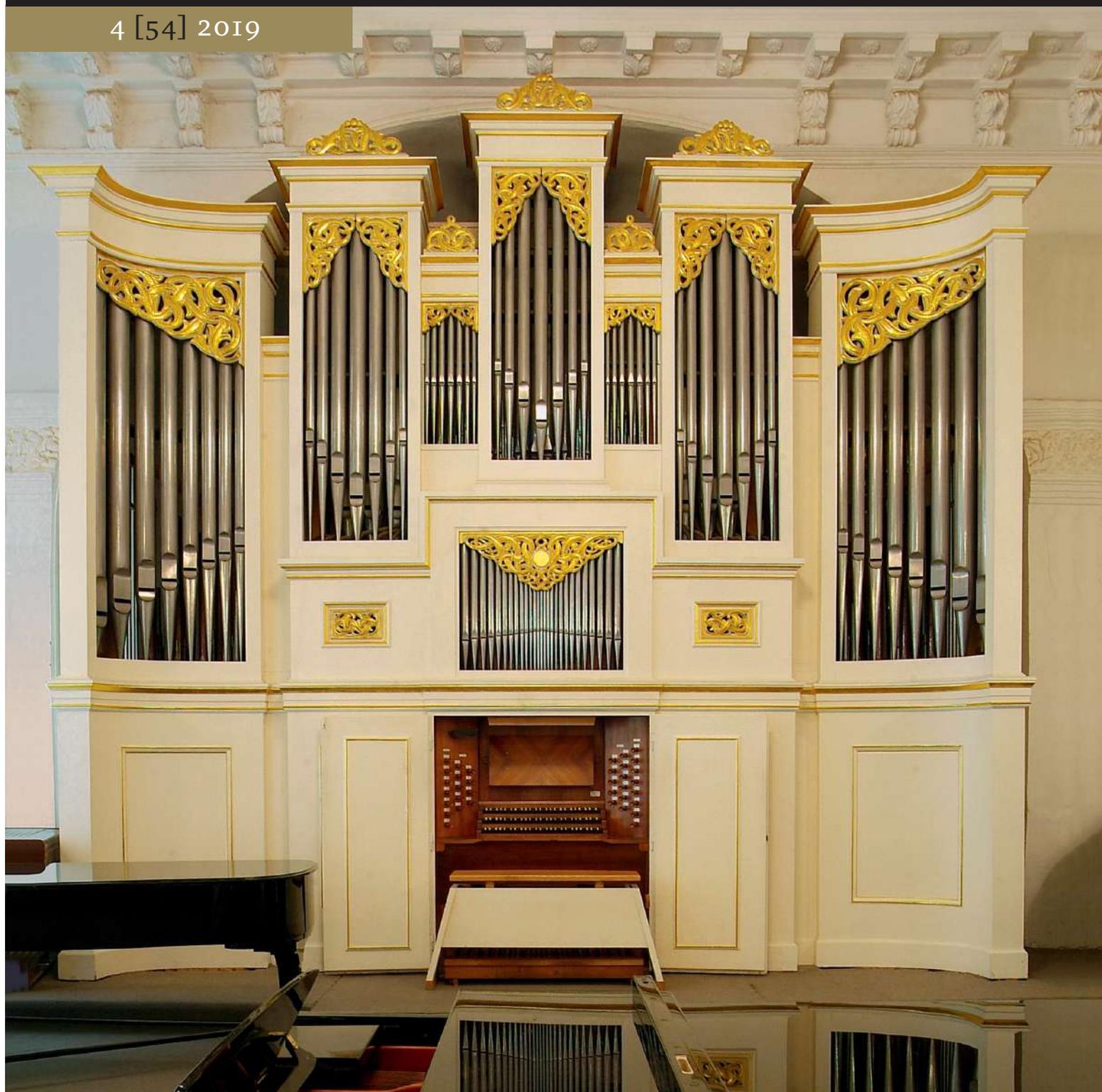




# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ISSN 2220 – 1769

4 [54] 2019



16+

Нижегородская  
государственная  
консерватория  
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ  
ПРОБЛЕМЫ  
ВЫСШЕГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-  
аналитический,  
научно-  
образовательный  
журнал

**Главный редактор**

Т. Б. Сиднева

**Зам. главного редактора**

О. М. Зароднюк

**Редакционный совет:**

Т. Н. Левая

В. Н. Сыров

А. А. Амрахова

В. Б. Валькова

С. И. Савенко

Пэн Чэн (КНР)

М. Зандер (Германия)

Р. А. Ульянова

А. Е. Кром

Т. Я. Железна

А. А. Евдокимова

Т. Г. Бухарова

Л. А. Зелексон

Е. В. Приданова

Е. В. Артемьева

*Компьютерная верстка*

А. С. Платонова

*Дизайн обложки*

В. А. Музыченко

*Корректор*

Л. А. Зелексон

**Учредитель и издатель**

Федеральное

государственное бюджетное  
образовательное учреждение  
высшего образования

«Нижегородская

государственная

консерватория

им. М. И. Глинки»

*Адрес издателя**и редакции:*603950, Нижний Новгород,  
ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40  
Тел./факс (831) 419-40-56<http://www.nnovcons.ru>

E-mail:

[nngk.izdaniya@yandex.ru](mailto:nngk.izdaniya@yandex.ru)**Содержание**

DOI: 10.26086/NK.2019.52.2.001

**Проблемы теории и истории музыки***Левая Т. Н.* К понятию «современная музыка»: дискуссионные заметки 3*Александрова Л. В.* О расширении понятия логических отношений в звуковысотных организациях музыки XX века: эквивалентность 9*Денисова Г. А.* «Sechs Orchesterlieder» op. 8 А. Шенберга в ракурсе двух моделей жанра Orchestergesang 20*Батагова Т. Э., Конарев М. А.* Специфика оркестровой выразительности в триптихе Б. И. Тищенко по сказкам К. И. Чуковского 28*Рыбалова М. М.* Семантика жанра танго в балетах Д. Д. Шостаковича 33*Стефанович Д. В.* Церковное пение в блокадное время. Персоналии 44**Вопросы этномузыкологии***Татарина Т. Л.* Особенности фоники в текстах смеховых жанров русского песенного фольклора 48**Проблемы педагогики и методики музыкального образования***Забулионите А. К. И.* Smart-технологии как инновационный проект в обучении китайских аспирантов по специальности «музыковедение»: барьеры и возможности 52**Восток и Запад:****исследования китайской музыкальной культуры***Дун Шухань.* Особенности стиля камерно-инструментальных сочинений Го Вэньцина «Музыка "Ба" для виолончели и фортепиано» и струнного квартета «Баллада о реке Янцзы» 59*Амрахова А. А., Шэнь Хунбо.* Образ Китая в культуре Европы и формы его музыкального воплощения (до XX века) 65*Чжао Мин.* Язычковые инструменты древнего Китая в контексте развития баянного и аккордеонного искусства КНР 74*Ли Юэхе.* Становление и развитие жанра кантаты в музыкальной культуре Китая 80*Мао Нань.* Китаизация западной флейты: из истории флейтового искусства Китая 87**Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях***Булычева Е. И.* Мифологические основания образов музыки в творчестве прерафаэлитов 94*Афасижев М. Н.* Классическая парадигма эмпатии в теории и практике искусства 99*Афасижев М. Н.* На пути к созданию комплексной методологии исследования искусства 104*Кирнозе З. И., Кашлявик К. Ю.* Музыка мастера 108*Зусман В. Г., Кирнозе З. И., Сиднева Т. Б.* «Антитрадиционализм» и «Философия нестабильности» 112**Рецензии***Левая Т. Н.* «Опера — чудо света». О книге Алексея Парина 118

© Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2019

Метаданные статей журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» размещены в базах данных компании HYPERLINK <http://www.ebsco.com/> EBSCO Publishing на платформе EBSCOhost.

# ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

DOI: 10.26086/NK.2019.54.4.002

УДК 78.01

© Левая Тамара Николаевна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки, профессор  
E-mail: levgez@mail.ru*

## К ПОНЯТИЮ «СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА»: ДИСКУССИОННЫЕ ЗАМЕТКИ

Статья представляет собой попытку рассмотреть понятие «современная музыка» и прокомментировать его бытование в отечественном культурном пространстве. Автор обращает внимание на разноречивые толкования этого понятия, что связано с изначальной неопределенностью его границ. Хронологические критерии «современного» довольно подвижны. Специалисты по современному искусству выделяют по крайней мере четыре фазы в его развитии. Одна охватывает приблизительно 25 последних лет; другая восходит к 60–70-м годам минувшего столетия; еще одну фазу связывают с XX веком как таковым; наконец, в самом широком плане в круг «современного» вовлекается едва ли все искусство Нового времени. Музыкальное творчество в целом укладывается в эти темпоральные рамки. Вместе с тем заслуживает внимания сама практика словоупотребления «современная музыка», ставшая своего рода маркером и отразившая важнейшие вехи в отечественном искусстве XX века. В этом ракурсе в статье последовательно рассматриваются: деятельность «Вечеров современной музыки», эстетика АСМ, доктрина соцреализма, реабилитация «современного» в эпоху оттепели и перестройки. Автор касается также концепта современности в эпоху постмодерна, когда сам этот концепт может показаться анахронизмом.

*Ключевые слова:* современная музыка, модернизм, «новое звукосозерцание», Ассоциация современной музыки, современничество, постмодерн

© Levaya N. Tamara, 2019

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
PhD in Arts History, Head of the Department of Music History, Professor*

## TO THE CONCEPT OF «MODERN MUSIC»: DISCUSSION NOTES

The article is an attempt to consider the concept of «modern music» and comment on its existence in the domestic cultural space. The author draws attention to the contradictory interpretations of this concept, which is associated with the initial uncertainty of its boundaries. The chronological criteria of «modern» are quite mobile. Contemporary art experts identify at least four phases in its development. One covers approximately the last 25 years; the other dates back to the 60s – 70s of the last century; another phase is associated with the twentieth century as such; finally, in the broadest sense, the circle of «modern» involves hardly all the art of Modern times. Musical creativity as a whole fits into this temporal framework. At the same time, the very practice of the usage of the word «modern music» deserves attention, which became a kind of a marker and reflected the most important milestones in the domestic art of the twentieth century.

In this perspective, the article consistently examines: the activities of the «Evenings of modern music», the aesthetics of AFM, the doctrine of socialist realism, the rehabilitation of the «modern» in the era of thaw and perestroika. The author also touches on the concept of modernity in the postmodern era, when this concept may seem anachronistic.

*Key words:* modern music, modernism, «new sound conception», Association of modern music, postmodernism

«Современная музыка», как и «современное искусство» в целом, — понятие столь же широко употребляемое, сколь трудно определимое по своему смысловому наполнению. Неслучайно до сих пор оно так и не было оформлено словарным

способом. Препятствием тому могли служить и объективная размытость границ, и «узурпация» данного термина самыми разными стилями и направлениями, и не всегда обоснованная претензия ассоциировать его с определенным «знаком

качества». Возможно, именно эти обстоятельства побудили Р. Щедрина сделать следующее признание: «...Очень не люблю словосочетание "современная музыка". Это своего рода индульгенция. Дескать, вы уж извините, что будете слушать полную муру. Это современная музыка, и вы в ней еще недостаточно разбираетесь и недостаточно образованы. <...> Нет никакой современной музыки! <...> Есть музыка сегодняшнего дня, которая написана вчера и сегодня» [16, с. 8].

Если несколько снизить эмоционально-негативный пафос этого высказывания, то можно все же утверждать, что его автор ограничивает свое понимание «современного» исключительно хронологическими параметрами. Между тем история искусства дает нам немало примеров сущностного, концептуального понимания этого слова. В таком ракурсе опус столетней давности типа «Весны священной» может восприниматься более свежо, нежели сочинение, написанное сегодня. Так или иначе, существуют как минимум два представления о «современном», и это тоже затрудняет определение границ понятия.

Можно напомнить и еще об одном измерении «современного»: в бытовом словоупотреблении его нередко противопоставляют «классическому», причем носителями первого выступают мобильные жанры массовой культуры, а второго — музыка академической традиции. Оставляя сейчас в стороне подобную практику (а заодно — и связанную с ней дихотомию «классического-современного»), сосредоточимся все же на академическом творчестве, чья приверженность актуальным ценностям вряд ли нуждается в доказательствах.

Хронологические критерии «современного» здесь оказываются довольно подвижными. Специалисты по современному искусству выделяют по крайней мере четыре фазы в его развитии. Одна охватывает приблизительно 25 последних лет — что соответствует возрасту одного человеческого поколения и соотносится с понятием «современный» в наиболее точном смысле слова (в западных терминах ее предпочитают называть «contemporary art»). Другая восходит к 60–70-м годам минувшего столетия — времени формирования того, что принято понимать под современным искусством в его нынешнем виде (граница, подтверждаемая практикой крупнейших мировых музеев: напомним, что не ушли еще в прошлое ни минимализм, ни концептуализм, ни разного рода акционистские практики). Еще одну фазу связывают с XX веком как таковым, учитывая авангардный художественный взрыв, произошедший на его пороге и во многом определивший

всю последующую художественную биографию столетия (упомянутая «Весна священная» в подобном аспекте продолжает оставаться знаковым явлением). Наконец, в самом широком понимании в круг «современного» вовлекается едва ли не все искусство Нового времени.

Музыкальное творчество, номинирующее себя в качестве современного, в целом укладывается в эти темпоральные рамки (исключая разве что значительно удаленные от нас «позапрошлые» века). Об этом говорит репертуарная практика разного рода фестивалей и исполнительских коллективов: если камерные пространства оказываются оптимальными для экспериментов в духе новейшей радикальной музыки, то так называемые «большие» фестивали редко обходятся без шедевров XX века (примером тому могут служить, среди прочего, фестивали современной музыки в Горьком – Нижнем Новгороде, включая позднейшие «Картинки с выставки»).

Как бы то ни было, границы понятия «современная музыка» действительно весьма широки даже в чисто хронологическом плане. Это, однако, несколько не отменяет необходимости всмотреться в тот смысл, который вкладывался в это понятие в те или иные годы. Весьма красноречивую картину демонстрирует в данном отношении отечественное культурное пространство XX века, где сама практика подобного словоупотребления стала своего рода маркером, отразившись в названиях кружков, организаций, периодических изданий, партийных документов и пр. Попробуем совершить экскурс в нашу недавнюю историю.

Повышенный интерес к современному музыкальному творчеству совпал в России с началом XX столетия, и одним из символов этого стала деятельность петербургского кружка «Вечера современной музыки», открывшегося в 1900 году. Эстетическая платформа «Вечеров», явившихся музыкальным ответвлением «Мира искусства», была тесно связана с *модернизмом* — движением, сыгравшим ключевую роль в формировании художественных приоритетов XX века и ставшим синонимом современного искусства уже в чисто этимологическом аспекте<sup>1</sup>. Как лаборатория новаторски ориентированного композиторского творчества, кружок занимался пропагандой отечественных и западных музыкальных новинок — «в противовес одностороннему увлечению заигранными пьесами и модными виртуозами» [8, с. 474–475]. На протяжении последующих лет интерес к новому лишь нарастал, получив соответствующее теоретическое обоснование и облекаясь либо в манифест «Свободной музыки»

Н. Кульбина [5], либо в принципы «нового звуко-созерцания», отстаиваемые В. Каратыгиным [4]. Этот интерес охватывал и сферу музыкальной периодики: в хроникальном приложении к журналу «Музыкальный современник» говорилось о важности его миссии «во всех тех случаях, когда темп музыкальной жизни настойчиво требует безотлагательных откликов со стороны критика или летописца...» [15, с. 3].

Актуализация «современного» сохраняет свою силу и в советский период отечественной истории — что даже дало повод писателю и публицисту Дмитрию Быкову говорить о «советском модернистском проекте». Правда, она приобретает при этом качественно новые смысловые оттенки.

Прямым наследием Серебряного века явилась деятельность в 1920-е годы членов Ассоциации современной музыки (АСМ), во многом продолживших композиторские искания предыдущей эпохи. Программное значение имела статья Л. Сабанеева в ежемесячнике «Музыкальная культура». Говоря о «критериях современности», автор выдвигает на первый план «новизну звукового выражения», то есть *новый язык*, — что вполне согласуется с «новым звуко-созерцанием», провозглашенным еще в досоветские времена. Вместе с тем в рассуждениях автора сказываются новые политические реалии, а именно — попытка противостоять идеологическому давлению со стороны адептов так называемой пролетарской музыки, видящих свою цель главным образом в пропаганде революционной тематики (в этом случае современность понималась исключительно в сюжетном ракурсе). Отстаивая свой взгляд на истинно современную музыку, Сабанеев замечает, что «никогда старомодная музыка, заимствованная из стиля обывательски-опереточных ли, или этнографически-народных, или просто из прошлых эпитонических элементов с прилаженным к ней, независимым от самой музыки текстом самого наисовременнейшего содержания, не может нами квалифицироваться как музыка современности — она все-таки не такова, и чем современнее текст, тем ярче выступает несовременность самой музыки, никак не претворенной под влиянием новых настроений и идей» [10, с. 336]. Сходные взгляды высказывал и такой лидер АСМ, как Н. Рославец, заявлявший о себе: «Конечно, я не "пролетарский композитор" в том смысле, что не пишу "для масс" скверной музыки в стиле Бортнянского или Галуппи...» [9, с. 137].

Ассоциация современной музыки имела, как известно, свое отделение в Ленинграде

(ЛАСМ), чья деятельность отличалась известной долей автономии и более выраженной ориентацией на пропаганду новейшей музыки Запада. Неслучайно сборники ЛАСМ, публикуемые в издательстве «Тритон» И. Глебовым и С. Гинзбургом, выходили под общей рубрикой «Новая музыка». Это словосочетание вполне соответствовало понятию «новая музыка» в западноевропейском (прежде всего — немецкоязычном) музыкальном знании<sup>2</sup>, утвердившемуся в статусе термина и вошедшему в известные словари. Однако на русско-советской почве термин «новая музыка» просуществовал сравнительно недолго, ограничивая сферу своего использования публикациями ЛАСМ и, в конечном счете, уступая место словарно не обозначенной «современной музыке».

Возвращаясь к статье Сабанеева 1924 года, надо заметить, что ее полемический тон кажется вполне мотивированным на фоне усиливающегося демарша рапповских критиков, в лексиконе которых слова «современники» и «современничество» приобретают бранный смысл. Так, Л. Лебединский пишет, что «идеология <...> "современников" — плоть от плоти и кровь от крови чистейшего махрово-контрреволюционного меньшевизма» [6, с. 23]. Критический настрой в отношении АСМ не исчез и в последующее время, когда партийным постановлением 1932 года враждующие группировки были упразднены и прекратили свое официальное существование.

Попытку относительной реабилитации АСМ предпринял в начале 1940-х годов Д. Житомирский в своей статье «К истории современничества». «Музыкальный модернизм, — пишет он в ней, — оставался, в известном смысле, объединенным фронтом борьбы за "современную музыку", противопоставлявшим себя эпитонству и рутине» [14, с. 41]. Вместе с тем негативные коннотации применительно к «современничеству» в какой-то мере сохраняют свою силу и в этой статье: объектом критики Д. Житомирского выступают западнические увлечения членов АСМ и их позиция «нейтралитета» в отношении нового, революционного содержания в музыкальном искусстве (впрочем, последний недостаток, по мысли автора, был в конечном счете преодолен, что иллюстрируется внушительным списком «асмовских» опусов с революционными сюжетами).

Как бы то ни было, АСМ прекратила свою жизнь. Поворотным пунктом в ее судьбе стали упомянутые события начала 1930-х годов, когда само слово «современный» надолго и бесповоротно заменилось словом «советский». В итоге на смену еженедельнику «*Современная музыка*», с его серьезным научным весом и одновремен-

но — молниеносной реакцией на музыкальные события дня, пришел статусный «толстый» журнал *«Советская музыка»*, ставший главным рупором официальной идеологии в сфере музыкального творчества.

Каковы были причины происшедших изменений? Как полагает Ю. Н. Давыдов, документ 1932 года, при всей его половинчатости, явился симптомом нового отношения к искусству, а именно — смены социологического подхода к нему подходом «гносеологическим» [1]. Согласно этой позиции, на исходе 1920-х годов вульгарная социология практически себя изжила, причем главной причиной ее поражения была тенденция рассматривать искусство в чисто историческом — горизонтальном — аспекте и неспособность оценить его общечеловеческий смысл, преодолевающий какие-либо исторические барьеры. Между тем именно этот «вертикальный» взгляд становится доминирующим в новом десятилетии, что потребовало формирования соответствующих художественных универсалий. В советской стране функцию такой универсалии призвана была выполнять доктрина соцреализма со свойственной ей специфической системой координат.

Было бы неправильным отказывать этой доктрине в претензиях на «современность». Напротив, призывы соответствовать «требованиям эпохи», стремление ускорить ход событий, «догнать и перегнать», а также другие приметы «панибратского обращения с концептом Время» отличали советскую культуру во все периоды ее существования<sup>3</sup>. Вместе с тем то настоящее, которое культивировалось в «золотую пору» соцреализма, было вымышленным, мифологизированным настоящим. Отражая жизнь «в ее революционном развитии», оно в большей степени отвечало критериям «советского», нежели «современного». Понятие же «современный», с его идеологической нейтральностью и нежелательными модернистскими ассоциациями, вообще уходит в эти годы с авансцены, сохраняя лишь свой узко-прикладной, хронологический смысл.

Какова же была его судьба в дальнейшем? Свойственный советской системе консерватизм и изоляционизм, обусловленные политикой железного занавеса, не могли существовать бесконечно. Культ современного возрождался к жизни в те моменты отечественной истории, когда груз накопленных закостенелых догм требовал прорыва к относительным свободам. Так случилось во времена «оттепели»: одним из символов подобного прорыва выступил тогда сборник *«Музыка и современность»*<sup>4</sup>. Выдержавший одиннадцать выпусков, он вмещал в себя статьи о Прокофьеве,

Шостаковиче, Свиридове, Стравинском, а также Хиндемите, Орфе, Онеггере, Мессиае, Бриттене, нововенцах... Так становилась наконец-то достоянием широкой общественности современная музыкальная классика, на целые десятилетия изъятая из обихода.

Достойны упоминания также труды Ю. Н. Холопова: названия его книг — *«Очерки современной гармонии»* или *«Современные черты гармонии С. Прокофьева»* — говорят сами за себя. В то же время жесткая официальная критика, развернувшаяся вокруг последней, свидетельствовала о том, что и в 1960-е годы «современная музыка» продолжала оставаться на правах аутсайдера. Наследие соцреализма давало о себе знать также и в «программных» статьях вышеупомянутого сборника, где «современность», в рапповско-пролеткультовских традициях, нередко сводилась к официозным советским датам. При этом продолжала осуждаться «порочная идейная основа "современничества"» 1920-х годов, обвиняемого в связях с реакционной буржуазной идеологией [3, с. 6]. Отказ от этих догм произошел лишь с окончанием советского периода отечественной истории. Среди прочего, он выразился в полной реабилитации АСМ и создании на основе ее опыта нового композиторского объединения — АСМ-2.

Это произошло на рубеже 1980–1990-х годов, в эпоху «перестройки». Новые «асмовцы», как и их предтечи, выступали против «музыкального консерватизма, застывшего академизма, за нестандартное композиторское мышление, творческий поиск и эксперимент» (девиз, провозглашенный в Декларации объединения). Здесь они напрямую наследовали и опыт авангарда 1950–1960-х годов — неслучайно председателем новой АСМ был избран Э. Денисов. Вместе с тем, по справедливому замечанию С. Савенко, «первое десятилетие постсоветской музыки, формально начавшееся в 1991 году, стилистических сюрпризов не принесло — художественные процессы в очередной раз обнаружили свою независимость от политических катаклизмов» [11, с. 50]. Можно сказать, новая АСМ, превратившаяся в своего рода «респектабельный мейнстрим» (С. Савенко), скорее узаконила в правах современный тип композиторского мышления, нежели заново его открыла. Это же относится к разного рода музыкальным проектам (вроде «Альтернативы» или «Другого пространства»), а также исполнительским коллективам (типа Студии новой музыки или МАСМ — прямого детища АСМ-2), возникшим на рубеже столетий и, кажется, окончательно вызволившим «современную музыку» из ее прежнего полукатакомбного бытия.

Между тем уже в позднесоветский период менялось внутреннее содержание самого концепта современности. Если музыкальная классика XX века еще питалась ощущением необратимого хода времени — будь то принцип *con tempo*, исповедуемый Стравинским, моделирование «драмы жизни» в формах симфонической драмы (Шостакович) или «сиюминутная» актуальность идей, то в более поздних опусах «время-движение» все заметнее сменялось «временем-пробытием», а динамическая действенность уступала место сонорно-статическим композициям как метафоре вне-времени. «Нулевое время» (А. Тертерян), «замерзающее время» (В. Сильвестров), время, отвлекающее от суеты, — к этим понятиям прибегали сами композиторы, явно уклоняясь от «перестроечных» девизов «гласности» и «ускорения». И это притом, что драматический характер происходивших на постсоветском пространстве событий (включая локальные войны и связанные с ними человеческие жертвы) уже сам по себе способен был возмутить медитативное спокойствие музыкального высказывания и дать импульс новым конфликтно-трагедийным концепциям (один из немногих примеров такого рода — «Сутаргинес» А. Шнитке, посвященный вильнюсским событиям в январе 1991 года).

Во всех этих приметах давала о себе знать рефлексия «позднего мышления» (А. Кнайфель), свойственная искусству постмодерна. Наиболее показательным воплощением ее являлась сильвестровская «постлюдийность», трактуемая как «последствие». Уход от дублирования «драмы жизни», к которому призывал композитор, был по сути дела уходом от традиционного понимания современности. Это порождало в определенном смысле парадоксальную ситуацию: современными (или актуальными — если воспользоваться терминологией кураторов новой живописи) оказывались произведения, ориентированные на вневременную (и даже антивременную) шкалу ценностей. Выражением такой шкалы выступала минималистическая статика, апология пространственных ощущений взамен процессуально-временных, метафора Тишины, отказ от экспансии языковой новизны и пр.

В эпоху постмодерна концепт «современной музыки» сам по себе может показаться анахронизмом. Правда, новейшие композиторские искания дают порой повод говорить о симптомах «третьего авангарда» и — соответственно — о возможной актуализации этого концепта [12]. С другой стороны, постсоветские культурно-политические реалии обеспечивают такую степень свободы композиторских высказываний,

которая с трудом поддается какой-либо маркировке. Так, может быть, прав в своих скептических сентенциях Р. Щедрин, и нет никакой современной музыки, а существует всего лишь музыка сегодняшнего дня?

#### Примечания

<sup>1</sup> В его рамках можно рассматривать, очевидно, и стиль модерн — культурно-художественный феномен, характеризующий европейское искусство рубежа XIX–XX веков.

<sup>2</sup> Его подробному рассмотрению посвящены, в частности, многие работы К. Дальхауса [2, с. 29–102].

<sup>3</sup> Об этом пишет, в частности, Т. Науменко, ссылаясь на одноименную публикацию Ю. Степанова [13, с. 37].

<sup>4</sup> Сборник выходил в издательстве «Музыка» (редактор-составитель большинства выпусков — Т. А. Лебедева).

#### Литература

1. *Давыдов Ю. Н.* Искусство как социологический феномен. М.: Наука, 1968. 285 с.
2. *Дальхаус К.* Избранные труды по истории и теории музыки. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2019. 420 с.
3. *Данилевич Л.* Год 1963 // Музыка и современность. Вып. 2. М.: Музгиз, 1963. С. 3–23.
4. *Каратыгин В.* Новейшие течения в русской музыке // Избранные статьи. М.: Музыка, 1965. С. 141–153.
5. *Кульбин Н.* Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества в музыке. СПб.: Военная типография, 1909. 7 с.
6. *Лебединский Л.* Восемь лет борьбы за пролетарскую музыку. (1923–1931): отчет о деятельности Совета Ассоциации пролетарских музыкантов, о борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМа. М.: Музгиз, типография Образцовая, 1931. 136 с.
7. *Науменко Т. И.* Текстология музыкальной науки. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.
8. *Нестьев И. В.* Музыкальные кружки // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Кн. 3. М. 1977. С. 474–482.
9. *Рославец Н.* О себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
10. *Сабанеев Л.* Современная музыка // Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. М.: Композитор, 2006. С. 335–340.
11. *Савенко С.* Авангард и советская музыка // Музыка в постсоветском пространстве.

- Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2001. С. 39–53.
12. *Слонимский С.* Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. СПб.: Композитор, 2014. 16 с.
  13. *Степанов Ю. С.* Панибратское обращение с концептом «Время» в культуре советского периода // *Константы. Словарь русской культуры*. М.: Языки русской культуры, 1997. 171 с.
  14. *Житомирский Д. В.* К истории «современничества» // *Советская музыка*. 1940. № 9. С. 31–48.
  15. *Хроника* // *Музыкальный современник*. 1915. № 1. С. 3–5.
  16. *Щедрин Р.* Искусство — это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца // *Музыкальная академия*. 2002. № 4. С. 1–9.
- References
1. Davydov, Yu. N. (1968), *Iskusstvo kak sotsiologicheskii fenomen* [Art as a sociological phenomenon], Nauka, Moscow, USSR.
  2. Dahlhouse, K. (2019), *Izbrannyye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected works on the history and theory of music], Publishing House named after N. I. Novikov, St. Petersburg, Russia.
  3. Danilevich, L. (1963), "Year 1963", *Muzyka i sovremennost'* [Music and modernity], Issue 2, Muzgiz, Moscow, USSR, pp. 3–23.
  4. Karatygin, V. (1965), "The latest trends in Russian music", *Izbrannyye stat'i* [Featured Articles], Muzyka, Moscow, USSR, pp. 141–153.
  5. Kulbin, N. (1909), *Svobodnaya muzyka. Primeneniye novoy teorii khudozhestvennogo tvorchestva v muzyke* [Free music. Application of a new theory of artistic creativity in music], Military Printing House, St. Petersburg, Russia.
  6. Lebedinsky, L. (1931), *Vosem' let bor'by za proletarskuyu muzyku. (1923–1931): otchet o deyatelnosti Soveta Assotsiatsii proletarskikh muzykantov, o bor'be za dvizheniye proletarskoy muzyki i dal'neyshikh zadachakh RAPM* [Eight years of struggle for proletarian music. (1923–1931): report on the activities of the Council of the Association of Proletarian Musicians, on the struggle for the movement of proletarian music and the further tasks of the RAPM], Muzgiz, Tipografiya Obraztsovaya, Moscow, USSR.
  7. Naumenko, T.I. (2013), *Tekstologiya muzykal'noy nauki* [Textology of music science], Pamyatniki istoricheskoy mysli, Moscow, Russia.
  8. Nestiev, I. V. "Musical circles", *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XIX–nachala XX veka (1908–1917)* [Russian art culture of the late 19th – early 20th century (1908–1917)], vol. 3, Nauka, Moscow, USSR, pp. 474–482.
  9. Roslavets, N. (1924), "About myself and my work", *Sovremennaya muzyka* [Modern music], no. 5, pp. 132–138.
  10. Sabaneev, L. (2006), "Contemporary music", *Novaya sovetskaya muzyka 20-h godov* [New Soviet music of the 20s], Gojovi, D., Kompozitor, Moscow, Russia, pp. 335–340.
  11. Savenko, S. (2001), "Avant-garde and Soviet music", *Muzyka v postsovetskom prostranstve* [Music in the post-Soviet space], NNGK named after M. I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 39–53.
  12. Slonimsky, S. (2014), *Razmyshleniya o tret'yem avangarde i putyakh sovremennoy muzyki* [Reflections on the third avant-garde and the ways of modern music], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
  13. Stepanov, Y. S. (1997), "Fraternal treatment of the concept of «Time» in the culture of the Soviet period", *Konstanty. Slovar' russkoj kul'tury. Yazyki russkoj kul'tury* [Constants. Dictionary of Russian culture], Moscow, Russia.
  14. Zhitomirskij, D. V. (1940), "To the history of «modernism»", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 9, pp. 31–48.
  15. "Chronicle" (1915), *Muzykal'nyy sovremennik* [Musical contemporary], no. 1, pp. 3–5.
  16. Shchedrin, R. (2002), "Art is the realm of intuition, multiplied by the high professionalism of the creator", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], no. 4, pp. 1–9.

© Александрова Людмила Викторовна, 2019

*Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Новосибирск, Россия),  
доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки  
E-mail: alura4556@mail.ru*

## **О РАСШИРЕНИИ ПОНЯТИЯ ЛОГИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ В ЗВУКОВЫСОТНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ МУЗЫКИ XX ВЕКА: ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ**

В статье вводится понятие эквивалентных звуковысотных отношений тонов двенадцатизвуковой музыкальной системы музыки второй половины XX века. Данный вид отношений рассматривается на основе музыкально-теоретической системы (МТС), представляющей логическую модель эмпирической музыкальной системы (ЭМС) и ее результативно-конструктивную форму. Такой подход предполагает обращение к понятиям, разработанным в математической теории множеств. В этом смысле эквивалентное отношение трактуется в узком значении как локальное отношение музыкальных тонов в МТС при моделировании творческих процессов на микроуровне. Широкое понятие эквивалентности, характерное для макропроцессов развернутых персонализированных композиций в контексте ЭМС, соответствует пониманию функциональности как работы системы и трактуется нами как *конструктивная функциональность*. Возможен так называемый *обиходный* смысл, не требующий доказательств и включающий *психологическую* интерпретацию понятия, обусловленный проявлением заметных, бросающихся в глаза наиболее общих признаков, на основании которых делается вывод об эквивалентности. Таким образом, данный вид отношений создает почву для создания неисчерпаемых, непредсказуемых творческих вариантов, что подтверждает композиторская практика особенно второй половины XX века. В соответствии с данными теоретическими положениями обсуждаются высказывания, произведения или их фрагменты композиторов Б. Бартока, О. Мессяна, А. Веберна, К. Штокхаузена, П. Булеза, Я. Ксенакиса.

*Ключевые слова:* эквивалентность, математическое множество, музыкально-теоретическая система, конструктивная функциональность

© Aleksandrova V. Ludmila, 2019

*The Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russia),  
PhD In Arts History, Professor of the Theory of Music Department*

## **ON THE EXPANSION OF THE CONCEPT OF LOGICAL RELATIONSHIPS IN HIGH-ALTITUDE MUSIC ORGANIZATIONS OF THE TWENTIETH CENTURY: EQUIVALENCE**

The article introduces the concept of equivalent pitch relations of tones of the twelve-note musical system of the music of the second half of the XX century. This type of relationship is considered on the basis of the musical-theoretical system (MTS), which is a logical model of the empirical musical system (EMS) and its effective-constructive form. This approach involves an appeal to the concepts developed in mathematical set theory. In this sense, the equivalent ratio is interpreted in a narrow sense as the local ratio of the musical tones of the system in MTS when modeling creative processes at the micro level. The broad concept of equivalence, characteristic of macro-processes of expanded personalized compositions in the context of EMS, corresponds to understanding functionality as the system operation and is interpreted by us as *constructive functionality*. The so-called everyday meaning is possible, as it does not require proof and includes a psychological interpretation of the concept, due to the manifestation of noticeable, conspicuous most common features, on the basis of which the conclusion about equivalence is made. Thus, such type of relationship sets the stage for the creation of inexhaustible, unpredictable creative options, which is confirmed by the composer's practice especially in the second half of the XX century. In accordance with these theoretical provisions, statements, works or fragments of compositions by B. Bartok, O. Messiaen, A. Webern, K. Stockhausen, P. Boulez, J. Xenakis are discussed.

*Key words:* equivalence, mathematical set, musical-theoretical system, constructive functionality

В теоретических исследованиях музыки, написанной в централизованной тональной системе, досконально разработана модель функциональных отношений звуковысотной организации, согласно которой между ступенями ладотональности возникают определенные взаимодействия, в мелодическом плане представленные *тяготениями* ступеней. Они представляют собой «естественно-необходимый, логически разумный» [17, с. 2], чувственно-логический, психофизиологический [20, с. 76, 82] моменты. Кварто-квинтовые соотношения, подчиненные акустическому фактору, в гармоническом плане становятся, как известно (Ж. Ф. Рамо, Ф. Ж. Фетис, Г. Рима<sup>1</sup> и многие др.), основой функционального соподчинения аккордов T, D, S групп.

В области восприятия / воспроизведения психологического и акустического феноменов возникает «эффект *ожидания* определенного элемента музыкальной структуры», который порождает «моменты *предсказуемости*». «Максимально предсказуемой будет структура, выражающая собой какую-либо *закономерность*» [15, с. 148].

Подобный тип взаимодействий тонов тональной системы представляет собой *узкое*, специфическое *понятие функциональных отношений*<sup>2</sup>, а также определяет *широкое значение функциональности*, возникающей как на уровне одной композиции, так и на уровне целого направления, и отражает характерный тип *работы системы*.

Степень централизации и, соответственно, различной сложности исходной модели отношений зависит от принадлежности тональной системы к конкретному историческому периоду: предклассическому, классическому как наиболее представительному, романтическому, постромантическому, рубежу XIX–XX веков, началу – середине XX века.

«Размагничивание» данной модели отношений в XX в. привело к появлению множества различных систем, основанных на двенадцатизвучности: нерегламентированной атональности, регламентированной атональности — додекафонии, серийности, сериальности, структурализма и множества иных персонифицированных форм звуковысотной организации, имеющих индивидуализированные композиционные структурные и функциональные закономерности. Возможность предсказуемости каких-либо форм звучащего материала на различных его уровнях может оказаться *нулевой* как эстетически запрограммированное качество, связанное с рационально-логическим началом, влияющим на восприятие. Соответственно теоретическое представление об отношениях элементов-тонов конкретной звуко-

высотной организации прямо противоположно тональной системе как в *узком значении*, так и в *широком понимании*. В общих чертах эти явления обозначены нами как *конструктивная функциональность*, которая возникает на основе принципов *детерминизма* и *свободы выбора* [3, с. 8; 5, с. 222]. При этом детерминант фокусирует наиболее существенные признаки, имманентно присущие эмпирически развивающемуся процессу (например, неуклонное повышение уровня диссонантности звуковой ткани), либо он — в значении матрицы (например, серии) — предопределяется авторской волей.

*Целью* данной работы является обоснование одного из определяющих типов звуковысотных отношений, названных нами *эквивалентным* в узком значении, возникшем на основе двенадцатизвуковой системы в новейшей музыке композиторов XX века, и его взаимодействие с функциональным отношением в широком понимании на композиционном уровне.

В XX веке интенсивно эволюционирующее музыкальное мышление, особенно в его второй половине, связанное с нарастающим усилением рационального начала, вызвало необходимость поиска соответствующего подхода к распознаванию *логики* звуковысотных отношений и ее интерпретации в границах определенных положений современной науки.

Для введения в музыкальную теорию обозначенного выше отношения обратимся к понятиям, разработанным в математической теории множеств<sup>3</sup>. Исходным положением является то, что исследование проводится с позиций *музыкально-теоретической системы* (МТС), которая представляет собой *логическую модель эмпирической музыкальной системы* (ЭМС) и ее *конструктивной формы*. ЭМС — это фиксированная либо нефиксированная форма музыкального бытования — своеобразный интонационно-выразительный фонд в виде набора определенных совокупностей музыкальных тонов, обусловленного нормами «слышания»-восприятия и репродуцирования конкретной исторической эпохи. В соотношении же ЭМС и МТС последняя выступает как *результативная* форма обобщения на основе их логической взаимосвязи [2, с. 133–134; 5, с. 15–18]. Логические отношения рассматриваются на уровне, который учитывает только высотные координаты звука.

Итак, отношение эквивалентности — это бинарное отношение  $R$  на множестве  $M$ , при котором для любых  $x, y, z$  из  $M$  выполняется:

- а)  $xRx$  — рефлексивность;
- б)  $xRy \rightarrow yRx$  — симметричность;

в)  $xRy \wedge yRz \rightarrow xRz$  — транзитивность [13, с. 23]. В нашем случае  $M$  означает 12-звуковое «множество»,  $x, y, z$  — его элементы-звуки.  $R$  ( $R$  — relation — связь, зависимость, отношение) существует для обозначения связей, отношений между элементами-звуками. Знак конъюнкции  $\wedge$  читается как «и», символ  $\rightarrow$  означает «влечет».

Рассмотрим последовательно составляющие отношения эквивалентности<sup>4</sup>. В контексте теоретической части данной работы определим их как *простейшие* отношения. Обозначим звуки  $c, d, e$  некоторого октавного множества, входящего в МТС как  $x, y, z$ , и выявим их взаимодействия.

1. *Рефлексивность* (лат. *reflexio* — обращение назад) — отношение элемента множества к самому себе. Иными словами, рефлексивное отношение, выраженное через двухместные предикаты, «всегда выполнено между объектом и им самим»:  $xRx$  [22, с. 38]. Содержательный смысл рефлексивности в качестве объекта музыкально-теоретического исследования определим как возможность перехода звука в *тот же самый*, что означает *повтор*. При музыкально-теоретическом обосновании — это:  $cRc$ , но не  $cRd$ .

Рефлексивные отношения могут возникать между одновысотными звуками подобных музыкальных инструментов, различных инструментов или групп инструментов<sup>5</sup>. Поскольку на уровне взаимодействия одновысотных звуков градации разнометровости в МТС не учитываются, то *целесообразно отнести повтор звука к реальному действию рефлексивного отношения*.

Рефлексивное отношение возникает во всех типах систем — от античной до современных, имеющих двенадцатизвуковое основание в соответствующих акустических строях. Исключение составляет додекафония, главное условие которой не приемлет повтора звуков, реально действующее в экспозиционном изложении, хотя в развитии материала это правило не всегда соблюдается<sup>6</sup>.

2. *Транзитивность* (лат. *trans* — приставка со значением «через», «пере», «сквозь»; *trans + salio* — переступать, пропускать) — такое отношение, при котором, если первый элемент сравним со вторым, а второй с третьим, то первый сравним с третьим:  $xRy \wedge yRz \rightarrow xRz$  [11, с. 615]. Содержательный смысл транзитивности необходимо охарактеризовать как *возможность перехода звука, при котором наблюдается следующее условие: если звук  $c$  может перейти в  $d$ , а звук  $d$  может перейти в  $e$ , то  $c$  может перейти в  $e$  ( $cRd \wedge dRe \rightarrow cRe$ )* — Пример 1а, 1б.

Если к данному множеству, состоящему из трех элементов, прибавлять последовательно по

одному новому элементу, сохраняя группировку по три элемента, то будут получаться цепочки подмножеств из трех элементов, пересекающихся дважды (в Примере 2 это  $y... y_n$ ).

Отношение  $x (1, 2, 3...) Ry (1, 2, 3...) \rightarrow x (1, 2, 3...) Rz (1, 2, 3...)$  дает цепочку звуков, организованных в пары, расположенные по терциям (Пример 3).

Попарно пересекающиеся подмножества, состоящие из троек элементов, где последний элемент является началом новой тройки (Пример 4), дают выборку, состоящую из двух элементов (Пример 5). Непересекающиеся подмножества из последовательно выстроенных элементов (Пример 6) дают выборку сочетаний из первых-вторых, вторых-третьих, первых-третьих элементов, организованных попарно (Примеры 7а, 7б, 7в).

Возможности реализации транзитивного отношения очень многообразны. Они допускают множество вариантов выбора элементов. Фактически передвижение единичного звука или законченной последовательности звуков по любому избранному интервалу есть проявление транзитивного отношения. Таким образом, в транзитивном отношении, понимаемом достаточно широко, соблюдается условие *монотонного* высотного изменения, при котором задается *единственное* направление (восходящее или нисходящее) относительно заданной конструкции.

3. *Симметричность* (греч. *συμμετρία* — соразмерность) — отношение, которое не изменяется при перестановке объектов и может быть представлено в виде формулы:  $xRy \rightarrow yRx$ , то есть если выполнено  $xRy$ , то выполнено и  $yRx$ . Содержательный смысл симметричного отношения означает *потенциальную возможность перехода данного звука в другой с последующим возвращением в исходный*. Иными словами, если звук  $c$  может перейти в звук  $d$ , то следует, что  $d$  должен вернуться в  $c$ .

На уровне взаимодействия двух элементов из подмножества  $\{x, y\}$  [ $c, d$ ], (выражающегося через двухместные предикаты), симметричность способствует образованию некой конструкции, где второй элемент ( $y$ ) становится фиксированной звуковой осью при зеркальном отражении.

На уровне преобразований, соответствующих развитию музыкального материала, происходит взаимодействие двух частей целостных конструкций либо двух целостных структур (что в логическом смысле адекватно). Как известно, в музыкальном материале возможны следующие случаи зеркальной симметрии по отношению к  $P$ :  $R, I, RI (IR)$  —  $R$  (ракоход, обозначим как *линейная симметрия*);  $I$  (инверсия — вертикальная симметрия); оба вида со сдвигом по време-

ни — *диагональная симметрия*; *RI (IR)* — ракоход инверсии (инверсия ракохода, это — *линейно-вертикальная симметрия*, наиболее выпукло звучащая в сочетании с *диагональной симметрией* [3, с. 6–7]. При этом осевой звук либо входит в структуру, либо определяется мысленно при ее построении<sup>7</sup>.

Продемонстрируем творческий вариант четко выраженного отношения эквивалентности в пьесе Б. Бартока «Болгарские ритмы (2)» (см. фортепианный цикл «Микрокосмос» № 115). Двухтактная мелодико-ритмическая структура пьесы состоит из двух целостных пятизвучных ячеек (*g, a, h, b, c* и *cis, h, a, b, as*), обнаруживающих рефлексивность (повторяемость) структур (2, 2, 1, 2), транзитивность (сдвиг второй ячейки на полтона, передвижение тонов в восходящем и нисходящем направлениях), симметричность в противостоянии звуков пятизвучных структур относительно мысленно определяемой оси — звука *b*. Совмещение звукорядов ячеек дает плотную полутоновость в границах тритона *g-cis* [5, с. 45].

Помимо следования строгой математической модели на практике возможен чисто *психологический подход к трактовке* отношения эквивалентности. Итак, в *психологическом смысле эквивалентность* (лат. *aequalis* — равный, *valentis* — имеющий силу, равносильность) такое понятие, которое трактуется через ряд синонимов — «одинаковость», «равнозначность», «взаимозаменяемость», «это всегда можно понимать так, что каждый из них (объектов. — Л. А.) содержит всю информацию о другом объекте, *небезразличную* в данной ситуации» (курсив мой. — Л. А.) [22, с. 52].

Понятие одинаковости, равнозначности, взаимозаменяемости обусловлено одним из двух факторов: оно зависит или от «ситуации, в которой мы рассматриваем эти объекты, или от наблюдателя, который с выбранной им точки зрения судит об одинаковости объектов» [22, с. 50].

Любая эквивалентность (на конечном множестве) «может быть задана как совпадение некоторого набора общих признаков», она «означает попадание в общий класс, то есть совпадение первых номеров» — наиболее общих признаков, существенных в данной классификации [22, с. 57].

В музыкальном материале необходимо различать:

1. *Строго математическое соответствие эквивалентным отношениям*, характеризующимся рефлексивностью, транзитивностью, симметричностью, проявляющимся при моделировании творческих *микропроцессов* в МТС.

2. *Широкое понятие эквивалентности*, характерное для *макропроцессов* на уровне *развер-*

*нутых композиций* в ЭМС и соответствующее широкое пониманию функциональности как работы системы и трактуемое нами в аспекте *конструктивной функциональности* [3, с. 16; 5, с. 65].

3. *Обиходный смысл*, не требующий доказательств, включающий *психологическую* интерпретацию понятия как «совпадение первых номеров», обусловленный проявлением заметных, бросающихся в глаза наиболее общих признаков, на основании которых делается вывод об эквивалентности<sup>8</sup>.

Рассмотрим последовательно эти аспекты. Понятие эквивалентности в строго математическом смысле в музыкальном материале раскрывается через призму периодичных типов звуковысотных организаций. Попадание в «общий класс» звуков, например, полутонового, целотонного, тон-полутонового, малотерцового и других рядов основано на качестве, имеющем первоочередное значение для конкретного типа классификации, — *равновеликости расстояний между тонами*. Сошлемся в данном контексте на систему модусов ограниченной транспозиции О. Мессиаана, построенную на основе выбора из полутонового основания различного рода периодически-симметричных структур-зукорядов [14, с. 91–99]. Например, пятый модус имеет структуру  $0,5\ 2\ 0,5\ | 0,5\ 2\ 0,5$ , которая обладает свойствами рефлексивности, транзитивности, симметричности и, соответственно, ему присуще отношение эквивалентности. Наиболее сложен в мессиаановской системе последний седьмой модус, имеющий структуру  $0,5\ 0,5\ 0,5\ 1\ 0,5\ | 0,5\ 0,5\ 0,5\ 1\ 0,5$ , где налицо повтор двух звуковых ячеек (рефлексивность), последовательный перенос на высоту, отстоящую на полутон (транзитивность). Отсутствующее в данном звукоряде единичное симметричное отношение моделируемо как теоретически, так и потенциально осуществимо в развитии, поскольку основой симметричности всегда является периодичность (и наоборот).

Многие произведения Мессиаана или их фрагменты обнаруживают частичную принадлежность одновременно к двум (или более) модальным звукорядам. Например, в пьесе «Взгляд времени» (см. фортепианный цикл «Двадцать взглядов на младенца Иисуса Христа») аккордовые образования представляют идентичные отрезки звукорядов сразу нескольких модусов (1 т. —  $7/4, 7/4+6/1$ ; 2 т. —  $7/2+3/3, 7/2+5/4$  и т. д. — вторая цифра дроби означает номер транспозиции). Мессиаан называет это полимодальностью. В пьесе «Аминь Желания» потактово происходит модуляция из модуса в модус по горизонтали ( $2/3, 2/2, 6/5, 4/2$ ) [14, с. 85]. Кроме

того, композитор активно пользуется так называемыми педальной, проходящей и вспомогательной группами к заданным модальным структурам, о чем он пишет в труде «Техника моего музыкального языка». Все это создает достаточно плотную или, наоборот разреженную звуковую массу неповторимых и своеобразных сонористических звучностей, основанных на 12-звучности. «Диссонансы и неаккордовые звуки — это одно и то же» [14, с. 84]. Симптоматично, что Мессиаан показывает «как можно смешать наши лады (модусы. — Л. А.) с атональной музыкой» [14, с. 106]. Однако невозможность слухового обнаружения говорит о равноправии всех 12 звуков системы, а также трактовке понятия эквивалентных отношений в *обиходном* (психологическом) смысле. Нечто подобное высказывает Мессиаан с присущей ему предельной выразительностью: у слушателя «на концерте не будет времени выявлять нетранспонируемости и необратимости... быть зачарованным — станет его единственным желанием... он невольно подчинится странному очарованию невозможностей: некий эффект тональной вездесущности в нетранспонируемости, некое единство движения (*где начало и конец сливаются, потому что одинаковы*) (курсив мой. — Л. А.) в необратимости, — все это будет постепенно вести его к тому виду "*божественной радуги*", которой пытается быть музыкальный язык, строение и теорию которого мы ищем» [14, с. 99].

Необходимо обратить внимание на то, что *любая МТС периодичной структуры является основанием для выбора и оформления звуковых высот в целостные конструкции, которые могут не иметь в экспонировании периодичности* (например, в симметричных конструкциях (сошлемся на пьесу Б. Бартока «На острове Бали» — см. «Микрокосмос» № 115), но в развитии с помощью известных преобразований обнаруживают *составляющие отношения эквивалентности, на чем базируется качество равноправия, функционально-ролевой независимости тонов друг от друга*. Подобное равноправие, или логическое равенство, приводит к тому, что разновысотные тоны трактуются как *взаимозаменяемые, функционально равнозначные*. Известно, что на этапе освобождения от тонально-гармонических отношений, и переходе к атональности возникла потребность отказа от всех атрибутов тональной организации и, в первую очередь, это касалось звуковысотных отношений, при которых *эквивалентность можно трактовать в обиходном смысле*. Вначале здесь действовал принцип *замены*<sup>9</sup>, затем стихийность происходящих процессов привела

к возникновению в *возрастающей* степени жестких принципов организации — додекафонии и серийной техники. В контексте *серийной* техники А. Веберн возродил исторически известные контрапунктические приемы — *P, R, I, RI (IR)*<sup>10</sup> и прочие, по его словам, «вариационные идеи» [7, с. 155].

*Сериальная* техника послевоенного авангарда, возникающая, как известно, на основе структурных идей А. Веберна и О. Мессиаана («Ритмические этюды» № 2, 4) внесла в серийную организацию метр, ритм<sup>11</sup>, охватила динамику, регистр, тембр, артикуляцию, в ряде случаев темп и агогику. «Лишь во взаимодействии принципов организации длительностей, высот, громкостей и тембров возникают звуки» [25, с. 38].

*Номенклатурно-интервальный* подход, лежащий в основе структуры звуковысотной *серии*, прежде всего проникает в метроритмическую организацию, поскольку продленность звучания, выраженная *в числе*, закономерно обуславливается временным характером музыкального искусства. В сериальных композициях на качествах равноправия, функциональной равнозначности, взаимозаменяемости звуков основан прием пермутации, подразумевающий перестановки отдельных звуков, отрезков серии, различного рода перегруппировки — ротации, контрротации, интерполяции и тому подобные индивидуализированные приемы.

Организирующая роль *числа* лежит на поверхности природных качеств звукового материала — громкостной динамики («интенсивностей», по Мессиаану), регистра, темповых параметров, выражается через числовые характеристики агогических, тембровых, артикуляционных составляющих<sup>12</sup>.

Таким образом серийный звуковысотный принцип организации, остающийся в качестве ведущего исходного параметра в создании нового звукового материала, в совокупности с остальными серийными звуковыми компонентами предопределяет такого рода структуру *сериальной* композиции, которая дает основание говорить о наличии эквивалентного отношения элементов-звуков в их комплексной характеристике на уровне *микрпроцессов*.

Тотальная организация всех параметров звучащего материала, характерная для музыки послевоенного авангарда, в основании которой заложена эквивалентность отношений, простирающаяся на уровень масштабных форм макропроцессов, вызвала к жизни структурализм, полиструктурализм, потребовала максимальной упорядоченности путем сверхконтроля всех

элементов музыкального произведения. Очень точны в этом плане высказывания К. Штокхаузена. «В тотальном порядке все единицы равноправны» [25, с. 37]. «Единичное — это звук с его четырьмя измерениями: длительностью, силой, высотой, тембром» [25, с. 38]. «Осмысленность порядка зиждется на согласии единичного и целого» [25, с. 37]. «*Представление* о порядке вызывает в сознании профессионала организационные принципы» [25, с. 37]. «Организационные принципы» композитор претворяет в различных «генезис-формах». Так, одним из образцов творческой реализации взглядов Штокхаузена в эпоху 1950-х годов является «Перекрестная игра» — сериальная композиция, выполненная в пуантилистической манере и имеющая генезис «пуантилистических форм». Написано сочинение для перкуссий (разновидностей всего звуковысотного спектра том-томов, высоких и низких цимбал, фортепиано без крышки, гобоя и бас-кларнета) в классическом смысле трудносочетаемых по тембру инструментов. «В генезисе пуантилистических форм я попытался обеспечить *равноправие* (курсив мой. — Л. А.) всех индивидуальных элементов — отдельных тонов с их различными признаками» [23, с. 40]. В Клавиштюках I–IV, написанных Штокхаузеном в генезисе «групп-форм», он «пытался сочетать равноправие в высокоорганизованных единствах с характеристичностью групповых образований» и при этом «сохранить равновесие» [23, с. 40].

