mental imagery in music performance: Underlying mechanisms and potential benefits. *Annals of the New York Academy of Sciences*. 2012. № 1252. P. 206-213.

Проблемы исполнительской интерпретации



Лю Чан

*Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена*

БЕТХОВЕН ШНАБЕЛЯ И РИХТЕРА: ГЕНИАЛЬНО И КОНГЕНИАЛЬНО

BEETHOVEN OF SCHNABEL AND RICHTER: INGENIOUS AND CONGENIAL

Аннотация

В статье представлены результаты сравнительного анализа интерпретаций музыки Бетховена великих музыкантов-исполнителей – пианистов Артура Шнабеля и Святослава Рихтера. Как представители разных стран и эпох, они трактуют сонаты композитора в соответствии с образами культуры исторических периодов, в которые они занимались творческой деятельностью. Своими новаторскими интерпретациями по-новому услышанных и переосмысленных сонат Бетховена Шнабель выразил настроения начала XX века с его эмоциональной взвинченностью, тогда как Рихтер придаёт музыке композитора внутреннее достоинство и благородную мужественность, усиливая внутреннюю сосредоточенность и глубину переживаний. Сонаты Бетховена исполняются Шнабелем гениально, а Рихтером – конгениально, а их интерпретации сегодня представляются образцовыми и отражающими два фундаментальных исполнительских подхода к музыке венского классика.

Abstract

The article presents the results of a comparative analysis of interpretations of Beethoven's music by the great piano musicians Arthur Schnabel and Sviatoslav Richter. As representatives of different countries and eras, they interpret the composer's sonatas in accordance with the cultural images of the historical periods in which they were engaged in creative activities. Schnabel expressed the mood of the early twentieth century with its emotional agitation with his innovative interpretations of Beethoven's newly heard and reimagined sonatas, whereas Richter gives the composer's music inner dignity and noble masculinity, enhancing the inner focus and depth of experiences. Beethoven's sonatas are performed genially by Schnabel and congenially by Richter, and their interpretations today seem exemplary and reflect two fundamental performing approaches to the music of the Vienna classic composer.

Ключевые слова: Бетховен, Шнабель, Рихтер, фортепианные сонаты, исполнительское искусство, интерпретация, трактовка.

Keywords: Beethoven, Schnabel, Richter, piano sonatas, performing arts, interpretation, interpretation.

Исполнение бетховенской музыки австрийским пианистом Артуром Шнабелем (1882–1951) признано одним из лучших в истории фортепианного исполнительства и гениальным. Его интерпретации сонат Бетховена считаются образцовыми и были безоговорочно приняты В. Софроницким, Л. Николаевым, С. Савшинским, М. Юдиной, М. Гринбергом и др. Уникальный стиль игры Шнабеля отразил в себе динамично развивающийся образ культуры рубежа веков и тесно связанное с эпохой обновление интонационного словаря. Своими новаторскими интерпретациями по-новому услышанных и переосмысленных сонат Бетховена Шнабель выразил неизмеримое снижение устойчивости существования, ставшее заметным на рубеже веков, что привело в искусстве к разрыву с традициями. Пианист в корне изменил общепринятую исполнительскую позицию по отношению к Бетховену (исполнять либо академично, либо патетически драматично), достигнув в трактовке его сочинений высочайшей духовной концентрации, проникновения в самую суть явления и в полной мере услышав и постигнув музыку композитора.

Святослав Рихтер (1915–1997) «не сразу принял шнабелевского Бетховена» [7, с. 34] и в своём исполнительском искусстве воплотил инвариант образа русской пианистической культуры второй половины XX века, а потому интерпретировал музыку композитора по-своему и конгениально. Бетховен, в постижении которого советский пианист избрал собственный, независимый путь, захватывал его силой чувства, широтой замысла, величием образов и грандиозностью их развития. Волевое начало бетховенской музыки было близко Рихтеру как смелому художнику, которому были подвластны монументальные фортепианные фрески, написанные крупными мазками и наполненные стихийной и сокрушающей энергией («Патетическая», «Аппассионата»). Психологически сильная и творчески яркая натура Рихтера позволяла ему воспроизводить замыслы Бетховена, дости-

гающие космических масштабов, которые у многих других пианистов вызывают трудности.

