

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

XXI ВЕК



Выпуск 1/2

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ XXI ВЕК



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ –

XXI ВЕК

Выпуск 1

Санкт-Петербург
2014–2015

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**НАСЛЕДИЕ ГЕНРИХА ОРЛОВА
И
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО СРАВНИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ**

Сборник статей и материалов

Часть вторая

Санкт-Петербург
2014–2015

УДК 781.9

ББК 85.31

Редакционная коллегия:

И. В. Мацеевский (ответственный редактор)

О. В. Колганова (редактор-составитель)

Ю. Е. Бойко

Д. А. Булатова

А. Б. Никаноров

М. А. Сень

Рецензенты: Г. В. Тавлай, кандидат искусствоведения

Н. В. Александрова

Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов / Российский институт истории искусств [ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацеевский]. – СПб., Ч. 2. 2014–2015. 242 с.

Редакторы английских текстов: **В. А. Белов**, М. С. Заливадный

Библиографическая редакция: А. Б. Никаноров

Дизайн обложки: О. А. Беляев

delicious telecom
oyster

© Российский институт истории искусств, 2015
ISBN 978-5-86845-193-5 © Коллектив авторов, 2015

Содержание

II

Динара Булатова (Санкт-Петербург) Тюркский кобуз как объект сравнительного инструментоведческого исследования	7
Юрий Бойко (Санкт-Петербург) Русская народная инструментальная музыка: между Востоком и Западом	20
Дмитрий Шумилин (Санкт-Петербург) Творчество А. Н. Скрябина и классическая музыкальная традиция Индии. К постановке проблемы	26
Ирина Вискова (Москва) Метафоричность тембрового пространства в оперном театре Рихарда Вагнера	38
Владислав Петров (Астрахань) Основные жанровые признаки инструментального театра	44
Ангелина Алпатова (Москва) Музыкальная память войны: Сонатный диптих Игоря Мациевского	49
Валерия Недлина (Алматы, Казахстан) Взаимодействие композиторского творчества и традиционной культуры в современной казахской музыке	65
Цюй Ва (Чжанчжоу, Китай; Нижний Новгород, Россия) Фортепианные транскрипции китайских композиторов на темы из национальной инструментальной музыки 1970-х годов	74
Владимир Третьяченко (Красноярск) Использование семантических особенностей музыкальных текстов в скрипичной педагогике	80

III

Мargarита Тимофеева (Великий Новгород) Новгородские берестяные грамоты: о прагматике, коммуникативных функциях, субъектных «играх» и «бесовских игрищах»	87
Елена Воробьева (Санкт-Петербург) «Нуш-Нуши» П. Хиндемита: о литературном первоисточнике и его авторе	96
Владимир Лисовой (Москва) Литературное творчество композитора: Рикардо Кастильо как публицист	107
Евгения Хаздан (Санкт-Петербург) Знаки вокруг текста: интонационные аспекты чтения Торы	119

Любовь Плющай (Санкт-Петербург) Символика чисел и геометрических фигур в традиционных танцах Карелии и русского населения Ленинградской области	124
--	-----

IV

Лариса Березовчук (Санкт-Петербург) Визуальное событие как организация предметного содержания кадра (о перспективах применения нарратологического подхода в киноведении) 130	
---	--

Андрей Андреев (Санкт-Петербург) К вопросу методологии исследования исторически сложившихся понятий в научном киноведении	143
--	-----

Денис Мыльников (Санкт-Петербург) Композиция кадра и ее связь с иконографической традицией	152
--	-----

V

Ольга Колганова (Санкт-Петербург) Звуко-световые эксперименты Г. И. Гидони	163
--	-----

Сергей Зорин (Москва) Музыкальная светоживопись и светомузыкальные инструменты	170
--	-----

VI

Яков Иоскевич (Санкт-Петербург) АВ и Интернет как базовые составляющие инфраструктуры ноосферы на поле «художественно-эстетической» деятельности рубежа нового тысячелетия	181
--	-----

Гдалий Гармиза (Санкт-Петербург) Фонографические средства звукописи: к вопросу о систематизации	191
---	-----

Юлия Бобовкина (Челябинск) Влияние раннего джаза на творчество Ф. Бузони	208
--	-----

Екатерина Коровина (Екатеринбург) Некоторые особенности ритмической организации в джазе	215
---	-----

Алексей Косых (Санкт-Петербург) О принципах функционального членения звуковой среды средневекового города: принцип неоднородности	218
--	-----

Михаил Заливадный (Санкт-Петербург) О спектакле «Без гравитации» светомузыкального лазерного театра «Lux aeterna»	225
--	-----

Нина Цыркун (Москва) Проблемные лакуны современного киноведения, или Чем должна заниматься теория кино?	227
--	-----

Сведения об авторах	232
----------------------------------	-----

Summary	235
----------------------	-----

Динара Булатова
(Санкт-Петербург)

Тюркский кобуз как объект сравнительного инструментоведческого исследования

Тюркский *кобуз* – один из древнейших смычковых инструментов в истории музыкальной культуры. Термин «кобуз» распространен на обширной территории Евразийского континента – от Восточной Европы до Дальнего Востока.

Древность происхождения кобуза отмечается многими исследователями. Рассматривая эволюцию струнного инструментария как процесс выпрямления изогнутого деревянного корпуса, напоминающего форму лука, В. Беляев придает особое значение инструментам типа китайского *хуциня*, монгольского *моринхура*, казахского *кобыза*, киргизского *кыяка* как инструментам с натянутыми на значительном расстоянии от шейки струнами [3: 52]. Возникновение кобуза, распространенного на большой территории северо-востока Азии (ныне земли Казахстана, Кыргызстана, Монголии, республик Алтай, Хакассия, Тыва), исследователи связывают с «развитием в IX–X веках музыкальной культуры киргизов и других народов, населявших этот край, обусловленным общим подъемом их общественной жизни в ту эпоху» [5: 142–143]. Возможно, инструмент появился и ранее указанного времени. Во всяком случае, на основании китайских письменных источников IX в. В. Бахман делает вывод: смычковый способ звукоизвлечения проник в Китай вместе с традиционным инструментом одного из тюркских племен *tung-hu* со старомонгольской культурой [2: 357]. Речь идет о смычковом хордофоне, известном в Китае под именем *хуцинь*, с двумя волосяными струнами. Изображение смычкового инструмента с грушевидным корпусом и лукообразным смычком видим на деке корпуса лютни эпохи Тан в коллекции Сёсоин. По мнению С. Кибировой [10: 52], данное изображение датируется временем не позднее 768 г., а не IX–X вв., как полагал В. Бахман. На деке, обтянутой кожей, изображены два музыканта: один играет на лютне, другой – на смычковом инструменте. В отличие от лютни, последний изображен схематич-

но, вследствие чего точно определить его принадлежность к тому или другому виду смычковых инструментов невозможно. Т. Вызго допускает, что «именно кобыз запечатлен на деке лютни, некогда привезенной в качестве драгоценного дара из Средней Азии в Японию» [5: 69].

Слово «кобуз» содержится в древнетюркских письменных источниках. Сведения о кобузе имеются в латино-персо-куманском (т. е. кипчакском) словаре «Codex cumanicus», составленном в 1303 г. в Италии для европейских купцов, торговавших с Золотой Ордой и подчиненными ей странами. Здесь, наряду с названиями музыкальных инструментов *daf*, *suruna*, *nakara*, мы находим обозначение профессий певца – *ugci* – и музыканта – *sobihci*. В приведенном здесь же переводе значит *sonator* (лат.), т. е. музыкант, человек, играющий на музыкальном инструменте. В. Радлов переводит этот термин как «Kobusspieler» – «кобузист», исполнитель на кобузе, «kobuz» как «eine Art Geige» – «род скрипки» [1: 27].

Упоминание струнного кобуза имеется в произведении кипчакской письменности – дастане Хисама Кятиба «Жумжума султан» (1370) [22: 86]. В одном из эпизодов фигурирует грандиозный оркестр, состоящий из семи тысяч музыкантов, играющих на разных музыкальных инструментах, среди которых есть и кобуз.

Инструменты, наследующие древнетюркскую традицию игры на смычковом кобузе, сохранились у народов Сибири, Средней Азии, Поволжья, Закавказья и до последнего времени функционируют (или функционировали) на огромной территории Северо-Восточной Азии. Это – казахский *кобуз*, киргизский *кыяк*, каракалпакский *кобуз*, узбекский *кобуз*, тувинский *игил*, хакасский *ыых*, алтайский *икили*, калмыцкий *хур* и др. Их объединяют не только особенности конструкции, но и способ держания инструмента – вертикальный, с опорой на колено, а также специфический тембр, создаваемый путем взаимодействия волосяного смычка со струнами из того же материала, и бурдонирующий способ исполнительства. Все эти инструменты объединяет еще одно важное конструктивное свойство – высокое расположение струн над шейкой. Специфика звукоизвлечения путем легкого прикосновения к струне либо подушечками пальцев, либо боко-

вым ногтевым способом влечет за собой присутствие в тембровом спектре множества призвуков и обертонов. Лукообразный смычок держится вывернутой ладонью, натяжение волоса смычка осуществляется с помощью пальцев.

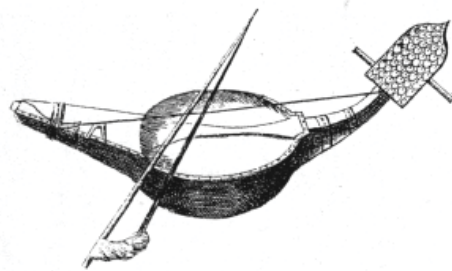
Наибольшее сходство обнаруживают между собой казахский *кыл-кобыз* и киргизский *кыл-кыяк*. Общность в морфологии и эргологии этих инструментов, а также в способах держания, звуковой эстетики позволяет говорить, что некоторые небольшие расхождения (прежде всего, в репертуаре) возникли лишь в последние столетия. Оба инструмента имеют ковшеобразный корпус, выдолбленный из цельного куска дерева (абрикосового или орехового), в нижней части прикрытый кожей верблюда, короткую, дугообразно изогнутую шейку, большую плоскую головку и подставку в основании корпуса. Казахский кобыз в сравнении с киргизским кыяком зачастую имеет более широкий, шарообразный корпус. Общая длина инструментов колеблется от 60 до 75 см, ширина корпуса кыяка – до 20 см, кобыза – в пределах 25 см.

По мнению крупнейшего исследователя киргизских музыкальных инструментов С. Субаналиева, «традиционность бытования и функционирования хордофонов во многом сегодня нарушена», а «репертуар инструментов в большинстве своем состоит из предназначенных исключительно для слушания “преподносимых” и не несущих прикладных функций кюу. Являясь образцами сравнительно поздних слоев киргизской профессиональной музыки бесписьменной традиции, они обладают несколько иной структурной организацией, специфическим методом развития мелодии и имеют четкие жанрово-дифференцирующие признаки» [16: 6].