«Теория групп» К. Штокхаузена, «техника мультипликации частот» П. Булеза, подчиненность звуковых комбинаций стохастическим процессам в музыке Я. Ксенакиса исходят из равноправия звуковысот<sup>13</sup>. В этих примерах нет необходимости доказывать узкое понимание эквивалентности.

*Широкое понятие эквивалентности*, интерпретируемое на основании общелогических закономерностей — *детерминизма* и *свободы выбора*, — характерное явление для музыки XX века [5, с. 46]. Такого рода отношение (не узкоматематическое) возникает тогда, когда два выделенных случайных процесса обнаруживают одинаковые вероятностные характеристики относительно некоторых константных принципов<sup>14</sup>. На основе этих закономерностей во многих музыкальных стилях возникает такая ситуация, при которой определенные композиторские приемы допускают взаимозаменяемость — от деталей до крупных планов: от уровня тонов до уровня разделов формы. В этом смысле показательна *алеаторическая* техника микропроцессов, основанная на равнозначности, функционально-роле-

вой взаимозаменяемости тонов, более или менее развернутых конструкций при фиксированной звуковысотности. Алеаторический метод в выборе последовательности тонов в детерминированной или недетерминированной звучности соответствует такой форме изложения материала, при которой звуковысотные комбинации *безразличны* к соотношенности элементов по тем или иным системным признакам, но *небезразличны* к жестким условиям, определенным композитором. Поэтому звуковой материал произведения может представлять некоторый *предуровень*, *предоформленность*, *предорганизованность* [25, с. 38] как заведомо предусмотренный *художественный эффект*.

В более или менее масштабных авангардистских сочинениях, использующих алеаторическую технику, на уровне макропроцессов происходят аналогичные явления. Например, в опусах, созданных на основе *алеаторики внешней формы*, иначе называемой *большой или неограниченной алеаторикой* (по классификации Ц. Когоутека [10, с. 242]), осуществляется взаимодействие творческой и исполнительской *управляемых случайностей*. При этом «каждое новое исполнение несет с собой существенно отличающееся, но никак не совершенно случайное конечное звуковое движение» [10, с. 243], то есть попадание наиболее характерных признаков в «общий класс» (в качестве которого выступает предпосланная сочинителем «инструкция») становится непременным условием «бытия» произведения. О ролевой взаимозаменяемости составляющих композиционного процесса говорят авторские указания исполнителям. Например, композиция «Циклы для перкуссии» К. Штокхаузена, написанная в генезисе «многозначных форм», построена таким образом, что произведение может начинаться по желанию исполнителя с любой страницы, а заканчиваться на первой ноте первой страницы. При этом порядок композиционных построений, размещенных в больших треугольниках (графическая форма записи партитуры — см. пример 182 [10, с. 244]), произвольно заменяем, однако их вступление *точно определено по времени*. Порядок же композиционных построений, заключенных в прямоугольники (графическая форма записи, там же), может быть произвольно изменен *без точного определения времени вступления* [10, с. 245]. Таким образом, *управляемая случайность* не позволяет рассыпаться форме, нарушить ее запрограммированную целостность и снизить художественные достоинства произведения.

Возможность управляемости по обусловленному авторскому замыслу основана на *одина-*

ковости признаков, общих чертах, допускающих вариабельность эквивалентных частей, разделов композиции и распространяются и на исполнительский процесс. Так, в Концертштюке XI, имеющем генезис «многозначных форм», детерминированы 19 групп, но переходы от одной к другой зависят от выбора исполнителя, согласующиеся с некоторыми предписаниями композитора.

Интересно сопоставить подходы в построении и функционировании серии К. Штокхаузена и П. Булеза. Штокхаузен в творчестве переходит от серии раннего периода авангарда (позиционирующей работу только со звуковысотами), обладающей, по его словам, квантитативными характеристиками, к серии с квалитативными характеристиками, которая, в отличие от серийности, прибавляет к технике формул многие составляющие: градации шумов, окрашенных пауз, эха и т. д. (сериальность). «Раньше были только тоны, теперь качества»<sup>15</sup>. В гепталогии «Свет» Штокхаузена звуковысотные серии-формулы — это «три синхронные мелодии» главных персонажей: 13-звуковая Михаэля, 12-звуковая Евы, 11-звуковая Люцифера [18, с. 29]. В одновременности они образуют, по словам композитора, «суперформулу», которая «больше, чем лейтмотивный или психограммный знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула — матрица и план микро- и макроформы» [24, с. 47]. Она — «содержательное единство» [24, с. 46], которое *распространяется* на огромное композиционное пространство всей гепталогии благодаря «технике проекции» и производит малые формулы, каждый элемент которой «постепенно становится ядром констелляции», что позволяет импровизировать «не только мелодически, но и во временном параметре, динамическом и т. п.», то есть порождает процесс. Генезис — «это космический принцип»<sup>16</sup>.

«Космическому принципу» К. Штокхаузена созвучна в эстетическом плане идея «движущейся и расширяющейся вселенной» П. Булеза [6, с. 149]. На этом «созвучие» заканчивается, поскольку реализация композиторского метода Булеза совершенно иная. Серия Булеза обладает порождающими свойствами в квантитативном плане: в «Молотке без мастера» расширение происходит благодаря мультипликации частот (высот) с помощью редукции сегментированной серии, из чего образуются области (группы), гармонические поля мобильной плотности. В результате «эти объекты выведены один из другого наиболее функциональным путем, поэтому они сохраняют логически связанную структуру» (цит. по: [16, с. 173]).

По словам Булеза, эволюция музыкальной техники «все больше обращается к исследованию относительной вселенной, к перманентным открытиям — сравнимым с "перманентной революцией"» [6, с. 135]. Порождающий принцип характерен и для формы сочинений. Открытая форма Булеза — это «лабиринт», «бесконечность без начала и конца», «work in progress». Принцип открытой системы присущ ряду его произведений — «Складка за складкой. Портрет Малларме», «Фигуры – Дубли – Призмы», Третья соната. Для Булеза характерна сложная комбинаторная техника с «направляемой свободой», соответствующая, в нашем понимании, эквивалентности (равнозначности, взаимозаменяемости) на уровне макропроцессов. И все же, по словам композитора, «для меня все более чуждым становится воспринимать произведение в виде фрагментарной продукции: я безусловно предпочитаю крупные "совокупности", центрируемые вокруг некоего пучка детерминированных возможностей» [6, с. 142].

Несколько иной, *менее жесткий подход* связан с тем психологическим значением, которое вкладывается в содержательный план понятия эквивалентность — равнозначность, равносильность. В *обиходном* употреблении термина «эквивалентность» в музыковедческой литературе допустима его достаточно свободная трактовка, отступающая от строгой математической заданности как отношения, и достаточно произвольная в соотносительности с широким понятием эквивалентности<sup>17</sup>. Поэтому при рассмотрении отношения эквивалентности в музыкальном материале необходимо учитывать как объективно-логические аспекты явления, так и психологические моменты в его интерпретации.

Таким образом, проявление математически выраженной эквивалентности — явление, которое характеризует, в первую очередь, звуковысотные отношения микропроцессов двенадцати звуковысотных организаций. Соответственно уровень макропроцессов различного композиционного масштаба также формируется с помощью логики эквивалентности в широком понимании.

Логическое равенство, а, следовательно, взаимозаменяемость элементов музыкальной ткани, может предполагать отбор иных признаков, имеющих одинаковые свойства, например, в области тембра, фонических эффектов, идущих от специфических способов звукоизвлечения, сонористических задач целого и т. п. Подобные вопросы предполагают исследование параметров плотности и разреженности, тембровой однородности и неоднородности, динамики «интенсивностей»

и прочих характеристик, отвечающих понятию эквивалентности широкого функционального плана.

По словам Я. Ксенакиса, контуры художественного подхода, использующего математические методы, будучи достаточно строгими в своих внутренних очертаниях, оставляют немало брешей, в которых обнаруживается действие наиболее сложных и таинственных факторов мышления: полюса детерминизма, предопределенности и свободного действия, необусловленного выбора. «Между этими двумя полюсами находится все бесконечное и безначальное движение окружающей жизни, частично предопределенное, частично свободное в своей изменчивости, образуя полный спектр возможных при этом взаимоотношений и интерпретаций» [12, с. 116].

#### Примечания

<sup>1</sup> Введение Г. Риманом в музыковедение понятия функциональных отношений состоялось в период формирования научных достижений в области системных исследований, математической логики во второй половине XIX века, что дало плодотворные результаты в теории музыки: способствовало, наряду с теорией ладового ритма, становлению отечественной функциональной школы.

<sup>2</sup> При узком понимании мелодических тяготений тонов ладотональности «функция может <...> трактоваться как операция, которая будучи применена к объекту (ф), порождает объект (ь)» [8, с. 54]. В широком же понимании идея функции рассматривается не как собственно функция, а ситуация, при которой «разрешено говорить, что имеет место функция» [21, с. 23; 5, с. 59].

<sup>3</sup> Аппарат теории множеств, применяемый Я. Ксенакисом [12], «позволяет трактовать те или иные проявления музыкально-звуковой системы многосторонне, учитывая характеристики всех свойств звука» [9, с. 264]. Используемые в данной статье вопросы логических отношений на основе теории множеств впервые были поставлены в кандидатской диссертации [3] в 1972 году, и более широко развиты в монографии [5].

В принципе любой творческий процесс и его реализация, особенно в музыке послевоенного авангарда, представляют сложно формализуемую область, которую — с позиций вероятностно-статистического подхода — возможно моделировать с помощью аппарата теории нечетких множеств. Этот подход в данной статье мы не используем. Математическая теория *нечетких множеств* (fuzzy sets) была создана Л. А. Заде [26]. Возможности ее применения в музыкальной теории были обоснованы нами в [1; 4].

<sup>4</sup> Музыкально-теоретические иллюстрации простейших отношений в силу простоты (рефлексивность) и известности (симметричность) в данной статье не приводятся. Более многообразно реализуется транзитивное отношение, показанное в Приложении в *Примерах № 1–7*.

<sup>5</sup> В случае повтора однотембрового звука возникает *отношение тождества*, имеющее в нашей интерпретации более узкий логический смысл, не включаемый в данное исследование.

<sup>6</sup> Реальный музыкальный материал предоставляет необъятно широкие возможности реализации рефлексивного отношения, поэтому уместно рассматривать данные отношения также на уровне взаимодействия целостных конструкций, которые, помимо высотных, имеют силлабические, модально-ритмические, метроритмические и прочие формы ограничений, зависящие от типа музыкальной системы.

<sup>7</sup> Отношение симметричности является основой *преобразований симметрии*, которые наряду с *группой движений* занимают основное место в полифонической технике музыки прошлых эпох, сериальном развитии и смешанных техниках современной музыки. В группу симметричных преобразований входят также *сдвиги (вертикальные переносы)*, сочетающиеся или несочетающиеся с зеркальностью и отвечающие транзитивному отношению, что составляет основу имитационной, имитационно-канонической техник [3, с. 6–7; 5, с. 182–183].

<sup>8</sup> Анализируя логическое понятие эквивалентности, Ю. А. Шрейдер [22, с. 50] приводит пример различных классов: а) мифических существ — алконоста, пегас, двуглавый орел, райская птица — сходных по принадлежности к мифологии и по наличию крыльев; б) сухопутных млекопитающих; в) обитающих в воде и т. д. При этом он предлагает ситуацию, когда животные данного класса могут быть взаимозаменяемы: например, для учителя биологии, которому надо продемонстрировать каких-либо представителей данного класса.

<sup>9</sup> А. Веберн выводит этот принцип из неразрешенных альтераций, которые обрели качество *заменителей*, поскольку «...время созрело, чтобы тональность исчезла». Вначале возникла «колеблющаяся тональность», а далее «заменители становились все более самостоятельными» и «приобрели настолько большое значение, что отпала потребность возвращаться в основную тональность» [7, с. 64–65, 68].

<sup>10</sup> Как известно, возможность использования перечисленных приемов возникла как плод размышлений А. Веберна, что оказалось наиболее

лее целесообразным рациональным решением для развития изобретенных им звуковых серий в границах двенадцатизвучности. Напомним, что в Венском университете он глубоко изучал нидерландцев, писал диссертацию по Изааку.

<sup>11</sup> Высота и длительности, по терминологии Х. Х. Штукеншмидта, — примарные параметры, остальные — секундарные (цит. по: [10, с. 181]).

<sup>12</sup> При рассмотрении отношения эквивалентности речь не идет о чисто электронной или смешанной музыке, хотя то и другое зиждется на тех же основаниях. Создатели же сонористических (без использования электроники) композиций в большинстве случаев пользуются динамической, регистровой, темповой шкалами, а также другими характеристиками звука прежде всего на психологическом уровне, нежели включают в мыслительно-творческий процесс вычислительные операции. Сказанное не относится к музыке Ксенакиса.

<sup>13</sup> Как пишет Ксенакис, «интервалы — бинарные отношения высоты, заданные на множестве звуков, характеризующиеся рефлексивностью, транзитивностью и антисимметричностью (как одного из проявлений симметричности. — Л. А.)... Музыка также может быть определена как организация звуков на основе этих операций и элементарных отношений» (цит. по: [19, с. 144]).

<sup>14</sup> Стохастический процесс в теории вероятностей рассматривают как семейство случайных величин  $x(t)$ , зависящих от одного параметра, числовое значение которого постоянно в границах данной задачи [11, с. 570].

<sup>15</sup> Штокхаузен К. Я с удовольствием приехал бы вновь в Москву: Интервью с С. Савенко / пер. С. Савенко // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 54.

<sup>16</sup> Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет: Интервью с С. Савенко / пер. С. Савенко // Современная музыка. 1990. № 10. С. 61.

<sup>17</sup> Понятие *обиходности* близко к понятию *размытости, нечеткости*, но будучи употребимо в психологическом плане, оно не апеллирует к *ранжированию явлений с точки зрения качественности*.

#### Литература

1. Александрова Л. В. Взаимодействие количественных и качественных аспектов в музыкальных объектах и их оценка с позиций математической теории множеств // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Киев: Музична Україна, 1989. С. 153–162.
2. Александрова Л. В. Музыкально-теоретическая система как основа формирования обучающихся интеллектуальных систем // ЭВМ и проблемы музыкального образования: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 8. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1989. С. 133–144.
3. Александрова Л. В. О принципах симметрии в композиторской технике Б. Бартока: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л.: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1972. 17 с.
4. Александрова Л. В. Опыт применения теории нечетких множеств к гармоническому анализу музыкальных произведений // ЭВМ и проблемы музыкальной науки: межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 7. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1988. С. 132–149.
5. Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1965. 372 с.
6. Булез П. Соната «Чего ты хочешь от меня» // Ориентиры I. Избранные статьи. М.: Logos altera, 2004.
7. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
8. Войшвилло Е. К. Понятие. М.: Изд. МГУ, 1967. 256 с.
9. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. О математических методах в исследовании музыки и подготовке музыкантов // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 264–268.
10. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. К. Н. Иванова, общ. ред. и комм. Ю. Н. Рагса, Ю. Н. Холопова. М.: Музыка, 1976. 367 с.
11. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М.: Наука, 1975. 720 с.
12. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции / пер. с франц. М. С. Заливадного. СПб.: С.-Петербург. гос. консерватория, 2008. 123 с.
13. Мальцев А. И. Алгебраические системы. М.: Наука, 1970. 392 с.
14. Мессиаен О. Техника моего музыкального языка / пер. и комм. М. Чебуркиной, науч. ред. Ю. Н. Холопов. М.: Греко-латинский каб-т Ю. А. Шичалина, 1994. 125 с.
15. Милка А. П. Об одном аспекте динамического развития в Чаконе из ре-минорной партиты И. С. Баха для скрипки соло // Научно-методические записки. Вып. 5. Новосибирск: Но-

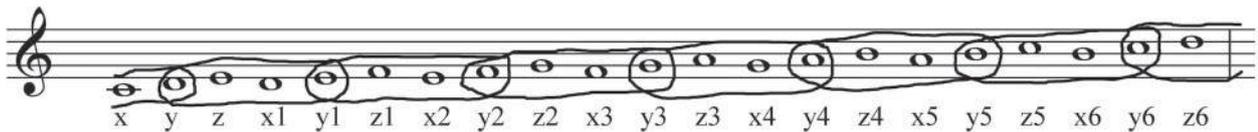
- восиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1970. С. 146–158.
16. Петрусева Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
  17. Риман Г. Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов / пер. с нем. и прим. Ю. Д. Энгеля. М.: Изд. П. Юргенсона, 1901. 286 с.
  18. Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // Зарубежная музыка. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 11–36.
  19. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.
  20. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. 233 с.
  21. Успенский В. А. Предисловие // Шиханович Ю. А. Введение в современную математику. М.: Наука, 1965. С. 5–24.
  22. Шрейдер Ю. А. Равенство, сходство, порядок. М.: Наука, 1971. 255 с.
  23. Штокхаузен К. Изобретение и открытие (Доклад о генезисе формы) / пер. с нем. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 40–42.
  24. Штокхаузен К. Мультиформальная музыка / пер. с нем. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 46–47.
  25. Штокхаузен К. Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки») / пер. с нем. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 37–39.
  26. Zadeh L. A. Fuzzy Sets // Inform. and Control. V. 8. № 3. 1965. P. 338–353.
- References
1. Aleksandrova, L. V. (1989), "Interaction of quantitative and qualitative aspects in musical objects and their evaluation from the standpoint of mathematical set theory", *Muzykal'noe myshlenie: sushchnost', kategorii, aspekty issledovaniya* [Musical thinking: the nature, categories, aspects of the study], Muzichna Ukraïna, Kiev, USSR, pp. 153–162.
  2. Aleksandrova, L. V. (1989), "Music-theoretical system as a basis for the formation of educational intellectual systems", *EVM i problemy muzykal'nogo obrazovaniya* [Computers and problems of music education], vol. 8, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, Novosibirsk, USSR, pp. 133–144.
  3. Aleksandrova, L. V. (1972), "On the principles of symmetry in B. Bartok's compositional technique", Abstract of Cand. Sc. Thesis, Art Criticism, Leningradskaya Orde-na Lenina gosudarstvennaya konservatoriya, Leningrad, USSR.
  4. Aleksandrova, L. V. (1988), "Experience in applying fuzzy set theory to harmonic analysis of musical compositions", *EVM i problemy muzykal'nogo obrazovaniya* [Computers and problems of music education], vol. 7, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, Novosibirsk, USSR, pp. 132–149.
  5. Aleksandrova, L. V. (1965), *Poryadok i simmetriya v muzykal'nom iskusstve: logiko-istoricheskii aspekt* [Order and symmetry in musical art: logical-historical aspect], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, Novosibirsk, USSR.
  6. Bulez, P. (2004), "Sonata «What do you want from me»", *Orientiry I. Izbrannye stat'i* [References I. Selected articles], Logos altera, Moscow, Russia.
  7. Vebern, A. (1975), *Lektsii o muzyke. Pis'ma* [Lectures on music. Letters], translated by V. G. Shnitke, Muzyka, Moscow, USSR.
  8. Voishvillo, E. K. (1967), *Ponyatie* [Concept], Izdatel'stvo MGU, Moscow, USSR.
  9. Gorbunova, I. B., Zalivadnyi, M. S. (2013), "On mathematical methods in the study of music and the training of musicians", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 1, pp. 264–268.
  10. Kogoutek, Ts. (1976), *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [The technique of composition in music of the twentieth century], translated by K. N. Ivanov, ed. Yu. N. Rags, Yu. N. Kholopov, Muzyka, Moscow, USSR.
  11. Kondakov, N. I. (1975), *Logicheskii slovar'-spravochnik* [Logical dictionary-reference book], Nauka, Moscow, USSR.
  12. Ksenakis, Ya. (2008), *Formalizovannaya muzyka. Novye formal'nye printsipy muzykal'noi kompozitsii* [Formalized music. New formal principles of musical composition], translated by M. S. Zalivadnyi, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Saint Petersburg, Russia.
  13. Messian, O. (1994), *Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka* [Technique of my musical language], translated by M. Cheburkina, ed. Yu. N. Kholopov, Greko-latinskii kabinet Yu. A. Shichalina, Moscow, Russia.
  14. Mal'tsev, A. I. (1970), *Algebraicheskie sistemy* [Algebraic system], Nauka, Moscow, USSR.
  15. Milka, A. P. (1970), "On one aspect of dynamic development in the Chacon from J. S. Bach's d minor Partita for solo violin", *Nauchno-*

- metodicheskie zapiski* [Scientific and methodical notes], vol. 5, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, Novosibirsk, USSR, pp. 146–158.
16. Petrusheva, N. A. (2002), *P'er Bulez. Estetika i tekhnika kompozitsii* [Pierre Boulez. Aesthetics and technique of composition], Real, Moscow; Perm', Russia.
  17. Riman, G. (1901), *Uproshchennaya garmoniya: Ili, uchenie o tonal'nykh funktsiyakh akkordov* [Simplified harmony: Or, the doctrine of the tonal functions of chords], translated by Yu. D. Engel', Izdatel'stvo P. Yurgensona, Moscow, Russia.
  18. Savenko, S. (1995), "Karlheinz Stockhausen", *Zarubezhnaya muzyka* [Foreign music], vol. 1, Muzyka, Moscow, Russia.
  19. Sokolov, A. S. (1992), *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva* [Musical composition of the twentieth century: dialectics of creativity], Muzyka, Moscow, Russia.
  20. Tyulin, Yu. N. (1966), *Uchenie o garmonii* [The doctrine of harmony], Muzyka, Moscow, USSR.
  21. Uspenskii, V. A. (1965), "Preface", Shikhanovich, Yu. A. (1965), *Vvedenie v sovremennuyu matematiku* [Introduction to modern mathematics], Nauka, Moscow, USSR, pp. 5–24.
  22. Shreider, Yu. A. (1971), *Ravenstvo, skhodstvo, poriyadok* [Equality, similarity, order], Nauka, Moscow, USSR.
  23. Shtokkhauzen, K. (1995), "Invention and discovery (Report on the Genesis of the form)", *XX vek. Zarubezhnaya muzyka* [XX century. Foreign music], translated by S. Savenko, vol. 1, Muzyka, Moscow, Russia, pp. 40–42.
  24. Shtokkhauzen, K. (1995), "Multiformal music", *XX vek. Zarubezhnaya muzyka* [XX century. Foreign music], translated by S. Savenko, vol. 1, Muzyka, Moscow, Russia, pp. 46–47.
  25. Shtokkhauzen, K. (1995), "The situation of the craft (Criteria «pointillistically music»)", *XX vek. Zarubezhnaya muzyka* [XX century. Foreign music], translated by S. Savenko, vol. 1, Muzyka, Moscow, Russia, pp. 37–39.
  26. Zadeh, L. A. (1965), "Fuzzy Sets", *Inform. and Control*, vol. 8, no. 3, pp. 338–353.

Приложение



Пример 1



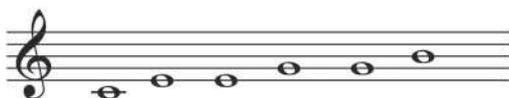
Пример 2



Пример 3



Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7а

Пример 7б

Пример 7в

© Денисова Галина Александровна, 2019

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия),  
кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры сольного пения  
E-mail: gadenisova@yandex.ru

### «SECHS ORCHESTERLIEDER» op. 8 А. ШЕНБЕРГА В РАКУРСЕ ДВУХ МОДЕЛЕЙ ЖАНРА ORCHESTERGESANG

Вокально-симфонический жанр *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle* уникален тем, что в нем нашли свое отражение такие полярные качества, как звуковая монументальность и камерность. Взятые за основу, эти качества положили начало двум концептуально отличным моделям жанра — модели Штрауса и модели Малера. В статье автор описывает параметры, характеризующие данные модели (литературная основа, оркестр, вокальная партия, взаимодействие голоса и оркестра, разработка интонационного материала), и представляет их в виде таблицы. Упомянуты и тексто-музыкальная семантика, не вошедшая в таблицу, но являющаяся неотъемлемой составляющей композиционного метода и Штрауса, и Малера. Краткий путь от монументальности к камерности звучания наглядно демонстрируется в сочинении «Sechs Orchesterlieder» op. 8 А. Шенберга. Рассматривая его в ракурсе двух моделей жанра *Orchestergesang*, пристальное внимание автор уделяет проблеме переориентации с одной модели на другую. Воздействие Штрауса и Малера на творческие приоритеты Шенберга проявляется не только в выборе поэтического текста, оркестровке, разработке интонационного материала, тексто-музыкальной семантике, но и в разных вариантах взаимодействия голоса и оркестра.

*Ключевые слова:* музыка Австрии и Германии, А. Шенберг, Г. Малер, Р. Штраус, *Orchestergesang*, *Orchesterlied*, оркестровая песня

© Denisova A. Galina, 2019

Urals State Conservatoire named after M. P. Mussorgsky (Yekaterinburg, Russia),  
PhD in Arts History, Senior Lecturer of the Solo Singing Department

### «SECHS ORCHESTERLIEDER» op. 8 А. SCHOENBERG FROM THE PERSPECTIVE OF TWO MODELS OF THE ORCHESTERGESANG GENRE

The vocal-symphonic genre of *Orchestergesang* of the *fin de siècle* era is unique as it reflects such polar qualities as sound monumentality and chamberness. Taken as a basis, these qualities lay the foundation for two conceptually distinct models of the genre — the Strauss model and the Mahler model. In the article, the author describes the parameters characterizing these models (literary basis, orchestra, vocal part, voice and orchestra interaction, development of intonation material), and presents them in a table. Textual musical semantics is also mentioned, which are not included in the table, but are an integral part of the compositional method of both Strauss and Mahler. A short way from monumentality to chamber sound is clearly demonstrated in the composition «Sechs Orchesterlieder» op. 8 by A. Schoenberg. Considering it from the perspective of two models of the *Orchestergesang* genre, the author pays close attention to the problem of reorientation from one model to another. The influence of Strauss and Mahler on Schönberg's creative priorities is manifested not only in the selection of a poetic text, orchestration, development of intonational material, textual and musical semantics, but also in different versions of interaction between the voice and the orchestra.

*Key words:* music of Austria and Germany, A. Schoenberg, G. Mahler, R. Strauss, *Orchestergesang*, *Orchesterlied*, orchestral song

*Orchestergesang*<sup>1</sup> вошел в историю музыкознания как уникальный вокально-симфонический жанр эпохи *fin de siècle*. Ему присущи такие полярные качества как звуковая монументальность и камерность<sup>2</sup>, которым были подвластны гимничность и лирика, драматизм и созерцательность. Соединение контрастных образных сфер органично вписывалось в картину мира эпохи *fin*

*de siècle*, сотканную из противоречий, которые формировали новую стилевую целостность и служили своеобразным знаком времени.

Совокупность признаков жанра *Orchestergesang* предоставляла широкое поле для экспериментов. Однако при всем разнообразии творчества композиторов австро-немецкой традиции в их сочинениях явственно просматриваются

две модели жанра *Orchestergesang*, концептуально отличные друг от друга, — это *модель Р. Штрауса* и *модель Г. Малера*<sup>3</sup>. Так концепция *Orchestergesang* Штрауса базируется на литературной основе, воплощение которой неизбежно апеллирует к комплексу средств выразительности, создающему итоговую монументальность

произведения, тогда как концепция Малера, тяготея к содержательной интимности и используя для этого иной комплекс средств, формирует модель камерного варианта жанра *Orchestergesang*. Представим в виде таблицы позиции, характеризующие модели Штрауса и Малера (см. *Таблица 1*).

Параметры модели	Модель Штрауса	Модель Малера
Литературная основа	Тексты балладно-драматического и возвышенно-гимнического содержания	Тексты лирического содержания
Оркестр	Большие и своеобразные оркестровые составы	Полный состав как большая группа солистов, сокращенный состав
Вокальная партия	Характер мелодики	
	декламационность	песенность
Взаимодействие голоса и оркестра	Функции	
	Голос — автономная вокальная линия декламационного характера, произрастающая из гармонии; инструмент оркестра при смешении тембров	Голос — автономная мелодическая линия и при этом равноправный участник процесса полифонического развития всей музыкальной ткани произведения
Разработка интонационного материала	Лейтмотивная работа	Вариантное развитие мелодических линий

Таблица 1

*Модель Штрауса* получила свое воплощение в сочинениях композиторов Мюнхенской школы (М. Шиллингс, З. фон Хаузеггер, В. Курвуазье), а также молодого А. Шенберга, в то время как *модель Малера* послужила ориентиром для нововенцев — А. Шенберга и его учеников, А. Веберна и А. Берга. Творчество Шенберга в этой связи вызывает особый научный интерес, так как в рамках одного сочинения происходит переориентация с одной модели жанра *Orchestergesang* на другую.

В сравнении с Малером и Штраусом Шенберг написал всего два опуса оркестровых песен — «Sechs Orchesterlieder» op. 8 («Шесть оркестровых песен», 1903–1905) и «Vier Lieder» op. 22 («Четыре песни», 1913–1916). Также к жанру *Orchestergesang* ряд исследователей, в частности Г. Данузер (Danuser [6]) и К. Кант (Kahnt [7]), причисляют сольные номера из кантаты «Gutted Lieder» («Песни Гурре», 1900–1903) для солистов, чтеца, хора и оркестра.

В дальнейшем композитор тяготел к малому составу сопровождения — *камерному ансамблю*. Как отмечает российский исследователь творчества композитора Н. Власова в отношении опуса 20, «Шенберг был, по-видимому, первым,

кому пришла идея объединить <...> жанры камерной вокальной и камерной инструментальной музыки» [1, с. 147]. Так в 1911 году композитор написал «Herzgewächse» op. 20 («Побеги сердца») — песню для высокого сопрано, арфы, челесты и фисгармонии, а в 1912 году — «Piegot lunoige» op. 21 («Лунный Пьеро») — 21 мелодраму для голоса (Sprechstimme), флейты (также пикколо), кларнета (также бас-кларнета), скрипки (также альты), виолончели и фортепиано. Вновь обратившись в 1913 году к жанру *Orchestergesang*, в своем сочинении «Vier Lieder» op. 22 для каждой песни Шенберг использовал индивидуальный инструментальный состав, трактуя «оркестр как производное от камерного ансамбля» [1, с. 160], что, с одной стороны, говорит о собственных завоеваниях в этой области, а с другой — прямо указывает на близость опуса *модели Малера*.

Краткий путь от монументальности к камерности звучания наглядно демонстрирует сочинение «Sechs Orchesterlieder» op. 8. Подобный слом приоритетов в одном произведении объясняется тем, что Штраус и Малер были наставниками Шенберга в разные периоды его жизни. По словам швейцарского музыковеда Б. Фельми (Föllmi), с 1897 по 1909 год композитор находился

под влиянием музыки Штрауса, причем основная фаза влияния выпадает на 1902–1904 годы, время создания первых оркестровых песен опуса 8 [5, S. 20]. Заметные разногласия Шенберга и Штрауса в творческих позициях произошли в 1903 году. Симфоническая поэма «Pelleas und Melisande» («Пеллеас и Мелизанда») оп. 5 Шенберга не соответствовала требованиям Штрауса. Несмотря на это, Штраус все еще оставался авторитетом для Шенберга, однако его влияние заметно ослабло. Непринятие Штраусом музыки Шенберга в конечном счете привело к разрыву отношений в 1913–1914 году.

Знакомство Шенберга с Малером произошло благодаря А. Цемлинскому в 1899 году. На тот момент Шенберг не был ценителем творчества Малера и относился к нему критически. Однако положение вещей изменилось в 1904 году, когда на репетиции струнного секстета «Verklärte Nacht» («Просветленная ночь») оп. 4 Шенберг получил от Малера положительный отзыв. Фельми характеризует отношения композиторов как синтез отношений Шенберга со Штраусом (наставник) и Цемлинским (друг): Малер стал для Шенберга и наставником, и другом. Альма Малер приводит в воспоминаниях такое симптоматичное высказывание Малера: «Я не понимаю его музыку, но он молод; и, возможно, прав»<sup>4</sup> (цит. по: [5, S. 42]).

Итак, в 1903–1905 годах параллельно с работой над песнями для голоса в сопровождении фортепиано оп. 3 и оп. 6, а также струнным квартетом оп. 7 Шенберг написал «Sechs Orchesterlieder» оп. 8. Оркестровые песни возникли не в том порядке, в котором представлены в сборнике. Вероятно, для достижения большего контраста последняя, камерная по звучанию, песня «Sehnsucht» была помещена после монументальной песни «Das Wappenschild»:

- № 1 «Natur» («Природа»)<sup>5</sup>: 18 декабря 1903 – 07 марта 1904;
- № 2 «Das Wappenschild» («Гербовый щит»): 26 ноября 1903 – 25 мая 1904;
- № 3 «Sehnsucht» («Томление»): до 06 апреля 1905;
- № 4 «Nie ward ich, Herrin, müd'» («Моей любви усталость не грозила»): июнь 1904 – 03 июля 1904;

- № 5 «Voll jener Süsse» («Неизъяснимой негою томим»): до ноября 1904;
- № 6 «Wenn Vöglein klagen» («Поют ли жалобно лесные птицы»): до ноября 1904.

**Литературная основа.** «Sechs Orchesterlieder» оп. 8 написаны на тексты, взятые из трех различных источников. Шесть песен не объединены в цикл<sup>6</sup> — такое положение вещей характерно более для Штрауса, нежели для Малера.

Поэтический текст первой песни «Natur» принадлежит берлинскому поэту-натуралисту Х. Харту (1855–1906). Стихотворение повествует о цикличности времени, природы и жизни: день сменяет ночь, ручей течет в море, а жизнь неизменно переходит в смерть. Литературной основой для второй и третьей песен послужил сборник «Des Knaben Wunderhorn». По эмоциональному содержанию Шенберг выбрал отличные друг от друга тексты: «Das Wappenschild» — борьба за любовь, «Sehnsucht» — тоска по любимому человеку. Четвертая, пятая и шестая песни написаны на тексты сонетов Ф. Петрарки (1304–1374) в переводе К. Ферстера (Förster). Поэзия Петрарки проникнута возвышенными образами любви и самопожертвования, с которыми переплетены образы природы, являющиеся отражением внутреннего состояния героя.

**Оркестр.** В сравнении с другими песнями опуса «Das Wappenschild» впечатляет неистовой экспрессией звучания. Шенберг вводит расширенный оркестровый состав с усиленной медной группой, в чем не уступает оркестровым песням Штрауса (в частности, оп. 44 № 2). Большая инструментальная интерлюдия (12 тактов) между первой и второй строфами, а также постлюдия (13 тактов) рисуют монументальную картину битвы за любовь, которая в поэтическом тексте показана через аллегорию бури и шторма, происходящих в природе.

Переходным этапом в оркестровке становится песня «Wenn Vöglein klagen», на что указывает использование солирующих инструментов, характерное для модели Малера с ее камерной трактовкой оркестра. Примером может послужить соло флейты во вступлении (такты 1–5, см. *Пример 1*).



Пример 1. А. Шенберг «Sechs Orchesterlieder» оп. 8, «Wenn Vöglein klagen»

Влияние Малера на оркестровку самой короткой и незначительной на первый взгляд песни «Sehnsucht» становится всепоглощающим. Это единственная песня сборника, в которой Шенберг использует двойной состав оркестра без тяжелой меди с опорой на деревянные духовые инструменты (в остальных песнях — тройной). Как пишет Власова, «третью песню из ор. 8 отличает тяготение к прозрачному, камерному изложению, утонченность уже типично шенберговских композиционных приемов» [1, с. 96]. Подобная инструментовка вкупе с лирическим содержанием поэтического текста, а также об-

щие «наивные» краски звучания сельского танца лендлера приближают это сочинение и к песням Малера.

**Вокальная партия** опуса 8 по своему интонационному строению и декламационному типу мелодии близка модели Штрауса. Вместе с тем Шенберг обогащает ее новыми нюансами (см. *Пример 2*): «эти инструментальные скачки, которые раньше считались неподходящими для пения или вообще неисполнимыми, чтобы не сказать — запрещенными, начиная с Шенберга, принадлежат к числу постоянных стилистических приемов вокальной музыки» (цит. по: [1, с. 71]).

*Etwas breiter.*

Mein Herz gibt kei-nem Di - a - man - ten, — mein Geist der Ei-che we-nig nach; wenn Erd' und Him - mel mich ver-bann - ten,

*Пример 2. А. Шенберг «Sechs Orchesterlieder» op. 8, «Das Wappenschild»*

Влияние моделей Штрауса и Малера можно увидеть и на уровне взаимоотношения гармонии и мелодии. Так, в песнях № 1, 2, 4, 5 мелодия, с одной стороны, произрастает из гармонии, а с другой, согласно Бюльтману (Bültmann), «нельзя точно сказать, подчинена ли гармония вокальному голосу, или вокальная линия является частью гармонии» [5, S. 70–71]. Нечто подобное мы находим и у Штрауса, продолжившего творческие поиски на основе достижений Вагнера. В песнях № 3 и № 6, написанных в числе последних, обнаруживается тяготение к модели Малера. Особенно ярко различима автономность вокальной мелодии от гармонии в песне № 3.

Сближение первых двух песен Шенберга с моделью Штрауса сказывается и на гармонии. К примеру, в песне «Natur» происходит тональный сдвиг на полутон вверх: первая строфа «Nacht fließt in Tag und Tag in Nacht» звучит в E-dur, а третья строфа «All' sind wir eines Baums Getrieb» — в F-dur. Также и в «Das Wappenschild» Шенберг использует типичные стилевые средства Штрауса: битональность и быстрые тональные смены.

**Взаимодействие голоса и оркестра.** Рассматривая оркестровые песни Шенберга в ракурсе моделей Штрауса и Малера, нельзя не обратиться к парадигме немецкого музыковеда Х.-Й. Брахта (Bracht) «*seelenvollste Gesamtklang des Orchesters*» [4, S. 102–103], которую мы интерпретируем как «единое звуковое пространство голоса и оркестра».

В оркестровых песнях Штрауса вокальный голос объединен со звучанием оркестра и является горизонтальным отражением колористической гармонии. Смешение вокального и инструментального

звучания достигается за счет вплетения вокальной линии в оркестровую ткань. Малер, напротив, не смешивая звуки, добивается, согласно Брахту, «единого звукового пространства» за счет четырех составляющих его композиционного метода. Таковы: 1) включение вокального голоса в оркестровую прелюдию, интерлюдия и постлюдия; 2) *инструментальная мелодическая линия* («instrumentale Melodiezeile») — передача ведущей мелодической линии оркестру; 3) *вокальный контрапункт* («vokaler Kontrapunkt») — передача ведущей мелодии в оркестр с проведением нового контрапункта у солиста; 4) *многоголосная мелодическая линия* — «mehrstimmige Melodiezeile» — голос и оркестр представляют одновременно звучащие равноправные мелодии песни [Ibid, S. 102].

«Единое звуковое пространство голоса и оркестра» в песне «Natur» Шенберга сродни приему Штрауса, выраженному в смешении тембров вокального голоса и оркестра. Уже при первом появлении вокальная мелодия, сливаясь со звучанием флейты и кларнета, органично вплетается в оркестровую ткань. Главная роль в оркестре отведена деревянным духовым инструментам и валторнам; струнная группа и арфа выполняют орнаментальную функцию. По словам Бюльтмана, такое распределение темброво-фактурных функций напоминает композиционный метод Штрауса [5, S. 71].

В песне «Das Wappenschild» Шенберг в целом создает «единое звуковое пространство» аналогично Штраусу. К примеру, в 14–18 тактах (см. *Пример 3а*) и далее вокальный голос проявляет себя именно как элемент оркестровой партитуры: дублирует мелодическую линию деревянных и медных духовых, реже струнных инструментов.

Однако в 67 такте перед началом третьей строфы «*Die Liebe schenkt aus goldnen Schalen*», когда певец молчит, партии первого кларнета, труб и скрипок перенимают мелодию, которая прежде звучала в вокальном голосе во второй строфе «*Mein Herz gibt keinem Diamanten*» (такты 38–40), что указывает на сходство с приемом Малера.

В песне «*Nie ward ich, Herrin, müd*» Шенберг отходит от смешивания тембров. Внимание композитора сосредоточено на построении канона в обращении между линиями вокального голоса и инструментального баса (см. *Пример 3b*). В отдельных моментах композитор достигает «единого звукового пространства» с помощью многоголосной мелодической линии, характерной для песен Малера. По мнению Бюльтмана, «вокальная линия теряет текстовые связи и растворяется

в абсолютной мелодии. Это противоречит идеям песен Штрауса. Работа с музыкальным материалом выходит на первый план, и песня приобретает почти характер исследования» [5, S. 100].

Близость к малеровской концепции «единого звукового пространства» обнаруживается в песне «*Voll jener Süsse*». Ее основные мелодические линии проходят в оркестре, в то время как в партии солиста *контрапунктом* («*vokaler Kontrapunkt*») звучит новый материал (см. *Пример 3c*).

В духе «единого звукового пространства» Малера написана и песня «*Wenn Vöglein klagen*». Это касается как *инструментальной мелодической линии*, так и *многоголосной мелодической линии*. Инструментальное заключение песни, где вокальная мелодия отдана партии оркестра, также отсылает нас к Малеру.

Example 3a shows a musical score for the song «*Das Wappenschild*» from «*Sechs Orchesterlieder*» op. 8 by Arnold Schoenberg. It features three staves: Voice, Oboe (Ob.), and Horns (Hrns.). The voice part has the lyrics: "dies Ha - gel - wet - ter trifft Stamm und Blät - ter, die Wur - zel bleibt,". The instrumental parts feature triplets.

Пример 3а. А. Шенберг «*Sechs Orchesterlieder*» op. 8, «*Das Wappenschild*»

Example 3b shows a musical score for the song «*Nie ward ich, Herrin, müd*» from «*Sechs Orchesterlieder*» op. 8 by Arnold Schoenberg. It features two staves: Voice and Bass Clarinet/Viola (Bass-Cl., Vc.). The voice part has the lyrics: "Nie ward ich, Her - rin, müd', um Euch zu min - nen,". The instrumental parts are marked with dynamics like *mf* and *p*.

Пример 3б. А. Шенберг «*Sechs Orchesterlieder*» op. 8, «*Nie ward ich, Herrin, müd*»

Example 3c shows a musical score for the song «*Voll jener Süsse*» from «*Sechs Orchesterlieder*» op. 8 by Arnold Schoenberg. It features three staves: Voice, Oboe (Ob.), and Bass Clarinet/Fagott/Celli (Bass-Cl., Fg., Vc.). The voice part has the lyrics: "In ei - nem Tä - le, rings um - her ver - schlos - sen, das mei - nen". The instrumental parts are marked with dynamics like *p* and *pp*.

Пример 3с. А. Шенберг «*Sechs Orchesterlieder*» op. 8, «*Voll jener Süsse*»

**Разработка интонационного материала.** В работе с мотивами Шенберг опирается на лейтмотивную технику Вагнера. Как пишет Власова, «в основе шенберговского тематизма лежат отдельные мотивы, фразы, что можно связать с традицией вагнеровских лейтмотивов, чрезвычайно "эластичных, податливых на любые изменения"» [1, с. 76]. Показательным примером может служить песня «Das Wappenschild», в которой подобно песням Штрауса мотивная работа преимущественно происходит в партии оркестра (см. *Примеры 4а–с*).

- Мотив А — восходящий хроматический ход от *g* к *ais* (*b*) — с него начинается краткое оркестровое вступление. В 5 такте его спутником становится мотив А<sup>1</sup> — нисходящий хроматический ход от ноты *h* к ноте *gis*.
- Мотив В — восходящий ход от I ступени к III через проходящую альтерацию II ступени — впервые появляется в партии оркестра в 7 такте.
- Мотив С — восходящий октавный ход — также возникает в оркестре и тут же передается вокальному голосу (такты 8–9).

The image shows musical notation for 'Das Wappenschild'. It features three motifs:
 

- Мотив А:** A chromatic scale from G to A-flat, appearing in the piano (ff) and then in the voice (p).
- Мотив В:** A chromatic scale from C1 to C3, appearing in the flute, oboe, violin, and viola.
- Мотив С:** An octave scale from C1 to C2, appearing in the voice and various instruments like oboe, clarinet, violin, viola, horn, and cello.

*Пример 4а–с. А. Шенберг «Sechs Orchesterlieder» op. 8, «Das Wappenschild»*

В песне «Voll jener Süsse» Шенберг калейдоскопически комбинирует четыре мотива. Здесь, в отличие от песни «Das Wappenschild», линия вокального голоса активно вовлечена в мотивную работу (см. *Примеры 5а–д*).

- Мотив А, как и в песне «Das Wappenschild», появляется в оркестровом вступлении и пред-

ставлен в двух вариантах — основном виде и обращении.

- Мотив В — в своем полном виде возникает в вокальном голосе и в партии скрипок I (такты 10–11), однако его начальная интонация (нисходящая большая секста) зарождается в партии скрипок I в 4 такте.
- Мотив С — при первом проведении звучит в партиях певца, английского рожка и скрипок I (такты 12–13).
- Мотив D — изначально проходит в партии вокального голоса, которому вторят деревянные духовые инструменты: гобой, английский рожок и кларнет (такты 14–16).

The image shows musical notation for 'Voll jener Süsse'. It features four motifs:
 

- Мотив А:** A chromatic scale from G to A-flat, appearing in the violin I.
- Мотив В:** A chromatic scale from C1 to C3, appearing in the voice and violin I.
- Мотив С:** An octave scale from C1 to C2, appearing in the voice and various instruments like oboe, clarinet, violin, and viola.
- Мотив D:** A chromatic scale from C1 to C3, appearing in the voice and various instruments like oboe, English horn, and clarinet.

*Пример 5а–д. А. Шенберг «Sechs Orchesterlieder» op. 8, «Voll jener Süsse»*

**Тексто-музыкальная семантика** остается вне представленной выше таблицы, так как является неотъемлемой составляющей композиционного метода и Малера, и Штрауса. При этом Малер более скрупулезен в подходе к поэтическому тексту: пристально внимателен к мелочам. Шенберг в этом отношении, как он сам упоминал в своем эссе «Das Verhältnis zum Text» («Отношение к тексту»), зачастую был «околдован» только первыми строками стиха и не задумывался о его дальнейшем развитии [5, S. 111]. Отметим, что это характерно для модернистской традиции в целом.

Так, например, первые строки стихотворения «Das Wappenschild»: «Мчитесь, рвите, бушуйте, вы, ветры несчастья» («*Stürmt, reißt und rast, ihr Unglückswinde*») послужили отправной точкой для использования Шенбергом риторической фигуры *passus duriusculus*, на которой построена вся музыкальная ткань песни, в том числе и мотив А (см. *Пример 4а*).

В процессе работы над песней «Wenn Vöglein klagen» у композитора происходит переосмысление отношения к тексту: форма песни следует за структурой сонета, а музыкальная

концепция раскрывает подробности поэтического содержания. Так, во вступлении солирующая флейта подражает пению птиц. Этот мотив в 5 такте подхватывает вокальный голос, согласуясь с образами «печальной природы» Петрарки. Примечательно, что имитация птичьего пения далее приобретает статус *лейтмотива* и красной нитью проходит через все сочинение (см. Пример 1). Последняя вокальная строфа завершается «мотивом птиц» в увеличении с добавлением в конце нисходящей малой секунды, что согласуется с поэтической строкой: «*da ich's schien zu schließen*» — «тогда я, казалось, закрыла глаза». «Мотив птиц» в увеличении появляется и в последних тактах оркестровой постлюдии. Однако здесь «мотив птиц» завершается восходящей секундой как разрешение VII<sup>+</sup> в тонику.

С помощью гармонии и динамики в «Wenn Vöglein klagen» Шенберг подчеркивает самые выразительные строки текста: «*Nicht klag' um mich, ich starb, um zu genießen ein ewig Dasein*» — «Не плачь обо мне, я умерла, чтобы наслаждаться вечным *бытием*». Подобный прием довольно часто

встречается и у других композиторов. Однако в данном случае с его помощью Шенберг акцентирует внимание слушателя на слове *Dasein*, которое в значении *формы бытия* стало знаковым для Малера и Штрауса<sup>7</sup>.

Песня «Sehnsucht» отличается от предыдущих сочинений опуса 8 интонационностью фольклорного типа, простотой мелодики и фразировки, тональной определенностью: графически и интонационно она схожа с песнями Малера. Сравним (см. Примеры 6а, б; Примеры 7а, б). Мелодический ход на слове «*leiden*» (такты 21–23) у Шенберга идентичен интонациям мотива «*war Lieb' und Leide*» из песни Малера «*Die zwei blauen Augen*» (такты 29–31). На словах «*in Schmerzen*» (такты 29–31) Шенберг по-новому обыгрывает интонацию Малера «*war Alles*» (такты 52–53). Собственно, уже в самом начале «Sehnsucht» в малотерцовой интонации оркестрового вступления (такты 1–3) слышны отголоски песен Малера (такты 61–63). Как известно, за нисходящей малой терцией еще со времен барокко закрепилась семантика *печали*.



Пример 6а. А. Шенберг  
«*Sechs Orchesterlieder*» op. 8, «*Sehnsucht*»



Пример 6б. Г. Малер «*Lieder eines fahrenden Gesellen*», «*Die zwei blauen Augen*»



Пример 7а. А. Шенберг «*Sechs Orchesterlieder*» op. 8, «*Sehnsucht*»



Пример 7б. Г. Малер «*Lieder eines fahrenden Gesellen*», «*Die zwei blauen Augen*»

Стоит обратить внимание на музыкально-текстовый параллелизм. Например, в песне «Sehnsucht» Шенберга: в 15–17 тактах на словах «*von dir, mein Schatz und höchste Freud*» («от тебя, мое сокровище и высшая радость») опорные точки мелодии движутся вверх, усиливая смысл поэзии. Подобный прием можно найти в песне «*Natur*»: на словах «*licht und hehr*» («светло и возвышенно») композитор выписывает восходящий ход — фигура *anabasis* (такты 27–29). Отдельные попытки Шенберга идти вслед за поэзией встречаются и в песне «*Das Wappenschild*». Например,

на словах «*Unglückswinde*» («ветры несчастья») Шенберг использует фигуру *catabasis*.

Итак, анализ «*Sechs Orchesterlieder*» op. 8 показал, что переориентация Шенберга от модели Штрауса к модели Малера происходит постепенно. Это выражается не только в оркестровке, выборе поэтического текста, разработке интонационного материала, тексто-музыкальной семантике, но и в нескольких типах взаимодействия голоса и оркестра. Безусловное воздействие Штрауса обнаруживает себя в «*Das Wappenschild*», Малера — в «*Sehnsucht*». В то же время в песнях на

стихи Петрарки, которые были написаны между этими двумя сочинениями, Шенберг органично сочетает черты двух *моделей*.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Orchestergesang* (в пер. с нем. яз. *Orchester* — «оркестр», *Gesang* — «песня», «пение») — вокально-симфонический жанр, зародившийся в русле западноевропейской традиции и получивший широкое распространение после 1890 года по всей Европе. В отличие от *Orchesterlied* или *оркестровой песни*, не имеющих идейной привязки ко времени *fin de siècle* и допускающих взгляд на оркестровую песню как на однородное явление в аспекте исполнительского состава, *Orchestergesang* — это оригинальный жанр эпохи *fin de siècle*, который вобрал в себя свойства других жанров, находящихся вне песни (арии, драматической сцены, речитатива, симфонии и ее производных). Однако исходя из лексического удобства, автор в ряде случаев обращается к термину *оркестровая песня* как синониму *Orchestergesang*, имея в виду, что подобная замена контекстуально будет прочитываться однозначно. Более подробно см.: [2].

<sup>2</sup> Более подробно см.: [3].

<sup>3</sup> Впервые о формировании в творчестве Штрауса и Малера двух направлений развития жанра говорит немецкий исследователь Р. Бюльтман [5].

<sup>4</sup> Здесь и далее перевод автора статьи.

<sup>5</sup> Перевод песен ор. 8 взят из монографии Н. О. Власовой [1, с. 97].

<sup>6</sup> По желанию композитора на премьере ор. 8 в 1914 году под управлением А. Цемлинского были исполнены только № 2, 5 и 6 (тенор — Х. Винкельман / Winkelmann).

<sup>7</sup> Явление *Daseinsform* (фил. — *форма бытия*) как феномен существования субъекта оркестровой песни здесь и сейчас, в противопоставлении к *Außerungsform* как *форме высказывания* лирического героя в клавирной песне. С *Daseinsform* связана парадигма Брахта «*der seelenvollste Gesamtklang des Orchesters*» [4].

#### Литература

1. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шенберга: монография. М.: ЛКИ, 2007. 422 с.
2. Денисова Г. А. Оркестровая песня эпохи *fin de siècle*: к вопросу о жанровой и терминологической специфике // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 106–113.
3. Денисова Г. А. Диалектика монументальности и интимности в жанре *Orchestergesang* эпохи

*fin de siècle* // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3 (24). С. 85–91.

4. Bracht H. -J. Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1993. 265 S.
5. Bültmann R. Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende. Osnabrück: Universität Osnabrück, 2005. 148 S.
6. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze // Die Musikforschung. 30. Jg. Heft 4. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1977. S. 425–452.
7. Kahnt C. Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende // Musik zur Jahrhundertwende. Hildesheim: Hrsg. von W. Keil, 1995. S. 98–122.

#### References

1. Vlasova, N. O. (2007), *Tvorchestvo Arnol'da Shyonberga* [Arnold Schoenberg's Work], LKI, Moscow, Russia.
2. Denisova, G. A. (2015), "The Orchestral Song of the Period of the Fin de Siècle: Concerning the Question of Specificity of Genre and Terminology", *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], no. 2 (19), pp. 106–113.
3. Denisova, G. A. (2016), "The Dialectics of Monumentality and Intimacy in the Genre of Orchestergesang of the Fin de Siècle Epoch", *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], no. 3 (24), pp. 85–91.
4. Bracht, H. -J. (1993), *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg*, Bärenreiter, Kassel [u.a.], Germany.
5. Bültmann, R. (2005), *Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende*, Universität Osnabrück, Osnabrück, Germany.
6. Danuser, H. (1977), "The Orchestral Song of the Fin de siècle. A Historical and Aesthetic Sketch", *Die Musikforschung*, 30. Jg., Heft 4, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, Germany, pp. 425–452.
7. Kahnt, C. (1995), "Music and Jugendstil. Research of Orchestral Songs of the Turn of the Century", *Musik zur Jahrhundertwende*, Hrsg. von W. Keil, Hildesheim, Germany, pp. 98–122.

© **Батагова Татьяна Эльбрусовна, 2019**

*Московский государственный институт культуры (Химки, Россия),  
доктор искусствоведения, профессор кафедры оркестрового дирижирования  
E-mail: batagte@yandex.ru*

© **Конарев Максим Анатольевич, 2019**

*Московский государственный институт культуры (Химки, Россия),  
доцент кафедры оркестрового дирижирования  
E-mail: maxkonarev@yandex.ru*

## **СПЕЦИФИКА ОРКЕСТРОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТРИПТИХЕ Б. И. ТИЩЕНКО ПО СКАЗКАМ К. И. ЧУКОВСКОГО**

Статья посвящена изучению особенностей оркестрового стиля Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010). Специфика оркестрового письма композитора рассматривается на примере триптиха по сказкам К. И. Чуковского. В триптихе, включающем оперу «Краденое солнце», балет «Муха-Цокотуха» и оперетту «Тараканище» (1969), отражены настроения советского общества в краткосрочный период оттепели, характеризующийся отказом от жестких идеологических догм. В сочинениях Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского для музыкального театра причудливо взаимодействуют сказочно-лирические, гротескно-сатирические и мифопоэтические образы. Творческая система композитора вполне традиционна, в ней нашли отражение ритмо-интонации и звуковой колорит русского фольклора. В то же время в музыке триптиха Б. Тищенко проявил себя как композитор, своеобразно расширивший стилистические, жанровые, драматургические рамки оперы, балета, оперетты. Выразительность оркестрового стиля Б. Тищенко основана на таких художественно-эстетических принципах, как сопричастность к фольклорному богатству, органичная переработка достижений современной оркестровой и музыкально-сценической культуры. Особенно ярко оригинальные идеи композитора были переданы оркестровыми средствами. Авторы статьи пришли к выводу о функциональной многоплановости оркестровой ткани, выявили характерные черты оркестрового стиля Б. Тищенко.