Стихийность и непосредственность игры Шнабеля, смелые преобразования в области исполнительской интерпретации, передача тех сторон музыки Бетховена, в которых предвосхищаются открытия будущего, – все это заставило слушателей с новой силой ощутить исполинскую мощь, сокрушительную духовную и интеллектуальную энергию музыки композитора. Исполняя сочинения Бетховена грандиозными циклами, «артист полагал, что только так можно постичь экстатическую мощь бетховенского волеизъявления» [7, с. 12], и впоследствии по такому же пути пошли Аррау, Кемпф, Гизекинг, Гульд и Рихтер.

Рихтеровский Бетховен более классичен, чем романтичен, как у некоторых других пианистов. Однако лирические страницы бетховенской музыки пианист исполняет с большой теплотой и проникновенностью. Мастер глубоко проникает в мир бетховенских переживаний, полностью сливаясь с ними. Удаются пианисту образы сосредоточенного раздумья и одухотворённого созерцания (философски глубокие Largo, Adagio и Andante сонат), выражающие гармонию и совершенство природы («Аврора»), погружённость в мир покоя и созерцания (Ариетта фортепианной сонаты op. 111), силу духа человека (Соната № 17), скорбь и трагизм (траурный марш сонаты № 12), оптимистическое мироощущение (Largo из сонаты D-dur, op. 10) [2].

Прочувствованность игры Шнабеля обусловлена глубочайшей проникновенностью, граничащей с целомудренностью и возвышенной простотой. При всей утончённости и изысканности приёмов Шнабелю удалось сохранить в интерпретациях Бетховена открытость эмоций. Выдержанность и эмоциональная обострённость сосуществовали в сонатах композитора в исполнении австрийского пианиста. Он сумел сблизить ощущения космической бесконечности и мир бесконечно малых величин в исключительно

ясной и логичной модели мира, которая представлена в произведениях Бетховена. При этом в игре Шнабеля властвовала свобода, импровизационность и стихийность. Решающую роль в исполнении Шнабеля играет экспрессия мгновения и контрастная смена мгновений, следствием чего становится дифференциация эпизодов, в которых крупные детали в условиях текучести формы порождают рассредоточенные кульминации. Музыка Бетховена пианист играет приподнятой до высшей степени остроты и напряжённости ритмоинтонацией, передавая ею энергетическую силу и концентрацию каждого звучащего мгновения.

Играя сонаты Бетховена, Рихтер весьма деликатно, в первую очередь для объединения интонационно выразительных фраз, использует педаль (в сочинениях композиторов-романтиков или импрессионистов пианист более щедр на педаль вплоть до удержания её на протяжении длинной мелодической линии). Мужественно-волевое начало как характерная черта бетховенского стиля проникает и в лирические образы сонат, поэтому Рихтер исполняет лирические части циклов с большей сосредоточенностью и глубокомысленностью. Пианист подчёркивает ораторское начало бетховенской интонации, но вне какой-либо «театральности», строго, но вдохновенно исполняет сонаты и вариации композитора-классика [2].

Разница исполнительских подходов Шнабеля и Рихтера к бетховенской музыке ощутима при сравнении их интерпретации Восьмой сонаты композитора. В прочтении Шнабеля она эмоционально открытая и экспрессивная, выдержанная в едином колорите вплоть до стихийного и неукротимого финала. Конфликтность драматургии Шнабель подчёркивает сменой темпов и обострением ритмических, динамических, регистровых контрастов. При этом чрезвычайно значительна и весома в трактовке пианиста медленная часть Восьмой сонаты, заставляющая вспомнить о рефлексии поздних опусов Бетховена.

Рихтер в исполнении Восьмой сонаты Бетховена поднимается на новую ступень философского осмысления и открывает новые перспективы видения музыки композитора. Он усиливает внутреннюю сосредоточенность и глубину переживаний, а в финале, где драматический накал снижается, Рихтер точно отражает это эмоциональное диминуэндо, наделяя образ достоинством и благородством. Пианист связывает начало сонаты и ее окончание, красной нитью проводя идею не смирения с трагической судьбой, а волевого преодоления слабостей и решительного действия. При этом величие человеческого духа Рихтер выражает скромно, а пафос страстей – сдержанно. В этом плане рихтеровской близки интерпретации финала Владимира Горовица (он играет финал лиричнее и спокойнее) и Михаила Плетнева (его финал пронизан выдержанностью и достоинством).