Развитая традиция скрипичного музицирования астраханских татар и ногайцев, башкир, а также всех этнографических групп татар свидетельствует о том, что древний кобуз был широко распространен и у этих народов, но у них произошла постепенная замена древнего смычкового инструмента на современную скрипку. Свидетельства тому находим в исторических источниках. Так, во второй половине XVIII в. *кыл-кобуз* был зафиксирован С. Гмелиным у астраханских ногайцев. Описание инструмента и его рисунок содержатся в работе С. Гмелина «Путешествие по России для исследования трех царств природы». Во второй части, посвя-

щенной «путешествию от Черкаска до Астрахани и пребыванию в сем городе: с начала августа 1769 по пятое июня 1770 года», имеется описание музыки и пляски астраханских татар, о которых, по выражению автора, «во время свадеб сего народа самое лучшее понятие получить можно». Автор дает подробное описание «кобаса» (кыл-кубыза), сообщая, что «он есть всем татарам¹ общий»: «Кобас походит на круглое, глубокое и пустое блюдо, на верху деревянную рукоятку имеющее, у которой на конце есть деревянное, на сердце похожее кольцо, на котором висят различные металлические бляшки, на монеты похожия. Снизу сие блюдо утверждается на палке, чтоб его на коленях держать можно было. Пустая часть кобазы, не так как у наших инструментов, не обтянута тонкою кожей, но отверста. Две из волос лошадиного хвоста зделанные струны, если по оным проведешь смычком, должны давать тон, или голос, который издает звук печальный и плачевный, похожей на музыкальный тон це моль, но удивительно скучен. Когда на кобазе играют, то часто потрясывают всем инструментом, чтоб чрез то на конце рукоятки находящиеся металлические бляшки в движение приходили и звенели» [8: 192].

Художник Иван Борисов, входивший в состав гмелинской экспедиции, в 1768 г. зарисовал этот инструмент, благодаря чему мы можем составить о нем достаточно полное представление.



«Кобас» астраханских татар. Рис. И. Борисова

¹ Необходимо отметить, что татарами в XVIII–XIX вв. называли многие тюркские народы, жившие на территории России: азербайджанцев («кавказские татары»), хакасов («минусинские татары»), народы Северного Кавказа – карачаевцев и балкарцев («горские татары»), казанских, сибирских и крымских татар и др. (см. об этом: 21: 36–37).

Описание Гмелина и рисунок Борисова являются наиболее ранними и довольно подробными свидетельствами об инструменте типа кобуза. Большая ценность этого описания состоит в том, что в нем не только приводятся внешние параметры инструмента, но и указаны сферы его функционирования (свадьба, пляска), способ держания («чтоб его на коленях держать можно было») и – что самое важное – дана характеристика качества звучания. Несмотря на подчеркнуто отрицательную оценку последнего, что обусловлено значительным отличием его от более привычного для европейского слуха звучания, здесь имеются очень важные, на наш взгляд, сведения о динамических и выразительных возможностях «кобаса». «Звук печальный и плачевный», который «удивительно скучен», по-видимому, связан со своеобразием тембра волосяных струн, имеющего небольшую динамическую шкалу и сложный, богатый обертонами спектральный состав.

Обращает на себя внимание сравнение звука «кобаса» с «музыкальным тоном це моль». По всей видимости, Гмелин имеет в виду общее представление о тональности до минор как тональности скорбной, печальной, сложившееся на основе европейской академической музыки. Однако если допустить, что Гмелин обладал абсолютным музыкальным слухом, то можно сделать предположение, что речь идет о настройке инструмента – либо унисонной на высоте до, либо квинтовой – до-соль. При таких видах настройки будут выделяться основные звуки квинтовой основы до минора – до и соль (если учитывать, что слышны первые гармоники с основным тоном).

Интересными представляются факты функционирования инструмента в свадебном обряде, а также для сопровождения пляски, т. е. светское применение, не связанное с практикой шаманов, несмотря на наличие во внешнем облике инструмента шаманской атрибутики («различная металлическая бляшки»). Прикрепление к инструменту шаманов шумовых подвесок, призванных, с одной стороны, отгонять злых духов, с другой – вносящих в музицирование элемент таинственности, встречалось у многих народов, например казахов. По-видимому, первоначально применяясь в шаманской практике астраханских татар, кыл-кубыз сохранил и свою характерную атрибутику.

До XIX в. древний смычковый кыл-кубыз существовал у казанских татар. Так, в конце XVIII в. в своем «Описании всех обитающих в Российском государстве народов» Иоганн Готлиб Георги пишет: «В число музыкальных инструментов принадлежит и татарский собственный, называемый кобасом, который походит на открытую сверху и подобную кораблю скрипку, о двух волосяных струнах, кои перебирают пальцами и шаркают по ним смычком: но он редко употребляется и голос от него еще хуже, нежели от балалайки и употребляемых татарами гусель об осьмнадцати кишечных струнах» [6: 18].

Судя по морфологическому описанию, речь идет о кыл-кубызе: инструмент «походит на открытую сверху и подобную кораблю скрипку, о двух волосяных струнах (...)».

Данное описание содержит новые интересные подробности о внешнем виде инструмента и способах игры на нем. Несомненно, Георги сам наблюдал игру на кыл-кубызе. Здесь важен факт одновременного использования инструмента в качестве щипкового и смычкового: струны «перебирают пальцами и шаркают по ним смычком». Это очень ценное замечание Георги позволяет предположить, что древняя традиция использования щипкового и смычкового способов звукоизвлечения на инструменте типа кобуза просуществовала в татарской традиции до XVIII в. Эту же цитату можно интерпретировать иначе, если предположить, что музыканты «перебирают (струны) пальцами» левой руки. В этом случае можно сделать вывод, что в качестве мелодических выступали обе струны, то есть нижняя струна в татарском исполнительстве на кыл-кубызе применялась не только как бурдон.

По всей видимости, инструмент во второй половине XVIII в. выходил из употребления: автор отмечает, что он «редко употребляется». Негативная оценка звучания кыл-кубыза, вероятно, связана не с тем, что инструмент звучал «хуже», чем другие инструменты, а со своеобразием качества тембра, не соответствовавшим представлениям о нем, сложившимся у ученых на основе европейской музыки, о чем уже говорилось выше. Данная характеристика татарского кыл-кубыза представляет большую ценность, так как является одним из немногих свидетельств бытования кыл-кубыза у казанских татар.

Интересен сравнительный анализ инструментов типа кобуза с другими смычковыми хордофонами, выдалбливающимися, подобно ему, из единого куска дерева, бытующими в культуре народов евразийского континента – тувинским *игилем*, алтайским *икили*, хакасским *ыыхом*, бурятским *хуром*, монгольским *моринхуром*, хантыйским *нинг-йухом*, ненецким *сянако-мирвом*, коми *сигудэком*, сербо-хорватской и словенской *гуслой*, болгарской *гадулкой* и другими.

Целый комплекс смычковых инструментов характеризует регион Сибири и Дальнего Востока, в музыкальной культуре которого они занимают важнейшее место. Типологически сходны с тюркским кобузом, близки ему по строению и звуковой эстетике монгольский *моринхур* (*моринхуур*, *хур*), тувинский *игил*, алтайская *икили*, бурятский *хур*, хакасский *ыых*. Эти музыкальные инструменты народов Сибири сближает с кобузом наличие двух волосяных струн.

Это зачастую несколько более массивные инструменты. Общая длина инструментов от основания до колковой коробки варьируется от 80 до 110 см (длина моринхура доходит до 130 см). Корпус, подобно казахскому и киргизскому инструментам, выдолблен из цельного куска древесины (сосны, лиственницы или кедра). *Игил* слегка заострен в нижней части. *Ыых* – инструмент с массивным корпусом, неправильной округлой или подтрапециевидной формы. Корпус инструментов, как правило, обтягивается козлиной (яманьей) или оленьей кожей. На колковой коробке натянуты две струны из конского волоса. Настройка инструментов традиционна: как и у казахского и киргизского инструментов, она квартовая или квинтовая. Смычок в форме лука имеет тетиву из конского волоса; натяжение регулируется исполнителем во время игры пальцами правой руки. Инструменты принадлежат к бурдолирующему типу, усиленному многочисленным звучанием обертонов, возникающих от игры на волосяных струнах [17; 18; 19]. Исполнитель, сидя на полу, держит инструмент вертикально перед собой, опирая инструмент нижним концом в землю, и водит смычком по струнам. Волос смычка смазывается лиственничной или сосновой смолой. Пальцы левой руки не прижимают струны к шейке, а легко касаются их ногтем или подушечками пальцев.

В числе инструментов, близких описанным выше, но отличающихся по своему строению, – монгольский *моринхур* и бурятский *хур*. Их идентичность является следствием общности происхождения и исторического развития названных народов. Главное отличие хура и моринхура от вышеописанных инструментов – это форма корпуса (в позднее время она преимущественно трапециевидная) и резная головка в виде головы лошади, а у некоторых инструментов – трех голов. Как правило, верхняя дека, а иногда и нижняя изготавливаются из лошадиной кожи. Струны – из невитого конского волоса; часто используется черный волос, что сказывается на звучании инструмента: оно более приглушенное. Настройка преимущественно квартовая.

К монгольскому слову «моринхур» восходят и термины китайских смычковых хордофонов «эрху» (2-струнный) и «сыху» (4-струнный). Существует точка зрения, что смычковый способ звукоизвлечения появился в Китае достаточно поздно, не ранее XIII в., и был заимствован китайцами у тюрко-монгольских народов. В Китае бытует множество разновидностей смычковых инструментов – *эрху*, *сыху*, *баньху*, *гаоху* и др. – в настоящее время все они нашли свое применение в классических оркестрах.

Смычковым хордофоном якутов является *кылыхах*, который позднее стали именовать *кырыымпа* (своего рода трансформация русского названия «скрипка» на якутский манер). Конструкция инструментов могла различаться. Корпус хордофонов изготавливался либо из дерева, либо из жестяной банки. Резонатор прикрывался кожаной мембраной или деревянной декой, смычок был слегка выгнутый, со свободной прядью конских волос; струны изготавливались из конского волоса.

Среди других смычковых инструментов народов Дальнего Востока: ненецкий *сянако-мирв* («играющий инструмент») – 2-струнная смычковая лютня, имеющая цельный ложкообразный корпус с деревянной декой; *тэтыгол-сэнэку* у энцев – 2-струнная смычковая долбленая лютня с долбленным корпусом; у селькупов *кага* и *пынкыр* – название нескольких разновидностей лютен, среди которых смычковые (*кумбырса*), корпус цельнодолбленный или коробчатый круглой, овальной, квадратной или лопатообразной формы; у эвенков *коордаавун*, *кур* – долбленая (смычковая

или щипковая) лютня с 1-2-3 струнами; у тофаларов *хобус чуме* (иногда наз. *хуре*) – 2-струнная смычковая коробчатая (либо трубчатая) пиколютня [24].

Особого внимания заслуживает целый корпус финно-угорских смычковых инструментов, ввиду своей древности происхождения и возможного влияния на них тюркской смычковой культуры.

Сходство с тюркскими инструментами типа кобуза обнаруживает хантыйский *нинг-йух* (букв. «женское дерево», этимологию инструмента ученые связывают с нежным женским голосом) – 2-струнная долбленая смычковая лютня.

Несмотря на множество видов и форм смычковых инструментов коми, носящих название *сигудэк*, среди них есть долбленные инструменты из цельного куска дерева [23]. В отличие от древних смычковых инструментов тюркских народов, инструмент имеет три или четыре струны, изготовленные, тем не менее, из конского волоса. Разнит *сигудэк* с тюркскими инструментами также наличие врезанной шейки. Долбленные инструменты изготавливались из пихты, сосны, осины, ольхи. Длина, как и у казахского кобыза, – 60-75 см. Инструмент закрывался декой (в терминологии народных музыкантов – «крышей») – еловой дощечкой с двумя резонаторными отверстиями в форме полудужек или одним круглым отверстием. Шейка сравнительно короткая и толстая. Смычок – лукообразный, из прутика черемухи или можжевельника. *Сигудэк*, как правило, настраивается по звукам мажорного трезвучия (подобно русской балалайке) или квартсекстаккорда. Однако зафиксированы также квартовая и квинто-квартовая настройки. Играют на инструменте, как и на тюркском кобузе, сидя, с упором нижней части в колено.