*Ключевые слова:* Б. И. Тищенко, К. И. Чуковский, опера «Краденое солнце», балет «Муха-Цокотуха», оперетта «Тараканище», оркестровый стиль

© **Batagova E. Tatiana, 2019**

*Moscow State Institute of Culture (Khimki, Russia),  
PhD in Arts History, Professor of the Orchestral Conducting Department*

© **Konarev A. Maxim, 2019**

*Moscow State Institute of Culture (Khimki, Russia),  
Associate Professor of the Orchestra Conducting Department*

## **SPECIFICITY OF ORCHESTRAL EXPRESSIVENESS IN B. I. TISHCHENKO'S TRIPTYCH BASED ON K. I. CHUKOVSKY'S FAIRY TALES**

The article is devoted to the study of the features of the orchestral style of the composer Boris Ivanovich Tishchenko (1939–2010). The specifics of the composer's orchestral writing is examined on the example of a triptych based on fairy tales by K. I. Chukovsky. The triptych, including the opera «The Stolen Sun», the ballet «Mucha Tsokotuha» and the operetta «Taranishche» (1969), reflects the thawing mood of the Soviet society, the ideas of turning to simple human feelings in fiction, rejecting rigid ideological dogmas. In the works of B. Tishchenko based on the tales of K. Chukovsky for musical theater, fairy-tale-lyrical, grotesque-satirical and mythopoetic images interact. The musical and linguistic style of the composer is based on the continuation of the traditions of domestic and foreign music, a reflection of the rhythm-intonations and sound color of Russian folklore. At the same time, in the music of the triptych B. Tishchenko proved himself as an innovative composer, expanding the stylistic, genre, dramatic framework of opera, ballet, operetta. The expressiveness of B. Tishchenko's orchestral style is based on such artistic and aesthetic postulates as involvement in folklore wealth, organic processing of the achievements of modern orchestra and musical stage culture. The composer's especially innovative ideas were conveyed by orchestral means. The authors of the article come to the conclusion about the functional diversity of the orchestral fabric, and reveal characteristic features of the orchestral style of B. Tishchenko.

*Key words:* B. I. Tishchenko, K. I. Chukovsky, opera «The Stolen Sun», the ballet «Mucha Tsokotuha», the operetta «Taranishche», orchestral style

Российский композитор Борис Иванович Тищенко (1939–2010) еще при жизни завоевал репутацию замечательного симфониста. Особый интерес представляет оркестровое начало театральных произведений Б. И. Тищенко, в которых проявились такие стилевые свойства музыканта, как изобретательность и инструментальное чутье, органичное сцепление образной и темброво-фактурной выразительности. Классическими стали постановки его балетов «Двенадцать» (1964), «Ярославна» (1974), за цикл «Беатриче» композитор был удостоен премии Правительства РФ в области культуры (2008). Вместе с тем остается малоизученным триптих Б. Тищенко по произведениям К. Чуковского, включающий оперу «Краденое солнце», балет «Муха-Цокотуха» и оперетту «Тараканище» (1969).

Названный триптих репрезентирует отличительные черты творческого кредо музыканта, в частности, «склонность к одновременному охвату различных жанров и "контрастным" переключениям в иную жанровую сферу» [5, с. 15]. Не менее характерен специфический тип оркестрового стиля, в котором можно выделить как общие, типичные для отечественной музыки 1960-х годов тенденции, так и индивидуально неповторимые черты авторского стиля Б. И. Тищенко. Отдавая дань звукотембру, нередко выполнявшему в 1960-е роль важного выразительного и конструктивного элемента, композитор активно использовал новейшие приемы оркестровой выразительности, включающие применение таких техник, как аласторика, сонорика, пуантилизм и т. д. В целом Б. Тищенко оставался верным классическим принципам традиционной функциональной оркестровки.

Оркестровый стиль театрального триптиха Б. Тищенко 1969 года отличается гибкостью и разнообразием. Задействовав тройной состав, композитор использует его дифференцировано и рационально, соотносит выбор инструментальных средств с жанровым наклоном каждой части триптиха. Отчетливо представляя специфику отдельных инструментов, их ансамблей и групп, автор темброво-фоническими средствами добивается мастерского раскрытия музыкальных образов и сценических ситуаций. При этом в каждом произведении — опере, балете, оперетте — в зависимости от поставленной художественной задачи композитор находит ее адекватное оркестрово-стилевое решение.

В опере «Краденое солнце» Б. Тищенко использовал широкий арсенал оркестрово-колористических средств, накопленных композиторами XIX–XX веков. Так, в начальной и завершающей

сценах оперы композитор использует характерную для русской музыки колокольность, трактуя ее традиционно, как специфическую звуко-этническую краску, в то же время наделяя оркестровый прием дополнительным символическим смыслом. Новизна прочтения композитором колокольности состоит в реализации ее через призму сказочно-былинной повествовательности. Композитор, словно вводя слушателей в мир устной русской сказочной традиции, в оркестровом вступлении использует краску, напоминающую одновременно гусельный перебор и колокольный звон: широкоинтервальный тематизм в высоком регистре у деревянных духовых звучит на фоне педалей меди в высоком регистре, красочного звучания-перезвона колокольчиков, вибратона и фортепиано.

Стремясь к яркой образности в условиях оперного жанра, Б. Тищенко расширяет функциональное поле оркестровой партитуры, усиливает выразительность оркестровых красок, использует современные методы работы со звуком. В целом ряде эпизодов встречаются приемы сонорики, сонористики, различаемые по уровню соотношения тоновости/шумовости. В одних эпизодах оркестр играет ярко выраженную драматургическую роль, подчеркивает смысл происходящего на сцене, определяет эмоциональное состояние. Например, в сцене появления Солнца (цифра 99) через оркестрово-шумовое звучание, напоминающее настройку инструментов оркестра перед началом произведения, автор изображает звуки природы, зарождение/становление жизни из хаоса. В других случаях элементы сонорики словно дополняют и поясняют образно-психологическую прорисовку персонажей, добавляя к вокальной характеристике дополнительные оттенки и краски. Так, маркером пугающих черных сов, что в глухой лесной чаще на героев «свои очи тарашат» (цифра 72, совы), выступают пустые и угрожающие звуки трещотки.

Одним из эффектных приемов, используемых Б. Тищенко в оркестровой ткани оперы «Краденое солнце», является применение аласторики. В этом произведении аласторические вкрапления, проникающие как в инструментальные, так и хоровые партии, нацелены на создание эмоции стихийной первозданно-природной радости, не скованной условностями и правилами (цифры 6–10; цифра 83).

Темброво-сонорная специфика музыкального мышления композитора реализовалась также в явлении, известном под названием «пуантилизм». В партитуре Тищенко техника пуантилизма нормативно претворяется через выражение

музыкальной мысли при помощи отдельных звуков-«точек», разделенных между собой паузами. Пуантилистичность изложения нашла воплощение в характеристиках Воробья и Ежей (цифры 34 и 41, партия Воробья; цифра 55, ответ Ежей «Шире карман держи, не пойдут никуда Ежи»).

Следуя традиции тембровой характеристичности, встречающейся в симфонической музыке П. Чайковского, Г. Малера, Д. Шостаковича, Б. Тищенко прибегает к использованию тембра «в качестве музыкальной параллели словесному, зрительному рядам» [3, с. 135]. Наряду с персонификацией отдельных тембров, композитор также делает «говорящими» инструментальные ансамбли, ищет и находит фоническую выразительность в использовании оркестровых групп и их сочетаний. Так, например, семантически нагружены звучания глиссандирующих и засурдиненных тромбонів, являющихся преимущественно проводниками состояний мрака и ужаса (три такта после цифры 27, цифра 30). Наряду с этим специфический тембр тромбона Тищенко применяет в качестве звукоизобразительного средства для дополнения образа воющего Медведя (два такта после цифры 67, цифра 69).

Одну из важных позиций в оркестрово-стилистической реализации композиторского художественного замысла занимает группа ударных инструментов, численность которых достигает девятнадцати. В группу ударных входят инструменты с определенной высотой звука, в частности, мембранофоны (литавры), идиофоны металлические (колокола, колокольчики, вибратон), идиофоны деревянные (ксилофон), богатый набор инструментов без определенной звуковысотности, среди которых мембранофоны (большой барабан, малый барабан, 2 цилиндрических барабана, бубен, бонги, том-томы), идиофоны металлические (тарелки, подвесная тарелка, там-там), идиофоны деревянные Raganella (Трещотка), Reco-reco (бразильская трещотка), Tamburo di legno africano (деревянный африканский барабан).

Функции, отводимые автором расширенной группе ударных инструментов, весьма разнообразны. Велика их роль в осуществлении колористических и сонорных замыслов. Нередко ударные инструменты выступают как звуковые символы (термин Г. Дмитриева). Так, с танцевальной восточной образностью связана прихотливая ритмика ударных в «бараньей лезгинке» (ц. 44), с маршевым движением — четкая ритмическая сетка-пульсация ударных (2 такта до ц. 49).

Средствами оркестровой выразительности автор широко пользуется для создания световой

палитры, пейзажных зарисовок и цветового колорита, почти всегда нагруженных эмоциональным подтекстом. Такова картина внезапно потемневшего леса, когда атмосфера ужаса, пустоты и тьмы создается звучанием удаленных по диапазону инструментов (контрабасов и флейт), а также применением характерного приема *glissando* и *frullato* у флейты (4 такта до ц. 11). Для достижения мрачного и напряженного колорита темного леса (2 такта до ц. 25) Тищенко применяет непривычное тембровое сочетание, при котором кларнеты, звучащие в высоком регистре пианиссимо несколько сдавленно, соединяются с партией альтов и виолончелей, которым предписывается играть *pianissimo* у колодки (*sul tasto*). Затемненная звуковая картина страшного леса дополняется жутковатыми ночными «шорохами» глиссандирующего солирующего тромбона с сурдиной (4 такта после ц. 27), гобойными фразами, напоминающими крики ночной птицы (1 такт до ц. 27).

По замыслу композитора именно оркестр становится в опере выразителем основных идей, эмоций и образных характеристик. Согласимся с исследователем Н. Даниловой, утверждающей, что в опере драматургия основана на двух уровнях: вокальном и оркестровом, и что, если вокальный уровень связан с внешним сюжетным слоем, то «оркестровый, более самостоятельный, обобщающий, глубинный, работающий на большом расстоянии, скрепляющий произведение в единое целое. Это — уровень идейно-концептуальный» [2, с. 87].

Разнообразием и новизной средств оркестровой выразительности привлекает музыка балета «Муха-Цокотуха», в котором основная драматургическая линия заключена в противопоставлении двух начал — злого, темного и доброго, светлого. Значительную роль в этой центральной коллизии играет тембр. В ключевых сценах, воплощающих идею открытости, праздничности, господства светлых образов или же, напротив, конфликтного противостояния и борьбы центральных персонажей, преобладают насыщенные звучности с применением почти всех групп оркестра, частыми тембровыми микстами, туттийными звучаниями. Таковы разделы «Базар и самовар» (№ 2), «Приход гостей» (№ 4), «Сражение» (№ 8), «Общий танец» (№ 10).

Сфера лирики, присутствующая в балете, не вступает в прямой конфликт с антагонистическими силами, но дается в сопоставлении с ними. Ее роль в драматургии сводится к снятию напряжения, отдохновению от интенсивности процессов, происходящих в основных разделах. При

этом автор уходит в область камерных звучаний, «приглушает» динамику и либо погружается в сферу лирических раздумий, как это происходит в «Пантомиме» (№ 3), либо демонстрирует образец изящной, рафинированной танцевальности, как, например, в сцене «Угощение» (№ 5). Именно между четвертым («Приход гостей») и пятым номерами («Угощение») композитором достигнут самый большой контраст: из мощного симфонизированного, плотного по звучанию продолжительного раздела автор переносит слушателя в камерный мир изящной выразительности, выраженной силами инструментального трио (ц. 27), квартета (ц. 29) и групповых ансамблей (ц. 31).

Центральный отрицательный персонаж балета — Паучок — стал единственным героем, удостоенным персональной характеристики («Паучок», № 6). Старичок-Паучок К. Чуковского в балетной версии Б. Тищенко превратился в угрожающего Тарантула, чей зловеющий оркестрово-живописный портрет складывается из фраз двух тромбонов и валторн, звучащих на фоне сливающихся в гулкую массу ритмоинтонационных формул низких струнных, рояля, рокочущих литавр, том-тома и там-тама. Автор принципиально располагает всю фигурационную фактуру в диапазоне от середины большой до первой октавы, создавая плотную «непроницаемую» звучность. Даже первые скрипки, где используются открытые струны, двойные ноты, *pizzicato*, не «осветляют» темного враждебного звучания, а придают ему эффект «лязга», металлического бряцания (ц. 33–37).

Сказочное противостояние Добра и Зла находит отражение в противопоставлении оркестровых групп, инструментов и тембров, наделенных определенной образно-смысловой характеристикой. Композитор пользуется приемом разделения образно-эмоциональных сфер на «мужскую» и «женскую». Доминирующее в балете мужское начало связано с оркестровыми *tutti* «в опоре на активное звучание медной группы (№ 1, 8, 10), тематизмом плясовых мелодико-ритмических попевок (№ 1, 10) и размашистой широкой интервалкой (№ 1, 2, 8)» [4].

«Женское» начало в балете связано с образом Мухи, музыкальная характеристика которой основана на тематизме квази-фольклорного характера и тембрах деревянных духовых инструментов. Интересно, что в течение всего балета интонационная сторона темы Мухи подверглась варьированию в небольшой степени. Изменения коснулись тембровой характеристики героини: если в начале балета тема экспонировалась у гобоя, инструмента с характерным пасторальным,

но до некоторой степени резковатым тембром, то в конце оперы тему Мухи излагает английский рожок, обладающий более мягкой звучностью. По справедливому мнению Ю. Фортунатова, тембр английского рожка по сравнению с гобоем ощущается «как тембр, во-первых, связанный с природой, во-вторых, более чувственный» [6, с. 102].

Анализ оркестровой партитуры балета приводит к мысли о том, что композитору близки приемы тембрового варьирования и тембровой полифонии, применяемые им сообразно развитию сюжета и сценической ситуации. Тембровой «перелицовке» подвергаются основные темы балета: тема вступления, лирическая тема, тема угрозы. Элементы тембровой полифонии встречаются, например, в сцене, «Базар и самовар» первая часть которой в основном построена на полифоническом изложении мелодических голосов кларнетов и скрипок.

Не менее интересно наблюдать черты оркестрового почерка Б. Тищенко в его оперетте «Тараканище». В оперетте автор использовал тройной состав оркестра, но при этом игра *tutti* весьма ограничена, оркестровая партитура носит скорее облегченный с точки зрения звучности и динамики характер. Б. Тищенко практически не использует оркестр как самостоятельную выразительную краску. Здесь нет ни одного чисто инструментального номера: увертюры, сюит танцев, оркестровых антрактов. Вероятно, такой подход к сочинению был обусловлен нежеланием автора прерывать словесно-сюжетную нить повествования, дабы не ослаблять напряженности действия.

Периодически композитор прибегает к традиционному дублированию партии солиста оркестром. Такой прием наиболее часто встречается в моментах, связанных со сгущением негативного эмоционального фона, с текстом, описывающим нехорошие предчувствия или открытую угрозу. Так, в сцене № 14 («Проклятие») хор басов продублирован бас-кларнетом в высоком регистре. Находясь выше хора, басовый кларнет «передает» дублирование низкому тромбону. Сочетание низких мужских голосов и тромбона в низком регистре довершают картину оцепенения и скорби.

Иногда композитор смещает дублирующие голоса оркестра на тон, получая диссонирующее, как бы фальшивое удвоение. Так, в Куплетах Таракана (№ 4, два такта после ц. 18) конец слова «таракан» у солиста приходится на тон *d*, тогда как у высоких голосов оркестра автор пишет в качестве «дубля» тон *e*.

Наиболее облегченные, камерные звучания оркестра автор применяет именно в хоровых эпизодах сочинения, что подчеркивает самостоятельность и «самодостаточность» хора, хотя именно в хоровых разделах встречаются и туттийные оркестровые эпизоды. Как правило, это кульминационные сцены, связанные как с крайними проявлениями горя, так и с проявлением радости. Такова, например, сцена № 20, «Общее ликование» (1 такт до ц. 102). В разделе, где звери прославляют Воробья, автор не мог не воспользоваться туттийным звучанием оркестра, более того, оркестр *tutti* здесь «радуется» до такой степени, что начинает играть в джазовом стиле.

Триптих Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского (опера «Краденое солнце», балет «Муха-Цокотуха», оперетта «Тараканище») стал не только ярким новаторским сочинением автора, но и одним из заметных опусов, маркировавшим «начавшийся в 1960-х годах в русской советской музыке процесс смены художественно-эстетических ориентиров» [1, с. 24]. В триптихе нашли отражение актуальные для времени «оттепели» идеи обновления и открытости, поэтизации обыденности. Проводником основных замыслов автора в триптихе по сказкам К. Чуковского стал функционально развитый и многоплановый оркестр. Выразительность оркестрового стиля Б. Тищенко основана на индивидуальных находках композитора, во многом наследовавшего опыт отечественных классиков, в частности своего учителя Д. Шостаковича.

#### Литература

1. Батагова Т. Э. Художественная картина мира в музыке осетинских композиторов: автореф. дис. ... докт. искусствовед. М., 2012. 46 с.
2. Данилова Н. В. «Краденое солнце» К. Чуковского и Б. Тищенко: опыт перевода сказки на музыкальный язык // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. I. С. 81–87.
3. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Советский композитор, 1981. 176 с.
4. Конарев М. А. Специфика жанра симфонической сказки в балете «Муха-Цокотуха» Б. Тищенко // Культура: теория и практика. 2017. № 3 (18). URL: <http://theoryofculture.ru/issues/76/948/> (дата обращения: 28.10.2019).
5. Овсянкина Г. Феномен позднего стиля Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1 (22). С. 12–17.
6. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2004. 384 с.

#### References

1. Batagova, T. E. (2012), "Artistic picture of the world in the music of Ossetian composers", Abstract of PhD. dissertation, musical art, State Institute of art history, Moscow, Russia.
2. Danilova, N. V. (2015), "«The Stolen Sun» by K. Chukovsky and B. Tishchenko: the experience of translating a fairy tale into a musical language", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice], no. 12 (62), pp. 81–87.
3. Dmitriev, G. P. (1981), *O dramaturgicheskoy vyrazitel'nosti orkestrrovogo pis'ma* [On the dramatic expressiveness of orchestral writing], Soviet Kompozitor, Moscow, Russia.
4. Konarev, M. A. (2017), *Specifika zhanra simfonicheskoy skazki v balete «Muha-Cokotuha» B. Tishchenko* [The specifics of the genre of symphonic tales in the ballet «Fly-Tsokotuha» by B. Tishchenko], available at: <http://theoryofculture.ru/issues/76/948/> (accessed: 28 Oct. 2019).
5. Ovsyankina, G. (2016), "Phenomenon of the Late Style by B. Tishchenko", *YUzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian musical anthology], no. 1 (22), pp. 12–17.
6. Fortunatov, Yu. A. (2004), *Lekcii po istorii orkestrrovyh stilej. Vospominaniya o YU. A. Fortunatove* [Lectures on the history of orchestral styles. Memoirs of Yu. A. Fortunatov], Izdatelstvo MGK im. P. I. Chaikovskogo, Moscow, Russia.

## © Рыбалова Мария Михайловна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижегород, Россия),  
аспирантка кафедры истории музыки  
E-mail: marygarkusha@mail.ru*

## СЕМАНТИКА ЖАНРА ТАНГО В БАЛЕТАХ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Актуальность исследования и его научная новизна обусловлены тем, что в нем впервые дается сравнительная характеристика танго Д. Д. Шостаковича из балетов «Золотой век» (соч. 22, 1929–1930) и «Болт» (соч. 27, 1930–1931).

Популярное в 1930-е годы танго в творчестве Шостаковича не только соответствовало духу современности, но и служило символом «тлетворного» буржуазного мира. Кроме того, танго давало возможность показать присущую этому жанру чувственность в гипертрофированном виде, что соответствовало новаторскому методу гротеска.

Танго Шостаковича — это карикатурная зарисовка холодных расчетливых Дивы и Фашиста в «Золотом веке» или пьяного распустившегося делопроизводителя Козелкова в балете «Болт».

В современных постановках сюжеты данных сочинений были переработаны, что нашло отражение и в музыке. В «Золотом веке» вместо прежнего танго звучит «Фокстрот (блюз)» из Сюиты для джаз-оркестра № 1 Шостаковича. В балете «Болт» танго сохраняется, но меняется его драматургическая роль. Оно звучит не во второстепенном эпизоде, когда пьяный Козелков пристаёт к комсомолке Ольге, а в одном из ключевых моментов развития сюжета: Леньке приходит в голову мысль подложить в станок болт, чтобы устроить аварию.

Объектом данного исследования являются два танго из балетов Шостаковича «Золотой век» и «Болт», предметом — особенности трактовки данного жанра. Цель статьи — определить семантику жанра танго в балетном творчестве композитора.

Гипотеза исследования: танго в балетном творчестве Шостаковича служит выражением негативных образов.

*Ключевые слова:* Д. Д. Шостакович, балет, музыка быта, гротеск, танго

## © Rybalova M. Maria, 2019

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
Postgraduate Student of Music History Department*

## SEMANTICS OF THE TANGO GENRE IN D. D. SHOSTAKOVICH'S BALLETS

The relevance of the study and its scientific novelty are due to the fact that it for the first time gives a comparative characteristic of D. D. Shostakovich's tango from the ballets «The Age of Gold» (op. 22, 1929–1930) and «The Bolt» (op. 27, 1930–1931).

Popular in the 1930s tango in the works of Shostakovich not only corresponded to the spirit of modernity, but also served as a symbol of «pestilent» bourgeois world. In addition, tango gave the opportunity to show the inherent sensuality of this genre in an exaggerated form, which corresponded to the innovative method of grotesque. Shostakovich's tango is a caricature sketch of cold calculating Diva and Fascist in «The Age of Gold» or drunken dissolute clerk Kozelkov in the ballet «The Bolt». In modern productions, the plots of these compositions have been reworked, which is reflected in the music. In «The Age of Gold» instead of the former tango the «Foxtrot (Blues)» from Suite for jazz orchestra No. 1 by Shostakovich is used. In the ballet «The Bolt» the tango is preserved, but its dramatic role changes. It sounds not in a minor episode, when drunken Kozelkov hits on a Komsomol Olga, but in one of the key moments of the plot: Lyon'ka comes up with the idea to put a bolt in the machine to arrange an accident. The object of research are two tangos from Shostakovich's ballets «The Age of Gold» and «The Bolt», the subject is the peculiarities of the interpretation of this genre. The purpose of the article is to determine the semantics of the tango genre in the composer's ballet work.

The research hypothesis is the following: tango in Shostakovich's ballets serves as an expression of negative images.

*Key words:* D. D. Shostakovich, ballet, life music, grotesque, tango

Д. Д. Шостакович — фигура в истории музыки поистине уникальная. С одной стороны, он предстает перед нами как один из столпов академического искусства. Вместе с тем композитор в своем творчестве не раз обращается и к развлекательным жанрам. В. Н. Сыров пишет: «Гул жизни, то нарастая, то стихая, сопровождает музыку композитора постоянно. Это не просто фон, напоминающий о себе в пестрой разногласии симфонических финалов (как было у старых классиков), а существенный компонент всей художественно-выразительной и коммуникативной системы» [2, с. 626].

Галоп, полька, марш, фокстрот, танго и другие жанры неакадемической культуры не раз проникали в сочинения Шостаковича, обогащая и углубляя линию драматургического развития. Некоторые из этих жанров со временем стали носителями определенных идей в его творчестве. Так, например, галоп постепенно трансформировался в характеристику отрицательных образов. Негативную окраску приобрело и танго, которое представлено у композитора в балетах «Золотой век» (соч. 22, 1929–1930) и «Болт» (соч. 27, 1930–1931).

Говоря об этих сочинениях, необходимо отметить особенности той эпохи, в которой они появились. Конец 1920-х – начало 1930-х — время активных новаторских поисков в искусстве, отражающих борьбу двух миров: «старого» буржуазного и «нового» послереволюционного. Зачастую выразителем старого в советском искусстве становилось западное общество. Этой идеей пронизан сюжет «Золотого века», где здоровым в нравственном и физическом смысле советским футболистам противопоставляются алчные, аморальные Директор выставки, Дива, фашисты.

В своей диссертации «Балеты Д. Д. Шостаковича как явление отечественной культуры 1920-х – первой половины 1930-х годов» А. Фортунова приводит показательный фрагмент из очерка «Демоны и взбитые сливки» Ильи Эренбурга: «Несовместимость рабочего Нордена и буржуазного Вестена сбивается в нравоучительную картину или агитплакат. <...> Глядя на этих дам, вываленных в золоте, как котлеты в сухарях, на эти рестораны, таинственные, как молельни, на эти притоны, построенные некой новой разновидностью царя Соломона, забываешь, что находишься в самом центре старой Европы. Такие сны должны сниться золотоискателю где-нибудь на Аляске или же нашему злосчастному нэпману, который не знает, как промотать тыщонку-другую среди глубоко идейных кабаре и заплеванных пивнушек...» (цит. по: [3, с. 60–61]).

Здесь же описывается одно из европейских кафе, куда каждый вечер приходят влюбленные пары, но «они не целуются, не воркуют, не смеются, они не льют нежных слез. Они молчат — угрюмо, настойчиво молчат. Их губы живут врозь, встречаются только пальцы, и пальцы безумствуют, до боли, до судорог сжимая друг друга. При этом влюбленные пьют кофе со сливками. Я сказал бы, что здесь любовь проходит среди легчайшей пены взбитых сливок и многопудового молчания» (цит. по: [3, с. 62]).

Эти слова можно отнести и к кафе из балета «Золотой век», в котором танцуют танго Фашист и Дива. Здесь нет места подлинным чувствам, здесь царит только одна любовь: к роскоши и к золоту. Отсюда и название кафе «Золотой век», ставшее и названием произведения.

Написанный в 1930 году балет обладал характерной политической окраской: «развращенный» буржуазный запад противопоставлялся здоровому образу жизни простых советских людей. В буклете к спектаклю Шостакович писал: «...Сопоставление двух культур явилось моей главной задачей при сочинении "Золотого века". Эта задача выполнялась так: западноевропейские танцы несут характер нездоровой эротики, что столь характерно для современной буржуазной культуры, советские же танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта» [4]. Советской команде футболистов во главе с их бравым капитаном противопоставлены фашисты, развлекающиеся в ресторане «Золотой век». Фашисты танцуют модные в то время в Европе танцы: фокстрот, чарльстон, чечетка и др. Один из этих танцев — танго. Оно звучит в 3-м действии в 5-й картине в исполнении Дивы и Фашиста.

Танго написано композитором нарочито жирными, широкими мазками. Развитие построено на диссонирующих резких созвучиях и лишено лирики (см. *Пример 1*). Тема постоянно переходит от одного инструмента к другому, что придает звучанию тембровую пестроту. Композитор сопоставляет крайние регистры, использует *glissando* в партии меди, сурдины, повторение одного и того же звука тридцать вторыми длительностями. В динамике преобладают *f*, *ff*, *fff*. Свойственная танго страстность здесь представлена преувеличенно, что придает сочинению гротесковый колорит.

Нужно отметить, что в послереволюционном искусстве гротеск занимал важное место. Он помогал выразить свое отношение к уходящему прошлому. Зачастую художники применяли метод гротеска, чтобы обличить пережитки старого, дореволюционного мира.

The image displays a musical score for a tango from the ballet "The Golden Age". The score is divided into two systems, both starting at measure 440 and marked "Largo".

The first system includes the following instruments and parts:

- Piccolo
- Flauto
- Oboe
- Corno inglese
- Clarinetto piccolo (Es)
- Clarinetto (B)
- Clarinetto basso (B)
- 2 Sassofoni soprani (B)
- Fagotto
- Contrafagotto
- 3 Trombe (B)
- 4 Corni (F)
- 3 Tromboni e Tuba
- Timpani
- Piatti
- Cassa
- Tam-tam

The second system includes the following instruments and parts:

- Violini I
- Violini II
- Viole
- Violoncelli
- Contrabassi

Key performance instructions include "arco con sord." (arco with mutes), "ff" (fortissimo), "f" (forte), "p" (piano), "div." (divisi), and "unis." (unison). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout.

Пример 1. Танго из балета «Золотой век», фрагмент

Как и ряд других сочинений Шостаковича «Золотой век» оказался заклеенным советской властью как выражение «формализма» в искусстве. Музыка балета звучала лишь в виде небольшой оркестровой сюиты. Но годы репрессий миновали, изменилась и политическая обстановка. Спустя 50 лет балет возродился на сцене в постановке Ю. Григоровича (авторы либретто И. Гликман и Ю. Григорович). Чтобы приблизить балет к восприятию современного зрителя, сюжет был полностью переработан<sup>1</sup>.

Другим произведением, в котором Шостакович обращается к танго, является балет «*Болт*» (соч. 27, 1930–1931).

1920–1930-е годы — время небывалого технического прогресса. Индустриализация стала одной из главных целей развития государства, так как страна сильно отставала от своих западных соседей. В 1928 году была объявлена первая пятилетка. В связи с этим «производственная тематика» проникла в искусство, превратившись в символ «светлого будущего». Машина одухотворялась и воспевалась. Большую популярность приобретают так называемые «танцы машин» [1, с. 102–114], где посредством танцевальных движений изображается работа различных механизмов. Вершиной «машинных танцев» стал балет Шостаковича «*Болт*»<sup>2</sup>.

Премьера состоялась в апреле 1931 года в Ленинградском государственном театре оперы и балета. Произведение было снято с репертуара. Не помогли удержаться ни выдающиеся находки балетмейстера Лопухова в постановках массовых танцев, изображающих движение машин, ни гениальная музыка Шостаковича, рисующая слушателю яркие театральные образы. Руководство посчитало, что концепция балета не соответству-

ет политической установке: противопоставить новому социалистическому строю образы обветшалого мещанства.

Балет появился на сцене в 2005 году в Большом театре в интерпретации Алексея Ратманского. Теперь сюжет, во многом переделанный балетмейстером, не зависел от идеологии и был воспринят как дань истории. Постановка имела успех, а музыка Шостаковича вновь стала доступна слушателю.

В изначальном варианте балета танго исполняет делопроизводитель Козелков. Пьяный Козелков пристаёт к представительнице советских рабочих — комсомолке Ольге. В постановке Ратманского танго — это один из ключевых моментов разворачивающегося сюжета. Ленка находится в пивной среди своих друзей. В разгар всеобщего опьянения ему приходит мысль: подложить болт в станок и устроить аварию.

В отличие от танго из «Золотого века» «Танго» в балете «*Болт*» — один из сменяющих друг друга с кинематографической скоростью эпизодов, каждый из которых представляет собой одну из музыкальных зарисовок. Собственно танго звучит здесь среди отголосков советских маршей, удачных песен, джаза и т. д.

Открывается танго призывными интонациями всего оркестра в духе увертюры (тональность *es-moll*). После восьмитактового вступления начинается танго. Неспешная томная мелодия в партии скрипок спускается вниз по малым секундам от *es* третьей октавы (см. *Пример 2*). В мелодии присутствуют пунктиры, синкопы, а в партии контрабаса характерный для танго ход от V ступени к I.

Жеманность скрипок оттеняют тяжелые низкие ноты в партии духовых инструментов, вступающих на слабую долю.

50 Andante

*f molto espr.*

*f molto espr.*

Archl

*pizz.*

*mf pizz.*

*mf*



Пример 2. Танго из балета «Болт», часть А, цифра 50

Обольстительное танго неожиданно сменяется новым джазовым эпизодом в *C-dur* (см. Пример 3). В мелодии у флейт, флейты пикколо и струнных остаются синкопы, прежнее *legato* сменяется легким *staccato*. Ритмическое разнообразие вносит группа ударных (литавры, треугольник, малый барабан, тарелки). Мажорная тональность, легкий характер музыки, контрастируя с танго, подчеркивает условность происходящего.

С цифры 52 в тональности *f-moll* вновь звучит танго. Обратный пунктир с форшла-

гом на первой доле у скрипок придает звучанию особую остроту. В партиях альты, виолончели и контрабаса появляется ритм хабанеры, обязательный музыкальный атрибут танго.

Эту ритмоформулу дублирует и бас-кларнет.

Внезапно темп ускоряется, контрастом изнеженному звучанию скрипок служит виртуозное соло трубы (см. Пример 4) в тональности *d-moll*.

Пример 3. Танго из балета «Болт», часть В, цифра 51

53 Più mosso  
I sola

Tr-ba  
Tr-ni o Tuba  
Archi

*staccato sempre*  
*staccato sempre*  
*staccato sempre*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*p*

Пример 4. Танго из балета «Болт», часть С, цифра 53

В этот момент в постановке А. Ратманского на сцене показывает свою удаль молодой Гошка. Этот эпизод сменяется музыкой в духе залихватской песни (см. Пример 5), где вновь солируют струнные.

54

Archi  
Archi

*arco*  
*arco*  
*arco*  
*arco*  
*arco*  
*arco*  
*arco*  
*arco*  
*f espr.*  
*(arco) f espr.*  
*(arco) f espr.*  
*(arco) f espr.*  
*(arco) f espr.*

Пример 5. Танго из балета «Болт», часть С, цифра 54

И, наконец, все звучание сливается в неистовую вакханалию завсегдагаев сего заведения (см. *Пример 6*) в тональности *b-moll*. Солируют деревянные духовые (флейта пикколо, флейта, гобой, английский рожок, кларнет) и труба. В сопровождении гремит весь оркестр, включая груп-

пу ударных инструментов. Темп снова ускоряется до *Allegretto*.

Этот эпизод далек от танго, скорее он звучит как «победный» марш опьяненных хулиганов, придумавших план мести.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (C. angl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C. fag.). The second system includes parts for Horns (Cor.), Trumpets (Tr-be), Trombones (Tr-ni), Tubas (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (T-ro), Cymbals (P-tti), and Cassa. The woodwinds play melodic lines, while the brass and percussion provide a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto'.

Пример 6. Танго из балета «Болт», часть D, цифра 55

Неожиданно все стихает. Гуляки останавливаются, чтобы немного передохнуть и выпить. На *p* вступает мелодия у флейт, гобоев, кларнетов

(см. *Пример 7*). Мелкие длительности, форшлаги, высокий регистр снижают образ былого величия во хмелю, от которого не осталось и следа.

*Пример 7. Танго из балета «Болт», часть D, середина, цифра 57*

От цифры 61 начинается реприза раздела **D** в тональности *c-moll* (см. *Пример 8*). Вновь звучит разухабистая торжественная мелодия, поддерживаемая фанфарами меди. Восходящий пассаж из шестнадцатых в затакте добавляет звучанию энергичность, бравурность, задор. Веселье продолжается и только набирает обороты.

Завершается танго бравурной кодой в *c-moll*, построенной на материале последнего раздела. Ее предваряет цитата из оперетты И. Кальмана «Баядера». На *ff* в унисон весь оркестр преувеличенно помпезно гремит мотив «О, Баядера!» из арии принца Раджами (см. *Пример 9*). В общем контексте разгулявшихся посетителей кафе этот фрагмент звучит весьма саркастически.

Балет был подвергнут критике, так как вместо восхваления существующего строя, главными действующими лицами которого должны быть рабочие-ударники, и отрицания прежнего мещанства вышла театральная сатирическая зарисовка.

Таким образом, танго в двух балетах Шостаковича служит характеристикой отрицательных персонажей. Страстность танго из балета «Золотой век» нарочито преувеличена, гипертрофирована, неискренни и напыщенны испол-

няющие его Дива и Фашист. В танго преобладает динамика *f*, *ff*, *fff*, а в музыкальной ткани нет единства из-за членения на короткие мотивы, исполняемые разными инструментами.

Диссонирующим созвучиям танго из «Золотого века» противопоставлены демократичность музыкального языка в танго из балета «Болт». Танго во втором сочинении состоит из коротких эпизодов, в каждом из которых присутствует не только танго, но и джазовые ритмы, интонации залихватских песен, советских маршей и т. д. Преобладание бытовых жанров соответствует карикатурному изображению посетителей питейного заведения.

В то же время оба танго отличает яркая театральность образов, поразительно точные портреты исполняющих его персонажей в виде шаржированных зарисовок. Они «...изобилуют <...> контрастами, смешат меткостью карикатурных преувеличений, искрятся задорным юмором, веселым сарказмом» [2, с. 631–632].

Страстность, телесность и эротизм, присущие жанру танго, противоречили советской идеологии. Возможно, поэтому жанр танго удачно вписался в балетах Шостаковича в качестве характеристики отрицательных персонажей, а также стал выражением пошлого, банального и безнравственного.

The image displays a page of a musical score for a Tango from the ballet 'Bolt'. The score is marked with the rehearsal number '61' in a box at the top left. It features a variety of instruments, including woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon), brass (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba), percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals), and a string section (Archi). The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and articulation like accents and slurs. The string section is marked *arco* (arco). The score is presented in a standard musical notation format with multiple staves for each instrument group.

Пример 8. Танго из балета «Болт», часть D, реприза, цифра 61

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the woodwind and brass sections, along with percussion. The woodwinds include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C.ingl.), Clarinet (Cl.), Clarinet in Bass (Cl.b.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-fag.). The brass section includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-be), Trumpet in C (Tr-ni), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Tom-tom (T-ro), Snare Drum (P-tti), and Cymbals (Cassa). The second system contains the string section (Archi). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features various dynamic markings, including fortissimo (ff) and crescendo (cresc.), and concludes with a ritardando (rit.) marking.

Пример 9. Танго из балета «Болт»,  
цитата из оперетты И. Кальмана «Баядера» перед кодой, цифра 62

Примечания

<sup>1</sup> В связи с изменением сюжета создатели новой постановки переработали музыкальный материал. Например, вместо прежнего танго авторы использовали «Фокстрот (блюз)» из Сюиты для джаз-оркестра № 1 Шостаковича, что позволило сгладить акцент на прежнем социальном противопоставлении и добавило зрелищности. Фокстрот из новой постановки «Золотого века» стал одним из популярнейших номеров балета.

<sup>2</sup> Действие разворачивается на одном из советских заводов. Герои — простые рабочие, комсомольцы. На предприятии готовится к запуску новый цех. Несколько рабочих во главе с Ленькой Гульбой с похмелья засыпают во время рабочего дня, за что их выгоняют из цеха. Самолюбие Леньки уязвлено, он решает отомстить, подговорив молодого Гошку подложить болт в новый станок, чтобы устроить аварию. Бригадир Борис, узнав о коварных планах хулиганов, пытается предотвратить аварию. Однако по ошибке сам попадает под обвинение в аварии. Комсомолка Ольга поражена «вредительским» поступком Бориса. В завершении балета раскрывается подлинный виновник и справедливость торжествует.

Литература

1. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 328 с.
2. Сыров В. Шостакович и музыка быта. Размышления об открытости стиля композитора // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи / ред.-сост. Л. Ковнацкая СПб.: Композитор, 2000. С. 626–660.
3. Фортунова А. Е. Балеты Д. Д. Шостаковича как явление отечественной культуры 1920-х – первой половины 1930-х годов: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2007. 231 с.

4. Сочинения: Опус 22 (2009–2019) // DSCH. Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича. URL: <http://live.shostakovich.ru/composition/206/> (дата обращения: 06.04.2019).
5. Три страницы из музыкальной жизни сталинского времени: «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь», «Великая дружба» // Открытый текст. URL: <http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=2471> (дата обращения: 17.02.2019).

References

1. Sirotkina, I. (2012), *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskiy tanets v Rossii* [Free movement and plastic dance in Russia], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
2. Syrov, V. (2000), "Shostakovich and the music of life. Reflections on the openness of the composer's style", *Shostakovich. Between a moment and eternity. Documents, materials, articles* [Mezhdru mgnoveniem i vechnostyu. Dokumenty, materialy, stati], *Kompozitor*, Saint Petersburg, Russia, pp. 626–660.
3. Fortunova, A. (2007), "D. D. Shostakovich's ballets as a phenomenon of Russian culture of the 1920s – the first half of the 1930s", PhD dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia.
4. DSCH. The life and work of Dmitri Shostakovich (2009–2019), «Works: Opus 22», available at: <http://live.shostakovich.ru/composition/206/> (Accessed 06 April 2019).
5. Open text (2008), Three pages from the musical life of Stalin's time: «Confusion instead of music», «Ballet falsehood», «Great friendship», available at: <http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=2471> (Accessed 17 February 2019).

© Стефанович Дмитрий Владимирович, 2019

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
(Санкт-Петербург, Россия), кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хорового дирижирования  
E-mail: stefanovitsch65@mail.ru*

## ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ В БЛОКАДНОЕ ВРЕМЯ. ПЕРСОНАЛИИ

Статья освещает положение церковно-певческого дела в годы ленинградской блокады. Впервые представлены имена певчих, регентов и церковных композиторов, до сих пор неизвестные даже кругу специалистов. В статье дана краткая справка о событиях предшествующих началу Великой Отечественной войны, обрисована политика государства в отношении церкви и раскрыты трудности отправления культа в Ленинграде. В работе использованы как известные, но разрозненные сведения, так и материал до сих пор не ставший предметом изучения, прежде всего воспоминания очевидцев и потомков участников блокады. Впервые перечислены и получили краткие характеристики оставшиеся в городе регенты и церковные композиторы, для некоторых из них указаны даты кончины. Для остальных, выживших, приведены сведения о их послевоенной деятельности. Выявлена тесная связь большинства композиторов и регентов с церковно-композиторской школой Н. А. Римского-Корсакова и признанной школой русских церковных музыкантов, дореволюционной Придворной Певческой капеллой. Впервые в круг изучения попали имена музыкантов до сих пор неизвестные. В заключительной части работы описан композитор М. М. Попов-Платонов, имя которого замалчивалось долгое время в связи с трагическими и не до конца выясненными обстоятельствами его гибели.

*Ключевые слова:* Церковное пение, регент, композитор, блокада, композиторская школа

© Stefanovich V. Dmitry, 2019

*Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia),  
PhD in Arts History, Associate Professor of the Department of Choral Conducting*

## CHURCH SINGING IN BLOCKADE TIME. PERSONALITIES

The article highlights the situation of church singing during the Leningrad Blockade. For the first time the names of singers, regents and church composers are presented, still unknown even to a circle of specialists. The article provides a brief account of the events preceding the start of the Great Patriotic War, outlines the state's policy regarding the church and reveals the difficulties of worship in Leningrad. The work uses both well-known but scattered information, and the material that has not yet been studied, primarily the recollections of eyewitnesses and descendants of the blockade. The regents and church composers remaining in the city are listed for the first time and receive brief characteristics. For some of them, the dates of death are indicated. For the rest, survivors, information is given about their post-war activities. There has also been revealed the close connection of the majority of composers and regents with the church-composer school of N. A. Rimsky-Korsakov and a recognized school of Russian church musicians, the pre-revolutionary Court Singer Chapel. For the first time, the names of musicians still unknown are included in the study circle. The final part of the work describes the composer M. M. Popov-Platonov, whose name was hushed up for a long time due to the tragic and incompletely clarified circumstances of his death.

*Key words:* Church singing, regent, composer, Blockade, school of composition

Период 1920–1930-х годов был периодом постепенно усиливающегося упадка церковно-певческого дела в Ленинграде. Причин тому было много, но все они были следствием ожесточенной борьбы государства с Русской православной церковью. В эти десятилетия развился кадровый кризис не только среди церковного клира, но и среди церковных певчих. Большинство последних, работавших еще в дореволюционные времена, обладавших прекрасными вокальными данными и опытом, позволявшим им поддержи-

вать петербургскую церковно-певческую традицию, постепенно, с течением времени, сходили с клироса. В силу запрета Церкви заниматься педагогической деятельностью стало невозможно качественно обновлять церковные хоры. Обучение происходило «с голоса», в процессе богослужбной практики.

В результате репрессий 1920–1930-х годов к лету 1941 года в Ленинграде и ближних пригородах уцелел лишь 21 действующий православный храм различного толка. В них служило 19 членов

причта. Клиросные хоры этих церквей также потеряли значительную часть своего состава.

Сильно ударило по церковным хорам постановление Совнаркома 1928 года о запрещении совмещения государственной и церковной деятельности. Перед певчими и регентами стал вопрос выбора — остаться в Церкви и лишиться работы в государственных учреждениях и потерять социальные гарантии или уйти из Церкви. Лишь немногие остались верны Церкви. Уход профессиональных певчих и регентов обострил ситуацию и без того тяжелого положения в церковных хорах. Оставались либо люди пожилого возраста, либо любители. В дальнейшем это привело к упрощению репертуара и ухудшению качества звучания хора.

К сожалению, церковные хоры того времени были своеобразной «анонимной» зоной. Их деятельность не изучали, что разительно отличалось от предреволюционного периода, отмеченного пристальным вниманием общества к этой сфере музыкального искусства. В большинстве случаев мы знаем имена регентов, но ни в коей мере певчих того времени. Отсутствуют фотографии церковных хоров этих лет. Возможно, это было вызвано попыткой избежать репрессий.

Но даже эта не слишком счастливая жизнь была нарушена войной. Вот как вспоминает начало войны известная ленинградская церковная певчая Спасо-Преображенского собора блокадной поры, а в дальнейшем один из регентов Николо-Богоявленского собора, Мария Васильевна Долгинская: «Война началась для меня так. Наш регент, А. Ф. Шишкин, очень музыкальный был, выскочил из алтаря, как мелом вымазанный: "Братцы, война!" Через неделю им был написан концерт "Боже Великий и Вечный". Мы не могли петь от слез, у многих из нас к тому времени были мобилизованы родные» [1].

С установлением блокады Ленинграда обострились проблемы снабжения города, возник катастрофический дефицит продовольствия. Снижение норм выдачи хлеба до предела обострило проблему выживания ленинградцев. Церковные деятели оказались, пожалуй, среди самых обездоленных категорий граждан. В отношении них нужно помнить, что с точки зрения советской власти священники и певчие и любые другие служители церкви были иждивенцами, и потому норма выдачи хлеба для них была минимальная. Все это привело к массовой смерти в первую блокадную зиму подавляющего числа церковных служителей.

Несмотря на тяжелейшую ситуацию, сложившуюся в блокадном городе, на недостаток священников, вымирание хоров, службы в город-

ских церквях не прерывались. В этом служении велика была роль тех, кто, несмотря на жестокие морозы зимы 1941–1942 годов, пел на клиросе. По свидетельству очевидцев и участников: «Певчие пели в пальто с поднятыми воротниками, закутанные в платки, в валенки, а мужчины даже в скуфьях... Вопреки опасениям, посещаемость собора нисколько не упала, а возросла. Служба у нас шла без сокращений и поспешности, много было причастников и исповедников, целые горы записок о здравии и за упокой, нескончаемые общие молебны и панихиды»[2]. В 1942 году на Литургии в Никольском соборе умер регент. По свидетельству очевидцев, в ленинградских храмах за первую блокадную зиму умерли девять из десяти певчих — из 34 певчих Кафедрального собора к весне 1942 года осталось только трое.

Но все невзгоды не позволяли сокращать службы. Сверх того служился молебен «в нашествие супостатов», относящийся к времени Отечественной войны 1812 года. В 1943 году на богослужениях в Николо-Богоявленском соборе присутствовал командующий Ленинградским фронтом генерал Леонид Говоров.

В числе оставшихся в городе оказались оставившие яркий след в истории церковной музыки регенты и композиторы. Один из самых известных из них — *Василий Александрович Фатеев* (1868–1942). Он был учеником Н. А. Римского-Корсакова, многие годы, до закрытия в 1932 году, регентировал хором Казанского собора. Позднее он работал учителем музыки в ленинградских школах, уезжал в Курскую область и вернулся в Ленинград перед войной. После революции композиторский дар В. А. Фатеева раскрылся с новой стороны. Прежде его церковное творчество было в большей степени направлено на создание сиюминутно востребованного на клиросе материала. После 1917 года он написал около десяти монументальных духовных концертов, являющихся своеобразным «духовным дневником» композитора. Василий Фатеев умер 4 января 1942 года. После войны его дочь Александра принесла рукописи концертов в Библиотеку Ленинградской Духовной Академии.

Еще одним учеником Н. А. Римского-Корсакова был *Петр Николаевич Рукин* (1873–1942). Его дореволюционное церковное творчество протекало в сотрудничестве хором Александровской лавры. После революции Рукин сосредоточился на сочинении музыки для театра. Петр Рукин скончался в июне 1942 года. Похоронен на Пискаревском кладбище.

Знаковой фигурой для Петербургско-Петроградско-Ленинградской церковной жизни был

*Поликарп Миронович Киреев* (1876–1952) — издатель духовно-музыкальных сочинений. В 1910-х годах он успешно соперничал с издательством Юргенсона. Его старанием мы знакомы с музыкой нового поколения церковных композиторов — А. Александрова, А. Егорова, П. Рукина и др. После революции в своей квартире он полуподпольно печатал опусы П. Г. Чеснокова. В конце 1930-х годов был репрессирован, но в начале 1940-х освобожден. Он вернулся в Ленинград, где и пережил всю блокаду.

*Иван Никифорович Анисимов* (1880) — церковный композитор и регент. Перу Анисимова принадлежат, по крайней мере, 10 духовно-музыкальных сочинений. До революции он преподавал в Новгородской учительской семинарии. Перед войной переехал жить в Ленинград. Умер в 1942 году.

*Константин Михайлович Федоров* (1882–1977). Родился на окраине Петербурга в селе Александровское подле церкви «Кулич и Пасха». Учился в Придворной Певческой капелле, регентское послушание начал в 1902 году. Являясь многолетним регентом Спасо-Парголовской церкви, служил в ней до 1946 года, в том числе и весь период блокады. Скончался в 1977 году, похоронен на кладбище близ церкви.

*Николай Матвеевич Уваров* (1883–1942) родился в Оренбурге. Дважды, в 1902 и 1916 годах сдавал экзамен на получение регентского аттестата в Придворной певческой капелле — сначала на регента 2-го разряда, затем — на первый разряд. В послереволюционное время работал в храмах Ярославля, Москвы, Рыбинска и Ленинграда. Известен своими духовными сочинениями, среди них — ошибочно приписываемый М. П. Мусоргскому задостойник Пасхи «Ангел вопияше». Умер в Ленинграде в марте 1942 года.

*Борис Владимирович Асафьев* (Игорь Глебов) (1884–1949) — выдающийся русский советский музыковед. С детства интересовался церковной музыкой. В его доме на Старо-Невском проспекте бывали певчие хора Лавры. В первую блокадную зиму написал «Десять кантов» на литургические тексты, посвятив их своему другу А. Д. Кастальскому. В 1942 году был эвакуирован на Большую землю.

*Владимир Иванович Зинченко* (1887–1966). Заслуженный артист, профессор Ленинградской консерватории. Тубист-солист, выпускник Оркестровых классов Придворной Певческой капеллы. Совмещал педагогическую и исполнительскую деятельность с регентированием и сочинением музыки. Остался в Ленинграде и провел четыре Пасхальных богослужения 1942–1945 го-

дах в Князь-Владимирском Соборе. Митрополит Ленинградский Григорий (Чуков) благожелательно отзывался о пении хора Князь-Владимирского Собора на Пасху 1945 года, отметив выросший уровень хора и работу регента. Перу Зинченко принадлежат многочисленные духовно-музыкальные сочинения, которые и сейчас востребованы в петербургской клиросной практике.

*Петр Борисович Рязанов* (1899–1942) — выдающийся музыкальный педагог, музыковед, композитор и фольклорист, профессор Ленинградской и Тбилисской консерваторий. Был эвакуирован в феврале 1942 года из осажденного Ленинграда, скончался от холеры в Тбилиси — первая блокадная зима настигла его. Написал Духовный стих «Плач Каина» для смешанного хора. Возможно, мы узнаем и о других его духовных произведениях.

Неоценим вклад в изучение церковной истории, исторической и систематической литургики, древнерусского церковно-певческого искусства, восточно-христианской гимнографии, *Николая Дмитриевича Успенского* (1900–1987). Литургист и музыковед, он преподавал в Ленинградской консерватории, был профессором Ленинградской духовной академии. Его церковно-музыкальные работы посвящены древнерусской литургической музыке, исследованию знаменного распева и строчного пения. В декабре 1941 года был тяжело контужен. Остался в блокадном Ленинграде и продолжил свою регентскую деятельность в 1942–1946 годах в Николо-Богоявленском кафедральном соборе.

*Лев Николаевич Парийский* (1892–1972) с 1938 по май 1944 года являлся одним из регентов Князь-Владимирского собора. После войны — секретарь Святейшего Патриарха Алексея Симанского. По завершении работы в администрации Патриархии вернулся в Ленинград. Преподавал в Духовной академии. Автор Духовных песнопений, часть из которых написана в блокадном Ленинграде.

*Александр Федорович Шишкин* (1897–1965) — регент и духовный композитор. Единственный, сочинения которого были изданы в Лондонском сборнике русской православной церкви. В блокаду регентировал хором Спасо-Преображенского Собора. Шишкин был первым из церковных композиторов, кто творчески откликнулся на постигшее страну горе. Уже к концу июня он написал духовный концерт «Боже Великий и Вечный», отразивший настроение ленинградцев. Концерт этот, до определенного момента, неоднократно исполнялся на службах. Падение количественного и качественного состава клиросного хора последовавшее в начале 1942 года на

некоторое время упростило богослужебный певческий репертуар. Но со временем ситуация начала меняться. В послевоенное время Александр Федорович стал доцентом Ленинградской духовной академии. С 1946 года и до своей смерти в 1965 году был регентом Николо-Богоявленского собора. Его духовно-музыкальное наследие весьма популярно в современной церковной жизни. Наиболее часто его композиции, отличающиеся мелодизмом, близким к народному, исполняются в Петербурге.

*Палладий Андреевич Богданов* (1881–1971) в 1892–1903 годах учился в Придворной певческой капелле. В 1903 году окончил класс капеллы по специальностям скрипка, теория музыки и хоровое дирижирование. Учился у Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, А. К. Лядова. В 1913 году окончил экстерном Санкт-Петербургскую консерваторию по классу композиции. В 1919–1941 годах работал дирижером Ленинградской капеллы. С формальной точки зрения, Палладий Андреевич не был блокадником — Хоровое училище было эвакуировано в августе 1941 года. Но его вклад в сохранение золотого фонда Хорового училища в условиях чрезвычайно тяжелых, совершенно неопределимых. Будучи композитором, писавшим музыку в различных жанрах, сейчас он наиболее интересен своей церковной музыкой, которую создавал на протяжении всей жизни. В библиотеке Никольского собора сохранились написанные им во время войны духовные сочинения.

Отдельно необходимо сказать еще об одном композиторе, регенте и изобретателе. Он не был в блокадном кольце, но его жизнь военной поры оказалась связана с нашим городом неразрывно и трагично.