Интерпретаторский замысел Рихтера логичен и убедителен. В теме Grave первой части Рихтер скромно и благородно, как бы сдерживая патетику, передаёт силу бетховенского образа, которая в полную мощь раскрывается лишь в волевом пассаже и двух неистовых аккордах коды. Громко, властно и утвердительно звучит первый аккорд темы вступления, но затем ритмически чётко, уверенно и сдержанно излагается мотив скорби. Рихтер идеально выдерживает длительности первого аккорда и последующей группы с пунктирным ритмом, который играет мягко, но оттягивает четверть в последней паре звуков, усиливая выразительность нисходящей секунды. Последняя восьмая мотива у Рихтера практически обессиливает до беззвучия. Второе проведение мотива ещё более сдержанно и возвышенно. Контрастным динамическим и штриховым сопоставлением первого аккорда и вырастающего из него мотива сожаления и мольбы во вступлении к первой части мастер воплощает внутреннюю противоречивость характера темы, рисующей удар судьбы и ответную реакцию героя, его стремление противостоять роковому началу.

В процессе глубокого погружения в раздумья и поисков точек опоры во второй части сонаты ее образ закрепляет за собой внутреннее достоинство и благородную мужественность, а в финале выражает духовную силу и готовность к преодолению ударов судьбы. Тема *Adagio cantabile* звучит в характере совершенного покоя, равновесия, вдохновения, поэзии. Мелодия исполняется пианистом в кантиленно-декламационном стиле, подразумевающим целенаправленное движение звуков, их тяготение к смысловым вершинам, выраженное едва заметным удлинением четвертей перед восходящей квартой в начале второго такта и восходящей секундой в конце третьего с последующим оттягиванием спокойно и уверенно спускающейся квинты и хроматически поднимающихся секунд. Непокколебимо ровно звучат покачивающиеся фигуры сопровождения, служащие фундаментом для стройной архитектуры музыки *Adagio*.

Тема финала в исполнении Рихтера печальна, чувствительна, нежна и скромна, полна интонаций скорби, мольбы, нерешительных вопросов и поисков ответов. Рихтер привносит в финал ощущение умиротворения, и «лишь в стремительном броске коды напоминает о стремлении к борьбе, к проявлению человеческой воли, решительности действия» [3, с. 62]. Шнабель играет финал Восьмой сонаты виртуозно, одержимо, с лихорадочной взвинченностью, словно стремясь выйти за пределы эмоционального поля музыки Бетховена.

Картина целого меняется при сравнении интерпретаций Шнабелем и Рихтером Тридцать первой сонаты Бетховена. В первую очередь бросается в глаза разница выбора темпа двумя пианистами. Австриец трактует ее как многочастную, советский музыкант – как двухчастную, но в соответствии со смыслом бетховенской музыки. У Шнабеля по внутренней энергии и плотности звучания первая часть цикла очень глубока и весома; Рихтер в *Moderato cantabile* сонаты придаёт экспрессии выражения камерную скромность, хотя играет её в довольно подвиж-

ном темпе. Немаловажную роль в создании образа сонаты у Шнабеля играет чрезвычайно медленный темп, значительно более сдержанный, чем у Рихтера, благодаря чему первая часть воспринимается как самостоятельная, а вторая, *Allegro molto*, – как связующее звено между весомами I и III частями. Рихтер, следуя традиции Нейгауза, трактует вторую часть «как проявление свойственного Бетховену “душевного *salto mortale*”, то есть как внезапный поворот от возвышенных раздумий к “сутолоке жизни в толпе”» [7, с. 71–72]. Он рисует в *Allegro molto* картину народного праздника, наполняя её выразительными деталями. Рихтер предпочитает сдержанный темп игры, тогда как у Шнабеля эта часть пролетает в стремительном темпе, обостряя черты и динамические контрасты, намеченные в авторской партитуре, и переосмысливая артикуляционные приёмы.