Древние смычковые инструменты занимают видное место в инструментарии финно-угорских и тюркских народов Среднего Поволжья и Приуралья. Существует точка зрения, что к общему корню – тюркскому – восходят названия древних смычковых инструментов, распространенных в регионе Среднего Поволжья и Приуралья. Татарский и башкирский *кыл-кубыз*, марийский *ия-ковыж*, удмуртский *крэзь (кубыз)*, чувашский *серме-купас*, мордовская *гарьзе (кайга)* были повсеместно распространены во

всем регионе, исполнительство на некоторых из них (марийском, мордовском) существовало еще в прошлом веке. Термины «кубыз», «купас», «ковыж» являются фонетическими разновидностями тюркско-кипчакского «кобуз».

Название марийского смычкового хордофона «ия-ковыж» О. Герасимов связывает с тюркским «жия-кобуз» – «смычковый кобуз» [7: 82]. Исследователь углубил мысль своих предшественников, в частности Я. Эшпая, который писал, что «ковыж – марийский инструмент, родственный казахскому и среднеазиатскому кобузу» [25: 29].

Гарзе (мокша), *гайга* (эрзя) – инструмент, типологически родственный марийскому *ия-ковыжу* и долбленным экземплярам коми сигудэка. Он бытовал на метропольной и всех маргинальных территориях мордвы, у мокшанской и эрзянской диаспоры Среднего Заволжья и Западной Сибири, а также у других этнографических групп – шокша, каратаи и терюхане [4].

Этимологию названия мордовской «гарзе» Н. Бояркин усматривает в пермско-финно-угорском «курезь». Современные же исследования лингвистов возводят названия и удмуртского «крезь», и мордовского «гарзе» к тюркскому «копуз» (В. Напольских [12]), причем и тюркское слово «кобуз», и финно-угорское «крезь» исследователи связывают со значением музыкального инструмента вообще (В. Беляев [3], М. Нигмедзянов [13], Н. Бояркин [4], А. Голубкова [9]).

По свидетельству Н. Бояркина [4], мокшанские и эрзянские инструменты были трехструнными. Струны изготавливались из конского волоса, смычок («лычок») – из ивового или черемухового прута, на который натягивали конский волос. Длина инструментов варьировалась от 550 мм до 680 мм, на верхней деке вырезались отверстия треугольной формы. Для большинства мокшанских и эрзянских скрипок была характерна квинтовая настройка.

Существовали разные способы держания мордовских инструментов, среди которых традиционное место занимал вертикальный, с упором в колено. Он в большей степени был распространен у эрзи Заволжья. Применяющийся в последнее время горизонтальный способ держания, с опорой инструмента на грудь, со-

вершенно очевидно вошел в практику музыкантов в последние столетия, и связано это с появлением в народном быту скрипки. Подобные процессы, когда древние смычковые традиции трансформируются в исполнительство на фабричных скрипках, происходят во всем регионе Среднего и Нижнего Поволжья (у казанских татар, татар-мишарей, татар-кряшен, марийцев, удмуртов, астраханских татар).

Особняком в традиционном смычковом исполнительстве финно-угорских народов стоит карело-финский *йоухикко* (некоторое родство с ним обнаруживает также эстонский 4-струнный *хийуканнель*) – 2- или 3-струнный смычковый инструмент с прямоугольным корпусом и лукообразным смычком. Он имеет долбленный березовый корпус, закрытый еловой или сосновой декой с резонаторными отверстиями, и боковой вырез, образующий рукоятку. Инструмент также ставят на колени вертикально.

Многими исследователями неоднократно подчеркивалось родство с инструментами типа тюркского кобуза таких инструментов восточноевропейских народов, как болгарская *гадулка* и сербская *гусла*, – древних музыкальных инструментов с вертикальным способом держания. Укорочение струн на гадулке достигается легким касанием их кончиками пальцев, как на инструментах типа кобуза. В исполнительстве на гадулке при переходе от одной струны к другой музыкант поворачивает инструмент вокруг своей оси. Подобный способ игры встречается в традициях иранского исполнительства, а также у народов Центральной Азии – прежде всего на пиколютнях – *кеманче* и *гиджаке*.

Эволюция тюркских смычковых инструментов – процесс многосложный, на который влияют самые разные факторы как материально-хозяйственного, так и эстетического свойства. «Законосервированность» хозяйственной жизни ряда народов, отсутствие связи с другими народами и цивилизациями, – прежде всего европейской (например, в условиях кочевого образа жизни), способствовали сохранности древних смычковых традиций. Наибольшая степень сохранности традиции наблюдается у коренных этносов Сибири и Дальнего Востока. Напротив, активные исторические процессы, происходящие у других народов, тенденция к их активному взаимодействию и взаимовлиянию располагали

к изменениям традиционных типов инструментов. Появление в ряду исконно «кобузовых» географических зон современной скрипки было связано не со стремлением изменить или улучшить звуковые качества, а с удобством использования этих инструментов в новых условиях в традиционной среде. В быту ряда народов скрипка постепенно стала занимать господствующее положение, заменяя народные смычковые инструменты: кубыз – у татар, башкир, удмуртов и ногайцев, кобыз – серме купас – у чувашей, ковыж – у мари, гарзе или кайга – у мордвы, сигудэк – у коми-пермяков и др. Несмотря на вытеснение ряда традиционных смычковых хордофонов европейской скрипкой, исполнительство на ней унаследовало не только многие приемы игры на кобузе, но и звуковую эстетику древнего смычкового инструмента.

Литература

1. *Radloff W.* Das Türkische Sprachmaterial des Codex Comanicus. Manuscript der Bibliothek der Marcus-Kirche in Venedig. Nach der Ausgabe des Grafen Kuun (Budapest, 1880). SPb., 1887. (Mémoires de L' Academie Impériale des Sciences de St.-Péterbourg; Ser. 7. T. 35, № 6).
2. *Бахман В.* Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. М., 1973. Вып. 2. С. 349–373.
3. *Беляев В.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933.
4. *Бояркин Н. И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки): Дис. ... доктора искусствоведения. СПб., 1995.
5. *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки. М., 1980.
6. *Георги И. Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799.
7. *Герасимов О.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.
8. *Гмелин С.* Путешествие по России для исследования трех царств природы. СПб., 1777. Ч. 2.
9. *Голубкова А.* Музыкальная культура Советской Удмуртии. Ижевск, 1978.
10. *Кибирова С. Н.* Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1988.

11. *Лукина Н. В.* О возможности изучения музыкального фольклора восточных хантов // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 50–61.
12. *Напольских В.* О «древнетюркских» заимствованиях в удмуртском языке // Финно-угроведение. Йошкар-Ола, 1995. № 3–4. С. 38–51.
13. *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2. С. 266–297.
14. *Омарова Г. Н.* Казахская кобызовая традиция: Дис. ... канд. искусствоведения. Алма-Ата, 1989.
15. *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.
16. *Субаналиев С.* Киргизские музыкальные инструменты: Идиофоны, мембранофоны, аэрофоны. Фрунзе, 1986.
17. *Сузукей В. Ю.* Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл, 1993.
18. *Сузукей В. Ю.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007.
19. *Сузукей В. Ю.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989.
20. *Утегалиева С. И.* Хордофоны Центральной Азии: опыт классификации // Музыкант в традиционной и современной культуре: к 60-летию И. В. Мациевского: материалы международного симпозиума / сост.: Д. Абдулнасырова, А. Никаноров и др. СПб., 2001. С. 59.
21. *Халиков А. Х.* Татарский народ и его предки. Казань, 1989.
22. *Хисам Кятиб.* Жумжума султан // Антология татарской поэзии. 1 кн. Казань, 1992.
23. *Чисталёв П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.
24. *Шейкин Ю. И.* Музыкальные культуры народов Северной Азии. Якутск, 1996.
25. *Эшпай Я. А.* Национальные музыкальные инструменты марийцев. Йошкар-Ола, 1940.

Юрий Бойко
(Санкт-Петербург)

Русская народная инструментальная музыка: между Востоком и Западом

Россия на протяжении своей многовековой истории всегда по всем параметрам находилась между Востоком и Западом. Не составляют исключения и традиционная музыка и ее инструментарий. Показательно, что два основополагающих для традиции инструмента пришли с противоположных сторон: балалайка с Востока¹, гармоника с Запада. Как известно, Восток характеризуется монодией и бурдоном, Запад – многоголосием и функциональной гармонией. В русской народной музыке (в большей степени балалаечной, в меньшей – гармонной) эти два начала причудливо переплелись. Попытаемся же разобраться в этих переплетениях.

Балалайка начала XVIII века, как и домбра, дутар и некоторые другие инструменты Востока, имела две струны. Относительно интервала настройки имеются только предположения – кварта или квинта [3: 38]. Нижняя струна не укорачивалась и служила постоянным бурдоном к мелодии, исполняемой на верхней струне [2: 87; 3: 38; 4: 30]. Такой характер использования инструмента соответствует звукоидеалу того времени – мелодия с простейшим сопровождением. Завоеванием первой трети XIX века стало добавление третьей струны, которая поначалу строилась в унисон со второй и служила для усиления бурдона. «При этом строй оставался прежним (квартовым)» [2: 87]. Так сформировался балалаечный строй, долгое время остававшийся для инструмента основным; эволюционировал лишь способ игры. «Нажимаются пальцами левой руки на шейке преимущественно только вторая

¹ Заявление могло бы показаться излишне категоричным, поскольку «выносит за скобки» одну из предшественниц балалайки – древнюю скоморошью домру. Однако в рабочем порядке мы принимаем такое допущение ввиду типологического родства балалайки со многими щипковыми хордофонами Востока. К тому же, одна из версий происхождения названия инструмента – от тюркского *бала* (дитя).

и третья струны², между тем как первая, обыкновенно остающаяся свободной от нажатия, непрерывно гудит свой тон в виде неумолкающей педали» [5: 82]³. В дальнейшем в балалаечном исполнительстве намечается тенденция к отказу от постоянного бурдона. «Только в весьма редких случаях и первая струна нажимается пальцем левой руки, причем она или звучит в унисон с нажимаемой же второй струной, или получает самостоятельный тон, образуя с тонами прочих двух струн аккорд» [1: 82].

В настоящее время трактовка народными музыкантами балалаечного строя несколько эволюционировала под влиянием Запада с его функциональной гармонией.

Самое интересное, что на балалаечном строе, стадияльно более раннем, по сравнению с гитарным, исполняются преимущественно наигрыши на основе песен позднего слоя, воспринявших европейскую функциональную гармонию. Особняком стоит лишь инструментализм Псковщины с большим значением в нем балалаечного строя и связанными с ним локальными наигрышами – знаменитым «Скобарем» в характерной бурдонной фактуре.

Интонационную основу наигрышей на балалаечном строе составляет первичный аппликатурно-интонационный комплекс (ПАИК). Понятие, введенное в научный оборот П. Шегебаевым [6] на материале казахской домбровой⁴ музыки с ее монодической природой, прекрасно «работает» и на материале функционально-гармонической по своей природе русской балалаечной музыки. Разница лишь в том, что если в домбровой музыке выбор позиций ПАИКа достаточно широк (достаточно вспомнить знаменитую секвенцию из кюя Курмангазы «Булбрауын»):






² Очевидно, отсчет струн у А. Фаминцына обратный принятому в наше время. – Ю. Б.