*Михаил Михайлович Попов-Платонов* родился 12 января 1879 года в Тобольске в семье священника. Окончил семинарию. Музыкальные способности определили выбор жизненного пути: Попов в 1900 году уезжает поступать в Петербургскую консерваторию в класс композиции Римского-Корсакова. Композитором написано более 30 произведений, среди них можно отметить оперу-сказку для детей «Зима». Его перу принадлежат Литургия и Всенощное бдение и около десятка отдельных духовных хоров. До 1917 года преподавал пение на Высших женских курсах им. П. Ф. Лесгафта, а с 1921 года — хоровое пение в ленинградских школах. С началом войны, не успев вернуться в Ленин-

град, он остался в селе Карташевском под Гатчиной. По просьбе селян он был избран старостой немецкой оккупационной властью. Активно сотрудничал с подпольем. М. М. Попов-Платонов был казнен гестаповцами зимой 1942 года. Его духовные сочинения принадлежат к нарождавшемуся в начале XX века типу «народной литургии». Эти сочинения писались из расчета исполнения их на богослужении народным, зачастую не знающим нотной грамоты, хором. Отличительная примета сочинений композитора заключается в отсутствии в них примитивно упрощенной музыки [3].

К сожалению, многих безвестных церковных певчих, регентов, мы не знаем, но существует надежда, что со временем их имена станут известны. Представляется, что знание этих, долгое время замалчиваемых аспектов блокадной жизни, более полно раскроет нам правду о подвиге ленинградцев.

#### Литература

1. *Григорян Е.* К истории снятия блокады г. Ленинграда // «Вера»-«Эском». URL: <http://www.rusvera.mrezha.ru/11/16.htm> (дата обращения 02.11.2019).
2. *Шкаровский М. В.* Девятьсот дней в аду. URL: <https://pravoslavie.ru/4874.html> (дата обращения: 05.11.2019).
3. *Стефанович Д. В.* Композиторская школа Н. А. Римского-Корсакова в контексте развития русской духовной музыки: автореф. дис. ... канд. искусствовед. URL: <http://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/science/stephanovic.pdf> (дата обращения: 10.10.2019).

#### References

1. Grigoryan, E. (2015), "On the history of lifting the blockade of Leningrad", «Vera»-«Eskom», available at: <http://www.rusvera.mrezha.ru/11/15.htm/> (Accessed 02 November 2019).
2. Shkarovskij, M. V. (2019), "Nine hundred days in hell", available at: <https://pravoslavie.ru/4874.html> (Accessed 05 November 2019).
3. Stefanovich, D. V. (2016), "Composer School N. A. Rimsky-Korsakov in the context of the development of Russian sacred music", abstract of PhD dissertation, available at: <http://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/science/stephanovic.pdf> (Accessed 10 October 2019).

# ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

DOI: 10.26086/NK.2019.54.4.008

УДК 781.7

© Татаринова Татьяна Леонидовна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки  
E-mail: demestvo@mail.ru*

## ОСОБЕННОСТИ ФОНИКИ В ТЕКСТАХ СМЕХОВЫХ ЖАНРОВ РУССКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

В данной статье речь идет о специфическом явлении фонетики, выраженном в применении звуковых эффектов в вербальных текстах смеховых песен, являющихся огромным пластом русского традиционного фольклора. Выявляется ряд фониических приемов, соответствующих образности и языку смеховых жанров. Рассматривается функция гласных и согласных звуков, выполняющих отдельно и в сочетаниях роль специфических тембров в создании игровых языковых эффектов, особых фонем орнаментального типа непосредственно внутри лексем, звуковой инструментовки и фониической «партитуры», участвующих в приемах анафоры, аллитерации, ассонанса, подчеркивающих смеховые художественные приемы гиперболы и оксюморона. Гласные и согласные фонемы представлены в преобладании и в балансе как средства фоники языка, применяющиеся народными поэтами для усиления передачи смеховых сюжетов и отдельных картин в них. В работе говорится об общих формулах языка смеховых песен, различных по жанрам и времени происхождения. В частности затрагиваются тавтологические повторы. Уделяется внимание особенностям фоники отдельных диалектных форм языка, выделению некоторых гласных и согласных звуков, составляющих особенность местного говора, сочетание фониических элементов диалектного строя речи, создающих своеобразный аккомпанемент мелодической линии песен. Определяется, что фониическая игра, инструментовка, аккомпанемент мелодической линии — основные функции, которые выполняют специфически сформированные и расположенные в текстах песен фонемы. Фоника обозначается как особый художественный фактор, способствующий усилению смеховых свойств поэтической стороны песен.

*Ключевые слова:* фольклор, смеховые жанры, вокализм, консонантизм, фониическая партитура

© Tatarinova L. Tatyana, 2019

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
PhD in Arts, Assistant Professor of the Music Theory Department*

## PARTICULAR QUALITIES OF PHONICS IN HUMOR GENRE TEXTS OF RUSSIAN SONG FOLKLORE

This article is about a specific phenomenon of phonetics expressed in the application of sound effects in verbal texts of laughter songs, which are a huge layer of Russian traditional folklore. It reveals the number of phonic techniques that correspond to the imagery and language of laughter genres. We consider the function of vowels and consonants, which separately and in combination play the role of specific tones in creating game language effects, special phonemes of ornamental type directly inside tokens, sound instrumentation and phonic «score» involved in anaphora, alliteration, and assonance techniques that emphasize laughable artistic techniques of hyperbole and oxymoron. Vowels and consonant phonemes are represented in predominance and balance as means of phonics of the language used by folk poets to enhance the transmission of laughter stories and individual paintings in them. The work touches upon the general formulas for the language of laughter songs, different in genres and time of origin. In particular, tautological repetitions are affected. Attention is paid to the phonics of individual dialectal forms of the language, the allocation of some vowels and consonants that make up a local dialect, a combination of phonic elements of the dialect structure of speech, creating a kind of accompaniment to the melodic line of songs. It is determined that the phonics, instrumentation, and accompaniment of the melodic line are the main functions performed by phonemes that are specifically formed and located in the lyrics. Phonics is designated as a special artistic factor, contributing to the strengthening of laughter properties of the poetic side of songs.

*Key words:* folklore, humor genres, vocalism, consonantism, phonic score

К смеховым жанрам можно отнести произведения из обрядовой и внеобрядовой сферы песенного фольклора, которые носят комический характер — величальные и корильные, шуточные

и плясовые песни, скоморошины и небылицы, канты, потешки, частушки. Для них характерна тесная взаимосвязь с инструментальной культурой. Это подтверждается не только исполнением таких

песен под аккомпанемент, но и созданием особенного языкового фона, близкого к игре, путем применения приемов языка и фонетики в их текстах.

Особенно рельефно это проступает в эпизодах с изображением игры на музыкальных инструментах с помощью особых фонем орнаментального типа, с созданием инструментальности фонетическими средствами непосредственно внутри лексем. Быстрые темпы, применяющиеся при пении большинства смеховых песен, приводят к тому, что важной становится артикуляционная четкость произношения согласных, звучание которых в отношении пропеваемых гласных звуков играет роль аккомпанирующего сопровождения ударных и шумовых инструментов.

Народные поэты с большим художественным вкусом и изобретательностью интуитивно и специально пользуются особенностями фонетики языка. Извлекая из его консонантизма (звуковой организации речи с опорой на согласные звуки — фонемы — с их преобладанием) и вокализма (звуковой системы с опорой на гласные с их перевесом) [4, с. 24] специфические звучности, они дополняют смеховые песни эффектом увеселительного характера, а содержащиеся в них образы наделяют большей достоверностью. Хотя консонантизм находит более широкое применение в смеховых жанрах, можно встретить приемы, в которых вокализм тоже встречается. Это выражено через употребление анафоры, связывающей несколько стихов одного текста единым оборотом.

Рассмотрим фрагменты текстов с указанными приемами. Показателен пример из скоморошины на антиклерикальную тему «Старец Игренище» из собрания Кирши Данилова, в котором гласные преобладают за счет упомянутой анафоры и применения глагола в 1 лице единственного числа в окончании:

«**А и я** молодцов вас пожалую» — 11/10 (гласных к согласным звукам) [3, с. 289].

Обороты «А я», «А и» или «А и я» встречаются в эпосе-аллегории «Травник» [3, с. 355], дополняясь вокализмом в старинной форме слова «делалось» — «деялось»:

«**А и деялось** в весне» — 8/7.

И в скоморошине-небылице «Свиньи: "Хрю!", поросята: "Хрю!"»:

«**А и я, молодца**» — 6/3 [3, с. 360],

«**А я бы де Докуке досадила**» 11/9 [3, с. 323],

«**Едва ее душа полуднет**» 10/9 [3, с. 326].

Во всех этих примерах вокализм усиливается двоякими гласными, иногда расположенными и в начале, и в конце строки, наличием местоимений («я», «ее»), предлогов и союзов («а», «и»).

Гораздо ярче проявляется преобладание согласных звуков и игра ими — консонантизм в сочетании с сонорностью (имеются в виду шумные согласные и относительно тянущиеся, занимающие условно промежуточное положение между согласными и гласными — м-л-н-р-й).

Так в скоморошине «Агафонушка» присутствуют сонорно-консонантные сочетания, включающие созвучия из двух-трех согласных. Один звук имеет значение шумного, а другой — сонорного, придавая большую озвученность и «лубочную» яркость тексту:

«**А и пушки-мушкетеры горшечные** — 12/9 (согласных к гласным звукам)

**Знамёна поставлены помельные**» — 14/11 [3, с. 230].

Указанный прием присутствует в этом приеме в последнем слове первого стиха. А вначале — преобладают шумовые элементы с шипящими звуками, создавая фоническую образительность юмористической баталии свекрови со снохой. Здесь же обнаруживаются аллитерация согласного «ш», появляющегося троекратно, и ассонанс «у», двукратно звучащего в двояком слове. Во втором стихе преобладают сонорные согласные, создающие мягкостью звучания контраст шипящим. Заметно увеличение разрыва между составом преобладающих согласных и гласных на три звука.

Еще больший разрыв можно найти в тексте из песни-сказки «Дурень»:

«**Вздумал он, дурень**» — 9/5 [3, с. 329].

Пример показывает «взрыв» шумных в самом начале первого слова и смягчение двумя сонорными звуками — в конце слова и строки в целом. Кроме того здесь присутствует двойной прием — аллитерации и ассонанса в звукосочетании «ду», повторенном дважды, что придает сходство с игрой на духовом инструменте. Этим подчеркивается и оксюморон в позиции «думающего» дурака.

Схожий пример найден и в канте. Это говорит не только об одинаковых приемах в фонике, но и об общих формулах языка смеховых песен различных по жанрам и времени происхождения:

«**Вздумал дурак** платьем щеголять» — 16/9 [7, с. 10, 11].

Преобладание консонантизма — 7 позиций.

Игра сонорно-консонантными сочетаниями рельефно проявлена в зачине песни, что показывает, с одной стороны, определенную заданность, обусловленную традиционным сказочным оборотом, а с другой — художественный выбор неизвестного поэта:

«**А жил-был дурень**, — 7/5

**А жил-был бабин**» — 7/5 [3, с. 329].

Повторение сказочно-эпической формулы зачина, встречающейся и в повествовательных жанрах — былине, духовном стихе, балладе, звучит по-смеховому снижено за счет введения основного персонажа — Дурня. В фонетическом смысле оборот «жил-был» содержит сочетание шумных и сонорных согласных, аллитерацию — «лб», повторенную трижды, а в целом звуков «л» и «б» — четырежды.

Интересен пример из скоморошины «Усы», в котором консонантизм с его инструментальной тембральностью достигает максимума. Пятикратно встречаются двойные согласные, есть и тройные:

«На них смурые кафтаны с подпушечками с камчатыеми» — 24/18 [3, с. 351].

Однако преобладание сдвоенных шумных — «хс», «фтг», «дп», «чк», создающих образ воинственных Усов, несколько смягчается вокализмами — «ые», создающих ассонансную арку в стихе.

А в следующем примере из небылицы сдвоенные согласные «дн», «р-м» «дв» «дъл» и «шк» «пк» намекают на сходство с игрой на струнных щипковых и ударных инструментах (в народе подобные фонемы встречаются в пении «под язык» — «динь, дили-динь, дири-ри»):

«По поднебесью сер-медведь летит, 15/10

Он ушками, лапками помахиват, 13/11 [1, с. 516].

Сочетаются шумные и сонорные согласные с немалым преобладанием над гласными.

Показательно, что не только в скоморошинах, но и в поздних смеховых жанрах — кантах, потешках, частушках, встречаются схожие приемы. Шумные в сочетании с сонорными согласными и гласными звуками создают фоннику инструментальной игры и рождественской радости в канте, и развлечения ребенка — в потешке:

«Блыска́йся, плыска́йся, красне́нко, миле́нко» — 12/6 ; 10/6 [7, с. 91],

«Первенчики-другенчики» — 12/8 [6, с. 113].

В других примерах обнаруживается уравниваемость вокализма и консонантизма, оттеняющая яркие эпизоды «звуковой инструментальности» [2]. В некоторых пятислоговых группах можно обнаружить противопоставление вокализма и консонантизма:

«А и ел чеснок — отрыгается» — 5+5 гласных / 5+5 согласных в каждой пятислоговой группе (скоморошина «Свиньи: "Хрю!", поросята: "Хрю!"» [3, с. 359]). Анакруза стиха с преобладанием гласных, а далее следует слово «чеснок» с перевесом согласных — 4/2, с наличием их сдвоенного звучания. Ближе к окончанию стиха вокализм возвращается, возникает арка — «А и е... ае-я».

То же и в аллегорической скоморошине о горе: начало стиха с вокализмами, продолжение — консонантное.

«А я от Горя — в темны леса, — 9/9 (гласных к согласным звукам в строке),

А я от Горя — на царёв кабак» — 10/10 [3, с. 322].

Подобное встречается и в частушках, часто содержащих смеховые сюжеты: «Я ли, я была не пташка» — 8/8 [8, с. 165].

В приведенном примере для уравниваемости звучания местоимение «я» применяется дважды.

Оригинальную фоническую «партитуру», в которой одинаково интересную роль играют как гласные, так и согласные можно обнаружить в некоторых региональных образцах смеховых песен. Народные поэты проявили изобретательность в сочетании фонических элементов диалектного строя речи, подчеркивая игру звуками, создающую своеобразный аккомпанемент мелодической линии.

В тексте северной «птичьей» небылицы заметно выделение гласных, составляющих особенность местного говора. Например, звук «о» встречается в 11 стихах из 19, то есть более, чем в половине текста, 3–4 раза в одном стихе: «Из-за синёго Дунайского моря» 4 «о» и по 1 «у» и «ё» — 6 закрытых позиций. Чуть меньше — в девяти стихах — по 3–7 раз в строке встречается «и», наиболее близкий и резкий по звучности, составляя закрытому звуку заднего ряда «о» контраст — «Вылетали все птици-синици» — 7 «и». Иногда они уравниваются в одном стихе: «Меж собой рици говорили» — по 4 «о» + «и». Фонемы «ци» и «ця» в окончаниях слов внутри и в клаузулах стиха возникают соответственно по 5 и 6 раз, с одной стороны имитируя чириканье птиц, а с другой — придавая звучности звенящую окраску металлических ударных (пластин на бубне, колокольчиков или бубенцов): «Колпиця-то на мори цяриця» — 3 «ця» [5, с. 173].

В следующем примере обнаруживается почти полное отсутствие сонорности, связанное с региональной особенностью северного говора:

«Ишша овца в гнезди яйцё садит» 14/10 [1, с. 516].

Сонорных звуков только два — «н» и «й». Шумные согласные играют важную колористическую роль. Особенно это касается диалектного произношения звука «ц» в паре с йотированными «я» и «ё», заменяющих «а» и «о» («овця», «яйцё»). Несомненно, большая доля оригинальности звучания связана с диалектным строем северного говора («оканье», «цёканье» — его характерные признаки).

В свадебной корильной песне, адресованной женатому родственнику, северное «оканье» еще

более гипертрофированно. Звук «о» присутствует во всех 13 строках, повторяясь от 4 до 11 раз:

«Тысецькой-неумоя, ой, неумоя,.. — 9/11 гл., 4 «о»,

Ой, он отправилсѣ вдоль по дорожке, ой, по дорожке» — 22/16 гл., 11 «о» [5, с. 144].

В примере благодаря добавлению междометия «ой» и его повторению в начале стиха эффект закрытости произношения усиливается. В первой строке гласные преобладают за счет фонем с их удвоением — «еу», «оя» и включения их в повторы клаузулы стиха, а в последней согласных больше на 6 позиций.

Подобные приемы встречаются и в других жанрах, к примеру — в поздних частушках и страданиях — как на севере России, так и в других регионах. В покосных частушках из Карелии (в бывшей Олонецкой губернии) фоническая игра проявляется в многократном повторении как звука «о» или близких ему «ё» и «у», так и однокоренных лексем: «Я косила в восемь кос пришел хороший на покос» — 7 «о» и 1 «ё», «Я косила, косила, косёнку к чёрту бросила» 4 «о», 2 «ё» и 2 «у» (8+6 — 14 фонем близких к «о»). «Оканье» подчеркивается смещением ударения на «о» [5, с. 237].

Таким образом для диалектной фоники характерно подчеркивание местных особенностей — преобладание характерных гласных и согласных, что создает диалектный вокализм и консонантизм. В северном диалекте звуки дальнего ряда «о», «у» воспринимаются как звучание духовых. «Цёканье» становится заменой игры на шумовых металлических инструментах, что также соотносимо со специфической инструментовкой в смеховых текстах, сходством со звучанием «языка» из специально созданных слогов.

В целом можно отметить особенности фоники и звуковой инструментовки в смеховых песнях, заключающиеся в преобладании согласных звуков и их шумовой эффектности. Несмотря на то что вокализмы реже встречаются в фонике смеховых песен, их присутствие оказывает воздействие, влияя на открытость и закрытость произношения, создавая поддержку мелодической линии песен. Консонантизм представлен орнаментальностью шумных и омузыкаленностью сонорных фонем, применение которых соотносимо со звучанием музыкальных инструментов — струнных шипковых, различных ударных. Вокализм выражен присутствием сдвоенных и строенных гласных в анакрузах и клаузулах. Сочетание отдельных согласных и гласных дает эффект подражания звучанию духовых инструментов. Фоническая игра, инструментовка, аккомпанемент мелодической линии — функции, которые выполняют специфиче-

ски сформированные и расположенные в текстах песен фонемы. Фоника как особый художественный фактор способствует усилению образно-поэтической составляющей и ее смеховых свойств.

#### Литература

1. Былины: русский музыкальный эпос / сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М.: Советский композитор, 1982. 615 с.
2. Голуб И. Б., Розенталь Д. Э. Секреты хорошей речи. М.: Международные отношения, 1993.
3. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / под ред. А. А. Горелова. СПб.: Тропа Троянова, 2000. 432 с.
4. Илюшин А. А. Русское стихосложение. М.: Высшая школа, 2004. 239 с.
5. Народное музыкальное творчество / ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2007. 335 с.
6. Песни Ольги Ковалевой / сост. Г. Б. Павлова. М.: Советский композитор, 1971. 149 с.
7. Ливанова Т. Сборник кантов XVIII века // Русская музыкальная культура XVIII века. М.: Гос. муз. издат., 1952. 136 с.
8. Свадьба на земле Нижегородской / сост. М. П. Шустов. Н. Новгород: изд-во НГПУ, 2004. 200 с.

#### References

1. Dobrovolskij, B. M. (ed.), Korguzalov, V. V. (ed.) (1982), *Byliny: Russkij muzykalnij epос* [Bylinas: Russian musical epos], Sovetskiy Kompozitor, Moscow, USSR.
2. Golub, I. B. and Rosental, D. E. (1993), *Sekrety khoroshej retchy* [Secrets of good speech], Moscow, Russia.
3. Gorelov, A. A. (ed.) (2000), *Drevnie rossijskie stihotvoreniya, sobrannye Kirsheyu Danilovym* [Ancient Russian poems collected by Kirsha Danilov], Tropa Troyanova, Saint Petersburg, Russia.
4. Ilyushin, A. A. (2004), *Russkoe stihoslozhenie* [Russian versification], Vyschaya Shkola Moscow, Russia.
5. Pashin, O. A. (ed.) (2007), *Narodnoe muzykalnoe tvorchestvo* [Folk music art], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia.
6. Pavlova, G. B. (ed.) (1971), *Pesni Olgi Kovaliovoj* [Olga Kovaliova songs]. Sovetskiy Kompozitor, Moscow, USSR.
7. Livanova, T. (1952), "Selected kants of the XVIII century", *Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka* [Russian musical culture of the 18th century], GosMuzIzdat, Moscow, USSR.
8. Shustov, M. P. (ed.) (2004), *Svadba na zemle Nizhegorodskoy* [Wedding on the land of Nizhny Novgorod], NGPUedition, Nizhny Novgorod, Russia.

# ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

DOI: 10.26086/NK.2019.54.4.009

УДК 78; 781; 316.422.44

© Забулионите Аудра Кристина Иосифовна, 2019

*Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Россия),  
доктор философских наук, доцент факультета свободных искусств и наук,  
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
(Санкт-Петербург, Россия), профессор института музыки, театра и хореографии  
E-mail: k.zabulionite@holism-culture.org; zkristi@mail.ru*

## СМАРТ-ТЕХНОЛОГИИ КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ПРОЕКТ В ОБУЧЕНИИ КИТАЙСКИХ АСПИРАНТОВ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «МУЗЫКОВЕДЕНИЕ»: БАРЬЕРЫ И ВОЗМОЖНОСТИ<sup>1</sup>

В статье обсуждаются трудности в образовании китайских аспирантов (языковой барьер, различия музыкально-ведческого образования в Китае и России и культурно-цивилизационные барьеры), которые заметно усложняют процессы обучения в аспирантуре и подготовку диссертаций. Выдвигается идея о том, что применение смарт-технологий может оказаться эффективным и оптимизировать процесс обучения и исследовательскую работу. Концепция инновационного проекта смарт-дисциплинарности музыковедения, как некоего интеллектуального навигатора в профессии, обсуждается в двух аспектах: в содержательной (музыковедческой) наполненности и в аспекте технической реализации. Возможности применения смарт-технологий связываются с проектированием целостной топографии дисциплинарности музыковедения, включающей историю музыки, теорию и критику, а также междисциплинарные связи музыковедения со смежными областями знания (философией науки и методологией гуманитарного знания, историей, эстетикой, социологией, психологией творчества и восприятия). Обсуждая технические возможности реализации такого гипер-проекта, предполагается, что продуктивным может оказаться опыт применения смарт-технологий, полученный в других областях культуры и искусства (музеях, кино, театральные представлениях). Выявляя возможности информационных технологий в музыковедении, отмечаются также их границы, которые связываются с невозможностью алгоритмизации исследовательского и творческого процесса в целом, а также с неустранимостью педагога из процесса освоения профессии.

*Ключевые слова:* Смарт-дисциплинарность музыковедения, алгоритмизация в музыковедении, компаративистика в музыковедении, Смарт-технологии в образовании и роль педагога, образование китайских аспирантов

© Zabulionite I. Audra Kristina, 2019

*Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russia),  
PhD, DSc, Associate Professor of Faculty of Liberal Arts and Sciences,  
Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia),  
Professor of Department of the Performing Arts, Institute of Music, Theatre and Choreography*

## SMART-TECHNOLOGIES AS AN INNOVATIVE PROJECT IN THE TRAINING OF CHINESE POSTGRADUATE STUDENTS IN MUSICOLOGY: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES

The paper deals with the difficulties in the education of Chinese post-graduate students (language barrier, differences in musicology education in China and Russia and cultural and civilizational factors), which significantly complicate the process of post-graduate studies and preparation of dissertations. It is suggested that the use of SMART-technologies can effectively contribute to the learning process and research work. The concept of the innovative project of SMART-disciplinarity in musicology as an intellectual navigator in the profession is reviewed in two aspects: in terms of content (musicology) and technical implementation. The possibilities of applying SMART-technologies are associated with the design of a complete topography of musicology discipline, including the history of music, theory and criticism, as well as interdisciplinary links of musicology with related fields of knowledge (philosophy of science and methodology of humanitarian

<sup>1</sup>Статья выполнена при финансовой поддержке РФФИ, грант № 18-013-00192.

knowledge, history, aesthetics, sociology, psychology of creativity and perception). Discussing the technical feasibility of such a large-scale project, it is assumed that the experience of applying SMART-technologies in other areas of culture and art (museums, cinemas, theatrical performances) may be productive. Exploring the possibilities of information technologies in musicology, we also identified their limits associated with the impossibility of algorithmization of the research and creative process as a whole, as well as the inseparability of the educator from the process of mastering the profession.

*Key words:* SMART-disciplinarity of musicology, algorithmization in musicology, comparative musicology, SMART-technologies in education and the role of the educator, education of Chinese postgraduate students

## Введение

Электронные технологии сегодня получают все более широкое применение, охватывают самые разные сферы человеческой жизни, становясь плотной оболочкой «жизненного мира». Исследователи обсуждают разные аспекты, связанные с антропологическим измерением формирования смарт-культуры: мировоззренческие, психологические, правовые, социальные, аксиологические, эстетические и прочие. Отмечая меняющееся мышление, поведение и культурное самосознание современного человека — активного смарт-потребителя [2], они ставят вопрос об онтологическом статусе электронной культуры [8] и говорят о формировании смарт-парадигмы [4].

Понимая многосложность вопросов, связанных с использованием смарт-технологий в меняющемся «жизненном мире» современного человека, мы, однако, обратимся к практическим аспектам и будем обсуждать возможности их применения в сфере образования. Свое внимание мы сосредоточим на конкретной проблеме, возникающей в процессе обучения китайских аспирантов по специальности «музыковедение», и будем размышлять о возможности оптимизации образовательного процесса, благодаря использованию в нем смарт-технологии.

Опыт руководства диссертационными исследованиями китайских аспирантов показывает, что педагоги сталкиваются с рядом повторяющихся трудностей, которые можно классифицировать как: 1) *языковой барьер*; он является серьезным препятствием в освоении аспирантских курсов, направленных на формирование целостного представления о дисциплинарности западного музыковедения, ее междисциплинарных связях и навыков исследовательской работы; 2) *различия базового музыковедческого образования в Китае и России*; 3) *ментальные* (культурно-цивилизационные) *барьеры*. Все эти трудности сильно тормозят исследовательскую работу аспирантов, а также существенно осложняют работу научных руководителей, делая ее малоэффективной в силу того, что основные силы уходят на то, чтобы ориентировать аспиранта в элементарной топографии профессии.

Думая о возможностях применения современных информационно-коммуникативных технологий, мы должны ясно представить: какими электронными ресурсами мы уже обладаем и какие моменты освоения профессии мы можем алгоритмизировать и представить в виде целостного инновационного смарт-проекта музыковедческого образования. Если говорить о ресурсах, то в интернет-пространстве доступно огромное количество музыкальных произведений в исполнении разных мастеров, огромное количество музыковедческих исследований, книг по профессии, научных журналов, статей и другой весьма полезной информации для освоения западной музыкальной культуры. Однако информация в интернет-пространстве существует в профессионально неорганизованном виде. Китайскому аспиранту, попавшему в чужое пространство смыслов, обрести в нем профессиональную ориентацию особенно трудно: в силу культурно-мировоззренческих различий, умноженных еще и на языковой барьер. Поэтому возможности применения смарт-технологий в процессе музыковедческого образования мы связываем с формированием профессионально структурированного взгляда. Свою главную задачу мы видим: представить целостную дисциплинарную структуру музыковедения в смарт-виде как некую топографическую карту профессии. Такую, представленную в смарт-форме, дисциплинарную структуру аспирант может самостоятельно изучать и осваивать по мере языкового и профессионального продвижения. Она способна оптимизировать не только процесс углубления в профессию (включая освоение западной музыкальной традиции и музыковедческой науки), но и поднять на новый уровень диссертационные работы. Ибо освоение этого уровня является необходимым условием для настоящего исследования.

Формирование такого смарт-дисциплинарного пространства музыковедения предполагает как структурно-содержательную часть (музыковедческую), так и технические средства ее представления (технические возможности смарт-технологий). К этим вопросам мы и обратимся.

**Смарт-проект дисциплинарного  
пространства музыковедения:  
структурно-содержательная часть**

Смарт-дисциплинарный проект музыковедения должен в ясном виде представить структуру профессионального ядра, показать части этого ядра в их функциональной взаимосвязи. Такой проект должен создать возможность китайскому аспиранту самостоятельно двигаться и получить углубленное представление о всех частях музыковедения: об истории музыки (формировании западной музыкальной традиции), теории музыки и критике. Актуальным также является представление музыковедения в его междисциплинарных связях. Это означает представить связь музыковедения со смежными областями знания: философией науки и методологией гуманитарного знания, историей, эстетикой, социологией, психологией творчества и восприятия. Особенно это важно для китайских аспирантов, ибо не только музыковедение, но и эти, другие области, в китайской системе знания имеют иной образ, определенный их картиной мира.

Ядро дисциплинарной структуры музыковедения образуют история музыки, теория музыки и музыкальная критика — области знания, каждая из которых имеет свой специфический предмет и материал. Важнейшее место в дисциплинарной структуре занимает наука об истории музыки. В интернет-пространстве мы можем найти очень много материала по истории музыки, однако он существует в профессионально неструктурированном виде. Поэтому в смарт-проекте следует представить предмет истории музыки как той части музыковедения, которая изучает музыку по эпохам, странам, стилям и раскрывает музыку как часть культуры, тесно связанную со своим историческим временем и выражающую его дух. К истории музыки относится отчасти также систематизация музыкальных форм в их историческом развитии, а также инструментоведение (как известно, история инструментов, знание о конструкции и акустическом строе инструментов).

С историей музыки связана и теория музыки, которая менее развита, чем история музыки, а ее предмет менее определен. Термином «теория музыки» ныне охватываются дисциплины, исследующие разные аспекты музыкальной формы: гармония, полифония, музыкальная форма, сольфеджио, инструментовка, инструментоведение. К теории музыки относится также методология, с помощью которой добывается знание о музыке. Однако до стройной теории музыки сегодня еще очень далеко. Тем не менее, будучи самым тесным образом связанной с наукой об истории

музыки, теория музыки имеет свой предмет. Она задается вопросами о том, как наука о музыке связана с философией музыки, с общим искусствознанием, с эстетикой, в каких отношениях она находится с теориями других искусств. Ибо никакая теоретическая работа не может быть написана без философских, эстетических, методологических, историко-музыкальных предпосылок, наконец, без изучения истории мысли о музыке и школ музыковедческого знания.

С историко-теоретическим знанием о музыке тесно связана музыкальная критика, которая также имеет свой предмет. Музыкальная критика объединяет два разнородных аспекта: научный и художественный. Эта область музыковедения предполагает способность музыковеда чутко реагировать на новые явления в искусстве, новые эстетические течения и творческие эксперименты. В этом смысле музыкальная критика является «движущейся эстетикой». Критик первый начинает ориентироваться в динамическом процессе музыкального творчества. Поэтому всегда следует иметь в виду научно-художественные основы музыкальной критики, которые и определяют ее предмет. Проблемы музыковедения последних десятилетий поставили критика в особенно сложные условия: привычные грани между искусством и жизнью, красотой и безобразием размываются, ставя многомерные вопросы, требующие обстоятельной ориентации не только в музыковедении, но и в проблемах эстетики, философии культуры, антропологии и психологии творчества. Междисциплинарные исследования выдвигают задачу формирования новой парадигмы музыковедения.

Говоря о таком дисциплинарном смарт-проекте, следует подчеркнуть, что речь не идет о том, что он может заменить читаемые лекционные курсы («Историю западной музыки», «Историю и философию науки», «Аспекты современной научной коммуникации» и др.). Такой проект мыслится как синтезирующая гиперструктура, смысл которой представить разные фрагменты музыковедческого знания в их смысловой взаимосвязи и в междисциплинарных связях. Такой проект в образовательном процессе должен позволить преодолеть «мозаичность», смысловую неорганизованность знания, соединить фрагменты в профессионально организованную картину мира западного музыкального искусства, что является серьезной проблемой в обучении китайских аспирантов.

Что касается китайских аспирантов, как прямого адресата такого смарт-проекта, следует учесть историю китайской музыкальной культуры и китайского музыковедения XX века. Как из-

вестно, в результате радикальных исторических, политических и социальных сдвигов, в начале XX века Китай повернулся к освоению западных цивилизационных форм, в том числе и западной музыкальной традиции. Китайская музыка, как выразился Liu Zaisheng, «меняла образ и мелодию» [12, p. 73–75]. В результате этих эпохальных сдвигов, как заметила музыковед О. Б. Никитенко [6], в китайской музыкальной культуре сформировался своеобразный билингвизм. Поиск синтеза, вопросы взаимодействия двух разных музыкальных традиций — китайской классической и западной — определили не только музыкальное искусство, но и современную китайскую науку о музыке. Китайское музыковедение, с одной стороны, восприняло древние учения о сущности музыкального искусства и его роли в гармонизации мира, с другой стороны — повернулось к освоению теоретической мысли западного музыковедения.

Взаимодействие музыкальных традиций на первый план выдвинуло вопросы синтеза западной традиции и китайской классической музыки. С начала XX века они активно обсуждаются и переосмысливаются с разных точек зрения [10, 11, 12]. Интерес к взаимодействию музыкальных культур двух столь разных цивилизаций как Китай и Запад новой глубины понимания и проблемного осмысления достигает после 80-х годов, когда в Китае наметились выраженные тенденции национального самосознания. Одновременно с этим возросло стремление к углубленному пониманию духовных истоков западной цивилизации [13; 14]. Поэтому самые разные темы, аспекты и повороты этого взаимодействия сегодня становятся темами диссертационных исследований китайских аспирантов. Растет интерес к музыковедческой компаративистике. Однако знакомство с научными исследованиями китайских ученых позволяет утверждать, что западное музыковедение в них представлено заметно хуже китайской мысли о музыкальном искусстве [9, p. 237–238], что безусловно весьма затрудняет компаративные исследования. Можно полагать, что создание такой гиперструктуры — смарт-дисциплинарности западного музыковедения, будет способствовать не только оптимизации процесса обучения китайских аспирантов, но и будет способствовать улучшению качества научных исследований в целом и особенно в области музыкальной компаративистики. Ибо без освоения дисциплинарной структуры западного музыковедения в ее частях и связях, сравнительные исследования двух столь разных музыкальных культур лишены методологических оснований и остаются на описательно-фактологическом уровне.

Разумеется, создание такого смарт-проекта содержательным уровнем музыковедения не исчерпывается. Принципиально важными здесь являются вопросы соотношения содержания с технической его реализацией посредством смарт-технологий. Поэтому следует задаться вопросами о том, в каких формах и какими средствами цифровых технологий может быть представлена содержательная его часть.

### **Вопросы и аспекты технической реализации проекта смарт-дисциплинарного пространства музыковедения**

Анализируя антропологические аспекты использования смарт-технологий, исследователи обращают внимание на ряд важных психологических склонностей человека для продуктивного их использования. Среди таких исследователи прежде всего отмечают игровую способность и творческую активность человека, его желание проявить свою индивидуальную активность в приобретении им новых знаний, в получении уникальных впечатлений и ярких эмоций [1, с. 73–74]. Именно эти свойства человеческой психической организации являются следствием учитывать и в создании смарт-проекта дисциплинарности музыковедения.

Игровая способность и индивидуальная активность, конечно, являются базовыми моментами. Но они только самые общие указания в каком направлении следует вести поиски конкретных алгоритмов выражения такого смарт-проекта. Как добиться оптимального технического воплощения функционирования гиперактивного уровня, объединяющего разные фрагменты дисциплинарной структуры? Эти моменты сегодня являются наименее ясной частью в создании такого проекта. Представляется, что в таких поисках мы имеем возможность обратиться к уже существующим стратегиям в других областях знания, культуры и искусства. Следует сказать, что в применении смарт-технологий в области культуры и искусства сегодня накоплено немало полезного опыта, который может оказаться продуктивным и в формировании смарт-дисциплинарного пространства музыковедения. Думая о технической реализации возможностей смарт-технологий и конкретных технических аспектах оптимизации процесса обучения, следует обратить внимание на удачные практики смарт-технологий в пространствах музеев, на те модели актуального способа коммуникации со зрителем, которые используются в кино и иммерсивном театре (от английского *to immerse* — «погружать») [1, с. 73]. В этих сферах искусства сегодня довольно ши-

роко используются такие апробированные формы как «квесты-бродилки», которые становятся одной из возможных моделей построения индивидуальных маршрутов знакомства с пространством музея. Все шире применяются «игры-путешествия», где обучающийся «находит ответ на вопросы квеста, отгадывает загадки и раскрывает секреты» без сопровождения экскурсовода [7]. Такие «приемы» возможны и в формировании дисциплинарного пространства музыковедения, особенно в той части, где обучающийся знакомится с историей музыки, историей исполнительского искусства.

Игра в пространстве обучения не навязывает однотипности и унифицированности взглядов. Она позволяет формировать гибкие, пластичные формы обучения, отталкиваясь от уже имеющихся знаний и интересов обучающегося в аспирантуре человека, а также от проблематики его диссертационного исследования. Принцип активности обучающегося в таком смарт-дисциплинарном пространстве должен быть взят за основу. В случае китайского аспиранта, воспитанного в традиции конфуцианства, он закреплен и мировоззренчески. Ибо, согласно известному изречению Конфуция: «Скажи мне — и я забуду, покажи мне — и я запомню, дай мне сделать — и я пойму». Возможность самому формировать маршруты в мире западного музыковедения, к тому же в его прочных междисциплинарных связях с пограничными областями гуманистики, может дать очень продуктивный результат в разных аспектах, не только в экономии времени в освоении азов профессии. Он может послужить также эффективным инструментом (профессиональным компасом) для ориентации в плотной среде актуальных научных проблем. Но вопросы технического уровня разработки еще требуют серьезных исследований в разных аспектах.

Смарт-технологии, безусловно, имеют большой потенциал в алгоритмизации не только целых фрагментов в профессиональном образовании, но и в целостной картине дисциплинарности. Однако их возможности небезграничны. Ограничения таких технологий связаны прежде всего с исключением человека (личности педагога), то есть они связаны с невозможностью алгоритмизации самого исследовательского процесса (как и творчества в целом). Поэтому очевидно, что такая форма не является единственной в процессе обучения. Какой бы совершенной она ни была, она не заменит роль педагога. Только как дополнение живого процесса обучения она способна оптимизировать образовательный процесс, сделать его более эффективным. Таким образом, вопрос о пределах использования смарт-техноло-

гий выводит на вопрос о месте и роли педагога. Границы использования смарт-технологий обнаруживаются в момент выхода к исследовательской работе, выхода из без-субъективной сферы обучения к творческому сотрудничеству с научным руководителем, где включается межличностная коммуникация педагога и аспиранта.

### Выводы

Воссоздание техническими средствами дисциплинарной структуры западного музыковедения в ее междисциплинарных связях в виде смарт-продукта как некоего интеллектуального навигатора — сложная и весьма трудоемкая работа. Представленные здесь размышления мы оцениваем как начальный этап, который предполагает дальнейшую разработку проекта как в плане содержательно-интеллектуального наполнения (содержание музыковедения), так и в плане его технической реализации. Кроме этих двух направлений в разработке смарт-проекта, особо следует остановиться на вопросе соотношения этого проекта и живого процесса обучения. Ибо в исследовательской литературе сегодня нередко встречаются точки зрения, что электронная культура принципиально меняет систему образования: «консервативная система, не меняющаяся по своей сущности тысячи лет, существовала как передача знания от личности к личности. Современное образование отказалось от этой модели и перешло к плюралистическому, внеличностному обучению "от человека к информационному ресурсу". Это меняет и когнитивные процессы: роль ценности знания постепенно снижается, а информации возрастает (здесь под информацией мы понимаем не атрибут материи, или самоорганизующихся систем, а некие сведения, данные, не обработанные разумом человека)» [2]. Притом, что автор этих строк подмечает важные сдвиги в современной культуре и высказывает ряд интересных соображений, принципиальное несогласие вызывают радикальные утверждения о том, что межличностная коммуникация, образование, творчество, искусство переходят в сферу электронной культуры, а «виртуальная культура становится не только посредником между человеком и миром, но и самой реальностью» [2]. В исследованиях, посвященных анализу продвижения смарт-технологий, человек в современном мире часто представлен как неэффективный и излишне эмоциональный и в сфере технологических процессов, поэтому ставятся задача его преодолеть. Однако следствием таких установок «становится нивелирование человеческого бытия в рамках смарт-парадигмы» [4]. Обнаруживают-

ся обратные стороны смарт-технологий, которые отражаются и в формах смарт-образования. Как отмечают исследователи «формируется привычка к устранению человека и его субъективности из личного пространства познающего субъекта, формируются навыки исполнения задач, но не постановки проблемы» [4].

Изучая процессы проникновения информационных технологий в деятельность учреждений сферы культуры и искусства, исследователи отмечают растущий техноцентризм, атомизацию действительности, господство симулякров и высказывают опасения о подмене гуманистических ценностей примитивными эрзацами [3, с. 4–11]. Если в технологических процессах устранение человеческой субъективности оценивается как положительный момент, то в сфере образования и искусства это приводит к отрицательным эффектам. Поэтому, обсуждая эффективность смарт-технологий в искусствоведческом образовании, особо следует подчеркнуть нашу принципиальную установку по вопросу соотношения электронных и живых форм в процессе обучения. Никакие смарт-проекты не заменяют центральной роли педагога в процессе образования. Без личности педагога вряд ли возможно представить образование в области искусствоведения и гуманитарного знания в целом. Но когда мы сталкиваемся с конкретной трудностью в процессе обучения, и видим возможность ее решения путем применения смарт-технологий, как в случае с китайскими аспирантами, эти технологии приветствуются. Более того, мы полагаем, что с продвижением смарт-технологий в разных сферах российской практики, их применение в образовании также будет расти и совершенствоваться. Они не заменят роль педагога, но в сочетании с его индивидуальной деятельностью будут способствовать повышению эффективности процессов обучения.

Размышляя о возможностях внедрения смарт-технологий в образование по специальности «музыковедение», мы полагаем, будут иметь место не тенденции устранения «субъективного фактора», а наоборот. Нежелание отказаться от «субъективного фактора» скорее всего можем привести к проявлению некоторого психологического порога, с которым, возможно, будут сталкиваться попытки внедрения информационных технологий как устраняющих личность. Вполне возможно, что такой порог будет проявляться как у педагога, так и у обучающегося. И, возможно, у китайских аспирантов этот порог, окажется ниже, чем у российских, ибо Китай в целом (согласно общим тенденциям и статистике) сегодня

демонстрирует самые высокие темпы внедрения смарт-технологий в жизнь и за последние годы прочно занял место мирового лидера в сфере робототехники [5]. Российская практика внедрения инноваций пока не может похвастаться такими успехами. Как отмечают исследователи: наша «страна ни законодательно, ни в отношении социально-психологического климата не готова к этому» [8, с. 78]. Однако реальность ставит нас перед необходимостью значительно расширить использование их потенциала.

#### Литература

1. *Архипова О. В.* Цифровые тренды культуры: опыт трансформации культурных практик // Петербургский экономический журнал. № 1. 2018. С. 70–76.
2. *Баева Л. В.* Электронная культура: опыт философского анализа // Вопросы философии. 2013 № 5. С. 75–83.
3. *Васильев Г. Е.* Причины упадка современной культуры // Вопросы культурологии. 2011. № 5. С. 4–11.
4. *Макиенко М. А.* «СМАРТ» как парадигма современной культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36.
5. *Мухамедзянова Д.* Россия установила антирекорд роботизации. URL: <https://www.opentown.org/news/153364/> (дата обращения: 27.11.2019).
6. *Никитенко О. Б.* Билингвизм китайской музыкальной культуры XX столетия // Программа конференции X Торчиновские чтения – II Петербургский международный культурологический симпозиум «Историческая трансформация восточных культур. Образ Востока в западной философии культуры и культурологии». С. Петербург, 21–22 ноября 2019. URL: <https://www.holism-culture.org/21-11-2019> (дата обращения: 27.11.2019).
7. Официальный сайт Государственного Эрмитажа. Игры-путешествия (квесты). URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/learn/adults/program/quests/> (дата обращения: 01.12.2019).
8. *Соколова М. Е.* Культура СМАРТ-потребления: информационно-безопасный аспект (к постановке проблемы) // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2018. № 4 (35). С. 68–99.
9. *Zabulionite A. K. I., Jiang Tao, Lu Shengxin.* Conceptualizing the reception of the Western musical tradition: philosophical comparative studies and methodological issues of Chinese

musicology // Proceedings of the 2019 International Conference on Religion, Culture and Art. Lectures Notes in Arts and Humanities (ARTSH). Clausius Scientific Press Inc. (CSP). 2019. P. 236–245.

10. Чен Хон. Определение национальной музыки // Музыкальное образование. 1934. № 12.
11. Янь Инъю. Перспективы национальной музыки и ее исследование // Китайское музыковедение. 1989. № 4. P. 4–15.
12. Лю Зайшэн. Краткое изложение китайской музыкальной истории в период новой эпохи. Шанхай: Народное музыкальное изд-во, 2009.
13. Чжан Лэй. Различия между китайской и западной музыкальной культурой // Голос Желтой реки. 2018. № 5 (506). P. 29–30.
14. Ван Хон. Размышление об автономии и гетерономии музыки — краткий комментарий на тему «Введение в современную западную музыкальную философию» // Научный журнал Ляонинского института административного управления просвещения. 2008. № 12 25 (12). P. 19–20.

#### References

1. Arhipova, O. V. (2018), "Digital trends of culture: the experience of the transformation of cultural practices", *Peterburgskij ekonomicheskij zhurnal* [St. Petersburg Economic Journal], no. 1, pp. 70–76.
2. Baeva, L. V. (2013), "Electronic culture: experience of philosophical analysis", *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], no. 5, pp. 75–83.
3. Vasilev, G. E. (2011), "Causes of the decline of modern culture", *Voprosy kul'turologii* [Questions of cultural studies], no. 5, pp. 4–11.
4. Makienko, M. A. (2019) "«SMART» as a paradigm of modern culture", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk state University. Cultural studies and art criticism], no. 36.
5. Muhamedzyanova, D. (2017), "Russia has set a anti-record of robotics", available at: <https://www.opentown.org/news/153364/> (accessed 27 November 2019).
6. Nikitenko, O. B. (2019), "Bilingvizm kitajskoj muzykalnoj kultury HKH stoletiya", *Programma konferencii H Torchinovskie chteniya – II Peterburgskij mezhdunarodnyj kulturologicheskij simpozium «Istoricheskaya transformaciya vostochnyh kultur. Obraz Vostoka v zapadnoj filosofii kultury i kulturologii, St. Petersburg, 21–22 noyabrya 2019»* [Program: X Torchin readings – II St. Petersburg international cultural Symposium «Historical transformation of Eastern cultures. The image of the East in Western philosophy of culture and Culturology». S. Peterburg, 21–22 November 2019], available at: <https://www.holism-culture.org/21-11-2019> (accessed 27 November 2019).
7. Oficialnyj sajt Gosudarstvennogo Ermitazha. Igrы-puteshestviya (kvesty) (2019), available at: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/learn/adults/program/quests/> (accessed 01 December 2019).
8. Sokolova, M. E. (2018), "Culture of SMARTconsumption: information-safe aspect (to problem statement)", *Chelovek: obraz i sushchnost. Gumanitarnye aspekty* [Person: image and essence. Humanitarian aspect], no. 4 (35), pp. 68–99.
9. Zabulionite, A. K. I., Jiang, Tao and Lu, Shengxin (2019), "Conceptualizing the reception of the Western musical tradition: philosophical comparative studies and methodological issues of Chinese musicology", *Proceedings of the 2019 International Conference on Religion, Culture and Art. Lectures Notes in Arts and Humanities (ARTSH)*, Clausius Scientific Press Inc (CSP), pp. 236–245.
10. Chen, Hong (1934), "Definition of national music", *Muzykalnoe obrazovanie* [Musical education], no. 12.
11. Yang, Yinliu (1989), "Perspectives of national music and its research", *Kitajskoe muzykovedenie* [Chinese Musicology], no. 4, pp. 4–15.
12. Liu, Zaisheng (2009), *Kratkoe izlozhenie kitajskoj muzykalnoj istorii v period novej epohi* [A summary of Chinese music history in the period of the new era], Narodnoe muzykalnoe izdatelstvo, Shanghai, China.
13. Zhang, Lei (2018), "Differences between Chinese and Western music", *Golos Zheltoj reki* [Voice of the Yellow River], no. 5 (506), pp. 29–30.
14. Wang, Hong (2008), "Thinking about the autonomy and heteronomy of music — a brief commentary on the topic Introduction to modern Western musical philosophy", *Nauchnyj zhurnal Lyaoninskogo instituta administrativnogo upravleniya prosveshcheniya* [Scientific Journal of the Liaoning Institute of Administrative Management of Education], no. 12 25 (12), pp. 19–20.

# ВОСТОК И ЗАПАД: ИССЛЕДОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: 10.26086/NK.2019.54.4.010

УДК 785.72, 785.74

© Дун Шухань, 2019

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
(Санкт-Петербург, Россия), аспирант кафедры музыкального воспитания и образования  
E-mail: pingpingbing@qq.com*

## ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ГО ВЭНЬЦЗИНА «МУЗЫКА "БА" ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО» И СТРУННОГО КВАРТЕТА «БАЛЛАДА О РЕКЕ ЯНЦЗЫ»

В статье рассмотрены стилистические черты двух ранних камерно-инструментальных сочинений выдающегося китайского композитора современности Го Вэньцзина (род. 1956). Оба опуса — «Музыка "Ба" для виолончели и фортепиано» и струнный квартет «Баллада о реке Янцзы» — были созданы до 1985 года. В Китае «Музыка "Ба"» удостоилась Третьей премии IV Национального конкурса камерной музыки в 1985 году, «Баллада о реке Янцзы» — Второй премии. Сочинения поразили слушателей потоком неожиданных звучаний, в которых спрессованы древний дух и острота современности, узнаваемый мир западного музыкального авангарда и звуковой универсум азиатского Востока. Вместе с тем при таком оригинальном сочетании стилистических элементов впечатляет цельность и ясная выверенность музыки Го Вэньцзина. Неординарный подход композитора к тембровым моделям классических инструментальных жанров трактуется как «переинтонирование» звучания инструментов «на китайский лад». Это проявляется в особо деликатном воспроизведении в европейских жанрах китайской музыкальной артикуляции, украшений мелодии аутентичной восточной мелизматикой, звуковысотной и динамической пульсации «длинных нот». Обозначенные особенности позволяют говорить об органичном соединении восточных и западных традиций в камерно-инструментальной музыке Го Вэньцзина.

*Ключевые слова:* Го Вэньцзин, камерно-инструментальные жанры, струнный квартет, стереофония, аутентичное интонирование

© Dong Shuhan, 2019

*Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia),  
Postgraduate Student of Department of music education*

## FEATURES OF THE STYLE OF CHAMBER-INSTRUMENTAL PIECE OF MUSIC OF GUO WENJING «MUSIC "BA" FOR CELLO AND PIANO» AND STRING QUARTET «THE BALLAD OF THE YANGTZE RIVER»

The article deals with the stylistic features of two early chamber-instrumental pieces of music of the outstanding Chinese composer Guo Wenjing (born in 1956). Both the opuses — «Music "Ba" for cello and piano and the string quartet» and «The ballad of the Yangtze river» — were created before 1985. In China, «Music "Ba"» won the Third prize of the IV national chamber music competition in 1985, «The ballad of the Yangtze river» — the Second prize. The pieces of music struck the audience with a stream of unexpected sounds, in which the ancient spirit and sharpness of modernity, the recognizable world of the Western musical avant-garde and the sound universe of the Asian East are compressed. At the same time, with such an original combination of stylistic elements, the integrity and clear precision of Guo Wenjing's music is impressive. The composer's extraordinary approach to timbre models of classical instrumental genres is interpreted as «reintoning» the sound of instruments «in the Chinese way». This is reflected in a particularly delicate reproduction in European genres of Chinese musical articulation, decoration of the melody with authentic Oriental melismatics, pitch and dynamic pulsation of «long notes». These features allow us to speak about the organic connection of Eastern and Western traditions in the chamber and instrumental music of Guo Wenjing.

*Key words:* Guo Wenjing, chamber and instrumental genres, string Quartet, stereophony, authentic intonation

Имя китайского композитора Го Вэньцзина в России малоизвестно, хотя на русском языке о нем написан ряд статей [1; 2; 4; 5] и защищена диссертация [3]. Премьера оперы, которой посвящены труды китайского музыковеда Сюй Цзыдуна, состоялась в 1994 году в Амстердаме и сразу принесла композитору мировую известность. Его музыка звучала в Эдинбурге и Нью-Йорке, в Париже, Франкфурте и Лондоне, пресса всего мира сопровождала его концерты, щедро одаряя сочинения Го Вэньцзина восторженными отзывами и высокими эпитетами [7]. В Китае же о музыке Го Вэньцзина, одного из самых авторитетных современных авторов, написано очень мало; в основном, это упоминания имени композитора в справочных изданиях или работы, посвященные описанию отдельного сочинения [6]. Возможно, недостаточное внимание исследователей к феномену его творчества связано с нестандартным мышлением композитора, смело идущего на самые неожиданные решения в каждом сочинении.

Го Вэньцзин принадлежит к поколению музыкантов, молодость которых совпала с началом «эпохи открытости» — так называют в Китае время позитивных перемен, начавшееся после окончательного преодоления последствий так называемой «Культурной революции». Китайская молодежь 80-х годов XX столетия на волне подъема, охватившего все стороны культурной жизни, жадно осваивала закрытые до той поры ценности западного искусства. К этому времени Го Вэньцзин — студент класса композиции Пекинской консерватории, в которую он поступил в 1978 году. Его детство прошло в Чунцине — городе, принадлежащем провинции Сычуань, известной своей традиционной культурой, сочетающей изящество и простонародную грубоватость, мистицизм и сочную красочность. Красота и своеобразие Сычуаня повлияла на взросление будущего композитора и нашла отражение в музыкально-художественном стиле его произведений.

В 1968 году обстановка периода «Культурной революции» всколыхнула Чунцин. Родители, чтобы избежать столкновений, за 8 юаней купили скрипку, надеясь, что она заставит сына проводить время дома в безопасности. Двенадцатилетний подросток влюбился в этот подаренный западный инструмент и взрастил в себе большую страсть к музыке. Решение родителей произвело неожиданный результат: оно стало истоком будущей блестящей музыкальной карьеры их сына. В 1970 году уровень скрипичного мастерства юноши уже был достаточен для работы в оркестре чунцинской оперно-балетной труппы. Вдохновенные занятия на инструменте и многочисленные выступления

способствовали быстрому дальнейшему росту его техники исполнения и владения инструментом. Одновременно шло осмысление функции и специфики звука в оркестре. В 19 лет Го Вэньцзин начал самостоятельно изучать искусство композиции и технологию оркестровки.