Большое историческое значение приобрела интерпретация Рихтером «Аппассионаты» Бетховена, исполнение которой (особенно первой части) отличается штриховыми и динамическими особенностями. Рихтер признавался: «Аппассионату я всегда играл с опаской – соната труднейшая и, несмотря на свою популярность, для меня она остаётся своего рода Сфинксом. В ней, как мне кажется, все происходит ночью: здесь и ночное предгрозые, и мерцания звёзд, и нечто космическое в финале – голоса, перекликающиеся в пространстве» [6, с. 138]. *Andante con moto* исполняется Рихтером сдержанно, благородно, даже строго: музыкант как будто переносит слушателя в мир покоя и гармонии. В главной теме финала в исполнении Рихтера нет тревоги и взвинченности, торопливости и волнения, она – сама энергия, страсть, мужественность, решимость, управляемая пианистом сила волевого образа [1]. Музыкант достигает высочайшей точности игры метроритма и «железной» твёрдости темпа, однако при появлении нисходящих секундовых интонаций чуть дольше играет половинные, оттягивая их и подчёркивая мягкость последующего «выдоха». В исполнении

Шнабеля стихийная тревожность и взвинченность *Аппассионаты* сметает все на своём пути, не оставляя надежды на решение противоречия.

Таким образом, сравнительный анализ интерпретаций музыки Бетховена двумя гениальными пианистами XX века позволяет определить доминанты исполнительского искусства Шнабеля и Рихтера: первый подчёркивает в бетховенской музыке динамику, экспрессию, энергию, второй – внутреннее достоинство и благородную мужественность; первый подчёркивает и порой усиливает контрастность, второй – усиливает внутреннюю сосредоточенность и глубину переживаний, ло-

гично и убедительно выстраивая драматургию развития. Сонаты Бетховена исполняются Шнабелем гениально, а Рихтером – конгениально, в полном соответствии с состоянием культуры эпох, в которых жили и творили австрийский и советский пианисты. При этом трактовки Рихтером музыки Бетховена характеризует чувство меры в отношении темпа, динамики, эмоциональной выразительности, обеспечивающее глубокое постижение им бетховенских замыслов. Интерпретации Шнабеля и Рихтера отражают, тем самым, два фундаментальных исполнительских подхода к музыке венского классика.

Список источников

1. *Вартанов С.Я.* Святослав Рихтер, «Аппассионата»: «между Сциллой и Харибдой» // Музыкальная академия. 2015. № 3 (751). С. 117-125.
2. *Гаккель Л.Е.* Рихтер играет Бетховена // Советская музыка. 1975. № 7. С. 59-63.
3. *Дельсон В.Ю.* Святослав Рихтер. М.: Музгиз, 1961. 123 с.
4. *Могильницкий В.А.* Святослав Рихтер. Челябинск: Урал LTD, 2000. 345 с.
5. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр.: О. Пичугин. М.: Классика XXI, 2010. 477 с.
6. *Рихтер С.Т.* Три ответа на вопросы о Сонате Бетховена ор. 57 («Аппассионата»). Беседа с Д. Благим // Пианисты рассказывают. Вып. 1. 2-е изд. / сост., общ. ред. и вступ. ст. М.Г. Соколова. М.: Музыка, 1990. С. 137-140.
7. *Смирнова М.В.* Работа над фортепианными сонатами Бетховена (на материале редакции Артура Шнабеля). Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2011. 178 с.

References

1. *Vartanov S.* Svyatoslav Rixter, «Appassionata»: «mezhd u Scilloj i Xaribdoj» // Muzy`kal`naya akademiya. 2015. № 3 (751). S. 117-125.
2. *Gakkel` L.E.* Rixter igraet Betxovena // Sovetskaya muzy`ka. 1975. № 7. S. 59-63.
3. *Del`son V.Yu.* Svyatoslav Rixter. M.: Muzgiz, 1961. 123 s.
4. *Mogil`niczkij V.A.* Svyatoslav Rixter. Chelyabinsk: Ural LTD, 2000. 345 s.
5. *Monsenzhon B.* Rixter. Dialogi. Dnevnik i / per. s fr.: O. Pichugin. M.: Klassika XXI, 2010. 477 s.
6. *Rixter S.T.* Tri otveta na voprosy` o Sonate Betxovena or. 57 («Appassionata»). Beseda s D. Blagim // Pianisty` rasskazy`vayut. Vy`p. 1. 2-e izd. / sost., obshh. red. i vstup. st. M.G. Sokolova. M.: Muzy`ka, 1990. S. 137-140.
7. *Smirnova M.V.* Rabota nad fortepianny`mi sonatami Betxovena (na materiale redakcii Artura Shnabelya). Uchebnoe posobie. SPb.: Kompozitor, 2011. 178 s.