³ Такое распределение функций струн идет вразрез со сложившейся в традиции и закрепленной В. Андреевым школой игры на балалаечном строе, со второй бурдонизирующей струной и большим пальцем на третьей. На такое распределение функций струн указывает А. Агажанов [1: 25].

⁴ Напомним, что домбра – инструмент со строем, аналогичным балалаечному – две струны, настроенные в кварту.

то русские балалаечники, за редкими исключениями (в основном, связанными с проходящими терциями) ограничиваются практически тремя, сообразно трем гармоническим функциям почти исключительно двух одноименных тональностей⁵, тонику которых дает открытая первая струна:

тонической:  субдоминантовой:  и доминантовой, с включением открытой струны: 

В субдоминантовую сферу, столь типичную для мелодических вершин песенных наигрышей, зачастую в качестве бурдона вторгается доминанта или тоника с доминантой, образуя «грязные» с позиции функциональной гармонии сочетания.

В настоящее время в балалаечной традиции в качестве основного утвердился гитарный строй с его функционально-гармоническим началом. Однако отголоски бурдонного мышления присутствуют и в нем. Единичный случай фактуры с двумя мелодическими и одной бурдонирующей струной – первая часть вальса «Мамушка милая», к тому же начинающаяся с увеличенного трезвучия. Ей противопоставлена вторая часть, основанная на европейской функциональной гармонии в чистом виде – тонике, субдоминанте и доминанте фа-мажора.

В большей степени характеризует наигрыши на гитарном строе большетерцовый бурдон – сообразно настройке двух нижних струн. Как правило, он встречается в наигрышах на песенном материале, более свойственных балалаечному строю, либо в чистом виде, на открытых струнах («Хасбулат»), либо на прижатых («Яблочко»)⁶. В обоих наигрышах, как и в «Мамушке», бурдонному фрагменту противопоставлен гармонический. Первые

⁵ Ввиду отсутствия в традиционной балалаечной музыке звуковысотного стандарта настройки мы условно опираемся на высоту e¹-e¹-a¹ для балалаечного строя, c¹ e¹ g¹ для гитарного и c¹-es¹-g¹ для минорного.

⁶ Технические условия не позволяют нам привести указанные наигрыши. Восприятие некоего «абстрактного» анализа этих и других далее упомянутых наигрышей позволит то обстоятельство, что все они весьма популярны в народе и буквально на слуху.

три фразы «Хасбулата» идут на тонико-терцовом бурдоне (домажор), причем субдоминанта на окончании третьей фразы, известная по гармонной версии, в балалаечной игнорируется (хотя не представляет технических затруднений); вместо нее звучит VI ступень на фоне бурдона. В четвертой фразе гармоническая природа гитарного строя берет свое – мелодия растворилась в аккордовом изложении.

В первой половине «Яблочка» мелодия излагается на фоне бурдона III и V ступеней до-минора. Вторая половина – чисто гармоническое изложение, однако бурдонное начало и здесь дает о себе знать: на место заключительной минорной тоники вторгается мажорная с открытыми нижними струнами – $c^1-e^1-c^2$.⁷

Строгий параллелизм двух нижних струн породил своеобразное сочетание бурдонного и гармонического мышления традиционных балалаечников, согласно которому функция ассоциируется с позицией: тоника – открытые струны, субдоминанта – V ладок, доминанта – VII. В мажорных наигрышах большетерцовый бурдон соответствует наклонению всех гармонических функций, в то время как в минорных (главным образом, «Цыганочке») прямое следование принципу «функция – позиция» дает весьма своеобразный результат: при переносе сообразно ладу субдоминанты на II ладок, а доминанты – на IV образуется мелодический минор, а при сохранении «мажорных» позиций – причудливый ладовый конгломерат с минорной терцией в мелодии и мажорной в тоническом бурдоне.

Упомянутые случаи не отражают частотности подобных ладовых трансформаций, в традиции преобладают наигрыши с «правильной» минорной субдоминантой. Однако и здесь не обходится без вкраплений «чужих» нот на открытых струнах: на субдоминанте до-минора $f^1-e^1-c^2$ или даже $f^1-e^1-g^1$ (оба аккорда с переkreщиванием струн, что дает своеобразный тембровый эффект), на тонике – $c^1-e^1-c^2$.

⁷ В своей аранжировке популярной еврейской песни «Тум-балалайка» мы использовали большетерцовый бурдон: на открытых струнах III и V ступени ля-минора (аналогично «Яблочку»), на прижатых – V и VII

Наигрыши на минорном строе еще более, чем на гитарном, привязаны к интервалу нижних струн – иного, кроме малой терции, нам попросту не встретилось. «Цыганочка» построена на знакомом нам принципе «функция – позиция» – сообразно терции нижних струн в натуральном миноре. В вальсе «Коровьи слезы», исполняемом исключительно на минорном строе, в первой части, как и в «Хасбулате», тонико-терцовый бурдон (в том числе и на месте напрашивающейся субдоминанты), переходящий в последней фразе в гармоническое изложение на основе терции d^1-f^1 в качестве опоры доминантовой гармонии. Вторая часть отличается редкой для балалаечных наигрышей «европейской» гармонической чистотой – особенно характерны секстаккорды VII ступени сначала в параллельном ми-бемоль-мажоре, затем в исходном до-миноре.

#

Гармоника, как известно, пришла в Россию из Европы. Одно из ее первоначальных названий – «аккордеон» – указывает на ориентацию этого инструмента на гомофонно-гармоническую фактуру: на нем впервые появились готовые аккорды, извлекаемые одной клавишей. Казалось бы, на то же обстоятельство указывает и другое ныне закрепившееся за инструментом общеродовое название, однако его происхождение другое: набор проскакивающих язычков, по аналогии со стеклянной гармоникой – набором звучащих сосудов.

Время прихода гармоника в Россию пришлось на господство в русской традиции бурдонно-моноподийного стиля. Тем не менее, русские инструментальные мастера практически не приспособили инструмент к этому стилю. Исключение – некоторые локальные разновидности гармоника, которые практически вышли из употребления, – касимовская и ливенка. Наоборот, есть предположение, что под влиянием гармоника балалайка также стала осваивать европейскую функциональную гармонию, что отразилось в выдвигании на первый план гитарного строя. Отголоски бурдона слышатся лишь в наигрышах Псковщины, для которых не характерна обычная гармоника ритмоформула аккомпанемента «бас – аккорд» восьмыми. Аккорды либо берутся синхронно с

басами, либо отодвигаются на последнюю шестнадцатую, либо вовсе редуцируются.

Другой характерной особенностью русских гармонных наигрышей является «неприятие» некоторых норм европейской гармонии, выраженное в неожиданных местах ее смены во избежание неаккордовых звуков на сильных долях. Эти неаккордовые звуки совершенно неисполнимы на однорядных сменнотонных системах, неестественны на многорядных сменнотонных и вполне исполнимы на равнотонных, однако под влиянием сменнотонных систем избегаются. Для примера сравним авторскую и фольклоризованную версии «Песенки крокодила Геня» В. Шаинского в исполнении на петербургской минорке – инструменте, на котором неаккордовые звуки исполнимы только с помощью искусственных приемов, совершенно немислимых у традиционного музыканта и насилующих природу инструмента. При смене гармонии (в данном случае осуществляемой на минорке мехом без смены басовых клавиш) согласно оригиналу (и нормам классической гармонии) на первую долю в первых трех фразах один и тот же звук приходится извлекать разными клавишами в разных рядах. Для минорки более естественной окажется смена гармонии на второй доле.

#

Объем статьи не позволил нам рассмотреть множество других отголосков музыки Востока и тонкостей трактовки музыкантами европейской функциональной гармонии, которые в изобилии встречаются в русской народной инструментальной музыке.

Литература

1. *Агажанов А.* Русские народные музыкальные инструменты. М., 1946.
2. *Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. М., 1975.
3. *Новосельский А.* Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов. М., 1931.
4. *Попонов В.* Оркестр хора имени Пятницкого. М., 1975.
5. *Фаминцын А.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб., 1891.
6. *Шегебаев П.* Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль. Дис. канд. искусствоведения. Л., 1989.

Дмитрий Шумилин
(Санкт-Петербург)

**Творчество А. Н. Скрябина
и классическая музыкальная традиция Индии.
К постановке проблемы**

Тема, вынесенная в заглавие статьи, ранее никогда не рассматривалась в скрябиноведении специально, хотя актуальность ее очевидна. Общеизвестна особая любовь Скрябина к Востоку, а в особенности – к Индии, ее культуре и философии. Композитор не раз говорил, что в душе он более индус, нежели европеец. Эта волшебная, загадочная страна была для него не просто одним из наиболее древних и самобытных мировых культурных центров, но «колыбелью человечества». «Оттуда человечество вышло, там оно и завершит свой круг», – говорил Скрябин [10: 95]. Именно поэтому географическим центром для свершения своей Мистерии, долженствовавшей стать *будущим мира*, композитор избрал северную часть Индостана. В связи с этим представляется весьма интересным ответить на вопрос: что общего между творчеством Скрябина и классической музыкальной традицией Индии? Во многом благодаря структурализму и, в частности, работам К. Леви-Стросса постановка подобных вопросов не вызывает сегодня обвинений в анахронизме. Напротив, увеличение интереса к музыке народов мира («world musics») и расширение методологического потенциала этномузыкологии определяет актуальность и важность рассмотрения таких проблем для понимания эволюционных процессов в культуре.

Идеи восточной философии оказали на мировоззрение композитора очень сильное воздействие. И естественно было бы предположить, что пылкое увлечение индийской духовной культурой не могло не отразиться, хотя бы отчасти, на музыке Скрябина – важнейшем *средстве*, с помощью которого композитор намеревался преобразить мир. Однако на практике между индийской музыкальной традицией и творчеством Скрябина сходство найти непросто. Относительно тех произведений творца «Прометей», где чувствуется влияние Шопена, Листа и других европейских

композиторов, говорить о каком-то специфическом внутреннем родстве с традицией рагсангит, пожалуй, невозможно. Постепенно выкристаллизовавшийся в средний и поздний периоды творчества Скрябина его самобытный музыкальный язык уже позволяет поставить эту проблему и выявить некоторые параллели. Позднее творчество, кроме некоторых совпадений в плане музыкальной выразительности, обнаруживает весьма схожие эстетические, концептуальные и конструктивные идеи, но выражены они в достаточно своеобразных творческих явлениях.

Повышенный интерес к восточной культуре – общая тенденция, с переменным успехом доминировавшая в течение XIX–XX вв. в европейском обществе¹. Увлечение индийской культурой развивалось у композитора параллельно с интересом к теософии. Будучи профаном в вопросах эзотерики и оккультизма, повинувшись лишь интуитивному влечению, Скрябин всем другим формам этого древнего и многогранного направления мысли предпочел систему Е. П. Блаватской². Через «Тайную Доктрину», а также «Ключ к теософии» пролегал путь композитора к философии Индии.