Обучение в Центральной музыкальной консерватории помогло Го Вэньцзину подобрать ключ к собственному ощущению стиля и открыть дверь в музыкальный мир. Однако источником его художественного вдохновения оставалась его родина. Уникальные обычаи и культура Чунцина, величественный рельеф местности и эпос природы стали решающими факторами формирования его подхода к творчеству. Окунувшись в мир авангардных звучаний, с которым он знакомился в консерватории, Го Вэньцзин очень быстро осваивал западные технологии, обнаружив их способность к отражению национальных элементов во всей их полноте — будь то отшлифованные веками напевы китайской драмы или мрачноватые этнические наигрыши мистических ритуалов. Молодой композитор с самого начала творческой деятельности активно вовлекает в свою музыку китайский фольклор во всей его полноте — таким, каким он ему заполнился в его родной местности: грубоватым, сочным, ярким, наполненным древностью преданий, необычным мелодическим обликом и ритмическими стихиями. В его обращении к фольклору можно увидеть сходные черты с методами композиторов «новой фольклорной волны» в России, адаптировавших в русле профессиональной традиции ладовые, интонационные, ритмические особенности народной музыки, расслышавших в ее недрах неповторимый локальный колорит. Го Вэньцзин на тот момент, конечно же, ничего не знал о творчестве Георгия Свиридова, Валерия Гаврилина, Бориса Тищенко, но его отношение к китайскому фольклору в сычуаньском варианте удивительным образом напоминает подход этих художников.

Отечественные предшественники Го Вэньцзина обращались к современной национальной песне преимущественно патриотического содержания — таков был идеологический заказ времени. Углубленное отношение к национальной культуре можно встретить в творчестве композиторов старшего поколения, таких как Сянь Синхай, Хэ Лутин, Лу Цзайи или рано ушедший из жизни Хуан Цзый. Национальное в их музыке проявлялось преимущественно в мелодическом и ладовом аспектах, их задача была соединить родную мелодическую стихию с новым языком гармонии и ритма, пришедшим с Запада. С этой задачей они справились блестяще: китайский ме-

лос, китайское ладовое богатство нашли опору в гармонии, наполнив ее пентатонными оттенками. Музыкальный мир восточной музыки, постичь который стремились многие западные композиторы, создавая изящные инкрустации и аллюзии в своих сочинениях, открылся западному слушателю в сочинениях китайских композиторов XX столетия. Однако Го Вэньцин вышел за границы этого мира — в его творчестве представлен новый этап преломления национальной культуры. Вслед за своими предшественниками он использует наработанные формы и принципы организации музыкального материала, пришедшие с Запада. Но подход к отражению народных основ музыки у него иной. Рассмотрим это на примере его достаточно ранних сочинений.

«Музыка "Ба" для виолончели и фортепиано». В Китае этот опус молодого композитора занял третье место на IV Национальном конкурсе камерной музыки в 1985 году. Это произведение послужило толчком к последующему росту авторитета Го Вэньцина за рубежом. Исполненное в Голландии на фестивале музыки молодых композиторов в 1991 году, оно имело сенсационный успех и привлекло внимание организаторов фестиваля, предложивших композитору написать оперу. Так «Музыка "Ба"» стала причиной и источником стиливой концепции будущей оперы «Wolf Cub Village» («Деревня волчонка») — композитор почувствовал востребованность стиля, который он разрабатывал в этом сочинении. В основе стилистики «Музыка "Ба"» — совмещение глубинных слоев китайской народной культуры

с остросовременным чувствованием: музыкально-языковое воплощение опирается на узнаваемые этнические элементы, зазвучавшие на языке западного авангарда.

«Ба» — непере译имое слово, именующее древнее население, проживавшее в восточной части провинции Сычуань. Автор использует это название для ассоциации архаического духа музыки с исторической памятью. Форма вариаций, лежащая в основе сочинения, позволяет воспроизвести последовательность своеобразного погружения в воспоминания о народе Ба, создавая иллюзию его живого присутствия в музыке.

Тема вариаций представляет собой соединение двух радикально различных по музыкально-смысловой коннотации мотивов, для китайцев значимых также, как, например, для русской культуры узнаваем и значим короткий мотив «Эй, ухнем». Сверхмедленный по темпу мотив виолончели ассоциируется с грубоватым хриплым, почти горловым пением стариков Сычуаня в стиле «Ба»; хрустальный наигрыш фортепиано, звучащий в максимально удаленном от виолончельного мотива регистре, напоминает известные в Китае архаические напевы гаоцян. Эти напевы — достояние традиционной драмы Сычуаньской провинции, их отличает «тонкое» пронзительное пение в высочайшем регистре, сочетающее долгие звуки с пентатонными мелизмами и разнообразными ритмическими украшениями. Длинная лига фортепианной партии, протянутая через паузы, подчеркивает характерную артикуляцию напевов гаоцян.



Пример 1

Песни Ба для китайцев — символ древности; напевы гаоцян вызывают утонченное чувство печали. Если помнить о том, что эмоции для китайцев — это сфера этикета, а не открытого проявления чувств, то сочетание данных музыкальных сфер в «Музыке "Ба"» дает эффект начального развертывания эпической картины древности, окрашенной глубокой печалью.

Уже в теме заметна своеобразная ритмическая координация мотивов, которые звучат как

будто рассогласованно, каждый в своем ритме. Рассогласованность мотивов в дальнейшем развитии преобразуется в стереофонические потоки параллельных линий виолончельного и фортепианного звучания. В голосе каждого инструмента сосуществуют не просто разнонаправленные мелодические импульсы, но разные в тональном, регистровом и тембровом отношении пространства. Партия виолончели наполнена неожиданными приемами, имитирующими традиционные

китайские инструменты, от ударных до щипковых, с неперенным «раскачиванием» звука в тоновой зоне; фортепиано с его точной звуковой шкалой позволяет варьировать пентатонные структуры, то «разыгрывая» их по горизонтали, то «сворачивая» их в каскад вертикальных квазиаккордов. В параллельных пространствах открываются разные жанровые стихии — танца и песни, в каждой из которых идет непрерывное движение в несовпадающих ритмах, размерах (3/4 на 4/4, 3/8 на 2/8, 4/8 на 5/8 и т. п.), темпах (  $\sim \downarrow = 138$  у виолончели на  $\sim \downarrow = 128$  фортепиано). Параллелизм и независимость линий фортепиано и виолончели имеют все же тонкие скрепы, соединяющие эти планы в единое целое: это абсолютное отсутствие каденций и пауз, постоянство динамического нарастания, наконец, совпадение «громких» кульминаций в обнаженно-контрастном виде — максимально низкого звучания почти ударных мотивов виолончели и звенящей мелизматике в 4–5-й октавах фортепиано.

Но главной скрепой является опора на сычуаньскую стилистику: интонации, напоминающие переливы народных ладов переливы народных ладов, использование западных инструментов в новой для них технике и артикуляции, когда в высоком регистре фортепиано буквально звенят пронзительные мотивы гаоцян, а виолончель имитирует то щипки струн древних китайских арф, то голоса стариков, то звучание ударных инструментов, обычно сопровождающее динамические сцены традиционной оперы.

В «Музыке "Ба"» композитор создал неожиданный прецедент слияния западной и восточной традиции, используя классическое сочетание инструментов европейской камерно-инструментальной культуры, но подчинив возможности виолончели и фортепиано воплощению национального духа. Привычные для западного слушателя тембры раскрылись с новой стороны не только благодаря китайскому колориту, но и в результате необычной для западной музыки трактовки инструментального сочетания. Го Вэньцин использовал виолончель и фортепиано не в системе их мелодико-гармонического или полифонического согласия; напротив, композитор раскрыл стереофонический потенциал этого союза, максимально подчинив богатые возможности каждого инструмента национальной духовной палитре. Эффект оказался сильным как для китайских, так и для западных слушателей.

Столь же неожиданным было открытие нового облика классического струнного квартета в произведении «Баллада о реке Янцзы».

Квартетный тембровый эталон подвергается переосмыслению и рассматривается заново, как будто «с чистого листа». Струнные инструменты интонируют «по-китайски», со всем необходимым набором артикуляций — мелизматического глоссандирования, мерцания звуков, избегающих точных фиксированных отношений, и на все это накладывается ладовая структура системы юнь-гун-дяо, выверенной, стройной, колоритной. Здесь слышится не поверхностно отраженный облик народной музыки, но дух древней культуры, в которой феномен, именуемый в европейской музыке программностью, имеет собственное выражение и набор средств, обладающих богатой иллюстративной ассоциативностью. Китайская эстетика пейзажа, наполняющая все искусства изысканным видением природы, в квартете сопоставлена с суровыми трудовыми напевами сычуаньских бурлаков.

Три части квартета имеют заголовки: «Бурлаки. Богиня» (I), «Проходя пологим берегом: трудовая песня» (II), «Штормовая волна. Тень отдаляющегося паруса». Колоритнейшая местность Сычуань известна в Китае и особыми приметами природы — горными кряжами с вершиной Ушань, раскинувшимися за долиной реки Янцзы. Славится она и народными напевами. В горе Ушань, согласно преданиям, живет Богиня горы, к милости которой обращены многие песни трудового люда. Заголовки квартета обещают и народную песенность, и мистические чувства, и звуковое живописание природы. Этот богатый сплав разворачивается в неспешном течении музыки квартета.

Как и в «Музыке "Ба"», фактура квартета разделена на два плана; на этот раз их можно сопоставить с «передним» и «фоновым» планами киноленты, которые в процессе развития меняются функциями. В интродукции Первой части ведущим планом являются фольклорные мотивы песен бурлаков. Мелодические импульсы поручены партии виолончели, реплики альты дополняют ритмически однообразные мотивы интонацией то ли шага, то ли вздоха, то ли тихого стога. Это — образ бурлаков, покорных своему труду, терпеливо несущих его тяжесть. Виолончельный мотив воспроизводит остигатную фигуру, мерная поступь которой служит фоном напеву, в который преобразуются первые реплики альты. «Передний» план оттеняется весьма значимым элементом — флажолетным звуком второй скрипки, застывшим и мерцающим, и оттого создающим впечатление таинственности.



Пример 2

Флажолет длится 15 тактов, затем постепенно превращается в высокое полнотембровое звучание, проливающееся в изысканную мелодию, исполняемую двумя скрипками: это образ Богини горы Ушань. Ему сопутствуют остигатные фигуры низких струнных, которые становятся фоном, сопровождающим песню Богини. Следует отме-

тить, что все длящиеся звуки исполняются с глissандированным подходом, все интервалы также заполняются глissандированными линиями: так европейские струнные имитируют звучание китайских скрипок. Яркий национальный колорит ассоциируется с линиями и красками китайских картин природы.



Пример 3

Развитие основано на постепенном слиянии сопоставленных контрастных планов, их полифония сменяется экспрессивными кластерами-сцеплениями тритонов ( $gis^1 Vc. - d^2 Vla. / cis^2 Vln.2 - g^2 Vln.1$ ) в интервале малой секунды. И вновь необычная артикуляция — созвучия динамически пульсируют в чередовании точного «плоского» интонирования и вибрато, имитируя горячую эмоциональную речь (см. *Пример 4*).

Новаторский подход китайского композитора к жанру квартета очевиден: выверенный рациональный тембровый баланс струнных, будучи вовлеченным в эстетику иной музыкальной культуры, оказался «переинтонированным». Элементы, которые многие западные композиторы стремились воспроизвести как аллюзии Востока,

во всей полноте и цельности зазвучали «напрямую», без «акцента». Квартетный состав в интерпретации Го Вэньцзина обнаружил способность к точному и одновременно весьма деликатному воспроизведению китайской музыкальной артикуляции, наполнившей струнную фактуру новым звучанием. Классические струнные инструменты Запада заиграли «по-китайски»: мелодии украшены аутентичной восточной мелизматикой, все «длинные ноты» колеблемы высотными и динамическими пульсациями. И китайского, и западноевропейского слушателя ошеломило сочетание традиционной национальной интонационности с моделью квартета, позволившего колоритно и глубоко передать эпическое величие китайской народной музыки. Из XXI столетия сочинения,

написанные более тридцати лет назад, показали, что путь музыки Го Вэньцзина так же бесконеч-

но разнообразен и глубок, как искусство народов Китая, самобытное в каждой провинции.

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (VLa.), and Violoncello (Vc.). The score is in 4/4 time and consists of four measures. Each measure contains a melodic line with a trill (tr m) and a forte (fff) dynamic marking. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4, C5; Measure 2: G4, A4, B4, C5; Measure 3: G4, A4, B4, C5; Measure 4: G4, A4, B4, C5. The trills are indicated by a 'tr' symbol with a wavy line above the notes.

Пример 4

#### Литература

1. Овсянкина Г. П., Сюй Цзыдун. К истории создания оперы Го Вэньцзина «Записки сумасшедшего» // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. тр. Вып. 8. Ч. II. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. С. 164–168.
2. Сюй Цзыдун. «Китайская сенсация» в Амстердаме: опера «Деревня волчонка» и особенности ее партитуры // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 4. С. 76–79.
3. Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2018. 24 с.
4. Сюй Цзыдун. Оперы «Записки сумасшедшего» Юрия Буцко и Го Вэньцзина. Опыт сравнительной характеристики // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. СПб.: Астерион, 2017. Вып. 12. С. 77–84.
5. Сюй Цзыдун. От Н. В. Гоголя к Лу Синю и оперному либретто Цэн Ли и Го Вэньцзина // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 356–364.
6. Лю Юньян. Анализ скрипичного концерта Го Вэньцзина «Туюнь» // Журнал Пекинской консерватории. 2004. №4. С. 43–53.
7. Frits van der Waa. Wolf Cub Village is a Chinese Wozzeck // De Volkskrant: PCM Uitgevers, 1994.
8. Xu, Zidong (2016), "«Chinese Sensation» in Amsterdam: the opera «Village of the Pup» and the features of its score", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 4. pp. 76–79.
9. Syuy, Tsydun (2018), "Guo Wenjing's opera "The Village of the Wolf" in the aspect of world musical gogolian", abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen, Novosibirsk, Russia.
10. Xu, Zidong (2017), "Opera «Notes of a Madman» by Yuri Butsko and Guo Wenjing. The experience of comparative characteristics", *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Musical culture through the eyes of young scientists], Asterion, St. Petersburg, Russia, pp. 77–84.
11. Xu, Zidong (2017), "From N.V. Gogol to Lu Xin and the opera libretto by Tseng Li and Guo Wenjing", *Kul'tura i civilizaciya* [Culture and Civilization], vol. 7, no. 3A, pp. 356–364.
12. Liu, Yunyan (2004), "Analysis of Guo Wenjing's violin concert «Tuyun»", *Zhurnal Pekinskoj konservatorii* [Beijing Conservatory Journal], no 4, pp. 43–53.
13. "Frits van der Waa. Wolf Cub Village is a Chinese Wozzeck" (1994), *De Volkskrant*, PCM Uitgevers, Netherlands.

#### References

1. Ovsyankina, G. P. and Xu, Zidong (2017), "On the story of the creation of Guo Wenjing's

© **Амрахова Анна Амраховна, 2019**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
доцент кафедры теории музыки, доктор искусствоведения  
E-mail: amrahova54@mail.ru*

© **Шэнь Хунбо, 2019**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
аспирант кафедры теории музыки  
E-mail: amrahova54@mail.ru*

## **ОБРАЗ КИТАЯ В КУЛЬТУРЕ ЕВРОПЫ И ФОРМЫ ЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ (ДО XX ВЕКА)**

В статье рассматривается эволюция воплощения образа Китая в европейской музыке до XX века. На протяжении многовековой истории оно получило существенное развитие. Сначала, проникая в музыку из смежных явлений искусства, оно проявлялось в программности инструментальных сочинений, выборе текстов китайских поэтов для вокальных произведений, экзотическом сценическом оформлении опер и балетов. В музыкальном языке это отразилось в использовании характерных инструментальных тембров, адаптации необычных мелодических, ладовых, гармонических и фактурных решений.

Показано, что данный процесс не затрагивал глубинного мировоззренческого слоя, и, соответственно, не влиял на композиционные основы произведений. Единственное исключение — «Китайский рондель» Дебюсси, в котором введение экзотических элементов подкреплялось особенностями индивидуального стиля композитора.

Основываясь на концепциях Моско Карнера (о типологии освоения «чужого слова» европейской музыкой) и Элины Герштейн (о трех способах взаимодействия «своего» и «чужого») автор приходит к следующим выводам: европейское восприятие музыкальной культуры Китая до XX века эволюционировало от попыток обработки китайских мелодий средствами европейской музыкальной системы (условная стилизация), через заимствование элементов художественного языка (экзотизм), а затем и европоцентризм колониального периода, к его преодолению и попыткам поиска межкультурных универсалий. Этот вектор наглядно прослеживается, в том числе, и в камерно-вокальной музыке.

*Ключевые слова:* контакты между Востоком и Западом, шинуазри, образ Китая в европейской культуре, стилизация, экзотизм

© **Amrahova A. Anna, 2019**

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
PhD in Arts History, Associate Professor of the Department of Music Theory*

© **Shen Hongbo, 2019**

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
Postgraduate Student of the Department of Music Theory*

## **THE IMAGE OF CHINA IN THE CULTURE OF EUROPE AND THE FORMS OF ITS MUSICAL EMBODIMENT (UNTIL THE 20th CENTURY)**

The article discusses the evolution of the embodiment of the image of China in European music until the XX century. Throughout the centuries-old history, it has received significant development. At first, penetrating into music from the related phenomena of art, it revealed itself in the program of instrumental pieces, the choice of texts by Chinese poets for vocal works, the exotic stage design of operas and ballets. In the musical language, this is reflected in the use of characteristic instrumental timbres, adaptation of unusual melodic, fret, harmonic and textural solutions. It is shown that this process did not affect the deep ideological layer, and, accordingly, did not affect the compositional basis of works. The only exception is Debussy's «Chinese Rondel», in which the introduction of exotic elements was supported by the peculiarities of the composer's individual style. Based on the concepts of Mosko Karner (on the typology of mastering «another's word» by European music) and Elina Gerstein (on the three ways of interaction between «one's own» and «another's»), the author comes to the following conclusions: the European perception of the musical culture of China until the XX century evolved from attempts to process Chinese melodies by means of the European musical system (conditional stylization), through borrowing elements of artistic language (exoticism), and then the Eurocentrism of the colonial pe-

riod, to its overcoming and attempts to search for intercultural universals. This vector is clearly seen, including chamber and vocal music.

*Key words:* contacts between East and West, chinoiserie, the image of China in European culture, stylization, exoticism

Многовековая история культурных контактов европейской и китайской цивилизаций включает большое количество аспектов. В частности, влияние Китая на Европу начиналось в области материальной культуры, прежде всего технологий и изобретений. Оно усилилось с появлением западноевропейских странах множества предметов быта, которые сформировали своеобразную «китайскую моду». Вслед за китайским фарфором, шкатулками, веерами, тканями и прочими *привезенными* товарами, появляются первые стилизации, опять же в области материальной культуры. И лишь после того, как локальная мода превратилась в законченный стиль *шинуазри* (франц. *chinoiserie*), появились *первые европейские музыкальные произведения в «китайском» стиле*. Поэтому для того чтобы проследить эволюцию форм музыкального воплощения европейских представлений о Китае, необходимо напомнить, как складывались и менялись сами эти представления.

Эволюцию представлений европейцев о Китае исследовал британский историк Рэймонд Доусон. В книге «Китайский хамелеон» [16] он подробно проанализировал изменения образа Китая в европейском общественном сознании, и предложил хронологическую шкалу этих изменений: XIII–XVI века, XVII–XVIII века, конец XVIII – первая половина XX века. Согласно Доусону, представления Европы о Китае менялись скачкообразно в результате качественного изменения экономических взаимоотношений с Поднебесной.

В *первый период* (XIII–XVI вв.) источником сведений о Китае были субъективные описания миссионеров, чья международная деятельность совпала по времени с открытием и расцветом Великого Шелкового пути. В XIII веке Европа знакомится с двумя великими китайскими изобретениями, ставшими своеобразными «цивилизационными рычагами» — порохом и компасом<sup>1</sup>. Из предметов материальной культуры в этот период в Европу попадает фарфоровая посуда, механические часы, приспособления для отделки лака, масляной росписи и гравюры по металлу.

*Второй период* (XVII–XVIII вв.) характеризуется не только усилением влияния в Европе материальной культуры Китая, но и знакомством с духовной культурой, прежде всего *началом постижения его философской традиции*. Флагма-

ном этого процесса становится Франция. В Париже первой половины XVIII века было издано множество книг и энциклопедий по китайской истории, языку, культуре. На французский язык были переведены философские трактаты. Происходит осмысление темы Китая ведущими мыслителями и писателями эпохи Просвещения (Ф. Вольтером, Г. В. Лейбницем, И. В. Гете), и в нем закономерно отразились их собственные чаяния: «Просветители решили, что в облике Китая, нарисованном иезуитами, они нашли воплощение своего идеала «просвещенной монархии», «Платонова государства мудрецов». Китай представлялся им царством разума, во главе которого стоит монарх, правящий по воле Неба и отвечающий перед ним за свои действия, пекущийся о благе народа как любящий отец, страной, в которой отсутствует соперничество между церковью и государством» [10, с. 236].

Идеализированный образ Китая оказался очень живучим. Философ и публицист, член Французской академии, воспитатель Людовика XIV Франсуа де Ла Мот ле Валье в работе «Конфуций — китайский Сократ», которая базируется на трудах иезуитского миссионера Николя Трига, соотносил Конфуция с Платоном и Сократом. Автор констатировал преимущества позиций китайского философа и государственного устройства Китая как государства высоких этических норм и научного развития, которое может служить деальной моделью для Европы XVII века, и приводил следующий довод: «Никто, кроме философов, не правил Китаем» [6, с. 138].

Данный период также интересен близким *знакомством с китайской литературой*: в начале XVIII века на несколько европейских языков был переведен древнейший китайский трактат «Книга перемен». Переводная литература немедленно воплощалась в театральные жанры. К примеру, экзотическая пьеса Вольтера «Китайская сирота» (1755) опиралась на перевод произведения Цзи Цзюньсянь «Сирота из дома Чжао», осуществленный в середине 1730 годов. Великий немецкий математик Лейбниц выполнил подробный анализ «Книги перемен», а Д. И. Фонвизин сделал перевод с французского на русский язык одной из книг конфуцианского канона «Большая наука» [7, с. 80].

Параллельно философско-социологическим аспектам познания китайской культуры шли

обусловленные ими художественные процессы. Они реализуются в первую очередь благодаря распространению в качестве ответвления рококо стиля *шинуазри* (франц. *chinoiserie*). Как один из первых видов ориентализма, он стоит в одном ряду с туркоманией, японизмом, арабо-индийским стилем, египтоманией и т. п.

В конце XVII века на уровне широкого социума «китайская мода» воплотилась в коллекционировании прикладных изделий, а также в *стилизации* — изготовлении предметов в китайском стиле, которые в дальнейшем породили направление *chinoiserie* в прикладном искусстве<sup>2</sup>, парково-дворцовой архитектуре<sup>3</sup>, литературе, живописи и музыке.

В искусстве Европы XVII и XVIII веков китайская тематика наиболее рельефно предстала на театральной сцене: сюжеты пьес изображали условный сказочный Китай соответственно эстетике придворных развлечений *à la chinoise* эпохи Просвещения. Музыкальные произведения, и музыкально-театральные (оперы и балеты) и инструментальные программные, соответственно, также были условно-экзотическими.

Одним из первых музыкально-сценических воплощений китайской темы стала семи-опера Генри Перселла «Королева фей» (1692). В пятом акте сцена внезапно преобразуется в китайский сад, символизирующий Эдем, в котором и завершается действие. Образ прекрасного сада, который, однако, никто достоверно не видел, стал своеобразной отправной точкой музыкального *шинуазри*.

Центральным китайским сюжетом в европейском театре (и драматическом и оперном) стала легенда о жестокой принцессе Турандот. Первым для сцены ее обработал французский драматург Лесаж, представивший парижской публике в 1729 году комическую оперу «Китайская принцесса». Примечательно, что ее сюжет был взят Лесажем из сборника персидских сказок «Тысяча и один день»<sup>4</sup>: перенос действия из арабского Востока в Китай свидетельствует о весьма условном восприятии драматургом Китая как неведомой восточной страны. В столь же фантазийном, придуманном Китае развивается действие театральной пьесы-сказки Карло Гоцци «Турандот» (1762), сюжет которой был позаимствован из знаменитой оперы Лесажа.

Другим излюбленным китайским сюжетом стала история о спасении императора Ли Вана одним из его министров, известная в Европе в переводе Жозефа ди Примара. В июле 1753 года в Неаполе на сцене Королевского театра «Сан-Карло» была поставлена опера Б. Галуппи

«Китайский герой». Спустя три месяца при дворе Фридриха Великого в Берлине состоялась постановка «Китайского героя» Й. А. Хассе, а всего в XVIII веке было написано около 20 (!) опер на этот сюжет. В 1754 году в Вене будущий оперный реформатор К. В. Глюк представил венской публике своих «Китаянок». В 1767 году Неаполь восторженно принял комическую оперу Дж. Паизиелло «Китайский идол», также вызвавшую ряд иностранных аналогов, например «Китайский идол» Й. Шустера (Дрезден, 1774).

Что же, кроме названия связывает все эти оперы с Китаем? Прежде всего условно китайский сюжет, в котором действуют персонажи с такими же условно китайскими именами: Лизинга, Силанга, Танджо, Сивена. Фигурируют и иноземные персонажи: неаполитанский купец, благородный француз, татарская принцесса и т. п. Источниками либретто могли стать и переводы с китайского, как например, французский перевод драмы китайского поэта Хим Хим Сяня в «Китайском герое».

В сценографии и костюмах широко использовались элементы китайского декора — также в стиле *шинуазри*. Из музыкальных средств отметим сравнительно частое появление некоторых тембров, особенно треугольника (по-видимому, имитирующего китайский колокольчик) и пиццикато струнных. Удивительно, но европейские композиторы XVIII века не восприняли и практически не освоили главное ладовое средство — китайскую пентатонику, хотя и знали о ее существовании. К примеру, Жан Филипп Рамо в трактате «Законы практической музыки» (1760) отмечал, что ключевой в стилистике китайской музыки является именно пентатоника [2, с. 117]. Жан Жак Руссо в приложении к «Музыкальному словарю» (1768) [19, с. 603] привел в нотной записи китайскую мелодию на основе пентатоники. То, что он никак не прокомментировал ее необычное строение, говорит о восприятии китайской музыки как экзотической, но непонятной.

Сценическая жизнь прочих музыкально-театральных воплощений *шинуазри* была, как правило, мимолетной. Балеты «Мандарин», «Галантный Китай», «Маскарад короля Китая», «Китайская пастушка»: история не сохранила даже имен авторов музыки, известны только литературные фабулы и иногда — авторы хореографии. Сюжеты этих постановок рисовали идиллические картины крестьянской жизни в гармонии друг с другом и с окружающей природой, и были пропитаны духом «прекрасной экзотики» Китая. Все персонажи выступали в стилизованных костюмах. Из известных авто-

ров упомянем композитора Жана Батиста Дегесса, Специально для постановок при дворе мадам Помпадур создававшего *балеты-насторали* и *балеты-пантомимы*, в том числе и на китайскую тематику: «Китайский обладатель» (1748) и «Китайская свадьба» (1756). Популярностью пользовалась комическая одноактная интермедия Джузеппе Селитто и Луи Ансьюма «Изысканные китайцы во Франции: пародия на возвращение китайцев» (1754).

Инструментальные программные произведения на китайскую тематику были, вероятно, не менее многочисленны, однако до нашего времени дошли далеко не все. Одной из наиболее ранних дошедших была пьеса Ф. Куперена «Китайянка» из четвертой тетради его клавесинных пьес (1730) [15, с. 70]. В ней создается образ утонченной загадочной девушки, «восточность» которого передается прихотливой игрой ритмов и обилием мелодических украшений. Отметим, что в музыкальном материале нет собственно китайских элементов, композитор передал лишь обобщенную экзотику.

**Третий период** (конец XVIII – первая половина XX века) связан с подъемом промышленности в Европе в результате ряда буржуазных революций. Бурное развитие экономических отношений формирует колониальную политику Великобритании и США. Вектор интереса к далекой восточной стране, как к объекту политико-экономических интересов, меняется. На смену сравнению и поиску различий и совпадений приходит пренебрежительное высокомерие, европоцентричное осуждение несоответствия социокультурных основ и ментальных ценностей китайской цивилизации, трактуемых как несовершенство и примитивизм.

В произведениях философов истории XIX века Китай предстает страной, неспособной к историческому развитию. Так, И. Гердер в работе, изданной в 1803 году, утверждал, что «Китай стоит как разрушение на окраине мира» в ходе истории [17, с. 293, 297–298]. В 20-е годы XIX века Г. В. Ф. Гегель, рассматривая доантичные цивилизации (Китай, Индия, Персия, Египет), говорил о Китае как о центре незрелого духа, не способном на освобождение и даже осмысление этого понятия, который находится вне мирового исторического процесса, а его мировоззренческая система базируется на религии и мистике [3, с. 114–115]. И спустя полвека подобные взгляды продолжали господствовать. К примеру, основоположник новой немецкой историографии Л. фон Ранке в поздних работах (1881) продолжал именовать культуру Китая застойной и закостенелой [18].

Между тем в литературе формируется противоположная тенденция, главным носителем которой стал И. Ф. Гете. К 1919 году под влиянием переводных текстов арабских и индийских поэтических образцов из фондов Веймарской библиотеки окончательно сформировалась его концепция мировой литературы. Гете писал: «Мое намерение состоит в том, чтобы радостно связать Запад и Восток, прошлое с настоящим <...> понять одного с помощью другого» [5, с. 29]. Свою научную позицию он выстраивал, пользуясь консультациями ведущих ученых своего времени — йенских профессоров-востоковедов И. Г. Эйхгорна, В. Г. Лорсбаха и И. Г. Л. Козегартена, берлинского ученого и прусского посла в Стамбуле Г. Ф. фон Дица, Гейдельбергского арабиста Г. Э. Г. Паулуса, Геттингенского профессора А. Г. Л. Геерена, венского востоковеда и переводчика Й. фон Хаммера. Она сложилась во многом благодаря занятиям европейски образованного Гете литературой, культурой, историей, религией Востока — Востока разного, в духовно-нравственных ценностях которого он видел спасение от скверны мира, погрязшего в пороках. Художественным результатом его идей стали поэтические циклы «Западно-восточный диван» («West-oesstlicher Divan», 1819) и «Китайско-германские времена дня и года» («Chinesisch-deutsche Jahres-und Tageszeiten», 1827), с которых началась немецкая ориентальная поэзия, продолженная Ф. Рюккертом, А. фон Платеном и другими.

В музыке того времени отразились обе тенденции. С одной стороны, европоцентризм выражался, в активном неприятии многими музыкантами и критиками собственно китайской музыки. В 1853 году Гектор Берлиоз так отзывался о ней: «Напев, гротескный и даже весьма неприятный, заканчивался, как в любом нашем самом пошлом романсе, на ключевой ноте; ни разу не отклонился он от тональности и лада, заданных в самом начале. Дробный, монотонный по ритмическому рисунку аккомпанемент исполнялся <...> в полнейшем диссонансе с нотами голоса... Музыка у китайцев и индийцев, если бы она у них вообще была, походила бы на нашу; но в этой области они пребывают в полнейшем мраке варварства и инфантильного невежества, сквозь которые едва пробиваются малочисленные, неуклюжие и неуверенные ростки. Народы Востока называют музыкой то, что мы назвали бы шумом» [11, с. 26].

С другой стороны, уже в начале XIX века начинает формироваться новый, продуктивный подход к китайской музыкальной культуре. На основе уже упоминавшейся Китайской мелодии из

«Музыкального словаря» Ж. Ж. Руссо К. М. Вебер написал «Китайскую увертюру» («Overture Chinesa», 1804), которую спустя пять лет переработал в музыку к драме Ф. Шиллера «Турандот». Вариации на китайскую мелодию охватывают в музыке к «Турандот» несколько музыкальных номеров. Сам Вебер описывал свой замысел так: «Барабаны и флейты начинают странную, причудливую мелодию, которая подхватывается оркестром и предстает в различных формах» [7].

Фортепианная пьеса Карла Черни «Блещущая фантазия на темы китайских арий» ор. 724 (1839) [14, с. 17] — один из редких случаев в музыкальном искусстве данного периода, где цитируются образцы арий династии Юань.

В области оперы в XIX веке самым популярным сюжетом была история о Турандот. До нас дошли семь полных либретто: «Турандот» Франца Данци (1815), Карла Готлиба Рейсигера (1835), Йоганна Ховена (1838), Германа Левенскольда (1855), Антонио Бадзини (1867), Адольфа Йензена (1888), и Теобальда Ребаума (1888). Музыкальный язык этих сочинений был выдержан в оперных традициях своего времени, ничего не известно об использовании композиторами национального китайского материала.

Появлялись и новые сюжеты. Так, в комической опере Франсуа Базена «Путешествие в Китай» (1865) приключенческий сюжет имел к Китаю очень условное отношение (герои, живущие во французском Шербуре, лишь собирались уехать в Поднебесную, но так и не добрались до цели), однако отражал реалии европейского общества начала колониальных войн.

Во второй половине XIX века на китайскую тему были написаны, кроме уже упомянутых, оперы «Китайский идол» Э. де Чампса (1874) и «Веселая китаянка» Х. Целлнера (1885). По мнению австрийского исследователя Р. Гульриха, «...для опер на восточную тему, написанных во второй половине XIX века, характерен рост аутентичных элементов. В музыкальном языке осуществляется попытка цитирования восточных мелодий, композиторы используют восточные звукоряды (в том числе, пентатонику). Однако общая композиция оставалась европейской» (цит. по: [9, с. 24]).

В так называемый «колониальный период» второй половины XIX — начала XX века Китай в основном сохраняет имидж страны отсталости и застоя, однако эти процессы соотносятся с революционными социальными изменениями в европейских странах. Отсюда — попытки соотносить дихотомические аспекты функционирования различных цивилизаций на фоне ухода в

прошлое образа традиционной патриархальной Европы.

По мнению классика цивилизационного подхода в немецкой философии истории О. Шпенглера, китайская культура является наиболее близкой по духу западноевропейской, учитывая государственное устройство, развитие наук и искусства, а также изобретение цивилизационных рычагов: пороха, книгопечатания и компаса. Ключевыми, по мнению ученого, являются мировоззренчески-ментальные отличия: «И все же дао очень далеко от мысли технического освоения природы» [12, с. 358].

Эпоха романтизма привнесла новые позиции в изображение Китая средствами искусства, происходит отход от экзотической условности. Европа активно знакомится с китайским прикладным и изобразительным искусством: оно все более уверенно входит в европейскую практику, во многом благодаря всемирным выставкам. Распространяются антикварные и арт-кафе как места, которые обусловили в дальнейшем определенные тенденции европейского изобразительного искусства, интерес к мистике, эзотерике, медитации, незавершенности и энергетике каллиграфического мазка.

Однако в целом в сознании Европы все еще сохранялось устойчивое восприятие традиции Китая как сферы косности, отсталости и застоя. Начало опиумной экспансии вызвало появление литературных произведений европейских писателей с негативными характеристиками представителей китайской нации<sup>5</sup>. С другой стороны, в ряде литературных произведений Китай предстает страной богатейшего культурного опыта и мощного цивилизационного потенциала<sup>6</sup>. В конце концов, возникла переменная и глубоко индивидуалистическая концепция восприятия страны деятелями европейской культуры, в которой соседствовали диаметрально противоположные позиции по традиции, философии, цивилизационному взносу, экономическим, политическим, культурным факторам, традиционным типажам Китая.

Логичным отражением этих мировоззренческих позиций стал, с одной стороны, *активный интерес к теме Китая* в искусстве (в том числе и в музыке), а с другой — *последовательное утверждение европоцентризма*. Примером сочетания этих тенденций в творчестве европейского композитора может послужить музыка К. Сен-Санса, которому была присуща исключительная тяга к экзотической образности<sup>7</sup>.

В общественном сознании тенденция взвешенного, внимательного отношения к восточ-

ным культурам, основанного на научных данных, постепенно брала верх с 70-х годов XIX века. В 1873 году при «Национальной школе живых восточных языков» в Париже состоялся Первый международный конгресс ориенталистов, посвященный проблемам сравнения исторического развития стран Европы и Дальнего Востока, по археологии, антропологии и литературе, лингвистическим проблемам и особенностям перевода.

Закономерно, резко возросло число инспирированных образом Китая музыкальных сочинений. Из *камерно-инструментальных произведений* наиболее самобытны следующие: «Китайская полька» (1864) для фортепиано или камерного состава (флейта, корнет, скрипка, виолончель и контрабас) французского композитора Анри Селье, «Китайский галоп» (1871) для гитары американского композитора Уинслоу Льюиса Хэйдена, «Китайский марш» (1877) для фортепиано английского композитора Фредерика Скотсона Кларка, Фортепианный цикл «Странная музыка» (1889) французского композитора Луи Бенедиктуса, тематически представляющий собой транскрипции мелодий неевропейских народов. Восьмая пьеса из этого цикла — «Приказ генерала (китайский марш)», «Ярмарка. Жанровые картинки для фортепиано в 4 руки» (1890) немецкого композитора Генриха Хоффмана. Третья пьеса из этого цикла — «Китаец», Цикл пьес для фортепиано в 4 руки «Музыкальные фотографии» (1899) датского композитора Людвиг Шитте. Седьмая пьеса цикла — «Китайский марш».

Нетрудно заметить, что почти все эти сочинения объединяет не только китайская тема, заявленная в названии, но и прикладная жанровая программность. В музыкальном материале пьес, (написанных, заметим, в разных странах) также обнаруживается много общего: демонстративная остиантность, движение пустыми интервалами — октавами или септимами, резкие динамические контрасты. Отметим также неплавность мелодических линий, возможно, навеянную авторам интонационным рисунком китайской речи. При этом почти все темы изложены в мажоро-минорной европейской системе, пентатонная ладовая основа отчетливо выражена лишь в марше Луи Бенедиктуса.

Ко второй половине XIX века относится появление первых *камерно-вокальных произведений* китайской тематики. Все они были написаны на слова европейских авторов для голоса и фортепиано, и, в отличие от приведенных выше камерно-инструментальных пьес, сочиняли исклю-

чительно во Франции. Это: «Китайская песня» (1875) Огюста Пилати на слова Амеди Бюрьен, Вокальный цикл «Вокруг света» (1875) Поля Лякома Д'Эсталакса. Восьмая пьеса из этого цикла — «Первый в году комплимент» (китайский напев), Вокальный цикл «20 мелодий, серия 3» (1889) Шарлотт Дэверья (номера 1, 4, 5, 6 из этого цикла — это обработки собранных в Пекине китайских песен), «Китайское прекрасно!» (1893) Александра Гильмана.

Большинство из представленных песен объединяет романтический сюжет, в котором любовные признания облечены в изысканную форму экзотических сравнений и эпитетов<sup>8</sup>. Исключение составляет шуточная песня «Китайское прекрасно!», в которой китаец иронично отзывается о красотах Парижа, приходя к выводу, что нет на земле места прекраснее Китая. Музыка данных песен демонстрирует множество решений: *мелодические варианты* — от речитатива («Первый в году комплимент») до скачкообразного движения в стиле китайской народной песни («Опьянение»); *фактурные варианты* — от плотных, терпких аккордов на остиантном басу («Китайская песня») до легких, подвижных трезвучий («Первый в году комплимент»). Главный объединяющий данные песни элемент — *пентатоника мелодической линии*, представленная более широко, чем в мелодиях приведенных выше камерно-инструментальных пьес.

Романс Клода Дебюсси «Китайский рондель» («Rondel chinois») стал сочинением, прямо повлиявшим на восприятие китайского колорита композиторами будущих поколений, и предвосхитившее методы композиторской работы в камерно-вокальных жанрах ориентального направления в XX веке. Романс был написан для голоса и фортепиано на собственный стилизованный текст композитора (1881). Для этого произведения характерна не опора на музыкальное прочтение поэзии, а поиск новых музыкальных закономерностей, обусловленных поэтическим текстом. Композитор стремится не просто озвучивать слово, но и раскрыть его семантику, смысловые глубины многомерной поэтической ткани на всех ее уровнях — ритмическом, фонетическом, синтаксическом и других.

В завершение данного обзора упомянем музыкальные проявления противоположной тенденции — *полной адаптации* китайского первоисточника к европейской художественной традиции. В XIX веке она выступает своего рода романтизированным продолжением шинуазри. Камерно-вокальных воплощений этой линии не-

много: все они основаны на вольных, и притом, многократных переводах стихов из древнекитайской книги песен «Шицзин»<sup>9</sup>. Яркий пример такого рода — сборник стихов Фридриха Рюккерта «Ши-Кинг» (1833) [20], вольное переложение на немецкий язык старинного латинского перевода книги песен. В 1862 году на русский язык одно из стихотворений сборника Рюккерта перевел поэт Михаил Михайлов<sup>10</sup> [8, с. 8]. По понятным причинам в результате тройного (!) перевода древнекитайский первоисточник полностью растворился в европейских поэтических интерпретациях.

Под названием «Мой хороший, мой пригожий» стихотворение М. Михайлова легло в основу нескольких романсов, самый известный из которых сочинил в середине 1860-х годов композитор-любитель Григорий Демидов. Данная музыкально-поэтическая линия сохраняла относительную актуальность во второй половине XIX века, и завершилась в начале следующего столетия романсом В. Ребикова «Китайка» (1902) на все тот же текст тройного перевода М. Михайлова, и вокальным циклом «Из «Ши-Кинг»» (1907) немецкого композитора Бернарда Зеклеса, объединившим восемнадцать песен на тексты переложений Ф. Рюккерта.

Как показывает данный обзор, формы и методы музыкального воплощения образа Китая в культуре Европы XVII–XIX веков прошли значительную эволюцию. Китайский колорит проник в музыку извне — через программность, визуальное оформление музыкально-сценических произведений, а также через литературные переводы. В самой же музыке прорастание китайского колорита начиналось с эмансипации редко используемых инструментальных тембров, и происходило через адаптацию необычных мелодических, гармонических и фактурных решений к воссозданию в произведении ладового колорита китайской музыки.

Эти процессы коррелируют с существующими в музыкальной науке типологиями освоения «чужого слова» европейской музыкой. Так, британская музыковед Моско Карнер в своей систематизации конкретизирует три генеральные цели, которых стремятся достичь композиторы:

1. Отдельные экзотические элементы вводятся только для предоставления красочности, особого шарма.

2. В арсенал выразительных средств художника вводятся характерные ладовые системы.

3. Стилизация достигается применением значительного комплекса необходимых специфических выразительных средств, и может творить

отдельную линию в активе отдельного художника или композиторской школы [13, с. 67–68].

Согласно данной классификации, в европейскую музыку XVII–XVIII веков вводятся отдельные экзотические элементы, а в XIX веке — характерные ладовые системы (пентатоника и ее производные).

Опираясь на культурологические категории «своего» и «чужого», исследовательница экзотизма во французской музыке рубежа XIX–XX веков Элина Герштейн выстраивает три способа их взаимодействия:

а) экзотические элементы имеют декоративное назначение без погружения во внутренний мировоззренческий слой, а, следовательно, не обуславливают драматургии, основ формообразования и пропорций произведения;

б) выполняют функцию компенсации пробелов собственной традиции, а значит, воплощают принцип взаимодополнения культурных норм;

в) ведут к новым ступеням переосмысления собственной культуры через постижение чужой [4].

С этой точки зрения, процесс воплощения образа Китая в европейской музыке до XX века не затрагивал глубинного мировоззренческого слоя, и, соответственно, не влиял на композиционные основы произведений. Единственное исключение — «Китайский рондель» Дебюсси, в котором введение экзотических элементов подкреплялось особенностями индивидуального стиля композитора.

#### Примечания

<sup>1</sup> Несколько раньше, примерно в XI–XII веках, в Европу через страны Средней Азии попала китайская технология изготовления бумаги.

<sup>2</sup> В том числе элементы костюма, дельфтский и мейсенский фарфор.

<sup>3</sup> Китайский поселок в Царском Селе с отдельным помещением для китайского театра, «китайские комнаты» в Ораниенбурге близ Берлина курфюрста Бранденбургского, а впоследствии — короля Пруссии Фридриха и Екатерины I во дворце Монплеизир в Петергофе, беседки, мостики, китайские павильоны от потсдамского дворца Сан-Суси, фарфорового Трианона Людовика XIV в Версальском парке до китайского павильона Золочевского замка и просторного дендропарка Александрия в Белой Церкви.

<sup>4</sup> Сборник был издан Франсуа Пети де ла Круа в Париже в 1711 году.

<sup>5</sup> См., например, детективные новеллы Сакса Ромера о торговце опиумом, химике, специалисте по ядам Фу Манчу.

<sup>6</sup> См., например, книги «На китайской ширме» («On A Chinese Screen», 1922) Сомерсета Моэма и «Проблема Китая» («Problem of China», 1922) Бертрана Рассела, написанные по результатам поездок авторов в Китай.

<sup>7</sup> В активе композитора имеются вокальный цикл «Персидские мелодии» (1870) на слова поэмы «Персидская ночь» французского поэта Армана Рено, романс «Желание Востока» (1871) на собственный текст, опера «Желтая принцесса» (1872).

<sup>8</sup> Твои руки, стройные и белые, нежно ложатся на струны инструмента, подобно паре очаровательных птиц, садящихся на ветви. Ноготки на пальчиках нежнее и тоньше прекрасных розовых лепестков яблоневого цвета. Когда твой рот радостно приоткрыт, и ты смеешься, твои зубки кажутся рисинками, удобно расположившимися среди алого перца» («Пекинская песня» Ш. Дэверья); «Возьми звук на лютне, вибрирующий и полный, и приходи ко мне на голубое озеро. На моей матово-черной джонке мы попадем в серебряную реку и увидим летний дворец с его фарфоровой башней» («Китайская песня» О. Пилаті).

<sup>9</sup> «Шицзин» (诗经) — уникальный памятник древнекитайской литературы XI–VI веков до н. э. Представляет собой сборник из более чем 300 народных песен и стихотворений, отобранных и отредактированных Конфуцием.

<sup>10</sup> Из «Ши-Кинг».

#### Литература

1. *Би Минхуэ*. Китайские элементы в западной музыке XX века. Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2007. 235 с.
2. *Гегель Г.* Сочинения в 14 томах. Том 8. Философия истории / Перевод А. М. Водена. Москва; Ленинград: Государственное социально-экономическое издательство (Соцэкгиз), 1935. 468 с.
3. *Герштейн Э.* Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1995. 24 с.
4. *Кессель Л.* Гете и «Западно-восточный Диван». М.: Наука, 1973. 120 с.
5. Культурное наследие народов Востока и современная идеологическая борьба: сб. ст. / ред. А. Д. Литман, В. М. Солнцев. М.: Наука, 1987. 267 с.
6. Культурология: История мировой культуры / под ред. Т. Ф. Кузнецовой. М.: Академия, 2003. 607 с.
7. *Михайлов М. Л.* Стихотворения. Берлинъ: Georg Stilke, 1862. 340 с.

8. *Тихонова Т.* Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели): дис. ... канд. искусствовед. М., 2007. 240 с.
9. *Фишман О. Л.* Китай в Европе: миф и реальность. XIII–XVIII вв. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. 546 с.
10. *Чан Ван Те.* Два музыкальных мира // Курьер ЮНЕСКО. 1969, июнь. С. 26.
11. *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. Минск: Попурри, 2009. 704 с.
12. *Carner M.* The exotic element in Puccini // Of men and musik. London: Williams, 1944. P. 66–89.
13. *Czerny C.* Fantaisie brillante sur des airs chinois Op. 724. Bonn: N. Simrock, 1839. 17 p.
14. *Couperin F.* Quatrième livre de pièces de clavecin. Paris: chez l'Auteur, Boivin, Le Clerc, 1730. 87 p.
15. *Dawson R. S.* The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization. London; New York: Oxford U. P., 1967. 235 p.
16. *Herder J. G. von.* Outlines of a Philosophy of the History of Man: in two vols. Vol. 1 / Tr. from the German of John Godfrey Herder by T. Churchill. London: J. Johnson, 1803. 518 p.
17. *Ranke L.* Weltgeschichte. Vol. 1. Theil: Die älteste historische Völkergruppe und die Griechen. Leipzig: Duncker & Humblot, 1881. 704 s.
18. *Rousseau J. J.* Dictionnaire de musique. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768. 611 p.
19. *Schi-King.* Chinesisches Liederbuch, gesammelt von Confucius, dem Deutschen angeeignet von Friedrich Rückert. Altona: J. F. Hammerich, 1833. 360 s.
20. *Warrack J.* Carl Maria von Weber. London; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1976. 399 p.

#### References

1. Bi, Minghue (2007), *Kitayskiye elementy v zapadnoy muzyke 20 veka* [Chinese elements in Western music of the 20th century], Publishing House of the Shanghai Conservatory, Shanghai, China.
2. Hegel, G. (1935), *Sochineniya v 14 tomah. Tom 8. Filosofiya istorii* [Works in 14 volumes. Volume 8. Philosophy of History], Translated by A. M. Woden, Gosudarstvennoye sotsial'no-ekonomicheskoye izdatel'stvo (Sotsekgiz), Moscow, Leningrad, USSR.

3. Gershteyn, E. (1995), "French musical exotism of the late XIX–XX centuries: to the problem of the interaction of cultures of the West and the East", Abstract of PhD dissertation, musical art, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia.
4. Kessel, L. (1973), *Gote i Zapadno-vostochnyy Divan* [Goethe and the West-East Sofa], Nauka, Moscow, Russia.
5. Litman, A. D. and Solntsev, V. M. (ed.) (1987), *Kul'turnoye naslediyе narodov Vostoka i sovremennaya ideologicheskaya bor'ba* [The cultural heritage of the peoples of the East and modern ideological struggle], Nauka, Moscow, Russia.
6. Kuznetsova, T. F. (ed.) (2003), *Kul'turologiya: Istoriya mirovoy kul'tury: Ucheb. posobiye* [Culturology: History of world culture], Academy, Moscow, Russia.
7. Mikhailov, M. L. (1862), *Stikhotvoreniya* [Poems], Georg Stilke, Berlin, Germany.
8. Tikhonova, T. (2007), "Dialogue East-West in the works of European composers of the first quarter of the XX century (musical and theatrical models)", PhD dissertation, musical art, Russian Academy of Music named after Gnesins, Moscow, Russia.
9. Fishman, O. L. (2003), *Kitay v Yevrope: mif i real'nost'. XIII–XVIII vv.* [China in Europe: myth and reality. XII–XVIII centuries], Petersburg Oriental Studies, St. Petersburg, Russia.
10. Chan Wang Te (1969), "Two worlds of music", *Kur'er YUNESKO* [UNESCO courier], p. 26.
11. Spengler, O. (2009), *Zakat Yevropy: ocherki morfologii mirovoy istorii. T. 2. Vsemirno-istoricheskiye perspektivy* [Sunset of Europe: essays on the morphology of world history. Vol. 2. World historical perspectives], Potpourri, Minsk, Belarus.
12. Carner, M. (1944), "The exotic element in Puccini", *Of men and musik*, Williams, London, UK, pp. 66–89.
13. Czerny, C. (1839), *Fantaisie brillante sur des airs chinois Op. 724*. N. Simrock, Bonn, Germany.
14. Couperin, F. (1730), *Quatrième livre de pièces de clavecin*, chez l'Auteur, Boivin, Le Clerc, Paris, France.
15. Dawson, R. S. (1967), *The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization*, Oxford U. P., London, New York, UK, USA.
16. Herder, J. G. von (1803), *Outlines of a Philosophy of the History of Man: in two vols*, vol 1, translated by T. Churchill, J. Johnson, London, UK.
17. Ranke, L. (1881), *Weltgeschichte. Theil: Die älteste historische Völkergruppe und die Griechen im 9 vols*, vol. 1, Duncker & Humblot, Leipzig, Germany.
18. Rousseau, J. J. (1768), *Dictionnaire de musique*, Chez la veuve Duchesne, Paris, France.
19. Schi-King (1833), *Chinesisches Liederbuch, gesammelt von Confucius, dem Deutschen angeeignet von Friedrich Rückert*, J. F. Hammerich, Altona, France.
20. Warrack, J. (1976), *Carl Maria von Weber*, Cambridge University Press, London, New York; Melbourne, UK.

© Чжао Мин, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
аспирантка кафедры истории музыки  
E-mail: 104064901@qq.com*

## **ЯЗЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДРЕВНЕГО КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ БАЯННОГО И АККОРДЕОННОГО ИСКУССТВА КНР**

Статья посвящена важной проблеме развития баянного и аккордеонного искусства Китая в аспекте влияния на него национального инструментария. Понимание этой темы неразрывно связано с особенностями исполнительского искусства на китайских язычковых инструментах — шэн, лушен, юй — и их историей развития. Шэн, лушен и юй в основном использовались в прикладной музыке — народных песнях, танцах, обработках песенно-танцевальных мелодий — и активно влияли на ее жанровые традиции и специфику. Некоторые ее особенности рассматриваются автором на примере народной музыки для шэна — «Счастливым праздником Сонгкран».

Анализируя эволюцию и специфику национальных инструментов Китая, автор статьи определяет их влияние на баянное и аккордеонное исполнительство, возникшее в Китае в начале XX века. В частности, обнаруживается связь применения древних китайских инструментов и родственных им европейских: репертуар баяна и аккордеона также составляют обработки народных песен, в которых они исполняют роль аккомпанирующих инструментов. Органичное внедрение европейских инструментов в китайскую музыкальную культуру связано с их способностью отражать характерные национальные образы, с близостью звучания древним народным инструментам, родством их приемов игры. Этим обуславливается их популярность в современном китайском исполнительстве и постепенный качественный рост художественного мастерства китайской исполнительской школы.

*Ключевые слова:* баянное и аккордеонное искусство Китая, древние китайские инструменты, шэн, лушен, юй

© Zhao Ming, 2019

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
Postgraduate Student of Music History Department*

## **REED INSTRUMENTS OF ANCIENT CHINA IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF CHINESE BAYAN AND ACCORDION ART**

The article is devoted to the important problem of the development of bayan and accordion art in China in terms of the influence of national instruments on it. Understanding this topic is inextricably linked with the characteristics of performing on Chinese reed instruments — sheng, lushen, yu — and their development history. Sheng, lusheng and yui were mainly used in applied music — folk songs, dances, and processing of song-dance melodies — and actively influenced its genre traditions and specifics. Some of its features are considered by the author on the example of folk music for shen — «Happy Songkran festival».

Analyzing the evolution and specificity of the national instruments of China, the author of the article determines their influence on the bayan and accordion performance that arose in China at the beginning of the 20th century. In particular, a connection is found between the use of ancient Chinese instruments and European ones related to them: the repertoire of the bayan and accordion also comprise the processing of folk songs in which they play the role of accompaniment instruments. The organic introduction of European instruments into Chinese musical culture is related to their ability to reflect characteristic national images, to the proximity of sound to ancient folk instruments, to the kinship of their playing techniques. This determines their popularity in modern Chinese performance and the gradual qualitative growth of the art mastery of the Chinese performing school.

*Key words:* China's bayan and accordion art, ancient Chinese instruments, sheng, lusheng, yu

Первые язычковые инструменты появились в Китае более 3000 лет назад. Изучать их историю и принцип устройства сегодня важно и актуально потому, что они стали прообразами для многих европейских инструментов, в частности аккордеона, баяна, губной гармоники и многих других. В данной статье мы познакомимся с тремя инструментами: шэн, лушэн и юй. Рассмотрим их конструкцию, проследим путь развития и влияние на эволюцию современного баянного и аккордеонного искусства КНР.