Фольклоризм и неофольклоризм. Композитор и фольклор

А. Таттибайкызы

*Академический оркестр казахских народных инструментов
им. Д. Нурпеисовой*

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАЗАХСКОГО НАРОДА: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ КОБЫЗА)

INSTRUMENTAL FOLKLORE OF THE KAZAKH PEOPLE: PROBLEMS OF PRESERVATION (ON THE EXAMPLE OF KOBYZ)

Аннотация: В силу современных тенденций тотальной унификации требуются настоячивые усилия по сохранению традиционной культуры в её реальном живом воспроизведении, что позволит сберечь народную индивидуальность, собственно культуру как таковую. В настоящей статье раскрываются проблемы сохранения инструментального фольклора казахского народа, второго по численности населения Астраханской области. На примере древнего музыкального инструмента кобыз, характерного для тюркских народностей в целом, показана значимость музыкального культурного наследия в его аутентичности. Автор определяет важными задачами настоящего времени: записывать живое исполнение носителей музыкальной культуры на качественную аппаратуру, изучать методики исполнения на инструменте и организовывать передачу умений молодому поколению, а также популяризировать традиционный инструмент в массах через концерты и СМИ.

Abstract: Due to the current trends of total unification, persistent efforts are required to preserve traditional culture in its real live reproduction, which will preserve the national identity, culture itself as such. This article reveals the problems of preserving the instrumental folklore of the Kazakh people, the second largest population of the Astrakhan region. The importance of musical cultural heritage in its authenticity is shown by the example of the ancient musical instrument kobyz, characteristic of the Turkic peoples in general. The author defines the important tasks of the present time: to record the live performance of the carriers of musical culture on high-quality equipment, to study the methods of performance on the instrument and to organize the transfer of skills to the younger generation, as well as to popularize the traditional instrument in the masses through concerts and the media.

Ключевые слова: музыкальное наследие, казахская культура, кобыз, прима-кобыз, народные музыкальные инструменты, Астраханская область, баксы, казахи, татары.

Keywords: musical heritage, Kazakh culture, kobyz, prima-kobyz, folk musical instruments, Astrakhan region, healers, kazakhs, tatars.

Сегодня в каждом районе Астраханской области живут казахи, занимая второе место по численности населения данной территории. В 1801 году казахи Младшего жуза под предводительством султана Букея переселились в район между реками Урала и Волги, образовав Букевскую Орду, и положили начало будущей астраханской диаспоры. Как кочевой народ, они преимущественно занимались скотоводством, и привнесли в этот край свою самобытную культуру.

В XIX – начале XX вв. в Астраханской губернии, как и в других районах расселения казахов, значимую роль в казахском обществе играли баксы – духовные народные наставники, прорицатели и целители, способности которых передавались по наследству. Одним из главных атрибутов баксы был кобыз – струнно-смычковый музыкальный инструмент.

Вернее будет использование слова «спутник» вместо «атрибут», так как сам инструмент так же наделялся духовными и целительными свойствами и воспринимался как самостоятельный священный субъект, устанавливающий связь с духовным миром. В связи с этим признается, что кобыз имел обрядовое употребление. Но это выражение тоже будет не точным, так как обряд предполагает некоторые шаблонные общеизвестные действия, тогда как баксы действовали избирательно с импровизацией и индивидуальным подходом к каждому случаю. «Кобыз – благородный инструмент, который казахский народ получил в подарок от баксы» [4, с. 251].

Кобыз или кыл-кобыз («кыл» означает «конский волос») – инструмент из группы хордофонов с ковшеобразным корпусом, шейкой, подставкой – чаще всего цельными, и двумя волосяными струнами на колках. Звуки извлекаются дугообразным смычком, изготовленным также из дерева и конского волоса, прикреплённого верблюжьей нитью. Вертикальная постановка инструмента позволяет виртуозно исполнять разнообразные штрихи и звукоподражательные приёмы,

даёт простор для творческих вариаций, чем и пользовались кобызисты-баксы. Кроме этого, при игре струны не прижимаются к грифу, лёгкость прикосновения выдаёт выразительный и таинственный звук.