Можно сказать, что идея согласованности человеческого бытия с природно-космическими процессами определяет эстетику и философию индийской музыки. «Музыка (в Индии. – Д. Ш.) всегда считалась одной из наилучших форм искусства, используемых для медитации и поклонения богам», – пишет знаменитый индийский историк и теоретик музыки Б. Чайтанья Дева (6: 45). Эта простая мысль, близкая европейской классической музыкальной традиции в целом, в эстетике Скрябина занимает едва ли не центральное место. Мистерия композитора по сути своей и есть медитация, выход за пределы объективного. Ведь она задумывалась как акт не столько объективно-физический, сколько духовно-мистический, где большая и основная часть процессов происходит не на «физическом плане», как предпочитал выражаться Скрябин: «...Все физическое ведь есть только отблеск духовного и про-

¹ Об увлечении Скрябина Востоком и его контактах в данном контексте с творческими деятелями России и Индии см.: [12].

² Вопрос влияния теософии на творчество А. Н. Скрябина подробно рассматривается в: [5; 11].

исходящего в иных планах. Нам кажется, что произошла война, а на деле это есть результат событий, происшедших в духовной плоскости. <...> Потому, наверное, и при Мистерии это событие *отразится в физическом плане* (курсив мой. – Д. Ш.) чем-то вроде катастрофы, огромного землетрясения, например...» [10: 178]. Кульминация этого грандиозного акта – «Слияние с Абсолютом», судя по словам композитора, близка тому, что в индийской философии известно как *nirvikalpa-samadhi*.

Согласно индийской мифологии вся музыка возникла из «беззвучной вибрации» – *Анахата Нада*. «Беззвучность» этой вибрации не означает ее незадействованность, неприложимость к объективному миру звучания. Она – лишь звук другого уровня, «звучание акаши», как определил *Анахата Нада* индийский теоретик музыки Нарада, живший в XI в. В трактате «Сангитамакаранда» («Нектар музыки») Нарада писал: «...Божественные существа находят покой в этом звуке; и поглощает он сознание великих йогов, что неустанно тренируют свой дух. Так обретают те и другие благодаря этому звуку полную свободу (т. е. Нирвану. – Д. Ш.)» [Цит. по: 9: 107]. «Беззвучный звук», в самом деле, буквально «поглощал» скрябинское сознание, по крайней мере – как теоретическая проблема. Своей Мистерией он планировал свершить поистине революционное деяние: «Ведь в Мистерии весь звуковой план должен быть преодолен, должно быть достигнуто *все возможное*. Мистерия ведь обозначает завершение развития... Мне иногда страшно делается, когда я подумаю, как много мне еще работы вот в *этом* звуковом отношении» [10: 266]. Создатель «световой симфонии» был одним из первых, кто дерзнул заговорить о том, что музыкальное искусство простирается за пределы акустически воспринимаемого звука, и заложил в XX в. эстетические основы «музыки тишины»³. Композитор говорил: «Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук <...> я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, *состоящее из молчания*» [10: 219].

Феномен сосуществования звука «проявленного» и «непроявленного» Скрябин включал в общий контекст эволюции. Музыка,

³ Подробнее об этом см.: [13].

по его мнению, как и все в мире, была в свое время «материализована» и, следовательно, вполне может однажды «дематериализоваться» [10: 219]. Выражение композитора «дематериализация», конечно, условно⁴ (равно как и часто используемые Скрябиным определения «Дух» и «Материя»). Применительно к музыке и, в частности, к звуку оно отражает некое явление, которое композитор, вероятно, отчетливо ощущал, но не имел для него адекватного вербального выражения. Это было нечто общее с такими феноменами, как «музыка сфер» или «the Voice of the Silence» – «Голос Безмолвия», о котором теософы стали говорить и писать после публикации Е. П. Блаватской перевода отрывков из «Книги Золотых Правил» [4]. Думается, что опыт и размышления индийских теоретиков музыки относительно того, что касается «неударенного звука», как его еще называют *Анахата Нада*, во многом помогают понять, какой идеи и какой сферы коснулся Скрябин, разрабатывая свою гипотезу «дематериализованного звука».

Но данная проблема может быть частично объяснена и с точки зрения европейской музыкальной науки. Поскольку музыка Скрябина (как и подавляющего большинства других композиторов) живет в «ладовом пространстве», любое созвучие или интонация смыслово соотносятся с теми ступенями лада, которые в данный конкретный момент не звучат, но, тем не менее, *живут* на периферии сознания слушателя, например (самое простейшее) как ожидаемые звуки – так называемое «разрешение»⁵, или как «пропущенные» тоны гармонической вертикали (у Скрябина это особенно чувствуется⁶). Конечно, создание такого эффекта всеце-

⁴ «Дематериализация» в скрябинской интерпретации – утончение, разрежение, переход на иной уровень бытия. Ступенью к «дематериализации» для композитора был, к примеру, распад атомов [см. об этом: 10: 176].

⁵ Этот знаменитый эффект сыграл ключевую роль в создании В. П. Державиной своей концепции, основывающейся на гипотезе «доминантовости» и «неразрешаемости» скрябинских гармоний.

⁶ Пример тому – начало побочной темы Восьмой сонаты (такты 88–89), где устремление ввысь оставляет звучание основного тона (для экспозиции – звук f) лишь в памяти, в воображении слушателя.

ло зависит от мастерства композитора. Скрябин гениально «играет» на закономерностях ладового тяготения. В его созвучиях зачастую будто бы слышится звук, который на самом деле не звучит. Педализация усиливает этот эффект, добавляя общему звучанию характер «переходности», игры на грани звучания и не-звучания. Вслушиваясь в поздние скрябинские творения, чувствуешь, что композитор сознательно стремится к этой границе, чтобы насладиться балансированием на ней, а иногда и выйти за ее пределы.

Наиболее ясно обстоит дело с «воображаемыми звуками». «Я хочу в Мистерии внести такие воображаемые звуки, которые не будут реально звучать, но которые надо себе представить... я хочу их написать особым шрифтом...», – говорил Скрябин [10: 219]. Конечно, в этом отношении композитор не является первооткрывателем. Но нельзя не отметить, что при исполнении Скрябиным собственных произведений «воображаемые звуки» могли «исполняться» им самим, а слушателями – восприниматься как и «звучащая» музыка: «...Когда он играл, чувствовалось, что, действительно, и молчание у него звучит, и во время пауз смутно реют какие-то воображаемые звуки, наполняя звуковую пустоту фантастическим узором... И эти паузы молчаний никто не прерывал аплодисментами, зная, что “они звучат также”...» [10: 219].

Исследователи усматривают связь *Анахата-Нада* с понятием тантрической философии *камакала* (буквально – желание звучать) – потенцией «непроявленного, волевого начала звучания, которая, подобно спящей, свитой в спираль змее (кундалини, “кладовой живительной энергии”), мгновенно вздымается, проходя через разноуровневые *чакры*, и раскрывается в реальном звучании» [8: 58]. То, что в Индии подразумевается под определением *камакала*, играет в скрябинской эстетике очень большую роль. «Первоначальное состояние в начале каждого творческого процесса есть жажда жизни, – говорил композитор. – Сначала такое ощущается... томление, жажда что-то оформить: это и есть в творчестве первичная жажда жизни... А потом уже все начинает расцветать...» [10: 257]. Многие темы поздних творений Скрябина (в особенности «темы томления», которые напрямую связывались композитором с «жаждой жизни» [10: 257]) концентрируют в себе эту идею. Зачастую в них заложен основной энергетический потенциал развития произведения.

Среди слышимых, т. е. акустически воспринимаемых, звуков индийская музыкальная традиция различает просто звук – *нада*, и звук, наделенный «духом Брахмы» – *Нада-Брахма*. В последнем происходит «слияние явлений физического и духовного порядка» [8: 58]. Еще в Натьяшастре⁷ мелодические типы (джати) и звукоряды (грама) рассматривались в строгом соотношении с «соответствующими психоэмоциональными модусами» [6: 10]. Рага при этом мыслилась как «объективное психоэмоциональное состояние (“раса”), выраженное посредством специфического “окрашивания” лада, мелодического образования, музыкальной формы, самого исполнения» [6: 29].

Концепция «расы» широко развита в индийском искусстве. Понятие это сложно истолковать однозначно, так как его содержание выходит за рамки объективного в восприятии европейца. В то же время оно смогло бы очень удачно освежить ряд таких стандартизированных музыкально-теоретических выражений, как «художественный образ» или «эмоциональный строй» произведения. Краткий перевод этого определения как «образно-эмоциональная сфера раги», укрепившийся в отечественном музыковедении [см. 8: 118–177], принужден сразу же быть дополненным множеством комментариев, как исторических, так и теоретических⁸. Раса для музыканта – душа раги, ее сущность, нечто большее, чем просто эстетическое чувство, выражаемое в звуках. Основная задача исполнителя раги состоит во введении слушателей в определенное состояние – введении в расу.

Нет нужды доказывать, что именно идеям, ощущениям, движениям души и созданию для них подходящей музыкальной «оболочки», «слиянию явлений физического и духовного порядка» Скрябин уделял основное внимание. «...Идеи – мой замысел, и они входят в сочинение так же, как звуки. Я его сочиняю вместе

⁷ Древнеиндийский трактат, посвященный театральному, танцевальному и музыкальному искусствам. Трактат приобрел известность в промежутке между II в. до н. э. и II в. н. э. Имя автора – Бхарата Муни – является, скорее всего, собирательным. Подробнее об этом см.: [2; 3; 7].

⁸ В исследовании Т. Е. Морозовой понятию «раса» посвящена отдельная глава [см. 8: 118–177].

с ними... так же как текст в “Поэме экстаза”», – так разъяснял специфику своего творческого процесса композитор [10: 157]. Пробудить в сознании слушателей соответствующий отклик на идеи, насыщающие его музыкальные произведения так же, как раса насыщает звучание раги, было главной целью Скрябина-композитора.

Основная функция расы согласно древнеиндийским музыкальным трактатам – приведение человека «к состоянию Высшего Ананда» [8: 119], т. е. к «Высшей Радости». Комментатор «Натьяшастры» Абхинавагупта в трактате «Абхинавабхарати» говорит о расе как о феномене, относящемся к «иному уровню измерения», соответствующему «философскому понятию “четвертого состояния души”, предполагающего единение с Брахмой» и приводящей к «туриятита, то есть полному очищению и освобождению от всего мирского» [8: 120]. А в трактате XVI в. «Бхактирасаяна» М. Сарасвати определяет расу как «высшую радость Атмана («paramananda atmaiva rasa iti»)» и «божественное чувство брахманского познания или единения с Брахманом («brahmasvada-sachival»)» [8: 120]. Очевидно сходство этих описаний с экстазом неоплатоников и откровениями христианских мистиков. Не менее близки эти идеи оказались и Скрябину, считавшему, что «лишь духовная Потенциальность в человеке может направить его к объединению, стать единым с *Бесконечным* и *Абсолютом*»⁹. И в этой связи жутко подумать, что подобные мысли и эксперименты Скрябина, стремившегося посредством своего искусства привести человечество к «слиянию с Высшим», и явившиеся, фактически, развитием древнейших философско-эстетических идей, вызывали у современников подозрения в помешательстве композитора!¹⁰

⁹ Эту фразу композитор подчеркнул карандашом в собственном экземпляре «La Doctrine Secrète» [1: 97].

¹⁰ Несколько проще была принята мысль Скрябина о магических свойствах музыки, широко распространенная в Индии. Объясняется такая благосклонность, очевидно, тем, что в Европе идея эта с переменным успехом держалась в поле зрения музыкальных теоретиков со времен зарождения самой науки о музыке.