Древнекитайский шэн относится к семейству губной гармоники. Он состоит из деревянного или медного (в древности — тыквенного) чашеобразного корпуса с мундштуком, сверху которого вставлены бамбуковые или тростниковые трубки разной длины (каждая от 10 до 40 см). Их количество варьируется от 6 до 19. В нижней части трубок находятся боковые отверстия, во время игры музыкант закрывает их пальцами. В основании трубок расположена металлическая пластинка, в середине которой вырезается язычок. Язычки изначально изготавливались из бамбука. Со временем их заменили на медные пластины. Их размеры миниатюрны — длина в среднем составляет 22 мм, ширина 5 мм.

Звук в шэне образуется за счет колебания язычков под действием струи воздуха. Исполнители играют как на вдохе, так и на выдохе, закрывая пальцами отверстия трубок. Тембр инструмента нежный, бархатный, отдаленно напоминает аккордеон. В произведениях для шэна преобладает аккордовая фактура. Для того чтобы исполнить разнообразные аккорды, музыканты одновременно закрывают несколько отверстий трубок. В старину инструмент настраивался по звукоряду пентатоники, начиная с конца XIX века нередко использовались диатонические семиступенные лады, а в настоящее время шэн позволяет извлекать любые звуки хроматического звукоряда.

По словам Курта Закса изобретение шэна относится к эпохе китайского императора Нья-Ква (около 2700 лет до нашей эры). В других источниках говорится о более раннем происхождении инструмента. Так, например, в книге Пьера Моношона приводятся даты 4477–4380 гг. до н. э.: «Согласно легенде, мы обязаны изобретением шэна женщине, сестре императора Фу-Хи (4477–4380 гг. до н. э.) или Фу-Ши (2935 г. до н. э.)... Если и не достигнуто согласие о действительном изобретателе шэна, то тем не менее никогда не оспаривалось, что нас отделяют от его рождения пять или шесть тысячелетий» [4, с. 20]. Однако, несмотря на разногласия относительно датиро-

вок и изобретателей шэна, разные исследователи сходятся во мнении о том, что это один из самых древних и уникальных инструментов.

Сохранилось множество памятников культуры и археологических артефактов<sup>1</sup>, по которым можно получить представление о внешнем виде инструмента, его технических и художественных возможностях и его роли в обществе. Самый древний из дошедших до нас шэнов был обнаружен во время археологических раскопок в городе Чанша провинции Хубэй. По описанию в статье Ван Мин [2, с. 76] можно сделать вывод о том, что его форма, изготовление и способ настройки совпадают с современными аналогами. Изображения шэна на костях и черепаховых щитках свидетельствуют о его высоком статусе в обществе. Инструмент считался одним из важнейших атрибутов знати, а музыка, исполняемая на нем, была неотъемлемой частью<sup>2</sup> придворной культуры.

В прошлом, когда диапазон инструмента был довольно скромным, шэн редко играл соло. В основном использовался в ансамблях или оркестре. Сегодня диапазон инструмента довольно обширный — до полутора октав. Это позволяет исполнять на нем разнообразные произведения и всевозможные импровизации.

Во многих источниках шэн рассматривается как предок баяна и аккордеона. В частности, его можно обнаружить на схеме эволюции и классификации гармоник А. Мирека. А по утверждению М. И. Имханицкого «принципиальная ошибка коренится прежде всего в утверждении, что первую гармонику изобрел в 1822 году Ф. Бушман» [3, с. 35]. Далее он пишет: «Первые гармоники появились отнюдь не в 20-е годы XIX века, а намного раньше — несколько тысяч лет назад в Древнем Китае. Речь идет о китайской губной гармонике — шэне» [3, с. 35].

Действительно, эти инструменты схожи не только по принципу звукоизвлечения, но также по тембровому звучанию и приемам игры. В частности, объединяющим моментом является опора на гармоническое мышление и аккордовый тип исполнения. Все это делает возможным играть аккордеонные произведения на шэне и наоборот. Нотация также очень похожа. Ноты для шэна записываются в скрипичном ключе на одном нотоносце. Нередко используются табулатуры.

Следующие два инструмента, лушэн и юй, представляют собой разновидности шэна. Они очень схожи по конструктивному устройству, но имеют свои особенности и отличаются по звучанию. Так же как и шэн, они сыграли определенную роль в становлении европейских язычковых инструментов.

Лушэн — духовой музыкальный инструмент. Его тембр по сравнению с шэном более насыщенный, яркий. Корпус инструмента изготавливался из разных материалов, наиболее распространенные из которых тыква, дерево или медь (латунь). К нему крепятся 6 трубок, немного изогнутых в верхней части, и патрубков для подачи воздуха. На дне имеется отверстие. Форма корпуса лушэна напоминает цилиндр или призматический четырехгранник. Как и у шэна, в основании трубок находится язычок, а сами трубки снабжены игровыми отверстиями. Язычки лушэна изначально делались из дерева, затем из бамбука или рогов животных.

Лушен настраивается по 6-ступенному звукоряду. Техника игры и выразительные возможности инструмента схожи с техникой игры на шэне. Формы музицирования и функции лушэна в исполнительской практике существенно менялись с течением времени. Изначально он был народным инструментом, затем стал ритуальным, а в отдельные периоды своего существования активно использовался и в светской музыке. В настоящее время — это сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент. Его репертуар составляют в основном народные танцы, исполняемые в составе ансамбля или оркестра.

Юй отличается от шэна лишь большим размером. Корпус у него крупнее, количество трубок от 20 и более. В связи с этим юй обладает более широким диапазоном, который увеличивается

в основном за счет низкого регистра. Изюминка этого инструмента — глубокие насыщенные басы. Материалы для изготовления корпуса, трубок и язычков используются те же, что и у шэна.

Юй занимал важное место как в ансамблевом, оркестровом, так и в сольном музицировании. Нередко он играл вместе с шэном. В древности инструмент был важным атрибутом и придворной, и народной культуры, но уже с X века (время династии Сун) он утратил свое значение и в современной музыкальной практике не используется.

Язычковые инструменты неотделимы от традиционной музыкальной культуры Китая, от ее эстетики. Рассмотрим некоторые ее особенности на примере народной музыки для шэна — «Счастливые праздники Сонгкран» (буддийский семейный праздник).

Как уже упоминалось выше, язычковые инструменты в основном использовались в прикладной музыке, что сформировало специфический круг жанров. Прежде всего в него входят народные танцы и песни, а также обработки песенно-танцевальных мелодий. Яркий пример — «Счастливые праздники Сонгкран», миниатюра, сотканная из песенно-танцевальных ритмов и интонаций. Ноты в партии шэна чаще всего записываются табулатурами. «Счастливые праздники Сонгкран», миниатюра, сотканная из песенно-танцевальных ритмов и интонаций. Ноты в партии шэна чаще всего записываются табулатурами.

### 欢乐的泼水节

1 = G 孙友曲

散板

单

廿  $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$  -  $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$  -  $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$  -  $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$  - - -  $\overset{1}{\underset{3}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{1}{\underset{3}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$  -  $\overset{4}{\underset{2}{\overset{4}{\frown}}}$  - - -  $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$  ||

渐慢

3.  $\overset{5}{\underset{3}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{5}{\underset{3}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$  -  $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$   $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$  - ||

小快板

||:  $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$  |  $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$  |  $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{1}{\underset{3}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$  |  $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{1}{\underset{3}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{6}{\underset{4}{\overset{1}{\frown}}}$  |  $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$   $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$  |  $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$   $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$  |  $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$   $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$   $\overset{4}{\underset{2}{\overset{4}{\frown}}}$   $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$  |

跳跃地

$\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$   $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$   $\overset{4}{\underset{2}{\overset{4}{\frown}}}$   $\overset{2}{\underset{1}{\overset{2}{\frown}}}$  ||  $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{5}{\underset{3}{\overset{5}{\frown}}}$  |  $\overset{5}{\underset{3}{\overset{5}{\frown}}}$   $\overset{1}{\underset{3}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$  |  $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{5}{\underset{3}{\overset{5}{\frown}}}$   $\overset{5}{\underset{3}{\overset{5}{\frown}}}$   $\overset{1}{\underset{3}{\overset{1}{\frown}}}$  |  $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$  |  $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$   $\overset{5}{\underset{3}{\overset{5}{\frown}}}$  |  $\overset{5}{\underset{3}{\overset{5}{\frown}}}$   $\overset{1}{\underset{3}{\overset{1}{\frown}}}$   $\overset{3}{\underset{2}{\overset{3}{\frown}}}$  |

Пример 1

Это не случайно: с одной стороны, табулатуры служат своеобразным переходом от устной традиции к письменной, с другой — они позволяют фиксировать текст нестрого, предоставляя

возможность для импровизации, что очень важно для традиционной китайской музыки. В привычной нам нотной записи этот пример можно представить следующим образом:

Пример 2

Отметим в этом примере черты, характерные для традиционной китайской музыкальной культуры: простая, ясная мелодия строится из кратких мотивов — попевок; специфический национальный колорит придает опора на пятиступенный звукоряд пентатоники; основной прием музыкального развития — варьирование.

Весьма самобытна образная сфера произведений для традиционных китайских язычковых инструментов. Ей свойственна созерцательность, философская углубленность, пасторальность, ориентированность на постижение красоты природы. Об этом свидетельствуют такие программные названия, как «Крылья феникса», «Зимняя охота», «Павлин распускает перья» и многие другие. Образы птиц, цветов, воды нередко приобретают символический смысл. Так, например, образ феникса (кит. *Фен-хуан*) отражает бесконечность бытия и воскрешение в огне после смерти. Он олицетворяет также добрую удачу и возрождение духа человека в нелегкой вечной борьбе против искушений и сложностей материального мира. Поиск внутренней гармонии через красоту природы — одна из основополагающих черт эстетики традиционной китайской культуры, не только в музыке, но также в литературе и живописи.

Таким образом, язычковые инструменты прочно вошли в культуру Китая и стали его неотъемлемой частью. Исполнительство на шэне и его разновидностях активно развивалось во всех

слоях населения: от низших сословий до императоров. Разнообразны и сферы применения этих инструментов: сольное и ансамблевое музицирование, сопровождение бытовых танцев, использование в театральной музыке. Впоследствии традиционная музыкальная культура станет почвой, на которой будет успешно развиваться баянное и аккордеонное искусство КНР.

Китайский шэн и его разновидности способствовали активному развитию европейских язычковых инструментов. Они были завезены в страны Запада в XVIII веке по «шелковому пути». В 1777 году французский миссионер-иезуит Ж. М. Амио впервые привез шэн в Европу. В 1780 году датский органый мастер Ф. Киршник изобрел ручку органа, опираясь на принцип язычка шэна. В 1822 году немецкий мастер Христиан Бушман сконструировал губную гармонику. А в следующем году он изобрел аккордеон.

Итак, с одной стороны, традиционная музыкальная культура Китая способствовала появлению аккордеона и других язычковых инструментов в Европе, с другой стороны, она стала почвой, на которой будет успешно развиваться баянное и аккордеонное искусство в КНР. Эти инструменты были привезены в Китай в XX веке. По одной из версий они появились в стране «в качестве подарка иностранцев» [1, с. 18]. В статье китайского музыковеда Сун Чжен «Зарождение и развитие китайского аккордеонного искусства»

указывается, что аккордеон впервые был представлен в Китае французскими послами в 1899 году [5, с. 155].

Первоначально баян и аккордеон применялись в качестве аккомпанирующих инструментов в ансамбле или оркестре. Репертуар по большей части включал в себя обработки народных песен. Они представлены в первой части «Аккордеонного сборника», опубликованного в 1962 году. В него вошли такие пьесы, как «Гром засухи», «Тона четырех сезонов» Го Тинши, основанные на народной музыке, «Красная голова», знакомая любому жителю Китая, «Слава солдатам» Чжана Нэйцзяна и Ван Биюня, оркестровое произведение «Марш Народно-освободительной армии» Ван Биюна, а также известные иностранные песни «Хора Стаккато» и «Танец с саблями». Музыка отличается демократичностью, живым и ярким содержанием.

«Наш лидер Мао Цзэдун» и «Салихар слушает слова партии» стали популярными аккордеонными обработками песен, которые были аранжированы Рен Широнг, аккордеонистом из Художественной труппы Политуправления военно-воздушных сил армии Китая. Выпуск «Сборника аккордеонных аккомпанементных песен» и «Сборника песен аккордеона» издательством Народной музыки способствовала обновлению исполнительского репертуара.

Помимо книг по аккордеонному обучению, изданных в 1950-х годах, в которых были изложены только основные сведения по игре на инструменте, не было ни одного учебника, который бы соответствовал требованиям современности. Чжан Цзыцян, преподаватель аккордеона в Академии художеств Народной Освободительной Армии, написал «Технику игры на аккордеоне» в начале 1970-х. Эта книга стала единственным учебником для систематического обучения аккордеону в то время. В последующее время она была переиздана несколько раз тиражом более 970 000 экземпляров.

За последние тридцать лет развитие аккордеона в Китае совершило качественный скачок. Постепенно сформировалась исполнительская школа, стали совершенствоваться навыки игры. Была создана собственная система обучения на аккордеоне и разработаны сопутствующие учебные и методические материалы. Многие музыкальные колледжи и педагогические институты также открыли прием на обучение студентов и магистров по специальности «аккордеон». Инструмент приобрел широкое признание и популярность в массах, постепенно стало развиваться любительское музицирование. Кроме того, в на-

стоящее время в Китае начали активно проводить конкурсы и фестивали, посвященные баянному и аккордеонному искусству, что обеспечивает необходимые условия для повышения уровня исполнительской культуры.

К концу 1990-х годов окончательно сформировалась китайская школа аккордеонного исполнительства. Появилась научно-методическая база. Контакты с музыкантами других стран помогали обогащать собственный музыкальный опыт.

С XXI века в Тяньцзине, Пекине, Шэньчжэне, других провинциях и городах по всей стране последовательно стали организовывать международные конкурсы для аккордеонистов, регулярно проводить лекции, конференции и концерты. В июле 2000 года в музыкальной консерватории Тяньцзиня прошел I Международный аккордеонный мастер-класс. Такие мероприятия стали популярной и важной практикой исполнителей. В Китае начали приглашать экспертов высокого уровня для взаимного обучения, общения и повышения уровня исполнительского мастерства. Например, профессор Мозель из Ганноверского высшего музыкального и театрального учебного заведения Германии на данном мастер-классе подробно проанализировал особенности исполнения полифонической музыки Баха, сыгранной студентами. Профессор Фридрих Липс из Академии им. Гнесиных в Москве, знаменитый педагог и исполнитель на аккордеоне, адаптировал некоторые произведения и дал прекрасные концерты и лекции для учителей и студентов.

Способность аккордеона и баяна отражать образы китайской народной музыки, родство с шэном и его разновидностями по звучанию и приемам игры, опора на аккордовую фактуру позволили им занять прочное место в музыкальной культуре Китая. Это доказывает возрастающее количество международных конкурсов, развитие профессионального образования, формирование прочной научно-методической базы, усиливающееся внимание композиторов к возможностям данных инструментов и расширение репертуара. Можно предположить, что в дальнейшем баянное и аккордеонное искусство Китая достигнет качественного прогресса.

#### Примечания

<sup>1</sup> В книге Имханицкого М. И. [3, с. 35] в качестве таких свидетельств упоминается самое раннее изображение инструмента (551 г. до н. э.). В настоящее время оно хранится в музее Пенсильванского университета в Филадельфии (США).

<sup>2</sup> Подтверждение тому имеется в диссертации Лю Гэ [4, с. 78].

Литература

1. Ван Дэцун. Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусства: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2016. 163 с.
  2. Ван Мин, Чэнь И. Шэн и аккордеон: взаимодействие китайской и западной культур // Китайская музыка. 2008. № 1. С. 75–77.
  3. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
  4. Лю Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2012. 199 с.
  5. Сун Чжэн. Зарождение и развитие китайского аккордеонного искусства // Вестник Чжэнчжоуского университета. 2004. № 12. С. 155–157.
  6. Monichon P. L'Accordeon. Lausanne: Payot, 1985. 144 p.
- References
1. Van, Detsun (2016), "Creativity of Chinese composers in the context of the formation of national accordion art", Ph. D. dissertation, musical art, Nizhny Novgorod State Conservatoire named after M. I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia.
  2. Wang, Ming and Chen, I. (2008) "Sheng and the accordion: the interaction of Chinese and Western cultures", *Kitajskaya muzyka* [Chinese music], no. 1, pp. 75–77.
  3. Imkhanitsky, M. I. (2006), *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [The history of bayan and accordion art], RAM named after Gnesins, Moscow, Russia.
  4. Lyu, Ge (2012), "Traditional instruments in the general musical education of modern China", Ph. D. dissertation, musical art, Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen, St. Petersburg, Russia.
  5. Song, Zheng (2004), "The origin and development of Chinese accordion art", *Vestnik Chzhenchzhouskogo universiteta* [Bulletin of Zhengzhou University], no. 12, pp. 155–157.
  6. Monichon, P. (1985) *L'Accordeon*, Payot, Lausanne, France.

© Ли Юэхэ, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
аспирантка кафедры теории музыки  
E-mail: amrahova54@mail.ru*

## **СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА КАНТАТЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ**

Появлению жанра кантаты в Китае в 1939 году предшествовал длительный период становления хоровой культуры с начала XX века. В статье рассматривается 4 этапа становления этого жанра в китайской профессиональной музыке. Первым этапом (XVI–XIX века) стало появление и распространение в Китае европейской хоровой музыки. Знакомство китайцев с хоровым многоголосием начиналось с духовной музыки, звучавших в церковных приходах, основанных христианскими миссионерами. Второй этап (конец XIX в. – 1919) прошел под знаком движения «Песни новых учебных заведений», направленного на популяризацию европейской музыки через пение в школах.

В годы борьбы с японской агрессией и последующего мирного строительства (1919–1927) кантата стала ведущим крупным хоровым жанром.

В годы Культурной революции развитие кантаты, как и всей хоровой музыки, резко затормозилось. Появление в этот период отдельных новаторских произведений — явление позитивное, но все же исключительное.

Вторая половина 1970-х и 1980-е годы стали временем восстановления кантатой утраченных художественных позиций. Начиная с 1990-х годов и по настоящее время, исследуемый жанр переживает второй в своей истории период интенсивного развития, активно взаимодействуя как с симфонической музыкой, так и с другими хоровыми жанрами.

*Ключевые слова:* жанр кантаты в Китае, история развития кантаты в Китае, китайские композиторы, Тянь Хань, Сяо Юмэй, Чжао Юаньжэнь, Цин Чжу и Хуан Цзы

© Li Yuehe, 2019

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
Postgraduate Student of the Department of Music Theory*

## **THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE CANTATA GENRE IN THE MUSICAL CULTURE OF CHINA**

The emergence of the cantata genre in China in 1939 was preceded by a long period of formation of choral culture from the beginning of the 20th century. The article discusses the 4 stages of formation of this genre in Chinese professional music. The first stage (16–19 century) was the emergence and distribution of European choral music in China.

Acquaintance of the Chinese with choral polyphony began with sacred music, which sounded in church parishes founded by Christian missionaries. The second stage (end of the 19th century – 1919) was marked by the movement «Songs of New Educational Institutions», aimed at popularizing European music through singing in schools. During the years of the struggle against Japanese aggression and the subsequent peaceful construction (1919–1927), the cantata became the leading major choral genre.

During the years of the Cultural Revolution, the development of the cantata, like all choral music, was sharply inhibited. The appearance of individual innovative works during this period is a positive phenomenon, but still an exceptional one.

The second half of the 1970s and 1980s was a time of restoration of the lost artistic positions of the cantata. From the 1990s to the present, the studied genre is experiencing the second period of intensive development in its history, actively interacting with both symphonic music and other choral genres.

*Key words:* the genre of cantatas in China, the history of the development of cantatas in China, Chinese composers, Tian Han, Xiao Yumei, Zhao Yuanzhen, Qing Zhu and Huang Zi

К концу XIX века традиционная вокальная музыка Китая была одной из самых масштабных монодических традиций в мире, корни которой терялись в глубине веков<sup>1</sup>. Она бытовала не только в сольной, но и в хоровой форме, и, как отмечают китайские исследователи, хоровое пение было унисонным [6, с. 26]. Однако, за беспрецедентно короткий срок всего в 30 лет в стране сложилась устойчивая, и в то же время, самобытная хоровая культура, включавшая репертуарные произведения крупных жанров, сочиненные китайскими композиторами. Чтобы понять причины данного культурного феномена, а также прояснить вопрос генезиса китайской кантаты, обзорно рассмотрим основные этапы становления новой хоровой культуры Китая, предшествовавшие появлению в 1939 году первого произведения исследуемого жанра.

**Первым этапом** (XVI – конец XIX веков) стало появление и распространение в Китае европейской хоровой музыки, звучание которой приучало слух местных жителей к восприятию вокального многоголосия. Толчок европейской культурной экспансии, как считают исследователи, дала смена цивилизационной парадигмы европейцев: «христианское миссионерство на Востоке явилось важнейшей составляющей Великих географических открытий» [3, с. 21–22].

Знакомство китайцев с хоровым многоголосием начиналось с духовной музыки, звучавшей в церковных приходах, основанных христианскими миссионерами в крупных городах. Первую католическую церковь основал в Чжаоцине итальянский миссионер Маттео Риччи. Как отмечает Гун Ли, «именно с этого времени и ведет отсчет "певческая" традиция в Китае» [2, с. 141].

При церквях формировались и первые хоровые коллективы. Тао Ябин пишет об организации немецкими миссионерами в 1739 году подобного коллектива даже при императорском дворе [5, с. 60]. Количество хоров постепенно увеличивалось на протяжении XVIII–XIX столетий и соответствовало расширению территории, охваченной деятельностью миссионеров. В церковном хоре в детстве пел будущий лидер китайской революции Сунь Ятсен [3, с. 145].

После первой Опиумной войны<sup>2</sup> миссионерская деятельность активизировалась. Открытые при христианских центрах церковные школы были источником комплексного образования, включавшего и хоровое пение. Основу хорового репертуара составляли религиозные гимны. Европейская светская музыка осваивалась в меньших объемах, однако само ее появление стало важным шагом на пути к современной китайской хоровой культуре.

Во второй половине XIX века в Китае только протестантами было основано 6890 школ и 13 университетов [11, с. 7]. Протестанты активно занимались переводами текстов и изданием нот, и, в частности, впервые напечатали ноты китайского четырехголосного хора. Также ими в 1872 году было издано на китайском языке учебное пособие по теории музыки с примерами из европейских хоровых произведений, а в 1883 году — хоровой сборник «Маленькие псалмы» с переложением западных мелодий китайской нотацией [5, с. 143–146].

Несмотря на огромные трудности, нередко вызванные враждебным отношением властей, а порой и перераставшие в неприкрытые гонения, деятельность миссионеров и созданных ими церковных хоров принесла свои плоды: к концу XIX века хоровое пение европейского гармонического типа стало традицией, охватившей пока очень небольшую часть китайского общества. Таким образом, итогом первого длительного этапа стало распространение в Китае западной хоровой культуры, хотя собственные произведения для хора китайскими композиторами все еще не были созданы.

**Второй этап** (конец XIX века – 1919 год) прошел под знаком движения «сюэтан юэйгэ» («Песни новых учебных заведений»), направленного на популяризацию европейской музыки через пение в школах. Новое движение тесно связано с реформой образования, начатой в 1898 году, в ходе которой в Китае открывались светские школы европейского типа. По предложению Лин Чао и других композиторов в 1902 году пение было введено в школьную программу как обязательный предмет [7, с. 70]. «"Школьные песни" значительно обогатили уроки пения и стали первыми произведениями, которые исполнялись детскими хоровыми коллективами. Благодаря "школьной песне" в Китае получила распространение западная пятилинейная нотация. "Сюэтан юэйгэ" имели патриотическую направленность и эстетическую ценность» [7, с. 12].

К 1912 году движение «сюэтан юэйгэ» вышло за рамки школ, и в виде учебной дисциплины проникло в вузы. К примеру, в Сычуаньском педагогическом институте в 1914 году был открыт специальный класс, в котором «школьные песни» не только исполняли, но и сочиняли [10, с. 19].

Исследователь истории китайской музыки Ван Юйхэ пишет о том, что первые произведения «сюэтан юэйгэ», созданные для одноголосного хора, хотя и были очень простыми, заложили фундамент для развития хорового многоголосия [1, с. 48–55]. Мелодии песен вначале заимство-

вались из европейской, русской, американской и японской народной и популярной музыки. Позже появились и первые китайские песни.

Первым композитором, плодотворно использовавшим метод мелодического заимствования, стал Шэнь Синьгун (1970–1947), за свою многолетнюю просветительскую и педагогическую деятельность названный «отцом юэйгэ». Наиболее успешные примеры адаптации им зарубежных мелодий — песни «Весеннее путешествие» на мотив американского религиозного гимна и «Тяжелая дорога» на мотив русской народной песни.

Горячим пропагандистом «школьной песни» был один из первых китайских профессиональных композиторов Ли Шутун (1880–1942). В 1913 году он сочинил первое хоровое произведение Китая — трехголосный женский хор «Весенняя прогулка», и по сей день входящее в репертуар молодежных хоров. Следуя законам европейской гармонии и формы, применяя приемы полифонического развития, композитор создал самобытное произведение, наделенное к тому же восточным колоритом [9, с. 14–21].

Итогом второго этапа становления хоровой культуры Китая стало появление первых произведений для хора, в которых композиторами осваивались, главным образом, лирическое и патристическое содержание.

*Третий этап* (1919–1927) характеризуется подъемом хоровой культуры, который инспирировало «Движение 4 мая»<sup>3</sup>. Отныне хоровое пение мыслится не только формой коллективного творчества, а делом государственной важности, смысл которого — в сплочении народа перед лицом внешних угроз. Объединительная, национально окрашенная идея определила патристическое содержание и приподнятый эмоциональный характер множества хоровых произведений этого периода.

Другой характерной чертой третьего этапа становления хоровой культуры стал рост композиторского и исполнительского профессионализма. Он был вызван прежде всего возвращением в Китай и началом творческой деятельности плеяды композиторов, получивших образование в Европе и США (Тянь Хань, Сяо Юмэй, Чжао Юаньжэнь, Цин Чжу и Хуан Цзы).

В то же время росту профессионального мастерства способствовало открытие музыкальных учебных заведений нового, более высокого уровня. В 1919 году был открыт музыкальный факультет Пекинского университета, ставший предвестником высшего музыкального образования, а в первой половине 1920-х годов — подобные

структуры в Янцзинском и Хуцзянском университетах. В 1927 году в Шанхае была основана первая китайская консерватория.

Наибольший вклад в развитие хоровой культуры данного периода внесли Сяо Юмэй (1884–1940) и Чжао Юаньжэнь (1892–1982). Так, Сяо Юмэй основное внимание уделил трехголосным хорам, самые известные из которых — «Вечерняя песня» и «Песня в кипарисовом лесу». Результатом третьего этапа становления хоровой культуры Китая стало появление сочинений национального характера, написанных в европейской композиторской технике, и при этом отражающих реалии сегодняшнего дня.

Главной тенденцией *четвертого этапа* (1927–1939) стало движение в сторону кантатно-ораториальных жанров, выразившееся в появлении первых хоровых произведений крупной формы. Другим важным достижением стало освоение акапельной формы хорового пения, также увенчавшееся сочинением ряда произведений.

Освоение кантатно-ораториальной сферы происходило постепенно. Наглядно этот процесс демонстрирует крупное хоровое сочинение Чжао Юаньжэня «Мелодия моря» (1927). В нем «в лицах» рассказывается история девушки, мечтавшей освободиться от гнета старых устоев, но общество не позволило ей этого.

Исследователи определяют жанр «Мелодии» по-разному. Лю Янь называет это произведение ораторией, отмечая, что оно «состоит из интродукции и четырех частей, где каждый образ характеризуется своими средствами музыкальной выразительности», и добавляя, что «"Мелодия моря" — это оратория, в которой композитор при написании следовал европейским традициям жанра оратории XVIII века» [4, с. 82]. Однако, по многим существенным признакам сочинение Чжао Юаньжэня до оратории не дорастает. Во-первых, «Мелодия моря» — это одночастное произведение, состоящее из контрастных разделов, а не многочастное как оратория. Части оратории, как правило, воплощаются в законченных формах значительной протяженности. Небольшие контрастные разделы (от 12 до 39 тактов) данного произведения никак не соответствуют масштабу европейской оратории. Во-вторых, в «Мелодии моря» отсутствует свойственное оратории *внеличностное, обобщенное содержание*. Рассказ угнетенной девушки о страданиях, ее мечты о лучшей доле, ответные реплики прохожих и старика — все это образует сюжет, характерный, скорее для хоровой баллады.

Ван Юйхэ указывает, что Чжао Юаньжэнь использовал в «Мелодии моря» особенности по-

строения масштабных эпических произведений Европы XVIII века, однако определяет его как «хор, быстро завоевавший признание музыкантов и широкой публики» [1, с. 19]. Учитывая, что «Мелодия» повествовательна по типу изложения материала, и складывается из тематически и фактурно контрастных разделов, можем определить ее жанр как *развернутая хоровая песня*.

Гораздо ближе к жанру оратории многочастное хоровое произведение Хуан Цзы «Песня о Великой реке», написанное в 1932 году. Формальной причиной написания «Песни» стала острая потребность учебных заведений в пополнении репертуара национального хорового репертуара. Главная же причина заключалась в угрозе японского вторжения, нависшей над страной. Хуан Цзы не мог не откликнуться творчеством на столь серьезный внешний вызов.

Композитор успел закончить только семь из десяти запланированных частей<sup>4</sup>. В «Песне о Великой реке» масштабная композиция, по типу содержания и формам воплощения близкая европейской оратории, впервые наполнилась интонациями китайской музыки. Произведение Хуан Цзы снискало горячую любовь современников и оказало большое влияние на творчество китайских хоровых композиторов следующих поколений.

С именем Хуан Цзы связано еще одно достижение хоровой культуры Китая на четвертом этапе ее становления. В 1929 году композитор создал произведение «Мулан спасает свою мать» — первый китайский хор а cappella. Хор написан для четырехголосного состава мужских голосов, его композиция основана на развитии народной мелодии. В годы учебы в США Хуан Цзы в совершенстве овладел западными приемами композиции, что и позволило ему обратиться к а капелльной форме хорового пения. Вернувшись на Родину, композитор творчески использовал ценный зарубежный опыт, как и в случае с ораторией «Песня о Великой реке», наполнив западную музыкальную форму китайским мелодическим содержанием. «Мулан спасает свою мать» пробудило у других композиторов интерес к хорам а cappella. Результатом стало множество работ, самые яркие из которых — «Поднятие целины весной» Хэ Люйтина, «Переправа через Янцзы» Хэ Шидэ, «Марш маньчжурских узников» Сянь Синхай, «Уставший надеяться» Фей Кэ [1, с. 20].

Итогом четвертого этапа становления хоровой культуры Китая стало появление кантаты «Хуанхэ» (1939) Сянь Синхай — первого сочинения в данном жанре. «Хуанхэ» венчает собой длительный период исканий китайских музыкан-

тов в области тематизма, хоровых форм и жанров. Впервые в масштабной 9-частной композиции предстали творчески освоенные западные техники хорового письма, с помощью которых воплотилось национальное содержание. Хоры разных составов, номера для солистов и хора, развитые оркестровые фрагменты — все, что было опробовано китайскими музыкантами в течение нескольких десятилетий, вошло в композицию кантаты. Добавим к этому небывало широкий стилиевой диапазон «Хуанхэ» — от жанровой сцены в народном духе до сложных полифонических решений, и качественный скачок, совершенный китайской хоровой музыкой, станет еще очевиднее.

С появлением «Хуанхэ» завершилось длительное становление китайской хоровой культуры, а также начался период классической китайской кантаты, охватывающая полтора десятилетия до середины 1960-х годов. Основным жанровым направлением становится героико-патриотическая кантата, что объясняется ее важной социально-политической ролью. Кантата, как и хоровое пение в целом, в условиях тяжелейшей войны с Японией 1937–1945 годов и последовавшего за ней периода восстановления страны стала мощным средством сплочения народа.

Соответственно новым задачам изменился и формат кантаты. На первый план вышли хоровые произведения небольшого масштаба, несложные по форме и музыкальному языку, а потому доступные широкому кругу исполнителей, и даже непрофессионалам. Основоположником «народных кантат» также стал Сянь Синхай. В 1939 году он написал кантату «18 сентября», посвященную Мукденскому инциденту<sup>5</sup>. В этом небольшом 5-частном произведении хоровое пение сопровождается звучанием оркестра народных инструментов. Широко использована характерная для народных песен структура по типу вопроса-ответа с делением хора на группы. При всей близости к китайской народной музыке, в отдельных фрагментах двух небольших кантат, как и в «Хуанхэ», Сянь Синхай применил европейскую полифоническую технику, в частности, имитации. Тем самым были открыты новые возможности развития национального тематического материала.

С победой над Японией в 1945 году китайский народ не обрел мира. В стране на долгие четыре года разразилась Гражданская война. Освободительная идея не потеряла актуальности и в этот период, хотя возможности для ее реализации в хоровом пении стало меньше. К тому времени художественные силы страны были обескровлены, а оставшиеся в строю музыканты выполняли пропагандистские задачи в действующих войсках.

Поэтому основными формами пения на массовых музыкальных мероприятиях в освобожденных районах было сольное или унисонное хоровое. Исполнение более сложных многоголосных произведений сошло на нет из-за отсутствия необходимых условий [1, с. 47]. В тот период немногие композиторы могли уделить внимание крупным хоровым жанрам. Но и те произведения, что появлялись, (например, «Рабочая кантата» Лю Чжи) не могли быть исполнены должным образом, и не получили распространения.

И все же развитие крупных хоровых жанров продолжалось. Летом 1949 года в Пекине было исполнено сочинение Шэнь Явэя и Чжан Жуэя «Хауйхайская битва»<sup>6</sup>, получившее множество благоприятных отзывов. Создание в 1949 году Китайской Народной Республики завершило долгий период демократической революции и военной смуты. Начался ускоренный процесс восстановления музыкальной культуры. В первые послевоенные годы были основаны консерватории в Пекине, Шэньяне, Тяньцзине, Сиане, Ухане, и девять других музыкальных вузов. Эти учебные заведения обучили множество профессиональных хоровиков, которые пополнили хоровые коллективы, значительно улучшив профессиональный уровень хорового пения в стране. Многие вновь открытые оркестры оснащались хором самого высокого уровня: Центральный филармонический оркестр, оркестр Центрального радио, Центральный национальный оркестр, Оркестр Главного политического управления, Шанхайский оркестр и другие коллективы. Кроме того, в 1955 году были организованы общенациональные «Курсы хоровых дирижеров», на которые пригласили советских специалистов на долгосрочной основе, а группу из нескольких хоровых дирижеров отправили учиться за границу. Все это создало необходимую базу для развития нового современного хорового искусства Китая.

С 1949 по 1965 год китайскими композиторами было написано значительное количество кантат: «Тигровая гора» Чжан Вэнгана, «Река Хуайхэ» Ма Сыцуна, «Опорная база Красной Армии» Цюй Сисьен, «Чанбайшань» Чжэн Чжэнью, Чжу Цзеньэр «Стихи героя», «Счастливая река» Сяо Бая и Ван Цяна, «Янцзы» Се Гончэна, «Золотой прибор» Чжан Дэунчжи, «Горный хребет Ляншань» Тьен Фэна.

Результатом семнадцатилетнего периода развития китайской кантаты стало появление ряда художественно и социально значимых произведений героико-патриотической тематики. Развитие данной ветви шло от небольших сочинений (кантаты Ма Сыцуна) в сторону развития драматиче-

ских и эпических черт, что влекло за собой укрупнение масштабов произведений. Одновременно с этим, совершались успешные попытки освоения новой, лирической сферы содержания («Гора Тушань и борьба с наводнением»).

Десятилетие Культурной революции (1966–1976) оказалось тяжелым испытанием для всей китайской культуры, и для хоровой музыки в том числе. В первые годы данного периода все музыкальные выступления, за исключением пения «Песен цитат Мао», «Бунтарских песен» и т. п., считались распространением ядовитых сорняков ревизионизма и были прекращены.

Лишь с появлением в начале 1970-х годов тенденции к преодолению перегибов Культурной революции хоровое творчество стало возвращаться на сцену. Одной из допустимых форм стало сочинение песен (сначала сольных, а потом и хоровых) на стихи председателя Мао. Самое значимое крупномасштабное хоровое произведение такого плана — «Пять стихотворений Мао Цзэдуна», написанное Тьен Фэном в 1970 году. В жанровом отношении его определяют по-разному: чаще всего как «кантату», но иногда и как «симфонический хор» [12, с. 83–95].

По окончании в 1976 году Культурной революции в стране массово распространилась поп-музыка, и хоровое искусство оказалось в трудном положении. Государство приняло меры для исправления ситуации. Осенью 1982 года и весной 1986 года были организован широко-масштабный «Пекинский хоровой фестиваль», зимой 1986 года была учреждена национальная «Премия за хоровые произведения». Политика «реформ и открытости» воодушевила композиторов и дирижеров, хоровое искусство достигло нового качества, жанровая палитра обогатилась. В 1980–1990-е годы появился ряд крупномасштабных произведений в жанрах хоровой, хорового цикла а cappella, национального симфонического хора, хоровой сюиты, хоровой поэзии. В произведениях новой эпохи произошло масштабное обогащение содержания хоровой музыки, развитие жанров и художественного мастерства.

С изменением общественно-политической и культурной ситуации жанр кантаты временно оказался на периферии композиторских исканий. Как отмечает Лю Янь, «в последние десятилетия XX века китайские композиторы все больше стремятся отразить в своих произведениях природу Родины, древние обычаи и нравы народа. Именно поэтому величественная эпическая кантата и драматическая оратория менее востребованы, чем лирическая сюита, для которой, как и для всех музыкальных жанров Китая, характер-

но сохранение яркого национального колорита, основанного на традиционной народной песне различных регионов страны» [4, с. 81]. С другой стороны, ряд новых сочинений, определяемых авторами как «симфонический хор», «музыкальная поэзия», обнаруживает устойчивый жанровый комплекс кантаты. К числу наиболее заметных относятся «Духовная жертва» (1995) Сю Цзинсина, «Китай, моя прекрасная мать» (1996) Лу Цзайи, «Нанкинский плач» (1997) Цинь Сяна, «Наша Родина» (1999) Сюй Чанциня. В них традиционная для кантаты патриотическая тема раскрывается сквозь призму интеллектуальной ретроспекции и эмоциональной рефлексии. На смену неизменному оптимизму кантат 1950–1960-х годов пришло художественное осмысление трагических страниц истории Китая. В результате диапазон воплощаемого содержания значительно расширился: от ощущения национальной катастрофы, сметающей судьбы миллионов («Духовная жертва», «Нанкинском плач») до глубоко личной сопричастности величию страны («Китай, моя прекрасная мать»), восторженного любования ее красотой («Наша Родина»).

В XXI веке продолжается подъем хоровой культуры Китая. В условиях свободного информационного пространства жанры взаимодействуют все более активно. Ушли в прошлое многие идеологические барьеры, ограничивавшие творческий выбор композиторов. Одновременно повышается профессиональный уровень музыкантов, что позволяет им осваивать самые сложные композиторские техники, активно экспериментировать в плане взаимодействия хоровой и симфонической музыки, создавать современные по духу произведения.

В этих условиях китайская кантата проявляет себя прежде всего как консервативный жанр. Новые произведения сохраняют родовые черты и кантаты как жанра, и его национальной китайской ветви. В то же время активная жанровая диффузия, характерная для всей академической музыки современности, неизбежно затронула и китайскую кантату. В целом жанр все более симфонизируется, что означает повышение роли оркестровых эпизодов, а также укрепление интонационных связей в произведении, то есть проявление симфонизма.

Расширяется тематика кантат. Традиционная героико-патриотическая линия продолжается в новых произведениях ретроспективного плана, в которых на первый план выходит осмысление роли народа и армии в судьбе страны в годы суровых испытаний XX века. Расширение образно-стилевого диапазона — многоплановый,

длительный процесс. В европейской и советской кантате он происходил в течение всего XX века. Одна из его линий была направлена на воплощение фольклорно-этнического содержания. В жанровом отношении подобные кантаты наделялись чертами сюиты, изначально имевшей народную песенно-танцевальную основу. Самые яркие примеры такого рода — кантаты «Курские песни» (1968) Г. Свиридова и «Очищение источников» (1955) Б. Мартину.

В современной китайской кантате результатом подобного процесса становятся произведения, доносящие до широкого слушателя культуру национальных окраин. Наиболее яркое их них — «Песня степи» (2006) Йона Лубу, посвященное уникальной красоте природы Внутренней Монголии и культуре ее народа<sup>7</sup>.

#### Примечания

<sup>1</sup> Имеется в виду вокальная традиция титульного этноса страны — китайцев (хань). Множество малых этносов юга Китая (чжуан, бай, юй, тун, чжун), а также Тайваня, Тибета и Синьцзяна, издавна культивировали вокальное многоголосие.

<sup>2</sup> Первая опиумная война (1840–1842) — война Великобритании с Китаем (империя Цин). Великобритания защищала свои экономические интересы (прежде всего торговлю опиумом). В результате победы англичан Китай выплатил контрибуцию Великобритании, передал во владение остров Гонконг.

<sup>3</sup> «Движение 4 мая» — антиимпериалистическое движение в Китае, продолжавшееся в мае — июне 1919 года. Привело к росту национального самосознания, и одновременно обозначило вестернизацию всех сфер китайской культуры.

<sup>4</sup> После смерти Хуана Цзы от тифа в возрасте 34 лет «Песню о Великой реке» завершили его ученики.

<sup>5</sup> Мукденский инцидент — вооруженное столкновение 18 сентября 1932 года, ставшие отправной точкой японской агрессии против Китая.

<sup>6</sup> Крупнейшая победа Народно-освободительной армии Китая над гоминьдановцами, одержанная в 1948 году.

<sup>7</sup> Внутренняя Монголия — автономный район на севере КНР.

#### Литература

1. Ван Юйхэ. История музыки Китая в Новое время. Пекин: Народная музыка, 2002.
2. Гун Ли. Из истории возникновения китайской профессиональной хоровой музыки // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 28. Серия 6: Вопросы

- современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2012. 196 с.
3. *Дацышен В.* Христианство в Китае: история и современность. М.: Научно-образовательный форум по международным отношениям, 2007. С. 21–22.
  4. *Лю Янь.* Формирование жанровых традиций в китайской хоровой музыке // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.* 2009. № 1 (11). С. 82.
  5. *Тао Ябин.* Музыкальные контакты Китая и Запада во времена династий Мин и Цин. Пекин: Изд-во Востока, 2001. 232 с.
  6. *Тянь Сяобао.* Хоровое искусство. Чунцин: Изд-во Юго-Западного педагогического университета, 2008. 229 с.
  7. *Цзоу Ся.* Развитие жанра «школьной песни» в китайской музыкальной культуре начала XX века // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў,* № 1 (17), 2012. С. 70–74.
  8. *Цзоу Ся.* Репрезентация детской песни в художественной культуре Китая XX – начала XXI века: автореф. дис. канд. искусствовед. Минск, 2014. 23 с.
  9. *Цянь Жэнькан.* Источники Сюэтан Юэйгэ. Шанхай: Шанхайская музыка, 2001. 317 с.
  10. *Чэнь Ин.* Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2015. 175 с.
  11. *Чэнь Цзынье.* Исследование Сюэ тан юэй гэ. Ли Шутун. Пекин: Китайское книжное изд-во, 2007. 170 с.
  12. *Шао Сяойон.* Исследование симфонического хора «Пять стихотворений председателя Мао» // *Музыкальные исследования (ежеквартальный журнал).* № 1. март 2006. С. 83–95.
- References
1. Wang, Yuhe (2002), *Istoriya muzyki Kitaya v Novoe vremya* [The history of China's music in the New Age], Narodnaya muzyka, Beijing, China.
  2. Gong, Lee (2012), "From the history of the emergence of Chinese professional choral music", *Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. Вып. 28. Seriya 6: Voprosy sovremennogo muzykoznanija v issledovaniyah molodyh uchenyh* [Scientific works of the Belarusian State Academy of Music. Vol. 28. Series 6: Questions of modern musicology in the research of young scientists], Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, Minsk, Belarus.
  3. Dacyshen, V. (2007), *Hristianstvov Kitae: istoriya i sovremennost'* [Christianity in China: History and Modernity], Nauchno-obrazovatel'nyj forum po mezhdunarodnym otnosheniyam, Moscow, Russia, pp. 21–22.
  4. Lyu, Yan' (2009), "The formation of genre traditions in Chinese choral music", *Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts*, vol. 1 (11), p. 82.
  5. Tao, Yabin (2001), *Muzykalnye kontakty Kitaya i Zapada vo vremena dinastij Min i Cin* [Musical contacts between China and the West during the Ming and Qing dynasties], Izd-vo Vostoka, Pekin, China.
  6. Tyan', Syaobao (2008), *Horovoe iskusstvo* [Choral art], Izd-vo Yugo-zapadnogo pedagogicheskogo universiteta, Chongqing, China.
  7. Czou, Sya (2012), "The development of the «school song» genre in Chinese musical culture at the beginning of the 20th century", *Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts*, vol. 1 (17), pp. 70–74.
  8. Czou, Sya (2014), "Representation of a children's song in the artistic culture of China of the 20th – early 21st centuries": abstract of PhD dissertation, musical art, Minsk, Belarus.
  9. Cyan', Zhen'kan (2001), *Istochniki Syuetan Yuejge* [Sources of Xuetang Yueige], Shan-hajskaya muzyka, Shanghai, China.
  10. Chen', In (2015), "Chinese opera of the twentieth – early XXI century: to the problem of mastering the European experience", PhD dissertation, musical art, Nizhny Novgorod, Russia.
  11. Chen', Czyn'e (2007), *Issledovanie Syue tan yuej ge. Li Shutun* [Study of Xue Tan Yue Ge. Li Shutun], Kitajskoe knizhnoe izdatel'stvo, Beijing, China.
  12. Shao, Syaon (2006), "Study of the symphony choir «Five Poems by Chairman Mao»", *Muzykal'nye issledovaniya* [Musical studies], vol. 1, March, pp. 83–95.

© Мао Нань, 2019

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования  
E-mail: 280527915@qq.com*

## **КИТАИЗАЦИЯ ЗАПАДНОЙ ФЛЕЙТЫ: ИЗ ИСТОРИИ ФЛЕЙТОВОГО ИСКУССТВА КИТАЯ**

В статье рассмотрены особенности освоения флейты западного образца в Китае. Продолжительное время западная флейта воспринималась китайцами как экзотический инструмент, ничего общего не имевший с национальными флейтами ди или сяо, кроме формальной принадлежности к одному семейству. Однако на волне вестернизации западная флейта осваивается как элемент западноориентированных учебных программ, затем к ней обращаются молодые композиторы Китая, которые открывают в ней возможности трансляции китайской специфики в пространство мировой культуры. Освоение западной флейты выглядит как ее национализация, в процессе которой заметны два пути: соединение ладовой специфики с элементами западноевропейского музыкального языка и совмещение арсенала западной техники с традиционными способами звукоизвлечения, такими как тембровосонорное интонирование и мелодические фиоритуры восточного типа. В творчестве китайских композиторов, писавших для флейты, представлены подлинные шедевры флейтовой музыки, такие как «Медитация» и «Пикколо пастушка» Хэ Лутина, «Солнце светит ярче над Тянь-Шанем» Хуан Хувэя. В этих произведениях на инструменте, пришедшем с Запада, зазвучало богатство и очарование древних китайских флейт.

*Ключевые слова:* китайская флейта, вестернизация, тембр, техника артикуляции, китайская специфика, Хэ Лутин, Хуан Хувэй

© Mao Nan, 2019

*Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia),  
Postgraduate Student of Department of music education*

## **SINICIZATION OF THE WESTERN FLUTE: FROM THE HISTORY OF THE FLUTE ART OF CHINA**

The article discusses the features of mastering a Western-type flute in China. For a long time, the Western flute was perceived by the Chinese as an exotic instrument that had nothing to do with the national flutes di or xiao except for formal belonging to one family. However, in the forefront of Westernization, the Western flute is being mastered as an element of Western-oriented training programs; after that young Chinese composers turn to it, opening up in it the possibility of translating Chinese specificity into the space of world culture. Mastering the Western flute looks like its nationalization, in the process of which two paths are noticeable: combining the frets specifics with elements of the Western European musical language and combining the arsenal of Western technology with traditional sound extraction methods, such as timbre-sonor intonation and oriental melodic grace. In the works of Chinese composers who wrote for flute, genuine masterpieces of flute music are presented, such as «Meditation» and «Piccolo Shepherdess» by He Lutin, «The Sun Shines Brighter over the Tien Shan» by Huang Huwei. In these works for the instrument, which came from the West, the richness and charm of the ancient Chinese flutes began to sound.

*Key words:* Chinese flute, westernization, timbre, articulation technique, Chinese specificity, He Lutin, Huang Huwei

В семействе духовых инструментов флейта едва ли не самый популярный инструмент, занимающий особое положение. Ее тембровая палитра и мелодический потенциал находятся в редком гармоническом соотношении: тембр не ограничивает мелодических возможностей, позволяя флейте исполнять совершенные мелодии самых разных жанров, в свою очередь, мелодическая техника флейты легко преобразует тембр в

уникальную звукопись, рисуя бесконечные узоры мира природы.

Флейта принадлежит к древнейшим инструментам, присутствующим в музыкальной культуре каждого народа. И в каждой культуре в историческом развитии флейта приобрела неповторимые характеристики, запечатлевшие образ музыкальных представлений данного народа, будь то подражание человеческой речи, звукам

природы, колоритное живописание, танцевальный наигрыш или медитация. В XX столетии флейтовая музыка составляет важнейшую часть западноевропейской культуры, представленную роскошным репертуаром и самыми разными жанрами европейской музыки — от сольных концертных произведений до значимого участия в операх, симфониях, камерных ансамблях. На вершине развития европейской флейты появляется отчетливая тенденция к усвоению опыта традиционных культур, в которых флейтовое семейство является уникальной художественно-эстетической альтернативой западному аналогу.

В самом же Китае путь вхождения западной флейты в музыкальную культуру оказался далеко не простым. Возможно, это связано с тем, что китайская музыка располагала собственным богатым наследием флейтового искусства. Китайская и западная флейты — коренным образом отличающиеся инструменты, лишь формально принадлежащие к одному семейству. Западная флейта, появившаяся в Китае в конце XIX столетия, поначалу была соотносима с китайскими «сестрами» не более чем все иные инструменты духового оркестра, который был основан в 1885 году ирландским дипломатом Робертом Хартом в Тяньцзине [2, с. 9], и воспринималась как экзотический инструмент, ничего общего не имевший с глубокой многотысячелетней традицией флейты или сяо. Далее начинается путь адаптации инструмента величиной в столетие. Рассмотрим его основные этапы.

*1. Учебно-образовательный период.* Деятельность духового оркестра в таможне города Тяньцзиня попадает в русло стремительно набирающей силу тенденции вестернизации, которая постепенно охватывает все сферы китайской жизни. Сегодня очевидно, что этот процесс был достаточно быстро осознан как выход за границы собственной уникальной, но весьма герметичной традиции. Любопытство китайского населения к западной музыке оформляется в отчетливое понимание прогресса, который несет в себе эта весьма далекая на слух музыкальная культура. В 1903 году Юань Шикай, видный реформатор эпохи Цин, на самом ее закате и на излете собственной жизни организовал курсы обучения военной музыке, на которых преподавали иностранцы из армии, дислоцированной в городе Тяньцзине. Инициатива была подхвачена, и в 1922 году были официально открыты музыкальные курсы при Пекинском университете. Сяо Юмей официально установил курс обучения по классу флейты западного образца, который существует по настоящее время. Однако в своей 100-летней истории

флейта как зарубежный музыкальный инструмент длительное время используется только для игры в военном и инструментальном оркестрах. Если ознакомиться с программами концертов и различных музыкальных представлений того исторического периода, то законченное произведение для сольного исполнения на флейте прозвучало впервые лишь однажды в концертной программе 26 мая 1930 года в Шанхайском государственном музыкальном институте, где состоялся первый студенческий концерт. Исполнителем стал Лао Цзинсянь, который был студентом этого института, обучавшимся по классу флейты. Он исполнил соло Кэ Лэ для флейты № 58 «Пастораль» — китайскую мелодию, переложенную для западной флейты [3, с. 22]. Это было первое концертное исполнение сольной мелодии на новой для Китая флейте.

*2. Композиторская музыка для флейты в эпоху Республики: формирование репертуара.* В начале 1937 года авторитетный музыкант Хэ Лутин, сочинявший в те годы музыкальное сопровождение к фильмам Шанхайской кинокомпании «Минсин», написал сочинение для флейты «Медитация» («Мысли покоя»). В этом произведении он использовал творческий прием, где, по мнению китайских музыковедов [4, с. 34], традиционную китайскую пентатонику соединил с классической сонатной формой. Структурная целостность, мелодическая изысканность, увлекательность и элегантность, яркое выражение переплетения чувств и образов, отражения мыслей и переживаний отличает художественную сторону произведения. Две чрезвычайно яркие каденции, наполненные музыкальной выразительностью, виртуозность и легкость исполнительского аспекта в полной мере демонстрируют превосходные способности флейты, великолепной и величественной; каденции данной пьесы вошли в хрестоматию классических образцов китайской флейтовой музыки.

Примечательно, что в 1950-е годы на международном конкурсе в качестве национального произведения была представлена другая пьеса Хэ Лутина — переложение для флейты его же фортепианного сочинения. История этого события начинается в 1951 году, когда молодой, но уже известный дирижер и флейтист Хань Чжунцзе принял полномочия Министерства культуры ЦК. Его первым поступком на этом посту стало создание художественного ансамбля — резерва для набора участников в международном молодежном фестивале. Ансамбль состоял из более чем 200 членов из разных городов и провинций всей страны и принял участие в третьем Всемирном фестивале молодежи в Берлине.

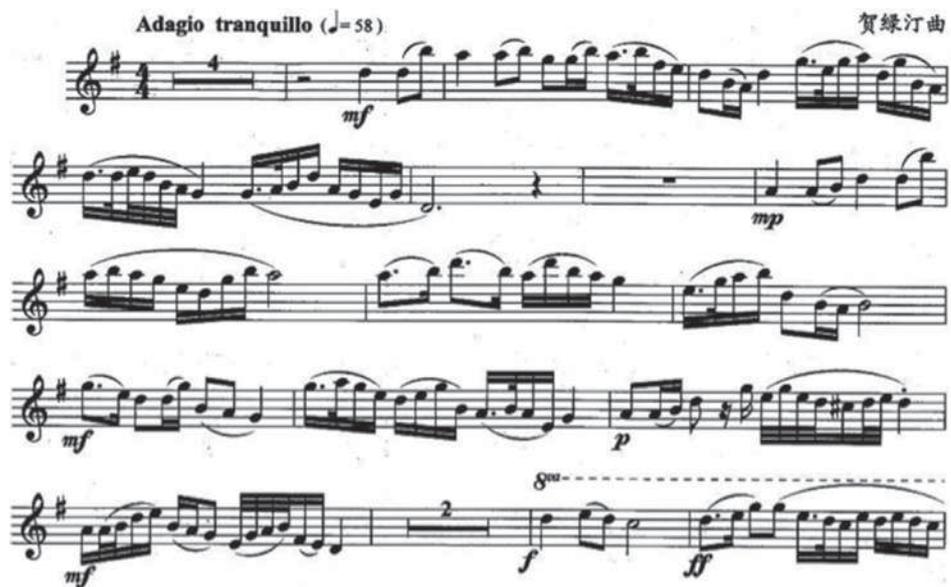
Китайский флейтист Хань Чжунцзе исполнил мелодию для флейты «Пикколо пастушка» и Концерт для флейты № 2 D dur В. А. Моцарта, заслужив одобрительную оценку жюри и зрителей и став серебряным призером фестиваля среди исполнителей на флейте.