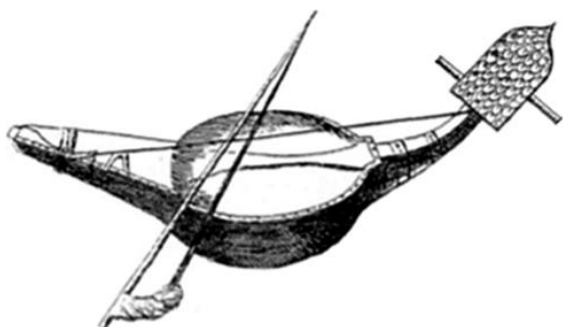
Рисунок 1. Баксы с кобызом [6]

Кобыз (или в разных языковых вариациях кобас, кобуз, кубыз) признается общетюркским инструментом [2, с. 7] и встречался не только у центрально-азиатских народов (казахов, киргизов, каракалпаков и др.), но и народов Поволжья и Приуралья (башкир, ногайцев, татар и др.) [7, с. 311]. Для последних этот народный музыкальный инструмент потерян, то есть не представлен в современной музыкальной практике, а в фольклоре упоминается лишь его название.

В отчёте о своей экспедиции путешественник-этнограф С.Г. Гмелин описал кобыз астраханских татар XVIII века: «кобас походит на круглое, глубокое и

пустое блюдо, наверху деревянную рукоятку имеющее, у которой на конце есть деревянное, на сердце похожее кольцо, на котором висят различные, металлические бляшки, на монеты похожая. Снизу сие блюдо удерживается на палке, чтоб его на коленях держать можно было. Пустая часть кобаза, не так как у наших инструментов, не обтянута тонкою кожею, но отверста. Две из волос лошадиного хвоста сделанные струны, если по ним поведёшь смычком, должны давать тон, или голос, которой издаёт звук печальный и плачевный, похожий на музыкальный тон цемоль, но удивительно скучен. Когда на кобазе играют то часто потрясывают всем инструментом, чтоб чрез то на конце рукоятки находящиеся металлические бляшки в движение приходили и звенели» [3, с. 192].

Общность татарского и казахского кобыза можно проследить на рисунке 2.



Татарский кыл-кобыз
Зарисовка И. Борисова по С. Г. Гмелину
[2, с. 10]



Казахский кыл-кобыз
Музейный экспонат Музея музыки, инв.
№ МИ-843

Рисунок 2. Татарский и казахский
кыл-кобыз XVIII века

Другой путешественник, академик П.С. Паллас, в своём отчёте о южных провинциях Российской империи конца XVIII века так описывает кобыз: «Среди них был найден Орфей. Хотя он играл на кыргызском инструменте и не проявлял особого мастерства, он нас очень порадовал. Внутренность кнута в его руке была сделана из конского волоса. По звучанию и внешнему виду этот инструмент напоминает лебедя» [5, с. 70].

Астраханский этномузыковед А.Р. Усманова в своём диссертационном исследовании пишет, что исполнительские традиции на кобызе являлись общерегиональными. И приходит к выводу, что наименее восприимчивым к иноэтническому влиянию оказался именно казахский инструментальный фольклор [4, с. 99,153]. Это может быть обусловлено компактностью проживания казахов. Так, в статье М.Г. Хрущевой и А.Р. Усмановой отмечено, что в Астраханской области население смешанное, и только казахи имеют приоритет в количестве относительно моноэтнических сел [10, с. 608].

Казахи до настоящего времени сохранили свой кыл-кобыз и как древний инструмент и само его музыкальное наследие. Образно выражаясь, баксы передали свой кобыз народным исполнителям – кобызшы, которые пронесли его через столетия. И сегодня традиционный кобыз занимает значимое место в музыкальной культуре казахского народа.