Чтобы понять всю глубину схожести индийских понятий «раса», «Нада-Брахма» и многих других с эстетико-философскими и музыкально-конструктивными замыслами и экспериментами Скрябина, необходимо учитывать, насколько оказалась близка композитору разработанная в течение многих веков индийскими мудрецами доктрина многомерности мира. Под ее влиянием в мировосприятии композитора укоренилось представление о «тонкой материи» и «тонком теле»¹¹ как о чем-то совершенно реальном и доступном эмпирическим методам исследования. «Все физическое ведь есть только отблеск духовного и происходящего в иных планах», – в этом композитор был убежден [10: 178–179]. А для человека, рассматривавшего психические, духовные процессы и феномены с такой точки зрения, онтологический статус данных явлений вырисовывается столь же четко, как и зримая предметность объективного мира. Поэтому изобразить, выразить психическое ощущение или даже «психическую сущность» было для композитора совершенно конкретным, объективным творческим заданием¹². Звучавшую гармоническую вертикаль в своей музыке Скрябин называл не «гармонией», как все музыканты, а «ощущением» [10: 93].

Используя термины индийского музыкознания, весьма подходящие в данном случае, можно сказать, что на уровне *расы* скрябинская реформа музыкального искусства едва ли не более грандиозна, чем на уровне ладово-гармоническом. Более всего Скрябин желал, чтобы человечество воспринимало в его произведениях, в первую очередь, их содержание, отражающее философские идеи автора, а точнее – их расу.

¹¹ В данных определениях мы следуем терминологической традиции, сложившейся в отечественной индологии. Сам Скрябин, когда говорил о различных уровнях бытия, использовал термины «астральный», «ментальный» и «физический».

¹² В данном случае второстепенным является то, насколько соответствуют действительности скрябинские представления об «астральных», «ментальных» и т. п. мирах. Для него они были реальностью, допускающей существование и разработку системы музыкально-психических соответствий, точную дефиницию тех или иных психических или ментальных феноменов и претворение их в собственном творчестве.

Мистерия же должна была обладать особой расой. Скрябин стремился беспрецедентно повысить силу психического и духовного воздействия произведения искусства, оставаясь при этом в рамках доступных выразительных средств. Композитор долго и непрестанно работал над своей «гармоние-мелодической» системой, чтобы достичь универсальной конструкции, музыкального магического кристалла, *lapis philosophorium*, посредством которого можно было бы точно выражать особые духовные и эмоциональные состояния в их развитии и единственно правильно, без искажений транслировать идею Мистерии, насыщая мир энергетикой *расавант* (эмоциональной силой, психической энергией) своих творений.

В этом отношении примечательно то, что, опираясь на собственный опыт и творческую интуицию, Скрябин приходит к тем же постулатам, на которых основывается древняя и современная индийская музыкальная традиция, изначально ориентированная на строгое соответствие мира звучащего миру психическому, где каждая интонация, каждое музыкальное «движение» соответствовало тому или иному «движению души». Богатая, насыщенная метафизика древних религиозно-философских текстов «Ригведы» предъявляла к музыкальному сопровождению соответствующие требования в выразительном отношении. «Создаваемое поэтико-мелодическим звучанием вибрационное сакральное поле должно быть насыщено энергетикой *расавант* <...>, единственно подходящей для каждого конкретного случая. Поэтому в саманах, обращенных к различным божествам ведического пантеона и имевших сложную вербально-смысловую символику, складывался свой особый музыкальный язык» [8: 121]. Древнеиндийские духовные песнопения – *марги сангита* («музыка Пути») – подразумевали наличие сложного символического смысла¹³. Звуковым комплексам, составляющим их, придавалось магическое значение. Отсюда, как предполагают исследователи [6: 51–52], берет начало традиция музыки *мантр*. Таким образом, в течение не одной тысячи лет продолжался «извечный поиск,

¹³ Подробнее об этом: [6: 51–52].

выявление и канонизирование эмоционально звуковых соотношений, обладающих благотворным воздействием, либо, напротив, пагубным, звучания которых следовало остерегаться или избегать вовсе» [8: 121].

Скрябинский поиск системы кодовых интонаций очень близок именно индийской музыкальной традиции. Определяющим фактором здесь является преемственность в философско-мифологическом и в эмоциональном планах. Это ясно прослеживается как в насыщающей музыку композитора философской символической, так и в утонченности, широте эмоционального спектра, отраженного в бесконечном поиске «новых ощущений». Естественно, что грезивший мистической обрядностью композитор пытался отыскать и понять те законы, в соответствии с которыми звуки и их сочетания могли наделяться магическими свойствами. «...В Мистерии я должен, я хочу возродить эту магию. Раньше, в мистериях древности, было настоящее преображение, была настоящая тайна и посвящение...» [10: 139]. В то же время Скрябин интуитивно понимал, что главной действующей силой таких звуко-символов (если они вообще возможны) будет являться воля их творца.

Такой подход, продиктованный философско-эстетическими воззрениями, определил вектор развития скрябинского музыкального мышления в сторону тотальной символизации музыкальной ткани своих поздних сочинений. При этом чистая умозрительность отнюдь не была единственной силой, определяющей творческий процесс Скрябина. Гениальность композитора заключается в слаженной деятельности двух сторон его природы – творческо-интуитивной и логически-конструктивной. Скрябин понимал, что то состояние, в котором человек творит, – особое. В этом состоянии разум способен будто бы раскрыться, проникнуть в неведомую сферу и недоступным логике путем узреть новые истины, до которых в обычном состоянии человеку дойти невозможно. Он бережно относился к этой своей способности и искал новые гармонии – «ощущения» – через творческий акт, опираясь на слух и чувство. Творческое открытие рождалось при участии и согласии обеих сторон. Такое проявление синтеза особенно радовало композитора и ценилось им. В нем он видел непреложность «принципа Единства».

В настоящей статье мы постарались выявить лишь общие параллели между эстетическими основами музыкальной традиции Индии и творчеством А. Н. Скрябина. Подробное изучение данной темы и рассмотрение проекции выявленных параллелей на музыку – задача отдельного масштабного исследования. Однако подобные исследования не смогут стать исчерпывающими, если не ставить проблему шире и не рассматривать феномен родства музыкальных культур Востока и Запада в целом.

Восточный «*алап*» слышен в таких замечательных образцах, как Largo Двадцать девятой сонаты Л. Бетховена, Вступление к «Золоту Рейна» Р. Вагнера. В поздних сочинениях Бетховена нередко присутствует удивительная игра слышимого звука и «неслышимого». Волей судьбы лишенный слуха, композитор, возможно, проникал в тайны «*неслышимых звуков*». В произведениях Бетховена звуки иногда будто проливаются откуда-то свыше (как в первой части Тридцатой сонаты) как проявление в этом мире вечно звучащей небесной музыки. Отдельный предмет для изучения – музыка С. В. Рахманинова. В ней, как ни в какой другой авторской европейской музыке, можно найти множество совпадений с рагсангит, даже в ладово-интонационном отношении.

Перекличка интонационных сфер различных музыкальных культур говорит о существовании глубинных связей, искать которые целесообразно, проводя *дальние* параллели, основываясь не столько на совпадениях, сколько на изучении психологии творчества и принципов развития единого «эволюционного древа», в которых отдельные звенья-ветви суть очередная реформа музыкального мышления в бескрайнем потоке эволюции музыкально-выразительных систем мира. Подобные реформы всегда есть «*пассионарный взрыв*», в результате которого образуется новый сплав, новое структурное образование, скрепленное сложными связями с достижениями предшественников и современников. Безусловно, одним из таких «*взрывов*», оказавшим мощнейшее влияние на ход развития европейского музыкального искусства, является творческая деятельность Александра Николаевича Скрябина.

Литература

1. *Blavatsky H. P.* La Doctrine Secrète. Vol.3: Anthropogenese. Paris, 1904.
2. *Tarlekar G.H.* Studies in the Nāṭyaśāstra. Delhi, 1975; 2 ed.: Delhi, 1991.
3. The Nāṭyaśāstra: English Transl / Critical Notes by A. Rangacharya. New-Delhi, 1996.
4. The Voice of the Silence: Being Chosen Fragments from the «Book of the Golden Precepts». London; New-York, 1889.
5. *Бандура А. И.* Александр Скрябин. Челябинск, 2004.
6. *Дева Б. Ч.* Индийская музыка / Пер. с англ. Е. М. Гороховик; вступ. ст., коммент. Дж. К. Михайлова. М., 1980.
7. *Лидова Н. Р.* Драма и ритуал в древней Индии. М., 1992.
8. *Морозова Т. Е.* Рага в музыке Хиндустани: Современный период. М., 2003.
9. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
10. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000.
11. *Шумилин Д. А.* Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина. Дис. ... канд. искусствоведения / Российский институт истории искусств. СПб., 2008.
12. *Шумилин Д. А.* Москва, Большой Николопесковский, дом 11. На пути в Индию // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена. Сборник статей и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовицкого / Отв. ред. Г. В. Петрова. СПб. 2015. (Problemata musikologica; Вып. 11) (в печати).
13. *Шумилин Д. А.* Скрябин – музыка – философия: к методологии проблемы // Известия Российского гос. педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 101. С. 258–261.

Ирина Вискова

(Москва)

Метафоричность тембрового пространства в оперном театре Рихарда Вагнера

Метафора – один из наиболее значительных и часто используемых способов нестандартного выражения смысла. Процесс метафоризации позволяет выделить определенные качества предметов, познать одни предметы через другие, а новые явления – путем сравнения с хорошо знакомыми. В литературном словаре метафора определяется как «вид тропа, в основе которого лежит ассоциация по сходству или по аналогии»¹.

Чрезвычайно важен процесс понимания метафоры, поскольку интерпретация метафоры индивидуальна и зависит от личного восприятия и национально-культурной среды. Поэтому когнитивный подход связывает метафору с глубинными уровнями человеческого мышления. Американский ученый-лингвист Дж. Лакофф (George Lakoff) замечает, что такое явление, как метафора, следует относить не к языку, а к тому, как происходит процесс замены одного ментального пространства (mental domain) посредством другого [5: 203].

Многомерность метафорического пространства лежит в основе эстетических взглядов Рихарда Вагнера. Сюда можно отнести представления Вагнера об оркестре в целом, о гармонии, об оркестровой вертикали, об акустическом пространстве оперного театра и отношении композитора к инструментальному тембру.

В литературных произведениях композитор пытается передать смысл своих глубинных представлений об оркестре. Его высказывания представляют собой непростые для восприятия словесные метафоры, используя которые автор пытается донести до нас суть личностных представлений о сложном многотембровом оркестровом организме. Вагнер пишет, что «оркестр <...> можем для нового самостоятельного сравнения в противоположность

¹ Определение М. Петровского. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель. 1925. <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-A252.htm> (дата обращения 15.02.2014).

океану назвать светлым, глубоким, но все-таки освещенным до дна солнечными лучами горным озером, берега которого ясно видны от всякой точки озера [4: 455]. В «Произведении искусства будущего» композитор говорит о многотембровости оркестра, уподобив его органу, акцентирует внимание на возможности оркестра выражать как поэтическую, так и драматическую идею, а также подчеркивает его бесконечные возможности для воплощения всевозможных творческих замыслов. «Так, прежде всего музыка, получившая столь богатое развитие благодаря инструментальной музыке, будет в состоянии проявить свои предельные возможности в произведении искусства будущего, она пробудит в танце жажду новых поисков и несказанно расширит дыхание поэзии. В своем одиночестве она создала себе орган, обладающий безграничными возможностями выражения, – это *оркестр*. <...> Оркестр – это как бы почва бесконечного всеобщего чувства, на которой расцветает полностью индивидуальное чувство отдельного исполнителя: оркестр превращает неподвижную твердую почву реальной сцены в текучую, податливую, отзывчивую, прозрачную поверхность, под которой – неизмеримые глубины чувства. Так оркестр подобен *земле*, дающей *Антею*, стоит ему только коснуться ее, новые неиссякаемые жизненные силы» [3: 243].