Опус Хэ Лутина «Пикколо пастушка»<sup>1</sup> был создан для фортепиано в 1934 году. Согласно конкурсному уставу Всемирного музыкального фестиваля, флейтисты каждой страны, участвующие в конкурсе, должны были играть произведение из национального репертуара. Куратором хоровой группы был молодой дирижер и музыкант Ли Хуанжи, который должен был в короткий срок найти национальное произведение для флейты. Фактура, техника и выразительные краски пьесы «Пикколо пастушка», имитирующие колоритные пастушьи наигрыши и мелодии, оказались прекрасным материалом для переложения [6, с. 128], и Ли Хуанжи как будто возвратил музыку пьесы в ее исходное тембровое воплощение. Флейтовое «Пикколо пастушка» фактически вытеснило фортепианный первоисточник и стало репертуарным

произведением для флейты, пользующимся широкой популярностью.

Почему же для конкурса выбор пал на фортепианную пьесу, а не на оригинальное произведение для флейты? Среди возможных причин на первом месте видится художественная и техническая сложность «Медитации», а отсюда — повышение риска для молодого конкурсанта. За внешней причиной сегодня можно увидеть и иной, менее заметный, но более значимый мотив тогдашнего выбора. Сочинения Хэ Лутина — оригинальное («Медитация») и переложение («Пикколо пастушка») — олицетворяют два пути развития флейтовой музыки китайских композиторов, два разных подхода к заимствованному инструменту.

«Медитация» — это свободно изливаемая мелодия в китайском стиле, без опоры на периодический ритм, хотя и изложенная в рамках четырехчетвертного размера. Ее изысканный орнамент заполняет ладовое пространство узорами пентатоники, тщательно «опевая» каждый регистровый участок.



Пример 1. Хэ Лутин «Медитация»

Гармония, которая сопровождает эту мелодию, окажется неожиданной для западного слушателя: она весьма отдаленно ассоциируется с классической функциональностью или мелодической красочностью романтизма, хотя согласно концепции, распространенной в трудах многих китайских музыковедов, в произведениях композиторов этого периода наблюдается совмещение китайского мелоса с западными элементами музыкального языка в первую очередь с гармонией и полифонией [7, с. 213] (см. Пример 2).

Эти созвучия можно найти в музыке гучжэна, где квазиаккорды образованы консонансами с пентатонным заполнением, но если на гучжэне это обычно исполняется арпеджированно, то здесь западное воздействие очевидно в появлении строго комплексов.

Пьеса вошла в «золотой запас» флейтового репертуара благодаря двум сольным каденциям, где красочность китайской мелодии раскрывает специфику национального интонирования на духовых инструментах (см. Примеры 3, 4).

Пример 2. Хэ Лутин «Медитация»

(1)

曲谱上传于中国曲谱网  
HTTP://QUPU.HROB1.NET

Пример 3. Хэ Лутин «Медитация». Каденция I

(2)

曲谱上传于中国曲谱网  
HTTP://QUPU.HROB1.NET

Пример 4. Хэ Лутин «Медитация». Каденция II

Протяжные «прямые» звуки духовых инструментов в китайской традиционной музыке обычно «перекрашиваются» темброво. Подчеркнутая артикуляция вершинных звуков с последующей трелью предполагает интонирование с максимальным выявлением сонорного богатства звука, переходящего в пассаж, который можно рассматривать как аналог каденционных арпеджио в виртуозных произведениях западной культуры: каскад ниспадающих — а затем взлетающих

рулад флейты располагается внутри квинтовых опор лада в последовательности  $d^3-g^1-g^2-d^1-d^2$  первой каденции и  $a^2-d^1-d^2-a^2$  второй каденции с выходом к пентатонной «тонике», обрамленной октавой  $g^2-g^3$ . Таким образом, в каденциях заметна четкая функциональная оформленность музыки со всем богатством собственных средств, корреспондирующих с западными функциональными фигурами, но погруженных в собственный контекст. Западная флейта оказалась здесь в пол-

ной мере подчиненной художественным и музыкально-языковым особенностям, свойственным китайским духовым инструментам и китайской мелодике. В контрастах виртуозных пассажей и тембровых перекрашиваний звуковых долгот, инструментальных наигрышей и орнаментированных напевов Хэ Лутин представил китайский стиль, поручив его инструменту, который совсем недавно был инокультурным, но в данной пьесе зазвучал «по-китайски».

Иной образ китайской музыки представлен в пьесе для флейты, которая была создана из фортепианного сочинения для конкурса. В основе «Пикколо пастушка» — живой искрящийся танец с простой периодической ритмикой, с незатейливы-

ми мелодиями и элементарными инструментальными фигурами. Интонационный колорит, ладовая характеристичность каждого эпизода, напористый характер придают пьесе «китайскую специфику»; все это в сочетании с изящной звуковой фактурой флейты позволяет западному слушателю вполне насладиться узнаваемой китайской характеристичностью, которая в первую очередь для него связана, конечно же, с пентатоникой. В родной среде пьеса все же является произведением для еще достаточно нового для китайской музыкальной практики инструмента. Таким образом, очевидно, что в этой пьесе был достигнут баланс «западного / китайского», актуальный для того времени, тогда как время стиля «Медитации» еще не настало.



Пример 5. Хэ Лутин «Пикколо пастушка»

Успехи китайских флейтистов, признание первых сочинений в китайском стиле, написанных для флейты, которая уже заняла прочное место в образовательном пространстве страны, активизируют творчество композиторов. С начала основания китайской республики до середины 1960-х годов были созданы и опубликованы многочисленные музыкальные произведения для китайской флейты. Среди авторов — Ма Сыюнь («Воспоминания»), Дуань Пинтай («Ласточка»), Ляо Шэнцзин («Пастух на пастбище»), Чжан Динхэ («Розовые щёчки маленьких рыбок»), Лю Сяоминь («Деревенская флейта»), Цянь Юань («Тележка»), Дай Хунвэй («В степях Внутренней Монголии»), Тянь Баоло («Утренняя сонатина»), Гао Яньшэн («Скерцо»). Появление этих сочинений значительно обогатило флейтовый учебный репертуар и активизировало исполнительское искусство флейты [2, с. 110]. Это жанровые картинки, которые, как и «Пикколо пастушка», прекрасно раскрывают возможности дуэта флейты и фортепиано в обрисовке сельских сенок, зарисовок природы, танцев и напевов народов, населяющих Китай. Но потенциал, заложенный в «Медитации», раскрывается чуть позже.

3. *Флейтовая музыка периода «культурной революции».* С середины 1960-х до конца 1970-х

годов в Китае длится исторический период «культурной революции». Тотальная идеологизация охватывает все стороны культурной жизни, в том числе изысканную сферу рафинированных флейтовых звучаний, которые должны подчиниться партийным указаниям. В этот период появляются переложения для флейты соло массовых песен идеологического содержания, таких как «Красное солнце над Цзинганшанем», «Са Лиха слушает речь председателя Мао» и т. п. Историческая узость подобных заказов времени определила их недолгий век: со временем эти произведения ушли из репертуара флейтистов. Однако стоит отметить, что мудрость зрелых композиторов позволила им не только сохранить творческий потенциал в тяжелых для творчества условиях, но и создать подлинные шедевры. Таким становится крупномасштабное полотно для флейты «Солнце светит ярче над Тянь-Шанем», которое стало символом глубокого переплетения достижений западной флейтовой музыки и китайского колорита. Интересно, что его автор, композитор и педагог Сычуаньской консерватории Хуан Хувэй, в 1972-м отправился «собрать фольклор» в Синьцзян, местность, наполненную локально окрашенной народной музыкой — интересно потому, что в России в то время параллельно существует

и уже достигла многих высот творческая линия так называемой новой фольклорной волны, на гребне которой рельефно обозначились заметные фигуры композиторов, таких как Свиридов и Гаврилин, Слонимский и Тищенко. «Солнце светит ярче над Тянь-Шанем», или, в другой, более краткой версии перевода, «Солнце в горах Тянь» (Sunlight on Mountain Tian) — первое произведе-

ние на основе фольклорной китайской музыки, где передача национального духа не сводится к соединению пентатоники с элементами западного музыкального языка, но весь арсенал народного мелоса в локальном варианте обретает почти аутентичное воплощение в волнующем звучании западной флейты, которую после этого сочинения в Китае стали именовать «китайской флейтой».



Пример 6. Хуан Хувэй «Солнце светит ярче над Тянь-Шанем»

И вновь, как и в «Медитации» Хэ Лутина, длинные ноты, отделенные друг от друга узорами флейтовых фиоритур, предполагают особую артикуляцию, озвучивающую тонкие темброво-сочные изменения тона.

Среди написанных в этот период времени музыкальных произведений для флейты необходимо отметить еще одно крупное полотно для флейты соло — «Фантазии на тему чжуанского узора» Ван Юнсина. Флейтист и композитор, профессор Центральной музыкальной консерватории осуществил переложение известной скрипичной пьесы, и вновь флейтовая версия превосходит первоначальный вариант [5, с. 135]. Произведение обладает высокой степенью сложности техники исполнения и богатой музыкальной выразительностью. Но главное достижение этого периода — развитие нового подхода к стилю флейтового звучания, наменному в «Медитации» Хэ Лутина, заключенного в особом звукоизвлечении, позволяющем на флейте

передачу тембровоинтонационных — «китайских» — нюансов.

4. *Активное развитие флейтового искусства: эпоха открытости — настоящее время.* С 1980-х годов, вслед за внедрением «политики реформ и открытости», в стране сложилась благоприятная ситуация для развития музыкального искусства, в том числе и для флейты. Творческие идеи в сфере флейтовой музыки начинают удаляться от традиционных моделей сочинительства и делают смелые шаги в сторону поиска современных композиционных методов и исполнительских приемов. В этот период появляются «Песнь о закате» Тань Мицзы (1980), «Поэзия танца» Хуан Аньлуня (1981), «Трио для флейты, виолончели и арфы» Лю Чжуана (1983), «Таинственная флейта» Дин Шаньдэ (1984), многие другие произведения, разнообразные по жанрам, тематике, стилевым решениям. Творчество композиторов неотступно следует веяниям времени; в произведениях использованы

современная музыкальная лексика и новейшие композиционные приемы. Но самое очевидное свойство флейтовой музыки китайских композиторов — в ней на инструменте, пришедшем с Запада, на языке современной музыки зазвучало богатство и очарование древних китайских флейт. Чтобы услышать и воплотить саму возможность такого культурного слияния, потребовался почти столетний путь преодоления границы собственной герметичности, которая «...в музыке раскрывается во всей полноте и пронизывает практически все аспекты звукового опыта» [1, с. 100]

#### Примечание

<sup>1</sup> Учитывая фольклорную коннотацию образа произведения, нам представляется более удачным в контексте русского языка назвать пьесу «Дудочка пастушка».

#### Литература

1. Сиднева Т. Б. Диалектика границы в музыке. М.: ABCdesign, 2014. 400 с.
2. Ван Юйхэ. История новой и современной музыки в Китае. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. 115 с.
3. Лу Цзялян. Навыки и тембр народной музыки, используемые при игре на флейте // Море искусства. 2016. № 11. С. 21–23.
4. Ци Цзяньцун. Использование западного музыкального инструмента — флейты в традиционной китайской оперной музыке // Голос Желтой Реки. 2016. № 8. С. 33–38.
5. Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. Хунань: Издательство литературы и искусства, 2001. 149 с.
6. Чжоу Цзиняо. О тембре флейты // Дом драмы. 2017. № 8. С. 128–129.
7. Чэнь Цзяньхуа. Справочник по духовым инструментам. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1999. 346 с.

#### References

1. Sidneva, T. B. (2014), *Dialektika granitsy v muzyke* [Dialectics of the border in music], AVSdezhign, Moscow, Russia.
2. Wang, Yuhe (2004), *Istoriya novoy i sovremennoy muzyki v Kitaye* [The history of new and modern music in China], People's Music Publishing House, Beijing, China.
3. Lu, Jiang (2016), "Skills and timbre of folk music used when playing the flute", *More iskusstva* [Sea of art], no. 11, pp. 21–23.
4. Ji, Jiancong (2016), "Using a Western musical instrument — flute in traditional Chinese opera music", *Golos Zheltoj Reki* [Voice of the Yellow River], no. 8, pp. 33–38.
5. Qian, Renping (2001), *Kitayskaya skripichnaya muzyka* [Chinese violin music], Publishing House of Literature and Art, Hunan, China.
6. Zhou, Jinyao (2017), "About the timbre of a flute", *Dom dramy* [Drama House], no. 8, pp. 128–129.
7. Chen, Jianhua (1999), *Spravochnik po dukhovym instrumentam* [Handbook of wind instruments], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.

# МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

DOI: 10.26086/NK.2019.54.4.015

УДК 75.046

© Булычева Елена Ивановна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
кандидат философских наук, профессор кафедры философии и эстетики  
E-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com*

## МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОБРАЗОВ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРЕРАФАЭЛИТОВ

Статья посвящена рассмотрению характера использования мифологических образов при создании произведений живописи, посвященных теме музыки, которая имела в творчестве перерафаэлитов особую значимость. Автор на примере конкретных работ художников этого круга раскрывает ряд специфических особенностей, присущих художественной интерпретации мифологического материала.

Первое, на чем останавливает внимание автор, — это активное обращение художников к античному мифу, в котором тема муз и музыки представлена достаточно полно. При этом выбор мифологического сюжета, а главное, характер его интерпретации диктовались характерным для XIX века романтическим пониманием и сущности музыки, и античного мира.

Отмечается также, что наряду с традиционным для классического искусства использованием сюжетов античных мифов, перерафаэлиты актуализировали кельтские мифы и средневековые легенды. На этой основе формировались новые «мифологические единицы», что позволило каждому из художников значительно обогатить свой образный арсенал.

Кроме того, мифологическая природа образов музыки в творчестве перерафаэлитов раскрывается, в том числе и благодаря оригинальному мифопоэтическому пространству, которое существует по законам мифа, но истоком которого является собственная интуиция художника.

*Ключевые слова:* античный миф, миф, мифопоэтическое пространство, перерафаэлиты, образы музыки

© Bulycheva I. Elena, 2019

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
PhD in Philosophy, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics*

## THE MYTHOLOGICAL FOUNDATIONS OF MUSIC IMAGES IN THE WORKS OF THE PRE-RAPHAELITES

The article is devoted to the consideration of the nature of the use of mythological images in the creation of paintings devoted to the theme of music, which was of particular importance in the works of the Pre-Raphaelites. The author, using particular works by artists of this circle as an example, reveals a number of specific features inherent in the artistic interpretation of mythological material.

The first thing the author pays attention to is the active appeal of artists to the ancient myth, in which the theme of muses and music is presented quite fully. At the same time, the choice of the mythological plot, and, most importantly, the nature of its interpretation, was dictated by the romantic understanding of the essence of music and the ancient world, characteristic of the 19th century.

It is also noted that along with the use of plots of ancient myths traditional for classical art, the Pre-Raphaelites actualized Celtic myths and medieval legends. On this basis, new «mythological units» were formed, which allowed each of the artists to significantly enrich their imaginative arsenal. In addition, the mythological nature of the images of music in the works of the Pre-Raphaelites is revealed, inter alia, thanks to the original mythopoetic space, which exists according to the laws of myth, but the source of which is the artist's own intuition.

*Key words:* ancient myth, myth, mythopoetic space, Pre-Raphaelites, images of music

Прерафаэлиты и их последователи, развивая принципы романтизма, в своем творчестве стремились выйти за пределы материального мира, за пределы повседневности, которая являлась для них лишь «тенью» истинного бытия. Э. Берн-Джонс, например, утверждал: «Под картиной я подразумеваю красивую романтическую мечту о том, чего никогда не было и никогда не будет, что освещено самым прекрасным светом и находится в таком месте, которое нельзя ни найти, ни вспомнить, а можно только лишь желать» [1].

Совместить несовместимое, то есть воплотить в чувственно постигаемом материале то, что «нельзя ни найти, ни вспомнить, а можно только лишь желать», художникам удается благодаря мифу как основанию образных решений. Особенно актуален для них миф античный, ведь, «чтобы символически выразить идеи философии <...> с помощью мифологических образов», достаточно было просто обратиться к нему: все эти идеи «уже имеются в греческой мифологии...» — писал Шеллинг [6, с. 168].

Музыка, воспринимаемая прерафаэлитами как безусловное воплощение «красивой романтической мечты», в этой связи приобретает особую значимость в их творчестве. Чтобы раскрыть надмирную в их понимании природу музыки, прерафаэлиты обращаются к женским образам античной мифологии. Прежде всего это музы. К этому кругу работ можно отнести «Эрато» Дж. У. Годварда, «Эрато» Э. Д. Пойнтера, «Музыку» Дж. С. Стенхоупа, «Музыку» К. Банс и др. При разработке темы музыки прерафаэлиты интерпретируют античные мифы в духе свободной импровизации. При этом выбор мифологического сюжета, а главное, характер его интерпретации диктовались характерным для XIX века романтическим пониманием и сущности музыки, и античного мира. Достаточно вспомнить, например, «Сады Гесперид» Э. Б. Лейтона или «Танец ор» Э. Д. Пойнтера. В них античность предстает как некий идеальный мир, в котором царит состояние безмятежной гармонии. Этот мир наполнен сладостным звучанием — одну из своих работ подобного плана Э. Д. Пойнтер так и назвал: «Нежны песни ее, сладок кифары звон».

Но специфика мифологического мышления прерафаэлитов состояла еще и в том, что наряду с традиционным для классического искусства обращением к античным мифам, они актуализировали кельтские мифы и средневековые легенды. Это позволило каждому из художников, принадлежавших к движению прерафаэлитов, значительно обогатить свой образный арсенал, так как

на этой иной основе формировались новые «мифологические единицы», способные адекватно воплощать своеобразие романтического мировоззрения.

Наиболее последовательно по интересующей нас теме к этому кругу сюжетов обращается Дж. М. Страдвик. Его творческое наследие отличается удивительной цельностью, окрашенной особой приверженностью к артуровскому циклу, причем, в поэтической транскрипции А. Теннисона. Опираясь прежде всего на «Королевские идиллии» поэта, Страдвик творит свое собственное мифопоэтическое пространство как воспоминание о прекрасной рыцарской эпохе, которая мифологизируется им так же как, как другими мифологизировался «золотой век» античности. Элегантность, изысканность создаваемых им образов опирается на новый пласт мифологием, к которому принадлежат Камелот, Круглый стол, Рыцарское братство и т. д. На его полотнах погружаются в идиллические воспоминания об утраченной или неразделенной любви Элейн, Гвиневра и прекрасные безымянные тоскующие девы. Можно вспомнить целый ряд композиций подобного плана, таких как: «В золотые дни», «Прекрасное время прошло», «Элейн», «Когда яблоки были золотыми, а песни сладкими, но лето прошло», «О, ласточка, ласточка» и др. Во многих композициях этого цикла сквозной темой проведена музыка, которая становится смысловым стержнем и душой каждой из них. Страдвик сумел найти визуальный эквивалент размышлениям Шопенгауэра: «Невыразимо-задушевное всякой музыки, то, благодаря чему она пронесется перед нами как родной и все же далекий рай, столь понятная и все же столь необъяснимая, — это основано на том, что она воссоздает все сокровенные движения нашего существа, но вне всякой реальности и далеко от ее страданий» [7]. Работы Страдвика, удивительно совпадают с таким видением философа: художник не только тонко чувствует ее несказанную райскую проникновенность, но и благодаря присутствию темы музыки создает пленительный образ эпохи — тот самый мифологизированный мир средневековой культуры, который творило европейское романтическое сознание. Отрешенные даже от намека на повседневность, идеальные героини Страдвика музицируют в прекрасных садах («Моя возлюбленная спустилась в сад», «Летние песни») или в замках («Нежная музыка ушедшего дня», «Симфония») этого Рая. Кажется, для художника сама природа в минувшие «золотые дни» европейской культуры была «Песней без слов», которую он и запечатлел, в том числе и в одноименной композиции.

Мифологическая природа образов музыки прерафаэлитов проявляется и в сотворении художниками мифопоэтического пространства, которое существует по законам мифа, но истоком которого является их собственная интуиция. Наиболее полно такого рода мифотворчество проявилось в работах Д. Г. Россетти. В его многочисленных композициях музицирующие женщины предстают как ускользающий от определения, мерцающий образ Музыка — изменчивый и вечно прекрасный. Достаточно вспомнить, например, «Чудесные руки», «Гирландату» («Увенчанную гирляндой»). Иногда, подчиняясь своему внутреннему импульсу, художник параллельно живописному изображению создает и поэтическую канву образа, придавая ему одновременно и чувственную конкретность, и символическую многомерность. Так, к живописной версии «Вероники Веронезе» художником прилагается и версия словесная: «Вдруг, наклонившись вперед, леди Вероника стремительно написала первые ноты на девственно не запятнанной странице. Потом она попыталась взять скрипку, чтоб воплотить свою мечту в действительность, но прежде, чем начать играть, несколько секунд оставалась в тиши, прислушиваясь к вдохновляющим ее птицам. Ее левая рука плутала по струнам в поиске высшей мелодии, как и раньше неуловимой. Это было бракосочетание голосов природы и души, рассвет магического творения» [3].

Но прерафаэлиты тонко чувствуют амбивалентность сущности музыки. Она прекрасна, употребительна, но она и соблазн. И эту вторую ипостась музыки художники также раскрывают, обращаясь к языку мифа. Сирены — вот кто для них с наибольшей полнотой воплощает темную дионисийскую сторону музыки. Сирены так же прекрасны, как и музы, они так же пленительно музицируют. Иногда их почти нельзя отличить друг от друга. Неслучайно одну из своих работ, посвященных сирене, Д. Россетти называет «Морские чары». Увитая цветами музицирующая сирена — воплощение идеальной красоты. Похоже интерпретирует образ мифологической соблазнительницы и Э. Д. Пойнтер. Достаточно сравнить его «Сирену» и «Эрато» — они равноценно прекрасны. Так же как и муза, сирена мечтательно перебирает струны лиры, вглядываясь в морскую даль, — и только обломок мачты, торчащей из песка, напоминает о характере ее пения. Другая его композиция — «Пещера нимф» — как будто продолжая повествование, показывает результат этого пения. В проеме пещеры виден терпящий крушение корабль, а нимфы, отложив лиру, наслаждаются созерцанием сокровищ с гибнущего судна.

Большой интерес к теме искусительной силы музыки проявлял и Дж. У. Уотерхаус. В его работах, посвященных музыке, в той или иной степени, ощущается дисгармоническое начало. Сирена — один из его любимых образов. В его композициях иногда она предается пению в тоскующем одиночестве, тогда ее слушатели — лишь стайка рыб («Чаровница»). Иногда ее пение носит более агрессивный характер и сливается с шумом бушующих волн, в которых терпит бедствие мореход («Сирена»). Уотерхаус демонстрирует и готовность человека противостоять губительным чарам. В композиции «Одиссей и сирены» художник почти дословно следует за гомеровским текстом:

«...вели, чтоб тебя по рукам и ногам привязали  
К мачте твоей корабельной крепчайшей веревкой;  
тогда ты  
Можешь свой слух без вреда удовлетворить  
губительным пеньем». [2]

Мифологические девы-птицы, кажется, сжимают кольцо вокруг героя, решившегося услышать их пение, но он устоял. Даже тогда, когда, казалось бы, Уотерхаус хотел показать умиротворяющую ипостась музыки, в его работах присутствует либо меланхолическая интонация, либо сумеречно мерцает некая тайна, таящая опасность. Например, в такой работе, как «Слушай мою нежную песню» героиня отрешенно-меланхолично почти не слушает маленького сатира, играющего на флейте Пана, а в «Кобре» похожий персонаж играет в девственном лесу для девы-нимфы, «прорастающей» из расколовшегося ствола — при этом композиция, погруженная в полутьму, полна смутной тревожной недосказанности. Даже тогда, когда Уотерхаус обращается к образу Аполлона, он остается верен дисгармоничным обертонам смысла («Аполлон и Дафна»).

При таком идеализирующем отношении к музыке, которым отмечено движение прерафаэлитов, казалось бы, именно Орфей должен был бы стать для них одним из любимых персонажей. Но этого не произошло. Дисгармоничные интонации в интерпретации образа коснулись даже Орфея, который в классической версии живописи предстал идеальным воплощением сущности музыки. Прерафаэлиты редко обращаются к образу певца — и большей частью это композиции на тему «Орфей в аду». Другими словами, он изображается как фигура страдающая, лишенная чувства гармонии, чьи укрощающие усилия направлены лишь на преодоление Ада. Таким мифический певец предстает, напри-

мер, в работах Стенхоупа «Орфей и Эвридика на берегу Стикса», Пойнтера «Орфей и Эвридика» и др. Уотерхаус вообще поднимает тему гибели музыканта в композиции «Нимфы находят голову Орфея».

Предполагаемое место идеального воплощения Музыки оказалось отведенным другой мифологеме — образу христианского происхождения. Эта трансформация служит своеобразным подтверждением справедливости размышлений Е. Мелетинского о том, что «мифология была колыбелью священного писания всех высших религий. Лидер ритуально-мифологической школы в литературоведении Н. Фрай считал Библию «грамматикой литературных архетипов».[5] И, как показывает творческая практика, христианские сюжеты стали «грамматикой» не только «литературных архетипов», но и основанием образных решений целого ряда художественных направлений изобразительного искусства. В частности, тема божественной сущности музыки подхватывается и развивается представителями прерафаэлитизма через образ Святой Цецилии. К. Банс, С. Х. Метъярд, М. Стиллман, Д. М. Страдвик, Д. У. Уотерхаус, Э. Р. Фрэмpton запечатлели ее в момент божественного музицирования, которое она предпочла земным радостям. В такой интерпретации Божественное музицирование стало для каждого из художников движения прерафаэлитов олицетворением одухотворенного диалога с Творцом. Ими актуализируется средневековый опыт обожествления музыки. «...Разве есть что-либо достохвальнее музыки? Ведь музыка — способ изысканной гармонии, рождена ли она музыкальным инструментом или природой. ...Другие искусства возвышают наши умы к небесному, но лишь через музыку божественное нисходит с небес к человеческому». [4] Поэтому музицирующий ангел — излюбленный персонаж прерафаэлитов из «грамматики архетипов», мифологема. И, если в эпоху Средневековья изображения музицирующих ангелов были сопровождающей частью больших композиций, посвященных жизни Христа и Марии, то у прерафаэлитов музицирующий ангел — самостоятельный образ, небесный «Вестник тайны» (С. Х. Метъярд) и хранитель золотой нити, связующей человека с Небесами (Д. М. Страдвик «Ангел с золотой нитью»). При изображении музицирующих ангелов, как правило, художники используют готизирующий характер композиции — одиноко стоящая фигура заключена в вытянутый по вертикали формат. При этом создается ощущение нисхождения небесного посланника к зрителю.

Апофеозом в развитии этой темы «нисхождения через музыку божественного к человеческому», в какой-то степени, можно считать композицию Берн-Джонса «Золотая лестница» (1876–1880), в которой уже не один, но сонм ангелов-дев спускаются по золотой лестнице к людям.

Приведенные примеры показывают, что в живописи прерафаэлитов находит свое визуальное воплощение мифологизированное восприятие музыки как особой формы мистической связи с божественной сферой. Чтобы раскрыть характер этой связи как чуда, каждый из художников создает свое мифопоэтическое пространство, опираясь на трансформированный опыт предыдущих эпох. В силу чего образы музыки в творчестве прерафаэлитов предстают как явления мира, в котором сплавлены устойчивые черты персонажей античных мифов, христианских святых и современников художников. Мир этот мыслится ими идеальным, более возвышенным и совершенным, чем тот, который открывала им действительность.



Эдвард Джон Пойнтер  
«Божественное музицирование» (1889)<sup>1</sup>

Примечание

<sup>1</sup> См.: <https://gallerix.ru/storeroom/544751367/N/175722181/>.

## Литература

1. *Бузукашвили И.* Прерафаэлиты // Человек без границ. URL: <http://www.manwb.ru/articles/arte/painting/prb/> (дата обращения: 21.09.2019).
2. Гомер. Одиссея. Песнь 12 [50]. URL: [http://az.lib.ru/g/gomer/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/g/gomer/text_0060.shtml) (дата обращения: 26.10.2019).
3. Картина Вероника Веронезе // Пересветов переулоч. URL: <http://peresvetovgallery.ru/kartiny/kartina-veronika-veroneze.html> (дата обращения: 27.10.2019).
4. *Шестаков В. П.* Меланхтон // Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения. Хрестоматия. III. Возрождение. URL: [http://iriy.io.ua/s217317/v.p.shestakov\\_muzykalnaya\\_estetika\\_srednevekovya\\_i\\_vozrojdeniya](http://iriy.io.ua/s217317/v.p.shestakov_muzykalnaya_estetika_srednevekovya_i_vozrojdeniya) (дата обращения: 12.08.2019).
5. *Мелетинский Е. М.* Миф и двадцатый век // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения: 12.09.2019).
6. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1999. 608 с.
7. *Шопенгауэр А.* О сущности музыки // Открытый текст [Электронное периодическое издание]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2431> (дата обращения: 15.10.2019).

## References

1. Buzukashvili, I. (2019), "Pre-Raphaelites", Man Without Borders, available at: <http://www.manwb.ru/articles/arte/painting/prb/> (Accessed 21 September 2019).
2. Homer (2009), "Canto 12 [50]", *Odyssey*, available at: [http://az.lib.ru/g/gomer/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/g/gomer/text_0060.shtml) (Accessed 26 October 2019).
3. Peresvetov per. (2015), "Painting Veronica Veronese", available at: <http://peresvetovgallery.ru/kartiny/kartina-veronika-veroneze.html> (Accessed 27 October 2019).
4. Shestakov, V. P. (2012), "Melankhton", *Muzykal'naya estetika Srednevekov'ya i Renesansa. Antologiya. III. Rebirth*, available at: [http://iriy.io.ua/s217317/v.p.shestakov\\_muzykalnaya\\_estetika\\_srednevekovya\\_i\\_vozrojdeniya](http://iriy.io.ua/s217317/v.p.shestakov_muzykalnaya_estetika_srednevekovya_i_vozrojdeniya) (Accessed 12 August 2019).
5. Meletinsky, E. M. (2019), "Myth and the twentieth century", *Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*, available at: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (Accessed 12 September 2019).
6. Schelling, F. V. (1999), *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of art], Mysl', Moscow, Russia.
7. Schopenhauer, A. (2019), "On the essence of music", *Otkrytyy tekst*, available at: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2431> (Accessed 15 October 2019).

© **Афасижев Марат Нурбиевич, 2019**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
доктор философских наук, профессор кафедры философии и эстетики  
E-mail: marat-work@mail.ru*

## КЛАССИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ЭМПАТИИ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ИСКУССТВА

В статье раскрывается смысл и структура классической эмпатической способности искусства. Автор обращается к трудам ученых эстетиков, искусствоведов, психологов, изучавших термин «эмпатия» с целью обобщить накопленный теоретический багаж знаний.

На хрестоматийных примерах художественных произведений разных эпох автор определяет появление различных модификаций эмпатии, тем не менее отражающих неизменность обращения художника к эмоциональному и интеллектуальному миру человека.

Автор критически осмысляет труды отечественных ученых, посвященные проблеме эмпатии, и показывает жизнеспособность и востребованность классической эмпатической парадигмы.

В результате исследования автор приходит к выводу, что сложившаяся в науке точка зрения на понятие «эмпатия» основана на важной составляющей искусства как умение воплощать типичные, общезначимые эмоции и переживания, несущие в себе элемент возвышенного, а также имеющие глубокую связь с религиозными, эстетическими, патриотическими, философскими идеями и представлениями.

*Ключевые слова:* эмпатия, классическая парадигма, эмоция, эстетическое, искусство

© **Afasizhev N. Marat, 2019**

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
PhD in Philosophy, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics*

## CLASSICAL PARADIGM OF EMPATHY IN THEORY AND PRACTICE OF ART

The article reveals the meaning and structure of the classical empathic ability of art. The author refers to the works of scientists aestheticians, art historians, psychologists who studied the term «empathy» in order to summarize the accumulated theoretical knowledge.

Using textbook examples of artistic works of different eras, the author defines the appearance of various modifications of empathy, nevertheless reflecting the invariability of the artist's appeal to the emotional and intellectual world of man.

The author critically comprehends the works of Russian scientists devoted to the problem of empathy, and shows the viability and relevance of the classical empathic paradigm.

As a result of the study, the author comes to the conclusion that the current scientific point of view on the concept of «empathy» is based on an important component of art as the ability to embody typical, universally significant emotions and experiences that carry an element of the sublime, as well as having a deep connection with religious, aesthetic, Patriotic, philosophical ideas and visions.

*Key words:* empathy, classical paradigm, emotion, aesthetic, art

Эмпатия. Термин, несмотря на широкое употребление в науке и активную востребованность в самых разных областях гуманитарного знания, остается в дискуссионной зоне и требует прояснения как своих «полномочий», так и анализа его различных модификаций. Как явствует из многих отечественных работ по психологии искусства, одним из приоритетных направлений в современной науке является исследование искусства в аспекте его эмоционально-эмпатических

свойств, раскрывающихся в русле взаимоотношений художественного творчества и его восприятия реципиентами искусства. Первым этапом в этом направлении было исследование природы и определение функциональных особенностей основных психофизиологических способностей человека самих по себе, а также в художественно-творческом процессе и восприятии искусства как специфической формы деятельности, соотносимой с другими формами общественной деятель-

ности — научной, трудовой, спортивной и т. д. Отечественными и зарубежными учеными были установлены и исследованы природные и функциональные аспекты общей психологии человека — ощущение, эмоции, чувства, воображение, фантазия. Далее возникла необходимость объединить результаты исследований компонентов художественного творчества и восприятия искусства в единую теорию: вначале в общих чертах — как теоретическую модель целостной психологии искусства, которая в дальнейшем бы позволила модифицировать эту модель при исследовании различных исторических периодов в развитии искусства и в его современном состоянии.

Как известно, над созданием подобной эвристической модели работали отечественные психологи — Л. С. Выготский, Б. Г. Ананьев, А. Н. Леонтьев и др. В результате был обоснован так называемый «личностный подход», как способ охватить и дать целостную «картину» психологической деятельности в любой области творчества, но главным образом — в искусстве. И если в научной и трудовой деятельности областью применения являются абстрактные или отдельные стороны действительности, то в искусстве «действительность» представлена в единстве и гармонии субъективного и объективного, личного и общественного, то есть в целостном виде выражения человеческой личности и его общественной среды.

Отсюда понятен интерес эстетиков и искусствоведов к психологическим методам исследования художественного творчества и восприятия искусства во взаимообусловленности и функциональном взаимодействии их реализации в специфических культурно-исторических условиях. Попытка разработки методологии исследования проблем эмпатии в искусстве была в недавнем прошлом осуществлена Е. Я. Басиным и В. П. Крутоусом в книге «Философская эстетика и психология искусства» [1]. Ее авторы с самого начала провозглашают, что вслед за Л. С. Выготским, исходным пунктом своих исследований они полагают произведение искусства, а «узловые проблемы психологии искусства в ней освещаются с позиции личностного подхода» [1, с. 10].

В указанной книге ее авторы в основном сосредоточены на анализе и определении различных аспектов художественного творчества и восприятия искусства, о чем свидетельствует названия ее глав — «Воображение», «Эмпатия», «Саморегуляция творческого процесса», «Энергетический аспект саморегуляции», «Психология художественных эмоций». Но при этом все обозначенные темы рассматриваются весьма от-

влеченно, вне обращения к комплексному анализу конкретного произведения искусства — не только как исходного, но и конечного пункта «личностного подхода». Тем более что авторы разделяют точку зрения общей психологии, в которой под личностью подразумевают некоторое ядро, интегрирующее начало, которое связывает воедино систему психических свойств человека (таких, как характер, темперамент, способности, совокупность преобладающих чувств и мотивов деятельности и др.). Тем важнее было бы обозначение важности обусловленности свойств личности социокультурной средой, определяющей формирование личности в конкретно-исторических условиях, в которых человек осуществляет свой жизненный путь, а также характером ее участия в общественной жизни. Ибо лишь при учете исторически конкретных объективных и субъективных детерминаций художественного творчества могут стать понятными образы искусства любых эпох, характер их чувственного восприятия и смыслового значения, а также эволюционные изменения их в разных социокультурных условиях в одну и ту же эпоху.

Вместе с тем история искусства с древнейших его образцов дает возможность предполагать и сделать хотя бы приблизительный обобщающий вывод о том, какие эмпатические эмоции могли вызывать у реципиентов произведения искусства.

Уже в античной эпической поэме — «Илиаде» Гомера предстают множество героев с их антропологическими свойствами (молодость и красота Париса, Елены, зрелость Агамемнона, Одиссея, Гектора, старческая немощь Приама и т. д.), индивидуальными чертами (безудержная отвага и мстительность Ахилла, мужество всех основных героев Илиады, из которых выделяется «хитроумный Одиссей», Аякс, завистливый к славе Ахилла и Одиссея, мудрый Приам и т. д.). И все эти черты и судьбы персонажей поэмы даны в различных мирных ситуациях и в многочисленных сражениях греков — ахейцев и троянцев.

Следует отметить и то, что в эпических поэмах Гомера впервые в искусстве появилось небывало смелое изображение олимпийских богов с присущими им человеческими свойствами и поступками, которые, по сути, выражали реальные свойства древних греков, идеализированных в образах олимпийских богов.

«Илиада» в последующие периоды древнегреческой истории неизбежно вызывала взаимосвязанный комплекс эмоций у публики: эстетическую, в результате восприятия внешней формы и сюжетного движения при изображении военных баталий и отдельных поединков между воинами,

и эмоциональную — эмпатию, в ее разных смысловых значениях, — сочувствия, сострадания, восхищения, осуждения, гнева и т. д. Причем свои чувства нередко выражает в поэме и сам Гомер. Так, он не выдерживает и осуждает Ахилла, когда на тризне в память о своем друге Патрокле, погибшем в поединке с Гектором, Ахилл, по словам Гомера, «жестокие в сердце дела замышлял он и свершил их, когда он на погребальный костер зарезал и бросил не только четырех коней и псов, но и бросил туда ж и двенадцать троянских юношей славных, медью убив их» [2, с. 780].

В отличие от «Илиады» с ее спокойным ритмом движения сюжета, сравнимым с равномерностью океанских волн, «Одиссея», повествующая о долгом возвращении героя поэмы на Итаку, характеризуется стремительной динамикой развития сюжета. Повествование о процессе долгого и насыщенного опасными эпизодами пути сравнимо с приключенческими романами последующих эпох.

Поэмы Гомера обладают основными типологическими чертами, образующими классическую модель искусства, которая, при всем своем длительном историческом развитии и при постоянном изменении содержания и форм искусства, не претерпела существенных структурных изменений. Поэмы определили основную парадигму процесса творчества, его результата и восприятия искусства. Так, например, романная форма в истории европейской художественной прозы вполне подтверждает наличие в ней всех трех уровней, вызывающих эмоциональное воздействие на его читателей — эстетически активной организацией словесной ткани романа, изображением эмоций и чувств его героев, а также эмоциональным отношением автора к персонажам и различным ситуациям.

Так, ярким примером трехуровневого выражения указанных эмоций могут служить произведения русских писателей XIX века. Например, в гениальном романе Гоголя «Мертвые души», эстетическое наслаждение определяет его язык, полный насмешливой иронии и сарказма при описании внешности и поведения помещиков, их жен, чиновников, их взаимоотношений и т. д. Но вместе с тем в романе с необыкновенным пафосом и лирической силой выражается духовный настрой Гоголя, что и превращает его роман в поэму, как это и определено самим писателем. Это воодушевление и выражение личностных эмоциональных рефлексий в лирических отступлениях писателя свойственно и таким повестям Гоголя, как «Старосветские помещики», «Тарас Бульба», «Невский проспект» и др.

Александр Пушкин в романе в стихах — «Евгении Онегине» не только постоянно выражает свои чувства к Онегину, Татьяне (например, «Как я люблю Татьяну милую мою!»), но и сам «присутствует» в романе, беседует с Онегиным — «добрым его приятелем». Поэтому читатель получает эстетическое наслаждение от стихотворной формы романа, сопереживает с героями романа и внимает голосу его автора.

Особое внимание к чувственным аспектам творчества и восприятия искусства уделял Лев Толстой, дважды возвращаясь к определению искусства. Так, в сочинении «Что такое искусство?» он пишет: «Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанные им чувства снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его» [4, с. 356]. И далее он уточняет свое определение следующим образом: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, чтобы один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытанные им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [4, с. 357].

Следует отметить, что если Пушкин вначале по-дружески обращается к читателям с первой же фразой — «Онегин добрый мой приятель, родился на берегах Невы, где, может быть, родились Вы или гуляли, мой читатель», то Гоголь в своем «Предисловии к «Мертвым душам» призывает читателей откликнуться на его сочинение и с критикой, и с советами, обещая учесть их при переиздании своего романа.

Не равнодушен и Толстой к своим читателям, который, так же как и Гоголь, в предисловии к своей повести «Детство» также обратился к ним со следующим заявлением: «Всякий автор, когда пишет, непременно представляет себе, каким образом подействует написанное. Чтобы составить себе понятие о впечатлении, которое произведет мое сочинение, я должен иметь в виду один известный род читателей. Каким образом могу я знать, понравится ли, или нет мое сочинение. Одно место может нравиться одному, другое — другому и даже то, которое нравится одному, не нравится другому... Поэтому всякое сочинение должно нравиться, но не всякое сочинение нравится все и одному человеку. Когда все сочинение нравится одному человеку, то такое сочинение, по моему мнению, совершенно в своем роде» [4, с. 9]. Великий писатель, по сути, сформулировал критерий наиболее оптимального личностного подхода к художественному произведению.

Таким образом, в аспекте проблемы комплексного чувственного восприятия искусства,

или эмпатии, могут быть выявлены различные парадигмы наиболее типичных для литературных и драматургических произведений, в которых эмоции и чувства представлены в процессе и результате их восприятия реципиентами искусства.

Попытаемся представить эмоциональные уровни в их функциональных различиях и выражениях в целостной структуре произведения искусства. Уже с первого момента восприятия любого художественного произведения возбуждаются эстетические эмоции публики, вызванные (а) воздействием восприятия «внешней» формы произведения искусства — языка и динамики сюжетного движения. Одновременно с этим процесс развертывания содержания сюжета произведений (б) вызывает у реципиентов искусства одухотворенные чувства-мысли при восприятии и оценки различных — прекрасных, возвышенных, трагических, комических событий и происшествий, вызывая у них восхищение, сострадания и разного рода сочувствия героям произведений искусства. (в) Наряду с этим в различных жанровых сферах литературы — поэзии, художественной прозе и драматургии, как правило, изображаются и чувства героев и персонажей, выражающих свои эмоциональные отношения к различным фактам их личной жизни и общественным событиям современной им эпохи, (г) а также и чувства авторов произведений поэзии и художественной прозы к судьбам своих героев и суждения об их поступках.

Данная модель проявлений в искусстве различных чувств является парадигмой, которая в истории искусства принимает различные модификации как по полноте, так и по реальному смыслу их осуществления. При этом следует в виду, что чувственное воздействие формы является первичным и всеобщим условием для всех видов искусства, подобно тому как это происходит при восприятии предметов естественной природы и продуктов производства, вызывающих эстетическое чувство своими внешними формами, независимо или наряду с их утилитарной значимостью. Эти чувства, возбуждаемые внешней формой искусства, затем переходят в «эмпатическое» разнообразие, выражающее исключительно человеческие чувства субъектов искусства — его творцов и его реципиентов.

Определяя эмпатию как чувственное восприятие в модусе его разнообразных значений, следует всегда иметь в виду, что эмпатия, как и всякое чувственное восприятие, является двухэтапным процессом, который вследствие своего временного мгновения, редко различаем человеком. Ибо, воспринимая любой внешний природ-

ный или искусственный предмет, человек воспринимает его как представление, но вместе с тем или через мгновение определяет его смысловое значение и осуществляет о нем суждение — что он такое и для чего предназначен. И уж потом в нем возникает эмоциональное чувство в эстетических модусах его возможных разнообразиях — таких как прекрасный, возвышенный, трагический, безобразный и более частных понятий в определении человека — смешной, нелепый, загадочный, коварный, подлый, добрый и т. д.

Широко распространенное определение эмпатии как «вживание» в мир персонажей искусства, «сопереживание», «сочувствие», «сострадание» и т. д. обозначает лишь следствие возникших эмоций, но не их причину. Неслучайно же Кант вместо слов «чувственное сопереживание», «сочувствие» и т. д. использовал для определения эстетического восприятия выражение «эстетическое суждение», в котором, суждение выражает «содержание», а эстетическое — его эмоциональную форму и состояние. Выделяя, таким образом, смысловое определение как главное, Кант функцию эмоционально-эстетического отношения к предмету восприятия — видел в повышении активности или оживлении деятельности рассудка и разума в реализации их серьезных функций в познания мира и самопознания человека.

Естественно, эстетическое качество внешней формы произведения искусства играет большую роль и зависит от таланта, индивидуальной эстетической чувствительности творцов искусства и могут возбудить сильное эстетическое чувство на первом этапе восприятия произведений искусства. Но далее, происходит постижение идейно-смыслового уровня произведения искусства, сострадания к одним, неприязни и осуждения к другим персонажам и т. д. Эти уровни эстетической чувственности характерны для классического искусства и особенно — для музыкального, словесного и изобразительного. Но помимо этого, в словесном искусстве — театре, опере, художественной и лирической прозе могут присутствовать и личностные мысли, и чувства их автора в качестве предисловия, пролога, лирических отступлений и даже прямого обращения к своим героям с выражением симпатии, сожаления, иронии, сострадания любви и даже прямого осуждения их поступков. Как, например, в Прологах к трагедиям Эсхила «Агамемнон», «Орест», опере Леонкавалло «Паяцы» и т. д.

Краткий экскурс в историю искусства на многих примерах подтверждает, что все типологические особенности художественного творчества проявились уже в древности. Есть все основания

верить, что Аристотель в понятии «катарсиса» обобщил *типичные* эмоциональные реакции зрителей трагедий, поскольку они в основном представляли в социальном отношении однородный состав граждан полиса, патриотов своей родины, почитавших олимпийских богов и верящих в особое предназначение Афин в греческом мире.

Возникает вопрос, какое «удовольствие» испытывали зрители трагедии в результате эмоциональной разрядки после испытания зрителями «сострадания и страха»? Возможно, что это удовольствие возникало как *снятие* напряжения нервной системы после окончания представления, а не как *удовольствие*, обычно связанное с восприятием чувственно приятного предмета или события. Впрочем, чувство удовольствия в процессе восприятия трагедии, как и любого другого искусства, могли вызвать и эстетические аспекты формы трагедий — мелодика эллинской речи актеров и хора, сценография и музыкальное сопровождение театрального действия.

Но возможно ли наряду с очищением эмоций от сострадания и страха — очищение и от мыслей, навеянных трагическими событиями и основанных на знакомых с детства мифологических сюжетах и представленных в игре прославленных актеров? Вряд ли «очищение» эмоций зрителей можно быть настолько полным, что в душе и мыслях их не осталось бы никаких воспоминаний, представляющих предмет осмысленный и переживаний тех трагических событий, в которых отразились общечеловеческие черты и чувства, проявляемых в типичных на протяжении многих веков ситуациях и событиях. И не поэтому ли мы способны не только сопереживать героям античных трагедий, но и сострадать Эдипу, убившему по неведению своего отца и женившегося на своей матери; сочувствовать Мееде, которая помогла добыть золотое руно Ясону, своей изменой толкнувшему ее на ужасающую месть — убийство детей. Или сочувствовать трагической судьбе царя ахейцев — Агамемнона, который принес в жертву богам свою дочь и сам погиб от руки своей супруги Клитемнестры, отмстившей ему за смерть дочери и т. д.

Все эти события не только трагичны, но и философски возвышенны над обычным уровнем

типичных жизненных коллизий. Удивительно, что в античной классической эстетике идея возвышенного не была, ни осознана, ни определена в системе эстетических категорий — прекрасного, трагического, комического. Возможно, возвышенное было очевидным и неотъемлемым качеством эстетического. И здесь более чем уместно высказывание Канта: «...эстетический энтузиазм возвышен, поскольку он есть напряжение сил через идеи, вызывающий такой порыв души, который действует гораздо сильнее и длительнее, чем побуждение, полученное от чувственных представлений» [3, с. 280].

Итак, классическая парадигма эмпатии отражает сосредоточенность искусства на воплощении типичных, общезначимых эмоций и переживаний, которые тем не менее далеки от обыденных чувствований, но обладают эффектом возвышенного, а также отражают глубокую связь с религиозными, эстетическими, патристическими, философскими идеями и представлениями.

#### Литература

1. *Басин Е. Я., Крутоус В. П.* Философская эстетика и психология искусства. М.: Гардарики, 2007. 286 с.
2. *Гомер.* Илиада и Одиссея. М.: Художественная литература, 1967. 768 с.
3. *Кант И.* Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. 564 с.
4. *Толстой Л. Н.* О литературе. Статьи, письма, дневники. М.: Гослитиздат, 1955. 764 с.

#### References

1. Basin, E. Y. and Krutous, V. P. (2007), *Filosofskaya estetika i psihologiya iskusstva* [Philosophical aesthetics and psychology of art], Gardariki, Moscow, Russia.
2. Gomer (1967), *Iliada i Odisseya* [The Iliad and the Odyssey], Hudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR.
3. Kant, I. (1966), *Sochineniya* [Works], vol. 5, Mysl, Moscow, USSR.
4. Tolstoj, L. N. (1955), *O literature. Stati, pisma, dnevniki* [About literature. Articles, letters, diaries], Goslitizdat, Moscow, USSR.

© Афасижев Марат Нурбиевич, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
доктор философских наук, профессор кафедры философии и эстетики  
E-mail: marat-work@mail.ru*

## НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ КОМПЛЕКСНОЙ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА

Статья посвящена анализу ряда концепций отечественных ученых, предлагающих различные методы междисциплинарного изучения искусства, в частности различных сфер искусствознания, эстетики, культурологии, философии, социологии.

Автор приходит к выводу о том, что перспективы создания комплексной методологии исследования современного искусства связаны, во-первых, с выявлением отношения актуальных художественных практик к историческим моделям искусства и во-вторых — с созданием активного и открытого дискуссионного пространства по обсуждаемой проблематике.

*Ключевые слова:* современное искусство, методология, общекультурные процессы, историография, эстетика

© Afasizhev N. Marat, 2019

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
PhD in Philosophy, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics*

## TOWARDS THE CREATION OF A COMPREHENSIVE METHODOLOGY FOR THE STUDY OF ART

The article is devoted to the analysis of a number of concepts of Russian scientists, offering various methods of interdisciplinary study of art, in particular, various fields of art history, aesthetics, cultural studies, philosophy, sociology.

The author comes to the conclusion that the prospects for creating a comprehensive methodology for the study of contemporary art are associated, firstly, with the identification of the relationship of current art practices to historical models of art and secondly with the creation of an active and open discussion space on the issues being discussed.

*Key words:* contemporary art, methodology, general cultural processes, historiography, aesthetics

Одна из сложнейших и наиболее актуальных задач гуманитарного знания состоит в создании методологической платформы, позволяющей локальные явления современного искусства рассматривать в их взаимозависимости и обусловленности общекультурными процессами. На пути решения этой задачи особенно важным является широкое и открытое обсуждение идей и концепций ученых — представителей смежных научных областей: различных сфер искусствознания, эстетики, культурологии, философии, социологии.

В капитальной работе отечественных ученых Н. А. Хренова, И. В. Кондакова, К. Б. Соколова «Цивилизованная идентичность в переходную эпоху. Культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты» [3] на огромном теоретическом и практическом материале показаны очевидные, во многом негативные черты глобализации, которые привели к кризису идентичности в современном мире, что всесто-

ронне показано на примере культуры и искусства России. Так, одним из признаков кризиса отечественной художественной культуры, по убеждению авторов книги, является утрата литературой прежнего статуса и функции «инструмента развития и распространения национальной культуры среди всего грамотного населения России» [3, с. 962]. И более того — она перестала быть способом просвещения и трансляции мировой культуры на доступном для национальных республик русском языке, который после развала СНГ стал ими забываться и даже вытесняться из государственной и ежедневной практики населения.

Далее, в фундаментальном труде «Искусство в контексте цивилизационной идентичности» [2] анализируются актуальные проблемы состояния искусства в России и зарубежных странах в эпоху глобализации. Так, в статье Н. А. Хренова «Цивилизационная идентичность в контексте идеологии модерна» анализируются

проблемы российского искусства в условиях до-революционной субкультурной стратификации, подавления ее тотальной идеологией в советский период и состояние в настоящее время в условиях глобализации. И, по словам автора, «в ситуации беспрецедентной дифференциации, когда последняя затрагивает не только субкультуры, но и психологические типы, возникает острейшая проблема, связанная с идентичностью в ее коллективных формах» [2, с. 22]. Но не вообще, а в аспекте сохранения национальной идентичности, которая наиболее зримо выражается в искусстве. Этой же проблеме посвящена и статья К. Б. Соколова «Национальная идентичность и историческая память» [2]. В ней вначале определяется, что такое национальная идентичность, и в дальнейшем констатируются и анализируются ее кризисные черты в современном мире. Противовесом кризиса, по убеждению автора, может выступить историческая память общества, которая в России постоянно подвергалась «эрозии» и искажениям идеологического порядка. «В наше непростое время особенно важно возрождение правдивого и уважительного отношения к отечественной истории... Это особенно важно для воспитания молодого поколения и уважения к своему народу, своей стране и ее истории», — пишет он [2, с. 157–158].

В этом отношении особенно важную роль играет изображение в искусстве исторических событий прошлого России как, например, в поэмах А. С. Пушкина «Борис Годунов», «Полтава», в повести «Капитанская дочка», в романах «Война и мир» Л. Толстого, «Тихий Дон», «Они сражались за Родину» Шолохова, в кинофильмах «Александр Невский», «Иван Грозный» С. Эйзенштейна и многих других, посвященных знаменательным историческим событиям прошлого.

В статье П. Ю. Черносвитова «Космополитизм как самоидентификация: перспективы» рассматриваются типы самоидентификации в историческом прошлом — в античности, христианстве, которые исчерпали свои потенциалы, и в связи с этим остро поставил вопрос: возможно ли в перспективе самоидентификация различных народов на глобальном уровне, а если возможна, то на какой основе? По убеждению П. Ю. Черносвитова, если это и возможно, то лишь на *мультикультурном* уровне, наличие и развитие которого стало очевидным в связи с возникновением глобальных массовых коммуникаций, взаимной трансляции информации об образе жизни, культуре и искусстве. Этому в настоящее время препятствует неравенство национальных культур, опасность «унификации культур по примитивному образцу «общества потребления» [2, с. 174].

Только при сохранении национальных культур, убежден автор статьи, «понятие «космополитизм» наполнится вполне реальным и богатым содержанием» [2, с. 175].

Что же касается России, то в настоящее, постсоветское, время в ней наблюдается, как это показано и выражено в названии статьи И. В. Кондакова, «Кризис цивилизационной идентичности в истории России» [2, с. 109]. В этих сложных социокультурных условиях функционирования художественной культуры искусство все же стремится сохранить свои сформулированные культурологом Ю. В. Осокиным функции «фиксации (специальными средствами) и трансляции на социум индивидуально-личностных переживаний "эстетичности мира" и взаимоотношений с этим миром» [4, с. 93].