В целях сохранения традиционного музыкального культурного наследия важными задачами настоящего времени выступают: качественная аудио- и видеозапись живого исполнения носителей музыкальной культуры, изучение методики исполнения на инструменте и организация передачи умений молодому поколению, популяризация традиционного инструмента в массах через концерты и СМИ.

В реализации этих задач кыл-кобыз сегодня уступает своему современному условному аналогу – прима-кобызу. Этот инструмент скрипичного типа с четырьмя металлическими струнами был создан в советское время для концертов и ансам-

блей. В XXI веке прима-кобызисты выступают в разных странах и развивают свое искусство, что, безусловно, значимо для казахской современной культуры. Так, в рамках народного ансамбля «Сары арка» Астраханского регионального культурного центра имени Курмангазы успешно позиционируется игра на прима-кобызе. Но с позиции инструментоведения это разные инструменты, поэтому нельзя признать развитие искусства игры на прима-кобызе сохранением аутентичных казахских кобызовых традиций. Будущее традиционной музыкальной культуры зиждется, как отмечает Б.Я. Баяхунов, не столько на соответствии мировым стандартам, сколько на сохранении и развитии своей самобытности, корни которой в национальном наследии [1, с. 355].

Сегодня, в силу современных тенденций тотальной унификации требуются настойчивые усилия по сохранению традиционной культуры не только на бумаге, но в её реальном живом воспроизведении. Это позволит сберечь народную индивидуальность, «лицо» каждого народа, собственно культуру как таковую.

В деле сохранения и развития национальной культуры велико значение традиционных музыкальных инструментов. Этот, казалось бы, неодушевлённый объект, будто постепенно накапливает, хранит в себе и при прикосновении воспроизводит дух самого народа [8, с. 144]. Сохранение материальной и музыкальной культуры народов России – это сохранение её целостности в многообразии.

Список источников

1. *Баяхунов Б.Я.* В творческой мастерской // Очерки о композиторах Казахстана / ред. Н.С. Кетегенова. Алматы: Алатау, 2011. С. 328-359.
2. *Булатова Д.А.* Тюркский кобуз как объект сравнительного инструментоведческого исследования // Сравнительное искусствознание – XXI век. Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания. Сборник статей и материалов. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014-2015. Ч. 2. Вып. 1. С. 7-19.
3. *Гмелин С.Г.* Путешествие по России для исследования трёх царств природы. Ч. II. Путешествие от Черкаска до Астрахани и пребывание в сём городе: с начала августа 1769 года по пятое июня 1770 года. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1777. 361 с.
4. *Жубанов А.К.* Струны столетий. Очерки о жизни и деятельности казахских народных музыкантов. Алматы: Каз. гос. изд-во худ. лит., 1958. 395 с.
5. *Паллас П.С.* Путешествия по разным провинциям Российской империи. Ч. 2. СПб.: Оптима, 1809. 657 с.
6. *Рыбаков С.Г.* Отчёт о поездке к киргизам. Народное здравие. Баксы. Русская просветительная деятельность в степи // Отчёт члена-сотрудника С. Рыбакова о поездке к киргизам летом 1896 по поручению Императорского Географического общества. Общие наблюдения над современным бытом киргиз // Живая старина: периодическое издание отделения этнографии Императорского Русского географического общества. 1897. Выпуск II. Ч. 5. 675 с.
7. *Севастьянова С.С.* Музыкальная культура Астрахани. Погружение в фольклор // Многоуровневая система художественного образования в полиэтничном регионе. Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. С. 308-314.
8. *Таттыбайкызы А.* Казахский кобыз в его становлении и эволюции в процессе развития национальной музыкальной культуры. Дис. ...канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2022. 264 с.
9. *Усманова А.Р.* Этномузыкальные параллели татар и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области. Дис. ...канд. иск.: 17.00.02. Астрахань, 2008. 216 с.

10. Хрущева М.Г., Усманова А.Р. К проблеме формирования дву- и/или полиязычия в музыкально-фольклорных местных/локальных стилях тюркоязычных этнических групп Нижнего Поволжья и Астраханской области // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 2В. С. 605-628.

References

1. Bayaxunov B.Ya. V tvorcheskoj masterskoj // Oчерки о композиторах Kazaxстана / red. N.S. Ketegenova. Almaty: Alatau, 2011. S. 328-359.