Рассматривая понятия гармонии в связи с представлениями об оркестре, композитор понимает его в широком смысле этого слова. Представления о гармонии как о красоте, совершенстве, соразмерности, слаженности неразрывно связаны для него с гармонией, выраженной в оркестровой вертикали и в тембровой краске. С художественной точки зрения Вагнер говорит о том, что «...гармонию мог создать только музыкант, а не поэт» [4: 446]. Однако в реальность гармония воплощается благодаря звучанию оркестра. «Оркестр современного симфониста, напротив того, будет принимать так близко к сердцу мотивы действия, что, с одной стороны, только он в качестве воплощенной гармонии даст возможность определенным образом выразить мелодию, а с другой – все время будет сохранять нужное непрерывное течение мелодии и тем самым с убедительной настойчивостью говорить чувству об этих мотивах» [2: 533]. В своем исследовании «Опера и драма» композитор говорит о том, что «оркестр мы должны рассматри-

вать не только как покорителя гармонических потоков... но и как сам покоренный гармонический поток» [4: 196].

При всей метафоричности мышления композитор имеет четкие представления о том, какова структура оркестровой вертикали. Он говорит о том, что оркестр «сжимает звенья вертикального аккорда, так что они самостоятельно изъясняют свои родственные наклонности в горизонтальном направлении...», и при этом он ищет метафору, которая могла бы точно визуализировать образ оркестрового аккорда. Вагнер сравнивает оркестровый аккорд со свечой. «Гармония растет снизу вверх – прямой, как свеча, колонной, сложенной из спаянных друг с другом и наслоившихся друг на друга родственных звуковых материалов» [4: 190].

Каждый тесситурный этаж инструментальной вертикали наполнен своим собственным семантическим смыслом: светлый и сверкающий верхний регистр (вступление к «Лоэнгину»), плотный и наполненный средний (тема рода Вельзунгов в траурном марше, исполняемый ансамблем из валторн и вагнеровских туб), мрачный и темный низкий (тема смерти в траурном марше, исполняемая низкими струнными и медью).

Оркестровый аккорд в вагнеровских партитурах заполнен звучанием однородных тембровых хором из духовых инструментов каждого типа. Ровный и полнозвучный аккорд может заполнить диапазон нескольких октав. «Колонна аккордов» возникает «из спаянных... и наслоившихся друг на друга *родственных* звуковых материалов». В ней предполагается многоярусное расположение родственных тембровых ансамблей, которые формируются из инструментов одного вида. Именно поэтому, создавая «Кольцо нибелунга», композитор предъявил повышенные требования к оркестровому составу. Партитура «Кольца нибелунга» предполагает использование по четыре инструмента из групп флейт, гобоев, кларнетов, три фагота, восемь валторн (четыре из которых заменяются двумя теноровыми и двумя басовыми тубами), контрабасовую тубу, четыре трубы (одна из них басовая), четыре тромбона (один из них контрабасовый), литавры и группу ударных инструментов, шесть арф и значительную по своим размерам группу струнных инструментов. В каждом виде духовых инструментов присутствуют инструменты с различным тесситур-

ным диапазоном, что дает возможность создавать некие инструментальные хоры из каждого вида инструментов.

Особое значение для стиля Вагнера приобретает звучание гармонического трезвучия. Причем как разложенного в горизонталь (тема грота Венеры, тема серебряного рога Зигфрида), так и слитого в вертикаль (хорал паломников из «Тангейзера» – ансамбль 4 валторн и 2 фаготов, тема Валгаллы (Золото Рейна. Вторая сцена) – квартет вагнеровских туб в сопровождении двух арф). Звук в оркестровом аккорде у духовых композитор излагает максимально плотно, не допуская пустот в звучании средних голосов, что придает объемность звучанию и в *piano*, и в *forte*. Благодаря этому, звучание меди приобретает такую мощь, какой не было у предшественников композитора, поскольку в таком изложении гармоническая вертикаль обогащается мощным звучанием обертонов. Примером может служить *Vorspiel* из «Золота Рейна». В основе организации оркестровой фактуры лежит имитационное вступление гармонического трезвучия, представляющего в данном контексте фрагмент натурального звукоряда. Поочередно вступают с солирующими партиями восемь контрабасов, восемь валторн, три фагота, три флейты до тех пор, пока не возникает полновесное *tutti*.

Благодаря специфике оркестрового письма и особому чувству тембровой вертикали композитору удается воплотить метафорический образ оркестрового аккорда в музыке. В свою очередь, известный отечественный художник Константин Васильев перевел этот образ на язык живописи. Известно, что Васильев был страстным почитателем музыки Вагнера и все свои живописные работы создавал, слушая музыку композитора. Образ свечи очень четко прорисован в картине «Человек с филином».

Вагнер вошел в историю музыки как создатель особого жанра – музыкальной драмы, одна из главных действующих ролей в которой отведена оркестру. Он раскрывает внутреннее содержание каждой сцены, как бы комментируя сценические события. Уже в самом функциональном значении оркестра скрывается его метафорический характер. Он договаривает непроизнесенное на сцене. Особую важность приобретает специфика расположения оркестра в пространстве музыкального театра. Стремясь к наибо-

лее органическому воплощению сценического действия, композитор создал проект театрального зала, в котором зрители располагаются амфитеатром вокруг сцены, а оркестр скрыт от публики. Вагнер первым поместил оркестр в подвал под сценой, поскольку опера для него – это, прежде всего, театральный спектакль. По словам композитора, «оркестр, по своему существу противоположный сценическому природному окружению актера и поэтому совершенно справедливо помещенный вне сценического пространства (в углублении у переднего края сцены), – оркестр, однако, как бы одновременно замыкает сценическое окружение актера, расширяя неисчерпаемую *природную* стихию до столь же неисчерпаемой стихии художественного человеческого чувства» [3: 243]. Такое расположение оркестра относительно акустики зала повлекло за собой особенно «мощный» стиль оркестровки. Неслучайно Р. Штраус заметил в отношении вагнеровского оркестра, что «замысел формирует средства выразительности» [1: 526].

Метафорическое значение инструментальной тембры приобретает благодаря такому явлению, как лейттембр, который предполагает неразрывное единство темы и тембра в каждый момент появления связанного с ними художественного образа. В подобной роли в «Кольце нибелунга» выступают тембр тромбонов с темой копья, контрабасовая туба в теме дракона, валторна с темой серебряного рога Зигфрида («Зигфрид», второй акт), фигурация скрипок как воплощение темы огня («Валькирия», финал), трубы в теме меча Нотунга («Траурный марш» из «Гибели богов», разработка).

Благодаря огромному составу оркестра композитор формирует отдельные слитные инструментальные ансамбли, которые также начинают функционировать как лейттембр. Так, хор из четырех валторн поет о чудесах шлема-невидимки («Золото Рейна», третья сцена), лейтмотив героического и трагического рода Вельзунгов звучит у квартета вагнеровских туб («Траурный марш» из «Гибели богов»), лейтмотив Хундинга звучит у квартета вагнеровских туб в сопровождении контрабасовой тубы («Валькирия», первый акт), тема, связанная с образом Валгаллы, – у квартета вагнеровских туб («Валькирия», первый акт).

Композитор искусно использует выразительность тембрового рисунка для договаривания происходящего на сцене. Так,

звучание чистых тембров деревянных духовых он применяет в эмоционально насыщенные моменты, как в ариетте Эльзы «Euch Luften, die mein Klagen» из второго акта оперы «Лоэнгрин».

Вагнером используется и принцип тембровой модуляции, когда мелодический голос от одного инструмента передается другому, стремясь в тембровой перекраске передать пластику движения чувств. Одним из первых на принцип тембрового членения в партитурах Вагнера обратил внимание Рихард Штраус [1: 223]. Так, в «Гибели богов» тема любви Зигмунда и Зиглинды (родителей Зигфрида) передается от английского рожка кларнету, а затем гобою. Таким образом, тема расчленяется на отдельные фразы. В финале «Валькирии», во время звучания «аккордов погружения в волшебный сон» композитор искусно подменяет деревянные духовые струнными, разделенными на *divisi* с сурдинами и без, оставляя в последних тактах только инструменты с сурдинами.

Метафоричность тембрового мышления в партитурах Вагнера является следствием обращения автора к специфическому театральному жанру, несущему в себе черты старинных легенд и сказаний. Композитор был одержим идеей создания нового типа театрального пространства, одной из главных составляющих которого стал симфонический оркестр со всеми доступными ему средствами договаривать происходящее на сцене. Именно с этим фактором связана такая сложная трактовка оркестра, с одной стороны, как музыкального сопровождения спектакля, с другой – носителя сложного драматургического смысла.

Литература

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке (с дополнениями Рихарда Штрауса): В 2 т. М., 1972.
2. Вагнер Р. Музыка будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
3. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
4. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
5. Lakoff, G. The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought / Ed. by Andrew Ortony. 2nd ed. Cambridge, 1993. P. 202–251.

Владислав Петров
(Астрахань)

Основные жанровые признаки инструментального театра

Под инструментальным театром понимается такой жанр, произведения которого помимо соотношения музыкальных пластов содержат сценическую событийность, проявляющуюся в актерской игре этих исполнителей на сцене. Инструментальный театр – жанр инструментальной музыки, к которой относят и симфонию, и сонату, и ряд камерно-инструментальных жанров. Согласно большинству определений жанра, выдвинутых, например, А. Сохором, В. Цуккерманом, Е. Назайкинским, любой самостоятельный жанр должен иметь ряд только ему свойственных черт. Инструментальному театру присущи определенные *оригинальные жанровые признаки*, позволяющие считать его подобным жанром. Он имеет:

1) отличное от других жанров инструментальной музыки *предназначение* – визуализировать музыкальную драматургию, в связи с чем происходит синтез музыкальной и визуальной информации, концепция композитора предстает «наглядной». Следовательно, инструментальный театр, исходя из классификации О. Соколова, – жанр «взаимодействующей музыки» [см. об этом: 3], жанр синтетического характера, в котором совмещаются музыкальный и предметно-изобразительный ряды. По этой причине он не может быть поставлен в один ряд с иными жанрами инструментальной сферы («чистой музыки»);

2) значительно «расширенные» *условия исполнения* – концертная эстрада, ставшая на долгие столетия базой исполнительских составов, играющих инструментальную музыку, не является приоритетной для инструментального театра (в качестве сцены могут быть использованы зал, коридоры, балконы, любые открытые и закрытые площадки);

3) не только внутреннюю (звуковую), но и внешнюю (сценическую) *направленность на слушателя*, выполняя иную по сравнению с другими инструментальными жанрами художественную

функцию, что изменяет значение участников коммуникативной системы музыкального творчества. Так, исполнители в рамках концертной нетеатральной практики используют элементы театра (игра на инструментах сочетается с актерской игрой); композиторы же разрабатывают определенный сценарий самостоятельно, превращаясь в режиссера моделируемого *театрального процесса* (в постановке иных подобных жанров могут принимать участие либреттисты, сценаристы, постановщики и т. д.);

4) свою специфику, связанную с использованием *параллельно действующих драматургий* – музыкальной, поведенческой, визуальной и вербальной, – в произведениях камерного и массового инструментального спектакля, в исполнении которого принимает участие большое количество исполнителей, а также инструментального ритуала. Сопоставление этих пластов (всех или избранных) становится важным признаком высокого уровня событийности;

5) сюжет или определенный образный концепт, обусловленный *присутствием персонажей, элементов театрализации*, в связи с чем возникает синтез музыкальной и сюжетной драматургий.