Как видно на примере истории мировой эстетики проблемы философии и психологии художественного творчества и восприятия произведений искусства всегда были в центре внимания ее представителей. И в основном они решались на общетеоретическом уровне. В современных же условиях глобализации и возникновения во многих странах различных социальных групп и субкультур исследования социальной психологии общества стали остро актуальными. Ибо она наиболее конкретно, по сравнению с философской эстетикой и общей культурологией может выражать эмоциональный настрой и реакции различных социальных групп и отдельных личностей на многие события и явления общественной жизни. Именно поэтому, как констатирует Н. А. Хренов в своей монографии «Социальная психология искусства, переходная эпоха», многие годы в нашей стране это направление в психологии оказалось «забытым». И лишь в искусстве, несмотря на цензурные ограничения, социальная психология проявлялась в литературе (особенно в «деревенской прозе»), театре и музыке, например, в творчестве Д. Шостаковича, С. Прокофьева, В. Высоцкого, Б. Окуджавы и др.) [8].

Задача реабилитации социальной психологии была во многом решена Н. А. Хреновым в процессе анализа в его монографии таких проблем, как взаимоотношение социальной психологии и социологии, взаимодействие индивидуального и массового сознания, цикличность в проявлении закономерностей социальной психологии искусства и некоторые другие, которые наиболее зримо проявились в массовых видах искусства и особенно — в киноискусстве. Именно в нем наиболее наглядно проявилась важная и характерная для художественной культуры, по заключению автора, черта — осуществилось «переключение

коммуникации с вербальных структур на визуальные... Очень важно и то, что благодаря символической структуры языка кино становится как бы рентгенограммой психологии масс... Кино позволяет фиксировать в истории и интерпретировать ее социально-психологические факторы» [8, с. 575].

Киноискусство, как известно, признано наиболее массовым видом искусства, который способен создавать наиболее целостную и исчерпывающую, по сравнению с другими видами искусства, картину мира. Эта особенность киноискусства обоснована теоретически и подтверждена эмпирическими исследованиями, представленными в сборнике «Кино в современном обществе. Функции — Воздействие — Востребованность», опубликованного под редакцией М. Жабского, К. Тарасова и Ю. Фохт-Бабушкина. Но это «достоинство» кинематографа как вида искусства с еще большей остротой обнажает вопрос: в каком направлении он развивается — в сторону все большего омащования или поиска индивидуализации? Неудачная попытка прояснения этой дилеммы осуществлена в сборнике статей под редакцией Е. В. Дукова и Н. И. Кузнецовой, озаглавленном «От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации» [5].

В статье Е. В. Дукова «Современные цивилизационные тренды и крах массовой культуры» на основе анализа исторических и современных тенденций в науке, производстве и искусстве выявлена все возрастающая тенденция к расщеплению массового искусства и возрастанию индивидуальных интересов и предпочтений в области различных видов искусства. По словам автора статьи, «производство и дистрибуция продуктов художественной деятельности становятся все более и более точно направленными в русло индивидуальных и малогрупповых интересов» [5, с. 21].

А в статье Г. А. Иванченко «Социокультурное пространство как пространство возможностей: объективное и субъективное измерения» утверждается, что важнейшей характеристикой культуры является разнообразие ее явлений, и на этом основании «в культурологии сформулирован информационный критерий развития, связывающий прогресс культуры с увеличением внутреннего разнообразия системы» [5, с. 341–342].

Внутри такой системы, заключает автор статьи, становятся возможными и актуальными «эстетические аспекты самоопределения», следовательно, происходит также и возрастание возможности инициации индивидуальных предпо-

чтений и чувственных реакций при восприятии и потреблении искусства.

В связи с непрерывной динамикой как произведений искусства, так и интеллектуальных и эмоциональных потребностей публики остро встает проблема прогнозирования этих составляющих в процессе постоянных и непрерывных изменений социокультурной системы современного общества. Такую неудачную попытку осуществили В. М. Петров и Л. Г. Бояджиева в работе «Перспективы развития искусства. Методы прогнозирования» [6].

Во Введении ее авторы определили актуальные задачи и разработали методы прогнозирования искусства с учетом его видового разнообразия — музыки, живописи и театра. Актуальность создания общей методологии и методов прогнозирования искусства, по их заключению, «весьма существенна прежде всего с гносеологической, теоретико-познавательной точки зрения» [6, с. 3]. Решение этих главных вопросов имеет методологическое значение для формулировки конкретных — прикладных задач: социального прогнозирования искусства, как одного из важных компонентов духовной жизни общества и определении того — какой облик примет в искусстве в будущем и каково будет его влияние на духовную жизнь общества, а также и на культурную политику по обеспечению возможностей развития искусства, воспитания нового поколения творческой художественной функционирования художественной культуры общества [6, с. 3].

Для решения поставленных задач авторы создали основную теоретико-информационную модель, способную к прогнозированию основных тенденций искусства в целом и его отдельных видов. В ней выделены две основных составляющих процесса, определяемые в психологии как аналитические и синтетические, которые, в процессе художественного творчества представляют неразрывную целостность и в конечном счете отражают биполярность левого и правого полушарий мозга. Несомненным достоинством данного исследования стало эмпирическое выявление доли соотношений аналитических и синтетических, рациональных и эмоциональных аспектов в указанных видах искусства — что проявилось в экспертных оценках испытуемых [6, с. 76].

В монографии В. М. Петрова «Социальная и культурная динамика. Быстротекущие процессы» продолжено синхронное исследование динамики процессов и циклических изменений основных видов искусства, а также социологических и психологических особенностей их восприятия.

Отмечая новаторство и научное достоинство проведенных экспериментов в различных видах искусства, их важность в выявлении функциональных особенностей эмоциональных и рациональных составляющих структуру искусства в системе художественной культуры, следует более широко привлечь внимание искусствоведов и эстетиков к разработанной авторами методологии и методам прогнозирования искусства, использование и внедрение в научную практику которых необходимо для понимания современных процессов в искусстве и тенденций их развития в будущем [7].

Таким образом, предпосылки для создания методологии комплексного исследования современной художественной культуры в отечественной научной литературе представлены достаточно полно. Это дает возможность дальнейшего исследования на разных уровнях современной системы искусства, включающей в себя как классическое искусство прошлого, так и современное, в котором функционируют самые различные направления и нетрадиционные, новаторские и экспериментальные методы творчества. Разнообразный и широкий спектр интеллектуально-смыслового и интуитивно-эмоционального воздействия искусства постижим лишь при условии междисциплинарного взаимодействия – в тесном контакте представителей различных областей знания.

#### Литература

1. Жабский М. И., Тарасов К. А., Фохт-Бабушкин Ю. У. Кино в современном обществе. Функции — воздействие — востребованность. М.: НИИ киноискусства МК РФ, 2000. 358 с.
2. Искусство в контексте цивилизационной идентичности / отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2006. Т. 1. 383 с.
3. Кондаков И. В., Соколов К. Б., Хренов Н. А. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху. Культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.
4. Осокин Ю. В. Современная культурология в энциклопедических статьях. М.: Ленанд, 2007. 380 с.
5. От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации: сб. ст. / под ред. Е. В. Дукова, Н. И. Кузнецовой. М.: Идея-Пресс, 1998. 400 с.

6. Петров В. М., Бояджиева Л. Г. Перспективы развития искусства: методы прогнозирования. М.: Русский мир, 1996. 158 с.
7. Петров В. М. Социальная и культурная динамика. Быстротекущие процессы. СПб.: Алетейя, 2008. 335 с.
8. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа-М, 2005. 622 с.

#### References

1. Zhabskij, M. I., Tarasov, K. A. and Foht-Babushkin, Y. U. (2000), *Kino v sovremennom obshchestve. Funkcii — vozdejstvie — vostrebovannost* [Cinema in modern society. Functions — impact — demand], NII kinoiskusstva MK RF, Moscow, Russia.
2. Hrenov, N. A. (ed.) (2006), *Iskusstvo v kontekste civilizacionnoj identichnosti* [Art in the context of civilizational identity], vol. 1, Gos. in-t iskusstvoznaniya, Moscow, Russia.
3. Kondakov, I. V., Sokolov, K. B. and Hrenov, N. A. (2011), *Civilizacionnaya identichnost v perekhodnuyu epohu. Kulturologicheskij, sociologicheskij i iskusstvedcheskij aspekty* [Civilizational identity in the transition era. Cultural, sociological and art criticism aspects], Progress-Tradiciya, Moscow, Russia.
4. Osokin, Y. V. (2007), *Sovremennaya kulturologiya v enciklopedicheskikh statyah* [Modern cultural studies in encyclopedic articles], Lenand, Moscow, Russia.
5. Dukov, E. V. (ed.) and Kuznecova, N. I. (ed.) (1998), *Ot massovoj kultury k kulture individualnyh mirov: novaya paradigma civilizaciyu* [From mass culture to the culture of individual worlds: a new paradigm for civilization], Ideya-Press, Moscow, Russia.
6. Petrov, V. M., Boyadzhieva, L. G. (1996), *Perspektivy razvitiya iskusstva: metody prognozirovaniya* [Perspectives of art development: methods of forecasting], Russkij mir, Moscow, Russia.
7. Petrov, V. M. (2008), *Socialnaya i kulturnaya dinamika. Bystrotekushchie process* [Social and cultural dynamics. Fast-flowing processes], Aletejya, Saint-Petersburg, Russia.
8. Hrenov, N. A. (2005), *Socialnaya psihologiya iskusstva: perekhodnaya epoha* [Social psychology of art: transitional era], Alfa-M, Moscow, Russia.

© **Кирнозе Зоя Ивановна, 2019**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
доктор филологических наук, профессор кафедры философии и эстетики  
E-mail: nngk-philosophia@yandex.ru*

© **Кашлявик Кира Юрьевна, 2019**

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Нижний  
Новгород (Нижний Новгород, Россия),  
доктор филологических наук, профессор департамента литературы и межкультурной  
коммуникации  
E-mail: kachlavi@rambler.ru*

*Основоположниками искусства  
были <...> люди, чьи артистически сделанные вещи,  
радуя наши глаза, наполняют музеи.  
А. М. Горький [7; с. 4].*

**МУЗЫКА МАСТЕРА**

Статья повествует о природе мастерства знаменитого художника С. П. Веселова. Его творчество отличало сочетание традиции народной хохломской росписи и возведение ее на уровень высокого искусства. Он использовал старинное верховое письмо с травными узорами. Мастер нашел ход от древнего ремесла к собственному новаторскому стилю, с летучим размахом кисти, сохраняя при этом фактуру дерева и внутреннее пространство композиции, условность сочетается в его работах с реализмом, красота с прагматикой. Произведениям мастера свойственна музыкальность и неповторимость рисунка. Их композиция, как строй музыкального произведения, продумана, графическая утонченность сочетается с богатством цвета. Символической темой его творчества считается солнце, по которому от центра расходятся золотые протуберанцы в ритме русской пляски, музыки комаринского и языческого хора одновременно. «Обобщающий слух» мастера создает образцы народного искусства.

*Ключевые слова:* музыкальность, слух, искусство, С. П. Веселов, мастер, хохлома, живопись, цвет, свет, радость, ритм, песня

© **Kirnose I. Zoya, 2019**

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
PhD in Philology, Professor, of the Department of Philosophy and Aesthetics*

© **Kashlyavik Yu. Kira, 2019**

*National Research University Higher School of Economics – Nizhny Novgorod  
(Nizhny Novgorod, Russia),  
PhD in Philology, Professor of the Department of Literature and Intercultural Communication*

**MUSIC OF THE MASTER**

The article deals with the nature of the talent of the famous painter S. P. Veselov. His work was distinguished by the combination of the tradition of folk Khokhloma painting and its elevation to the level of high art. He used an old upper painting with grass patterns. The master has found a way from an ancient craft to his own innovative style, with a volatile brushstroke, while maintaining the texture of wood and the interior space of the composition. Convention is combined in his works with realism, beauty with pragmatism. The master's works are characterized by musicality and uniqueness of drawing. Their composition, like the structure of a musical work, is thought out, graphic refinement is combined with the richness of color. The symbolic theme of his work is the sun, which radiates from the center of the Golden prominences in the rhythm of the Russian dance Komarinsky and pagan dance at the same time. The «generalizing hearing» of the master creates samples of folk art.

*Key words:* musicality, art, S.P. Veselov, master, painting, khokhloma, colour, light, happiness, rhythm, song

Понятие «музыкальность» имеет разные аспекты: «метафизический, мистический, психологический, эстетический», и «широчайший спектр значений: духовность, идеальность, символичность, гармония, стройность, стихийность, свобода». Границы «музыкальности» «фиксируют пространство от отдельного звука — до вселенной в целом», при этом «сама идея музыки, музыкального и музыкальности подвижна, чувствительна к общим процессам, к открытию неизведанного душевного опыта» и культуры [5, с. 74].

С чего начать рассказ о Мастере? С Московского музея народного искусства, где в центре зала в хрустальном кубе мерцает на золотом фоне красный петух Веселова [4, с. 37]? С описания его дома-избы в деревне Мокушино близ Семино? Или с дороги к Мастеру, разбитой российской дороги, обладающей, по выражению Гоголя «большой подпрыгивающей силой»?

Пожалуй, начнем с дороги, которая, несмотря на кочки и ямы, как известно, приведет на Руси и на край белого света. Мы катим по этой дороге в крохотной машинке легендарном «Запорожец» в край Хохломы, где на протяжении столетий крестьяне спасались промыслом от голода и властей.

В деревнях Шабаши, Кулигино, Глыбино, Семино, Большие и Малые Хрящи, Трутнево поколениями жили Красильниковы, Удаловы, Кулигины, Семеновы, Шаповы, Лушины, Щукины, Волковы... Многие стали известными резчиками, токарями и красильщиками. В фамилиях они закрепили мастерство рода, а Веселовы — и оценку этого мастерства.

Степан Павлович Веселов поистине веселый мастер. Его радостный талант привлекал к нему многих поклонников. В городе Горьком, получившем в сталинское время это имя, ценители народного искусства давно знали вещи Веселова не единственно по стендам Художественного музея. И сам он, не кичась, привозил изделия на Канавинский рынок и продавал свои ложки и плошки, радуясь живой копейке и покупательскому одобрению.

Тогда, в 1970-е годы, он уже не работал на фабрике, вышел на пенсию и говаривал, что с детства любил писать не по заданию, а по настроению. И настроение это было светлым. А кого не привлечет радость? При всем сочувствии чужому горю-печали мы, по свойству нашей тварной природы, стремимся избегать унылых людей и тянемся к людям и вещам веселым. Так что наш «Запорожец» катил в Мокушино, повинувшись законам природы.

Сегодня почитатели таланта Веселова придумали, что притягательность его якобы связана с внутренним импульсом, получаемым из космоса. И Лев Гумилев, создавая теорию пассионарных личностей, тоже намекал на то, что в Нижегородском крае, на слиянии великих рек и завершении отрогов среднерусской возвышенности существует особая аура, помогающая появляться на свет людям с особой энергетикой. Действительно, если вчитаться в списки наших бывших и нынешних сограждан, обладающих большой хватательной силой, можно предположить, что какая-то правда во всем этом есть.

Но к Степану Павловичу Веселову это вряд ли относится. В березовом краю с тихой речкой, бедными крестьянскими избами и негромкой красотой, разглядеть которую дано только художнику, он был вполне земным, отмеченным лишь одной загадкой — загадкой таланта, умением радовать и радоваться. А стремление радовать можно было увидеть уже в приближении к его избе. Даже скворечник являл собой маленький шедевр — расписной дворец в узорах и в цветах. Радушием лучилась жена Степана Павловича — Агафья Ивановна, довольством жизнью дышал его дом. Позже, после смерти родителей, дети продали родовое гнездо, и старшая дочь, выучившаяся на бухгалтера, с недоумением говорила: «Продали задешево, а теперь говорят, что тятя был антиквариат. Даже где-то в ЮНЕСКО отмеченный. Знали бы, не торопились» [5, с. 17].

Но нам повезло. Мы приехали к живому мастеру, в избу, которая не напоминала пустую раковину. Искусствоведы назовут его дом музеем. А был он прежде всего жилым крестьянским домом. На стенах висели фотографии отца мастера в форме солдата еще Первой мировой, матери со строгим лицом, каких-то родственников, многочисленных детей, разлетевшихся из Мокушина во все стороны и не перенявших отцовского мастерства. Три богатыря на литографии. Ленин, читающий газету, какие-то дешевые статуэтки, прилагаемые к грамотам ударнику труда, служили дополнением к рукоделию хозяйки, высокой кровати с никелированными спинками, русской печи и тканым половикам.

И все же среди этой обыденности живым огнем пробивалось большое искусство. Многочисленные эскизы на кусках обоев или на клеенке «пряников», трав, солнечных дисков поражали безошибочным чувством композиции и той верностью взгляда, которые присущи лишь неординарному художнику. Древнее языческое искусство жило здесь не как у себя дома, а именно дома.



Кто только не побывал у Степана Павловича и Агафьи Ивановны! Из Москвы, из научно-исследовательского института народных промыслов наезжал Анатолий Васильевич Бакушинский, большой знаток народного искусства. Часами сидел, любовался работами Веселова. Из Нижнего Новгорода приезжал Георгий Петрович Матвеев — воспитанник Петербургского училища и организатор Семеновского кустарно-художественного музея, собравший старейших художников Хохломы в кооперативную артель. Артель экспортировала уже в 1930-е годы производимые предметы для продажи в столице и за рубежом. Попали туда и работы Веселова.

Был знаком Степан Павлович и с Петром Петровичем Кончаловским. Основатель объединения московских художников Серебряного века под названием «Бубновый валет», отмеченный высокими званиями и Сталинской премией, пленился не только исканиями француза Сезанна, но и приемами русского народного лубка. Степан Павлович рассказывал, как пытался Кончаловский повторить манеру местного мастера-красильщика, а получилось не то, хоть рука у Кончаловского была легкая. Ушел со словами: «Каждому — свое».

Веселов любил и умел рассказывать. О своих поездках на Всесоюзную выставку, о коллективизации и НЭПе, о войне и трудных послевоенных годах. Рассказывал он сочно, весело, минуя житейские мелочи или истории с непростыми отношениями с руководством фабрики, возвращаясь постоянно к темам ремесла.

Когда вошел в моду стиль богатой царской одежды из парчи — кудрина — Степан Павлович испробовал и его, красиво же: «от хорошей жизни кудри вьются, от плохой секутся». Попробовал он и вернулся к старинному верховому письму с травными узорами. Его упрекали в традиционности. Но именно Веселов нашел ход от древне-

го ремесла к тому, что называют новаторством. И нашел без разрушения старого приема — свободного легучего размаха кисти, который и позволял ремесленникам за световой день красить сотни ложек и поставцов.

Красильщиком был его отец. В огороде, на отлете от избы стояла красильня. Изделия токарей — «белье» — привозили возом. Работали, как и другие семьи, на скупщика-купца, увозившего посуду в Нижний на ярмарку. Детей приучали сызмала, давая простую работу по образцам. Но однажды, когда отец отлучился, Степка самостоятельно разрисовал посуду. На золотом фоне киноварью закричали петухи. Разрисовал и испугался отцовской трепки. И отец пригрозил, что отдерет, если купец не возьмет посуды. А купец, вернувшись из Нижнего, позвал мальчишку. Сказал, что «петухов» первыми раскупили. И дал Степану премию — красного ситца на рубаху. «Сколь я потом грамот и благодарностей получал», — рассказывал Веселов, — «а та первая премия по сей день помнится. Птицей по улице летел...» [5, с. 9].

Потом петухов он написал многие сотни — одинаковых и непохожих, ибо ничто живое не повторяется. Вот такой петух и расправил крылья в Московском музее. На блюде, сохранившем фактуру дерева и золото олифы, написанная в два цвета — красный и черный — вальяжно расположилась птица, занявшая все внутреннее пространство блюда. В рисунке нет ничего лишнего, и есть все необходимое, даже характер. Петух знает себе цену и похож на портрет французского короля Франциска I с полотна Клуэ в Лувре. Он наряден, надменен и совсем не равен петуху, который сзывает кур на птичьем крестьянском дворе. И все-таки зрителю не надо напрягаться, чтобы безошибочно узнать петуха, как это происходит с моделями абстрактного искусства. Условность счастливо встречается здесь с реализмом и красотой с прагматикой. Лишь один листок травы заполняет пустое место между изгибом шеи петуха и кромкой блюда. Композиция выверена идеально, живописно пятно не мешает четкости рисунка.

Композиция тоже грань таланта Степана Павловича Веселова. Неслучайно он любил писать «пряники» — геометрические рисунки, в которых симметрия не нарушается, графическая утонченность сочетается с богатством цвета. Повторяется древняя традиция пряничного подарка, который делали почетному гостю. Далеко не все хохломичи умели и умеют писать «пряники». Более нарядный и выигрышный узор фоновой живописи с цветами и ягодами стал сегодня характерен для хохломских изделий «с лицом». Среди них тоже есть превосходные.

Но вещи Степана Павловича иные. Кажется, что среди лучших — «солнце». Он и сам числил его особенным, держал у себя на стене и продал лишь по дружбе и не без сожаления. Это большое панно с красным фоном, по которому от центра стремятся золотые протуберанцы, вовлекая глаз зрителя в безостановочную круговерть, в вихрь. Таков ритм русской пляски, музыки камаринского, языческого хоровода, зажигающего солнце в крови.

Есть у Веселова и работы изначально дорогие, писанные на заказ, в которых красильщик и резчик выступают рядом. Сам мастер, высоко ценил мастерство резчиков, особенно Михаила Александровича Угланова, своего приятеля и сверстника, резавшего затейливые ковши и утицы, повторявшие форму дворцовой царской посуды XVII века. Шли эти вещи в Кремль и за границу.

Веселов все умел, но избегал «приписок» (работы по готовому рисунку) и «наляпок» (украшений изящными листочками), которые делают ради богатого декора или просто ради скорости. «Тычки» лепила на ложки Агафья Ивановна, не осмеливавшаяся выступать даже подмастерьем у Степана Павловича и глядящая на мужа с уважением и восхищением. Не ей ли посвятил он стихи на одном из панно с петухом:

*Уважает кура петуха,  
За то, что петушок не делает греха.  
Не курит петушок, не пьет  
И с курой весело живет.  
И каждый день петух поет.*

Песней была долгая жизнь Степана Павловича Веселова (1903–1993). Песенным — здоровым, народным, радостным его искусство — музыка золотого хохломского рисунка. «Обобщающий слух» мастера, музыкальность, «временное становление смыслов» здесь является качеством духовности и признаком классики, то есть образцовости [1, с. 289–324].

#### Литература

1. Асафьев Б. В. Слух Глинки // Избранные труды. Т. I. Избранные работы о М. И. Глинке. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 289–324.

2. Богуславская И. Я. Значение местных традиций для развития современного народного искусства // Народное искусство России в современной культуре. XX–XXI век. М.: Коллекция М, 2003. С. 115–126.
3. Золотое кольцо России: фотоальбом / сост. К. С. Полунина. М.: Советская Россия, 1982. 240 с.
4. Некрасова М. А. Современное народное искусство. Л.: Художник РСФСР, 1980. 208 с.
5. Рукопись бесед с С. П. Веселовым и членами его семьи // Архив З. И. Кирнозе. 63 л.
6. Сиднева Т. Б. Музыка, музыкальное и музыкальность: к вопросу о границе понятий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1 (27). С. 70–75.
7. Хохлома: альбом / сост. В. Вишневская, Н. Мамаева. М.: Планета, 1980. 158 с.

#### Reference

1. Asafief, B. V. (1952), "Glinka's hearing", *Izbrannie troudi* [Featured Works], vol. I, Izdatelstvo Akademii nauk, Moscow, USSR, pp. 289–324.
2. Boguslavskaja, I. Y. (2003), "The importance of local traditions for the development of contemporary folk art", *Narodnoe iskousstvo Rossii v sovremennoi rulture. XX–XXI vek* [Folk art of Russia in modern culture. XX–XXI century], Kollekcii, Moscow, Russia, pp. 115–126.
3. Polunina, K. S. (ed.) (1982), *Zolotoie koltso Rossii* [Golden Ring of Russia], Sovetskaia Rossia, Moscow, USSR.
4. Nekrasova, M. A. (1980), *Sovremennoe narodnoe iskousstvo* [Modern folk art], Hudozhnik, Leningrad, USSR.
5. Roukopis besed s S. P. Veselovim i chlenami sem'i (1980), *Arhiv Z. I. Kirnoze* [Arhiv Z. I. Kirnoze].
6. Sidneva, T. B. (2013), "Music, musical and musicality: on the question of the boundary of concepts", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (27), pp. 69–75.
7. Vishnevskaja, V. (ed.), Mamaeva, N. (ed.) (1980), *Khohloma* [Hochloma], Planeta, Moscow, USSR.

© **Зусман Валерий Григорьевич, 2019**

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород (Нижний Новгород, Россия), доктор филологических наук, научный руководитель, профессор Департамента прикладной лингвистики и иностранных языков  
vzusman@hse.ru*

© **Кирнозе Зоя Ивановна, 2019**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия), доктор филологических наук, профессор кафедры философии и эстетики  
E-mail: nngk-philosophia@yandex.ru*

© **Сиднева Татьяна Борисовна, 2019**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия), доктор культурологии, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики, профессор  
E-mail: tbsidneva@yandex.ru*

### «АНТИТРАДИЦИОНАЛИЗМ» И «ФИЛОСОФИЯ НЕСТАБИЛЬНОСТИ»

В статье рассматривается «философия нестабильности» как одна из фундаментальных основ науки и искусства антириторического типа. «Философия нестабильности», разработанная выдающимся физиком И. Пригожиным, основана на сомнении в «научоцентризме» и «европоцентризме» — привычных опорах западной цивилизации. Сближая интуитивное и рациональное, науку и искусство, И. Пригожин пересматривает стабильную упорядоченную картину мира.

В проекции на искусство концепция И. Пригожина отвергает «рефлексивный традиционализм» (термин С. Аверинцева). Тяготее к стабильности, повторяемости, рубрикации и нормативности, «рефлексивный традиционализм» в искусстве воплощает «абстрагирующую потенцию науки». Принцип «бесконечно воспроизводимых положений» искусства «риторического рационализма» (как это описано С. Аверинцевым и А. Михайловым), перекликается с той характеристикой, которую И. Пригожин дает традиционной физике.

Воплощением «философии нестабильности» оказываются гибкое «антириторическое» слово литературного текста, а также разворачивающаяся «здесь» и «сейчас», музыкальная структура. Анализируя литературные и музыкальные произведения в контексте «философии нестабильности», И. Пригожин приходит к мысли, что фуги И. С. Баха и литературные тексты содержат «точки бифуркации». С преодолением риторического рационализма связано и упрочение так называемой «открытой формы» в музыке и литературе.

*Ключевые слова:* философия нестабильности, неопределенность, интуиция, бифуркация, риторический рационализм, антитрадиционализм, антириторические структуры, словесные и музыкальные, порядок и беспорядок, «открытая форма»

© **Zusman G. Valery, 2019**

*National Research University Higher School of Economics – Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia), PhD in Philology, Scientific Director, Professor of Department of applied linguistics and foreign languages*

© **Kirnose I. Zoya, 2019**

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia), PhD in Philology, Professor, of the Department of Philosophy and Aesthetics*

© **Sidneva B. Tatiana, 2019**

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia), PhD in Culture Studies, Vice-rector for scientific work, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics, Professor*

### «ANTI-TRADITIONALISM» AND «PHILOSOPHY OF INSTABILITY»

The «philosophy of instability» is considered in the article as one of the fundamental foundations of the science and art of the antiterritorial type. «The philosophy of instability», developed by the outstanding physicist I. Prigozhin, is based on a doubt about «scientocentrism» and «eurocentrism» — the usual pillars of western civilization. I. Prigozhin revises a stable ordered picture of the world, bringing together intuitive and rational, science and art.

In the projection on art, Prigogine's concept rejects «reflective traditionalism» (S. Averintsev's terms). Tending to stability, repeatability, rubrication and normativity, «reflective traditionalism» embodies the «abstracting potency of science» in art. The principle of «infinitely reproducible propositions» of the art of «rhetorical rationalism» (as described by S. Averintsev and A. Mikhailov), echoes the characteristic that I. Prigozhin gives to traditional physics.

The embodiment of the «philosophy of instability» is the flexible «antiterritorial» word of the literary text, and the unfolding «now» and «here» musical structure. Analyzing literary and musical works in the context of the «philosophy of instability» I. Prigozhin comes to the conclusion that the fugues of J. S. Bach and literary texts contain «bifurcation points». The consolidation of the so-called "open form" in music and literature is also associated with the overcoming of rhetorical rationalism.

*Key words:* philosophy of instability, uncertainty, intuition, bifurcation, rhetorical rationalism, anti-traditionalism, anti-rhetorical structures, verbal and musical, order and disorder, «open form»

На рубеже XX–XXI веков вновь возник вопрос о близости науки и искусства. На основе мультипредметного междисциплинарного подхода ученые и художники (поэты, композиторы) заново осознали и прочувствовали неразрывную связь дополняющих друг друга интуитивных и рациональных аспектов мышления. Так, великий математик Андрей Колмогоров подчеркивал важность «интуиции процессов», то есть «умение предвидеть результат или прогноз эволюции процесса без вычислений» [11, с. 7]. Эту «интуицию процессов» Леонардо да Винчи называл «componimento inculto», а Альфред Шнитке — «интуитивным знанием», не требующим объяснений и гораздо более точным, чем знание интеллектуальное [4, с. 128].

В конце XX столетия к проблемам предвидения и прогноза обратился Нобелевский лауреат по термодинамике Илья Пригожин (1917–2003). Его известные тексты «Философия нестабильности» (1989) и «Кость еще не брошена» (2000) стали посланиями ученого «к будущим поколениям». Написанные в разных жанрах, эти тексты объединяет по-новому изложенное целостное видение мира и человека [8; 9].

Автор отказался от целого ряда европейских «центризмов», определявших традиционное соотношение человека и вселенной, науки и искусства, Запада и Востока. На рубеже XX–XXI веков И. Пригожин дистанцировался от двух привычных опор западной цивилизации — «научоцентризма» и «европоцентризма».

Новый взгляд на мир включает в себя переосмысление «элементарных феноменов», тривиальных и хорошо известных «не менее тысячи лет». И. Пригожин привел классический пример: если расположить «обычный маятник, оба конца которого связаны жестким стержнем, причем один конец неподвижно закреплен, а другой может совершать колебания с произвольной амплитудой», в самом нижнем положении, то «несильно качнув его груз», экспериментатор выведет такой

маятник «из состояния покоя». При этом можно с уверенностью предсказать, что, «в конце концов, маятник остановится в первоначальном (самом нижнем) положении» [9, с. 46]. Предсказуемое поведение маятника, которое повторяется всякий раз при данных неизменных условиях, можно сравнить с риторическим принципом в искусстве. Маятник в нижнем положении — символ явления, которое С. Аверинцев назвал «риторическим рационализмом».

В статье «Риторика как подход к обобщению действительности» С. Аверинцев отмечал, что «античный риторический взгляд на мир» классифицировал ситуации в произведениях не как «...однажды бывшие или могшие быть случаи», не как конкретные и связанные со случайными признаками события, случающиеся однократно "здесь" и "сейчас", но как «...» бесконечно воспроизводимые положения» [1, с. 159]. Маятник в нижнем положении и риторическое искусство — иллюстрации «философии стабильности».

В исследованиях С. Аверинцева и А. Михайлова об искусстве дана развернутая характеристика риторической традиции в европейской литературе. Для «риторического рационализма» характерна опора на «норму», «рубрику» и «каталогизацию» в художественном мышлении. В литературном слове, например, на первый план выступает терминологическое «понятийное» начало. В художественном мышлении складываются стабильные и устойчивые схемы. Автоматически возникая в памяти, риторические конструкции «напрашиваются» сами собой, ретранслируясь в бесчисленных «самовоспроизведениях» [6, с. 73]. Основой музыкального лексикона позднего Ренессанса и барокко стала разветвленная музыкально-риторическая система — «метаязык языка» (Р. McCreless). Эмблематичность барочного музыкального мышления, объединяющая в некоем пространстве конвенциональности столь разных композиторов, как Жоскен Дебре, Орлан-

до ди Лассо, Дезуальдо, Монтеверди, Букстехуде и достигшая вершины в творчестве И. С. Баха, безусловно, отражает общие процессы закрепления в сознании устойчивой семантики художественного языка. В русле «риторического рационализма» может быть рассмотрена и «централизованная» система классической музыки, непременно предполагающей тональную замкнутость, тематическое единство, типологическую устойчивость гармонических оборотов, четкую структурную дифференциацию разделов и частей композиции, доминирование основанного на строгой иерархии гомофонно-гармонического типа фактуры.

И. А. Барсова в фундаментальном труде «Симфонии Густава Малера», определяя оркестровую ткань как «плоть музыкальной идеи», отражающую характер музыкального мышления, разделяет классический и неклассический ее типы. «Классический тип оркестровки во всем многообразии его проявлений» имеет определенную тенденцию к замкнутой форме, представляет собой строгую иерархию, предполагает функциональную определенность каждой группы оркестра, имеет «один пространственный план звучания», «монофоническое строение оркестра», единство оркестрового изложения музыкальной темы [2, с. 480]. Классический тип оркестровки, таким образом, четко фиксирует характерные принципы философии стабильности, находясь в русле данной парадигмы.

Тяготая к равновесности, повторяемости и рубрикации, «рефлексивный традиционализм» в искусстве выражает «абстрагирующую потенцию науки» [1].

В рамках «философии стабильности» надежный прогноз дать весьма непросто, но он возможен. Прогноз возникает на основе изначально заданной информации и надежных вычислений. Если прогноз не удастся построить, то это чаще всего объясняется отсутствием необходимых данных (данные не удалось собрать). «Заданность» возможных перспектив свидетельствует отнюдь не о «бедности» и ограниченности языковой реальности классического художественного произведения. Речь должна идти только «о том, чтобы определить, насколько это стремление к информативной новизне согласуется с возможностями коммуникации между автором и пользователем» [13, с. 190]. Умберто Эко для иллюстрации данного положения приводит весьма примечательный пример — начало незатейливого менуэта Баха из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»:



В этом фрагменте «закон вероятности» — это закон «тональной грамматики, на котором обычно воспитывался слух западного человека в постсредневековую эпоху» [13, с. 190]. Согласно действию контекстуальных органических связей, «ухо всегда будет выбирать более простой путь, чтобы уловить эти связи согласно "показателю рациональности", основанному не только на так называемых "объективных" данных восприятия, но прежде всего на предположении усвоенных лингвистических условностей» [13, с. 190]. *G* и *e* в первом такте предполагают гармонию доминанты, которая стремится к тонике и во втором такте тоника подтверждается. «Если бы этого не произошло <...>, нам ничего бы не оставалось, как предположить опечатку» [13, с. 190]. Очевидная мелодическая и гармоническая логика, подтверждающая наши ожидания, свидетельствует о высокой вероятности прогноза в «философии стабильности».

В статье «Философия нестабильности» И. Пригожин рассматривал другое состояние мира. В терминологии С. Аверинцева и А. Михайлова эту картину мира можно назвать антириторической и антитрадиционалистской. Это состояние мира И. Пригожин иллюстрирует другим примером из статьи «Философия нестабильности». Ученый предлагает изменить условия известного эксперимента, расположив маятник так, «чтобы груз оказался в точке, противоположной самому нижнему положению». Рано или поздно маятник в верхнем положении «...упадет либо вправо, либо влево...», причем «достаточно будет очень малой вибрации, чтобы направить его падение в ту, а не в другую сторону» [9, с. 46]. «Направление падения в этом случае существенным образом зависит от флуктуации», то есть случайных колебаний [9, с. 46].

«Акциденции», «случайные признаки» блокируют нормативное мышление. Маятник с грузом в точке, противоположной нижнему положению, — символ нестабильного и непредсказуемого современного мира, для которого характерны «антириторические» наука и искусство, с присущей ему семантикой свободы, становления, нестабильности, преобладания «неготовых», «гибридных» структур и «открытых» форм. Вероятно, своего предельного воплощения идея «нестабильности» достигает в музыке XX–XXI веков и прежде всего в алеаторике, допускающей ситуацию, когда «автор алеаторической композиции подготовлен к звуковому результату немногим лучше своих исполнителей и слушателей» [7, с. 187].

В «антрадиционалистском искусстве» гибкие слово или музыкальная структура находятся «всецело в распоряжении» автора (А. В. Михайлов). Размышляя о драматургии А. П. Чехова, А. В. Михайлов пишет: «Все отдельное случается, и все отдельное может быть другим; но все случающееся в своей совокупности — уже не случай и не может быть другим, оно необычайно, как все, что бывает только однажды...» [6, с. 396]. «Однократные» ситуации помогают «выявиться» характеру. Характер утрачивает служебную роль, тогда как в античном искусстве он нужен был для демонстрации «сверхличной мифологической фабулы» [1, с. 66]. Так и человеческое лицо с его историей, способностью запечатлеть неповторимость момента отличается от статуарной и неподвижной античной маски [1, с. 24]. Маска «лишена истории», лицо, напротив, — «переменная величина» единственной, однократной, необратимой, «этой», а не другой человеческой жизни.

«Антириторическое слово» становится «голосом действительности», ее конкретности и множественности. Если «риторическое слово» владеет писателем, если оно «выше и главнее его», то «свободно повествующий писатель» сам владеет своим словом [6, с. 429].

Принцип «бесконечно воспроизводимых положений», характерных для искусства «рефлексивного традиционализма» перекликается с характеристикой, которую И. Пригожин дает традиционной физике. Возможно, такую физику как науку о стабильных и предсказуемых явлениях также можно было бы назвать «риторической».

Интересно, что различные виды искусства, в том числе музыку и литературу, И. Пригожин рассматривает как противоположность «риторическому рационализму». Не только А. Шнитке или Г. Канчели сочиняли музыку, в которой «порядок и беспорядок», оказываются связанными особым образом, но и творения И. С. Баха не сводятся к «риторическому рационализму». По мнению И. Пригожина, жанр фуги у немецкого композитора также содержит потенциальные «точки бифуркации», моменты ветвления. Непредрешенность и непредсказуемость развертывания музыкального и литературного материала привлекают внимание И. Пригожина.

И. А. Барсова пишет о внутреннем родстве искусства Баха и Малера, мышление которых «как бы несет в себе новый стиль» [2, с. 484]. В то же время очевидная пограничность творчества двух гениев различна: она фиксирует разные процессы — «угасающее» и «зарождающееся» движение. Метафорически емко называя многоголосие Густава Малера «ожившими пластами в недрах

гор», преодоление классической идеи «стабильности» исследователь видит в стереофоничности (взамен «монофоничности»), функциональной переменности оркестровой ткани, в утверждении «полифонически-гармонического склада» фактуры [2, с. 483].

По мнению И. Пригожина, словесные группы и мелодические структуры достигают смысловых «развилки», где возможны разные варианты развертывания. Так, например, «...в фугах Баха <...> заданная тема всегда допускает великое множество продолжений, из которых гениальный композитор выбирал на его взгляд необходимое» [9, с. 51]. «Заданная тема» представляет собой «диссипативную структуру», которая содержит потенциал заданности и непредрешенности, порядка и беспорядка. Интересно сопоставить соображения И. Пригожина с размышлениями А. Шнитке: «Анализ хоралов Баха выявляет множество почти нарушений строжайших в ту пору гармонических правил. Но это совсем не нарушения! Озадачивающие наш слух приемы баховской полифонии как раз и находятся на грани нарушений. Они имеют свое оправдание в контексте самой музыки, прежде всего в ее интонационной основе» [4, с. 193]. Полагаем, что А. Шнитке имеет в виду «точки бифуркации» в структуре произведения, когда что-то заданное «...допускает великое множество продолжений». Хоралы Баха заставляют вспомнить о том, как в современной математике решаются некоторые уравнения. Математики «...вводят так называемые "ложные цифры", которые, уничтожаясь по ходу решения, помогают в итоге найти верный результат» [4, с. 193]. В искусстве «ошибки» и «нарушения» и открывают то свободное пространство, которое позволяет ему поддерживать природную «нестабильность». Нарушая устойчивые правила гармонии, интуитивно отклоняясь от них, выбирая «беспорядок» вместо порядка, допуская нарушения нормы и отказываясь от заданных схем, И. С. Бах в своей музыке выходит за рамки «рефлексивного традиционализма».

Те же процессы происходят и в литературе. Если Шекспир и Рабле преодолевали границы риторики, а Леонардо да Винчи выдвигал принцип «componimento inculto» — «интуитивной», свободной композиции — то роман, как новый жанр европейской литературы, выдвигает на первый план «живое слово», которое в своей направленности на предмет «встречается с чужим словом». Живое слово романа — «многоголосое слово». В статье «Слово в романе» М. М. Бахтин пишет: «Слагаясь в атмосфере уже сказан-

ного, слово в то же время определяется еще не сказанным, но вынуждаемым и уже предвосхищаемым ответным словом» [3, с. 93]. Точно так же музыкальные тексты Г. Канчели определяются тишиной, молчанием, безмолвием — как особым состоянием сакральной молитвенности и «дематериализации» музыки. Называя роман выражением «галилеевского языкового сознания, отказавшегося от абсолютизма единого и единственного языка...», М. М. Бахтин характеризует его как жанр «антириторический» [3, с. 178].

По мысли И. Пригожина, литературное произведение, «...начинается с описания исходной ситуации, заданной с помощью конечного числа слов» [9, с. 51]. Это конечное число начальных слов — «...нечеткая и непроявленная структура, находящаяся в стадии становления» [5, с. 154]. В этой части повествование «...еще открыто для многочисленных различных линий развития сюжета» [9, с. 51]. В этой точке развертывания текста — «...кость еще не брошена», тем более что, по мнению И. Пригожина, «музыка и искусство меняются <...> каждые пятьдесят лет» [8]. Характерно, что, изучая «неготовые», «нестабильные» смысловые структуры, У. Эко апеллирует, прежде всего, к музыке. Исходным моментом всех его рассуждений об «открытом произведении» оказываются музыкальные композиции Лучано Берио, Анри Пуссера, Карлхайнца Штокхаузена, Андре Букурешлиева. Очевидно, что новая музыка «дает ученому не только обширный материал, демонстрирующий разные способы преодоления "закрытости" сочинения: музыка становится неким методологическим ключом к пониманию "открытости"» [10, с. 293].

Совпадение физических, литературных, музыкальных, философских и иных культурных процессов не является случайным. Характерно размышление Пьера Булеза, который обращаясь к опыту Веберна, утверждает: «Это было откровение. Это была музыка нашей эпохи, содержащая в себе неограниченные возможности. Никакой другой язык не стал более возможным. Это была наиболее радикальная революция со времен Монтеверди, так как упразднились все другие пути, все штампы. Имея это, музыка выходила из мира Ньютона в мир Эйнштейна. Идея тональности базировалась на Вселенной, руководимой законом всемирного тяготения. Серийная идея основана на (принципе) постоянно расширяющейся Вселенной» (цит. по: [12, с. 116]).

Прорыв искусства в новые измерения позволяет со всей отчетливостью констатировать,

что поступательное его движение все более подтверждает тотальную взаимозависимость различных процессов жизни.

В заключение добавим также, что было бы упрощением истории искусства представлять «стабильность» и «нестабильность» как последовательно сменяющие друг друга типы художественного мышления. Эти связи нелинейны и полны непредсказуемости.

#### Литература

1. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
2. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд-во Н. И. Новикова, 2019. 584 с.
3. *Бахтин М. М.* Вопросы эстетики и поэтики. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
4. *Беседы с Альфредом Шнитке / сост., авт. вст. ст. А. В. Ивашкин.* М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
5. *Караулов Ю. Н.* Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. М.: ИРЯ РАН, 1999. 180 с.
6. *Михайлов А. В.* Языки культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 912 с.
7. *Орлов Г.* Древо музыки. Washington (DC): H. Frager & Co; СПб.: Советский композитор, 1992. 410 с.
8. *Пригожин И.* Кость еще не брошена / пер. Е. Князевой // Наука и жизнь. 2002, № 11. С. 4–9.
9. *Пригожин И.* Философия нестабильности / пер. Я. Свирского // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46–57.
10. *Сиднева Т. Б.* Диалектика границы в музыке. М.: ABCdesign, 2014. 400 с.
11. *Тихомиров В. М.* Андрей Николаевич Колмогоров, 1903–1987: жизнь, преисполненная счастья. М.: Наука, 2006. 199 с.
12. *Цареградская Т. В.* Утопии музыкального структурализма 50-х годов // Искусствознание Запада об искусстве XX века. М.: Наука, 1988. С. 116–137.
13. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.

#### References

1. *Averintsev, S. S.* (1996), *Rhetorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii* [Rhetoric and the origins of the European literary tradition], Shkola «Yazyki russkoy kul'tury», Moscow, Russia.

2. Barsova, I. A. (2019), *Simfonii Gustava Malera* [Symphony by Gustav Maler], Izd-vo N. I. Novikova. St. Petersburg, Russia.
3. Bakhtin, M. M. (1975), *Voprosy estetiki i poetiki* [Issues of aesthetics and poetics], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia.
4. Ivashkin, A. V. (ed.) (1994), *Besedy s Alfredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], RIK «Kul'tura», Moscow, Russia.
5. Karaulov, Yu. N. (1999), *Aktivnaya grammatika i asociativno-verbal'naya set'* [Active grammar and associative verbal network], IRYA RAN, Moscow, Russia.
6. Mikhaylov, A. V. (1997), *Yazyki kul'tury* [Languages of culture], Shkola «Yazyki russkoy kul'tury», Moscow, Russia.
7. Orlov, G. (1992), *Drevo muzyki* [Tree of music], H. Frager & Co, Sovetskiy kompozitor, Washington (DC), St. Petersburg, USA, Russia.
8. Prigozhin, I. (2002), "The bone has not yet been thrown", *Nauka i zhizn'* [Science and life], translated by Knyazeva, no. 11, pp. 4–9.
9. Prigozhin, I. (1991), "Philosophy of instability", *Voprosy filosofii* [Philosophy Issues], translated by Svirskiy, Ya., no. 6, pp. 46–57.
10. Sidneva, T. B. (2014), *Dialektika granicy v muzyke* [Dialectics of the border in music], AVSdesign, Moscow, Russia.
11. Tikhomirov, V. M. (2006), *Andrej Nikolaevich Kolmogorov, 1903–1987: zhizn', preispolnennaya schast'ya* [Andrey Nikolayevich Kolmogorov, 1903–1987: a life full of happiness], Nauka, Moscow, Russia.
12. Tsaregradskaya, T. V. (1988), "Utopias of musical structuralism of the 50s", *Iskusstvoznanie Zapada ob iskusstve XX veka* [Western art criticism about the art of the twentieth century], Nauka, Moscow, Russia, pp. 116–137.
13. Eko, U. (2004), *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj poetike* [An open work. Form and uncertainty in modern poetics] translated by Shurbeleva, A., Akademicheskij proyekt, St. Petersburg, Russia.

## РЕЦЕНЗИИ

DOI: 10.26086/NK.2019.54.4.020

УДК 784

© **Левая Тамара Николаевна, 2019**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки, профессор  
E-mail: levgez@mail.ru*

### **«ОПЕРА — ЧУДО СВЕТА». О КНИГЕ АЛЕКСЕЯ ПАРИНА**

Статья посвящена анализу книги А. Парина «Опера — чудо света», входящей в серию «О музыке просто». Ценность издания заключается в популяризации оперы среди детской аудитории. Сложные просветительские задачи достигаются создателем книги в полной мере. В статье сделан обзор содержания и структуры изданной работы.

Особые достоинства книги: анализ сотворчества композитора с другими участниками оперной постановки, ее «синтетичность», богатство представленных в ней материалов, тонкий юмор и увлекательность изложения.

Автор статьи полагает важным, что издание книги А. Парина совпало с проведением масштабной конференции в РАМ им. Гнесиных, посвященной опере — ее истории и современному развитию.

*Ключевые слова:* А. Парин, книга о музыке, книга для детей, история оперы, «Опера чудо света», «О музыке просто»

© **Levaya N. Tamara, 2019**

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
PhD in Arts History, Head of the Department of Music History, Professor*

### **«OPERA IS A WONDER OF THE WORLD». BOOK BY ALEXEI PARIN**

The article is devoted to the analysis of the book by A. Parin «Opera is a miracle of the world», which is part of the series «About music is simple». The value of the publication is to popularize opera among children. The creator of the book achieves complex educational tasks in full. The article provides an overview of the content and structure of the published work.

Special virtues of the book: analysis of the co-creation of the composer with other participants in the opera, its «synthetism», the richness of the materials presented in it, subtle humor and fascinating presentation.

The author of the article believes it is important that the publication of the book by A. Parin coincided with the holding of a large-scale conference at the Russian Academy named after Gnesins, dedicated to the opera — its history and modern development.

*Ключевые слова:* A. Parin, a book about music, a book for children, the history of opera, «Opera is a miracle of the world», «About music is simple»

Издательство «Арт Волхонка» выпустило в свет еще одну книгу из серии «О музыке просто». Это книга Алексея Парина «Опера — чудо света» (редактор — Е. Г. Сергиевская, дизайн-проект и иллюстрации О. В. Золотухиной). Алексей Парин известен как глубокий знаток и популяризатор оперного искусства, автор капитальных исследований, вроде книги «Хождение в невидимый град (Парадигмы русской классической оперы)». На этот раз он адресует свой текст детской аудитории (точнее, детско-родительской, ибо читать его бу-

дет интересно не только детям). Задача не из легких, учитывая, что опера — один из самых сложных музыкальных жанров, своего рода вершина пирамиды, где соединяются друг с другом пение, пластика, живопись, архитектура, оркестровое звучание, актерская игра. Постичь это многосоставное целое кажется почти невозможным. Тем приятнее удостовериться, что популяризаторские задачи выполняются в новой ярко иллюстрированной книге-альбоме на самом высоком профессиональном уровне.

Взгляд на оперу в разных аспектах и с разных точек зрения помог авторам издания не только оживить и разнообразить свое повествование, но и донести до читателя смысл оперы как масштабного синтетического целого. При этом освещается более чем четырехвековая история жанра. Любопытно, что выход книги совпал по времени с проведением в РАМ им. Гнесиных «взрослой» международной конференции «Опера в музыкальном театре. История и современность», в которой довелось принять участие и автору этих строк. Тематика докладов воистину потрясала воображение своей многоохватностью. Сходную задачу, несмотря на «детский» формат, выполняет и новая книга издательства «Арт Волхонка», причем без всяких скидок на популяризаторские цели. Вас интересует, какой была опера в старину, каковы образцы театральной копродукции XXI века, кто стоит в ряду самых активных оперных режиссеров-новаторов? — обо всем этом можно узнать на страницах рецензируемой книги. Предметом внимания выступают не только оперные композиторы — «главные герои» пове-

ствования. Не меньше места уделяется либреттистам, певцам, дирижерам, художникам и режиссерам-постановщикам, благодаря которым опера обретает на сцене плоть и кровь. Не обойдены стороной знаменитые оперные театры и фестивали, а также необычные режиссерские версии классических опер.

Впрочем, содержательная сторона книги отнюдь не сводится к ее тексту, пусть и весьма увлекательному. Подобно другим изданиям «Арт Волхонки», перед нами — настоящий Gesamtkunstwerk, книга-праздник, где словесный текст монтируется с фотоснимками, документами, а главное — удивительно яркими и остроумными рисунками, в которых оживают то шаржированные портреты оперных знаменитостей, то комически преувеличенные фигуры оперных примадонн (чего стоят Орфей и Эвридика на первой странице обложки, изображенные в духе бытовой семейной ссоры!..)

Новая книга-альбом повествует о музыке не только просто, но весело и увлекательно, в чем еще одно ее бесспорное достоинство.

## Content

**Problems of musical theory and history**

- Levaya T. N.* To the concept of «modern music»: discussion notes 3
- Aleksandrova L. V.* On the expansion of the concept of logical relationships in high-altitude music organizations of the twentieth century: equivalence 9
- Denisova G. A.* «Sechs orchesterlieder» op. 8 A. Schoenberg from the perspective of two models of the orchestergesang genre 20
- Batagova T. E., Konarev M. A.* Specificity of orchestral expressiveness in B. I. Tishchenko's triptych based on K. I. Chukovsky's fairy tales 28
- Rybalova M. M.* Semantics of the tango genre in D. D. Shostakovich's ballets 33
- Stefanovich D. V.* Church singing in blockade time. Personalities 44

**Questions of ethnomusicology**

- Tatarinova T. L.* Particular qualities of phonics in humor genres texts of russian song folklore 48

**Problems of pedagogy and methods of music education**

- Zabulionite Audra K. I.* Smart-technologies as an innovative project in the training of chinese postgraduate students in musicology: challenges and opportunities 52

**East and West: exploring Chinese musical culture**

- Dong Shuhan.* Features of the style of chamber-instrumental piece of music of Guo Wenjing «Music "Ba" for cello and piano» and string quartet «The ballad of the Yangtze river» 59
- Amrahova A. A., Shen Hongbo.* The image of China in the culture of Europe and the forms of its musical embodiment (until the 20th century) 65
- Zhao Ming.* Reed instruments of ancient China in the context of development of chinese bayan and accordion art 74
- Li Yuehe.* The formation and development of the cantata genre in the musical culture of China 80
- Mao Nan.* Sinicization of the western flute: from the history of the flute art of China 87

**Music in its artistic parallels and interrelations**

- Bulycheva E. I.* The mythological foundations of music images in the works of the Pre-Raphaelites 94
- Afasizhev M. N.* Classical paradigm of empathy in theory and practice of art 99
- Afasizhev M. N.* Towards the creation of a comprehensive methodology for the study of art 104
- Kirnose Z. I., Kashlyavik K. Y.* Music of the master 108
- Zusman V. G., Kirnose Z. I., Sidneva T. B.* «Anti-traditionalism» and «Philosophy of instability» 112

**Reviews**

- Levaya T. N.* «Opera is a wonder of the world». Book by Alexei Parin» 118

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях Комитета по публикационной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов — The European Association of Science Editors (EASE).

Рукописи проходят одностороннее, «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы статей.

ISSN 2220–1769

Журнал зарегистрирован  
Федеральной службой по  
надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций  
(свидетельство о регистрации  
СМИ ПИ № ФС77-65182  
от 28.03.2016).

Журнал включен в Перечень  
ведущих рецензируемых  
научных журналов и изданий,  
выпускаемых в Российской  
Федерации, в которых  
должны быть опубликованы  
основные научные результаты  
диссертаций на соискание  
ученых степеней кандидата  
наук и доктора наук по  
направлению 17.00.00  
«Искусствоведение».

Издается с 2009 года.  
Выходит 4 раза в год.

Распространяется во всех  
регионах России.  
Подписка по каталогам  
«Пресса России»  
(индекс 82885).

*Свободная цена.*

Издание включено в систему  
Российского индекса научного  
цитирования  
(договор № 74-11/2010P от  
24.11.2010).

*Дата выхода в свет:*  
30.12.2019.

Формат 60×84/8.  
Усл. печ. л. 13,95. Тираж 100 экз.  
Заказ № 222.

*Отпечатано:*  
ФГБОУ ВО «Нижегородская  
государственная  
консерватория  
им. М. И. Глинки».  
603950, Нижний Новгород,  
ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40.

<http://www.nnovcons.ru>  
[nngk.izdaniya@yandex.ru](mailto:nngk.izdaniya@yandex.ru)