2. Bulatova D.A. Tyurkskij kobuz kak ob`ekt sravnitel`nogo instrumentovedcheskogo issledovaniya // Sravnitel`noe iskusstvoznanie – XXI vek. Nasledie Genrixa Orlova i aktual`ny`e problemy` sovremennogo sravnitel`nogo iskusstvoznaniya. Sbornik statej i materialov. SPb.: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2014-2015. Ch. 2. Vy`p. 1. S. 7-19.

3. Gmelin S.G. Puteshestvie po Rossii dlya issledovaniya trex czarstv prirody`. Ch. II. Puteshestvie ot Cherkasska do Astraxani i preby`vanie v syom gorode: s nachala avgusta 1769 goda po pyatoe iyunya 1770 goda. SPb.: Tip. Imperatorskoj Akademii nauk, 1777. 361 s.

4. Zhubanov A.K. Struny` stoletij. Oчерки о жизни и деятельности казахских народных музыкантов. Almaty: Kaz. gos. izd-vo xud. lit., 1958. 395 s.

5. Pallas P.S. Puteshestviya po razny`m provinciyam Rossijskoj imperii. Ch. 2. SPb.: Optima, 1809. 657 s.

6. Ry`bakov S.G. Otchet о poezdke k kirgizam. Narodnoe zdravie. Baksy`. Russkaya prosvetitel`naya deyatel`nost` v stepi // Otchet chlena-sotrudnika S. Ry`bakova о poezdke k kirgizam letom 1896 po porucheniyu Imperatorskogo Geograficheskogo obshhestva. Obshhie nablyudeniya nad sovremenny`m by`tom kirgiz // Zhivaya starina: periodicheskoe izdanie otdeleniya e`tnografii Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshhestva. 1897. Vy`pusk II. Ch. 5. 675 s.

7. Sevast`yanova S.S. Muzy`kal`naya kul`tura Astraxani. Pogruzhenie v fol`klor // Mnogourovnevaya sistema xudozhestvennogo obrazovaniya v polie`tnichnom regione. Sbornik statej po materialam Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Krasnodar: Krasnodarskij gosudarstvenny`j institut kul`tury, 2018. S. 308-314.

8. Tatty`bajky`zy` A. Kazaxskij koby`z v ego stanovlenii i e`voljucii v processe razvitiya nacional`noj muzy`kal`noj kul`tury`. Dis. ...kand. isk.: 17.00.02. SPb., 2022. 264 s.

9. Usmanova A.R. E`tnomuzy`kal`ny`e paralleli tatar i tyurkskix e`tnicheskix grupp (nogajcev-karagashej, turkmen i kazaxov) Astraxanskoj oblasti. Dis. ...kand. isk.: 17.00.02. Astraxan, 2008. 216 s.

10. Xrushheva M.G., Usmanova A.R. K probleme formirovaniya dvu- i/ili poliyazy`chiya v muzy`kal`no-fol`klornyx mestny`x/lokal`ny`x stilyax tyurkoyazy`chnyx e`tnicheskix grupp Nizhnego Povolzh`ya i Astraxanskoj oblasti // Kul`tura i civilizaciya. 2017. Т. 7. № 2В. С. 605-628.

Сведения об авторах

- Демченко Александр Иванович** – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, действительный член (академик) РАЕ, действительный член (академик) Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования (Саратов, Россия)
- Лаврова Светлана Витальевна** – доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)
- Лю Чан** – аспирантка I курса кафедры музыкального образования и воспитания Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена Л.А. Скафтымова (Санкт-Петербург, Россия)
- Мартыненко Владислав Кириллович** – выпускник кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, научный редактор ООО «Адонис» (Москва, Россия)
- Петров Владислав Олегович** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)
- Соболева Елена Анатольевна** – кандидат философских наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)
- Таттибайкызы Акнар** – кандидат искусствоведения, артистка Академического оркестра казахских народных инструментов им. Д. Нурпеисовой Управления культуры, развития языков и архивного дела Атырауской области, республика Казахстан (Атырау, Казахстан)
- Уваров Сергей Алексеевич** – кандидат искусствоведения, заместитель редактора отдела культуры газеты «Известия», член Союза композиторов России, Российского музыкального союза, Международного Общества теории музыки (Москва, Россия)