Кроме того, он объединяет произведения, созданные для разных составов. *Для одного исполнителя* (в сочинении «Дюна» (1992) Д. Райнхарда фаготист разбирает инструмент на глазах у публики и вновь его собирает на фоне различных издаваемых звуков). *Для инструментальной группы, ансамбля* (в «Sempre sonare» (2004) для двух роялей и ударных С. Жукова главным сценическим приемом становится перемещение исполнителей в пространстве сцены. В пьесе «Направление птиц» (1997) для четырех саксофонов В. Германавичюса музыканты после выхода падают на сцену, изображают ряд пантомим, связанных с авторской идеей ассоциирования инструменталистов с птицами). *Для оркестра* в пьесе «Loses Gotose» (2004) для камерного оркестра Ф. Хюбнера воссоздан процесс театра абсурда, в котором оркестранты обмениваются инструментами, подходят друг к другу, удивляясь игре партнеров и т. д.

Все эти признаки, сформировавшиеся более полувека назад и давшие инструментальному театру статус оригинального жанра,

ни с каким другим не сопоставимого, являются стабильными, неизменными в истории его развития. Мобильными же признаками становятся содержание инструментально-театральных опусов и форма его воплощения – от использования отдельных элементов театрализации до создания оригинальных инструментальных спектаклей.

Английский театровед Р. Фрай утверждал: «Законы единства в синтетическом искусстве допускают только две возможности: или субординация воздействия... или подчинение других искусств властной интенсивности и собственному единству какого-либо одного искусства» [1: 78]. В инструментальном театре могут присутствовать разные *искусства-притяжения* – пластическое искусство, театральное представление, литература, декорирование, свето-цветовая визуализация. При этом они находятся в подчинении у музыкального искусства, являющегося главенствующим в любом произведении, несущем в себе эстетическую значимость, специфичную для музыки, и отрицающем преднамеренный эпатаж. Смена полюса подчинения приводит к господству какого-либо другого искусства и перечеркивает значимость музыкальной идеи. Такое происходит, например, в ряде произведений С. Загния, В. Екимовского, в которых театральная драматургия, сценически воплощаемая инструменталистами, отрицает звучание музыки вообще. В этом случае жанр инструментального театра перестает выполнять свою основную функцию – посредством дополнительных источников информации, ряда сценических действий раскрыть музыкальную идею сочинения.

В произведениях инструментального театра происходит *взаимодействие полярных видов искусства*, ранее направленных на разные аудитории и имеющих собственную специфику функционирования в художественном пространстве. В рамках рассматриваемого жанра они находятся под влиянием образующей целое музыки. Л. Саввина, анализируя взаимодействие кодов в произведениях синтетического рода с точки зрения семиотики, отмечает важность в них театрального кода «зрелищного представления, благодаря которому музыкальное произведение не имитирует, описывая предмет, а “ставит его перед глазами”». Как известно, специфика театрального кода заключается в поли-

фоническом взаимодействии разных составляющих элементов: декораций, костюмов, освещения, музыкального сопровождения, жестов, мимики актеров и литературного текста – важной смысловой части спектакля» [2: 11]. Сочетание их сущностей и основных констант может быть более или менее выраженным; они могут находиться в драматургическом родстве в русле одного произведения, а могут и сопоставляться весьма конфликтно. Наиболее логично синтез визуальных и аудиальных впечатлений, воспринимающийся через действие, используется композиторами в инструментальном театре. Весь происходящий на сцене процесс не является спонтанным: любой музыкальный или актерский жест запрограммирован композитором *полностью* (выписан последовательно в партитуре) или *частично* (автором даны приблизительные действия, паттерны, как музыкальные, так и поведенческие). Например, в раннем образце инструментального театра – «Музыке прогулки» (1958) для одного или более пианистов Дж. Кейджа – продолжительность сценического процесса не определена. Исполнитель (исполнители) извлекает звуки как из клавиатуры фортепиано, так и из его корпуса, постоянно вытягиваясь, дотягиваясь до разных пространств инструмента, что уже само по себе вызывает параллели с театром. Если учесть, что все это должен проделывать пианист, имеющий классическое музыкальное образование, то данная идея Кейджа может вызвать у него ряд сложностей: исполнителю необходимо обладать, скорее, не академической серьезностью, а спонтанностью, способностью абстрагироваться от привычных норм сценического поведения, уметь перемещаться, жестикулировать, не превращаясь при этом в видимого «любителя» музыки, поскольку музыка рискует стать «вторичным продуктом» театрального в основе процесса. Следовательно, помимо интерпретации текста исполнителям должна быть свойственна сценическая раскрепощенность, характерная для актерской игры, которую требует от него композитор. Умение войти в образ – основная задача исполнителя.

Рассматриваемый жанр не всегда можно сравнивать с драматическим театром, поскольку весь театральный процесс, воссоздаваемый на сцене при исполнении, – результат *музыкального мышления*, деятельности композитора и исполнителей, прибега-

ющих к немзыкальным компонентам. Исполнители выполняют требования композитора. В драматическом же театре между автором и исполнителями существует еще одно звено – *режиссер*. Режиссер театрального действия становится *универсальной личностью*, интерпретирующей текст автора (сценарий), но самостоятельно подбирающей для постановки и актеров, и музыку, и визуальный ряд, с его точки зрения, наиболее подходящий для выражения определенной концепции, преднамеренно или вынужденно работает с костюмерами. Т. е. режиссер «*декорирует*» литературный текст в соответствии со *своей* идеей. Причем, при каждой новой постановке один и тот же сценарий может иметь разные воплощения – вплоть до полной смены декораций, образов героев и т. д. В инструментальном театре режиссер как физическое лицо отсутствует: инструменталисты должны осуществлять план действий (музыкальных и сценических), срежиссированный композитором и зафиксированный в партитуре. В данном случае музыкальный текст «декорирует» композитор, являющийся одновременно и автором, и режиссером, а сам текст в дополнительном «декорировании» не нуждается.

Литература

1. *Сабина М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М., 2003.
2. *Саввина Л. В.* Поэтика синтезирующих музыкальных текстов второй половины XX века // Поэтика музыкального произведения: Новые научные направления: Сб. научных статей / Астраханская государственная консерватория (академия). Астрахань, 2011. С. 5–14.
3. *Соколов О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 12–58.

Ангелина Алпатова

(Москва)

Музыкальная память войны: Сонатный диптих Игоря Мациевского

Искусство – это по сути своей Книга Памяти и Совесть.
Нам надо только научиться читать эту Книгу.

Ю. М. Лотман

Музыка, не упоминая ни о чём, может сказать всё.

И. Г. Эренбург

Музыкальная память... Это словосочетание, пожалуй, как никакое другое, прямо указывает на смысл музыкального искусства. Будучи неотъемлемой составляющей человеческой культуры, музыка всегда, во всех своих проявлениях выступает как ее память, напоминание о событиях прошлого и их участниках¹. В сжатой, свернутой форме в ней сохраняется закодированная тем или иным образом *культурная информация*. В качестве музыкальных кодов, символов и знаков могут рассматриваться характерные для определенных музыкальных жанров мотивы и ритмоформулы, лейттемы и лейттембры в контексте отдельного музыкального произведения, и собственно музыкальная интонация – зерно, из которого произрастает содержание музыкальной композиции. Как феномен музыкальной памяти выступает *музыкальная традиция*, передающая особенности музыкантского и слушательского опыта, характерные исполнительские техники и приемы, отношение к музыканту и музыкальному тексту в культуре в целом².

Память войны – особая сфера и особое состояние культуры. И в истории всего народа, и в жизни отдельного человека она сохраняется не только как память о событиях и ужасах военного времени. В памяти должно оставаться лучшее – хорошее, доброе, светлое: это закон жизни. Но и трагическое из памяти вычеркнуть не просто, воспоминание о нем – это всегда боль и переживание. Поэтому в культурной памяти в гораздо большей степени фиксируется отношение к войне как к границе между жизнью и смертью, надеждой и отчаянием, любовью и ненавистью, верностью и предательством. В этом смысле память войны во многом высту-

пает как возможность измерения жизненных ценностей и мера человеческих отношений. В таком же качестве и даже еще более, как мера жизни, проявляет себя «смертная память» – устойчивый образ и образец для поведения у святых отцов, подвижников, духовных людей. *Memento mori* – помни о смерти! Помня о смерти, надо совсем иначе жить, отмечает в своем дневнике В. Винниченко³.

Издавна считается, что война и искусство – вещи несовместимые. Древние говорили: «Когда говорят пушки, музы молчат»⁴. Но современный поэт дает иной ответ на вопрос об этой, казалось бы, недопустимой связи: «Кто сказал, что надо бросить песню на войне? / После боя сердце просит музыки вдвойне»⁵.

Музыкальная память военных событий хранится в новоевропейской культуре в самых разнообразных формах. В своем отношении к войне сходятся все времена, эпохи, традиции, стили, творчество многих композиторов прошлого и настоящего. Высокие гражданские чувства и патриотизм передаются вокально-оркестровыми художественно-выразительными средствами в произведениях выдающихся композиторов на военно-исторические темы. Спектр музыкальных жанров здесь весьма широк – это и симфоническая увертюра «1812 год» П. И. Чайковского, и оратория «Минин и Пожарский» С. Дегтярева, и кантаты «Александр Невский» С. С. Прокофьева и «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина, и оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Царская невеста» и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова.

Иное – память о Великой Отечественной войне, трагические следы которой надолго останутся в жизни поколений. Великая Отечественная – это глубокие, неизгладимые психологические травмы от увиденного, пережитого, пропущенного через себя. Неизлечимая боль утрат от множества смертей родных, близких, друзей и боевых товарищей. Переживания страха, унижения, обреченности и отчаяния в гетто и концентрационных лагерях. Страдания от насилия и кощунства врагов. Ненависть к предательству, не оправдываемому даже желанием выжить. Страшное лицо войны – это искалеченные судьбы осиротевших детей, горечь невозможных потерь от гибели дедов, отцов и сыновей,

одинокая участь вдов. Голод и лишения фронтового детства. Ужас оккупации и тяготы эвакуации. И блокада Ленинграда...

О событиях эпохи Великой Отечественной войны нашим современникам, потомкам фронтовиков, по-разному повествуют различные тексты. О вечных ценностях – любви и верности жизни, родине, матерям, женам, детям – как главные человеческие документы свидетельствуют письма бойцов с фронта. В них мечты о мире и мирной жизни, о счастье, о светлом будущем. Надежда и вера, непреклонная воля и уверенность в победе.

Не менее значимыми для современного поколения являются художественные формы свидетельств о вечной боли утрат, переданные поэтами, писателями, художниками, композиторами – участниками и свидетелями военных событий. Характерно, что они обращены не только к нам и нашим современникам, но и к прошлому – к поколению, которого уже нет: «К вам, павшие в той битве мировой / За наше счастье на земле суровой, / К вам, наравне с живыми, голос свой / Я обращаю в каждой песне новой. / Вам не услышать их и не прочесть. / Строка в строку они лежат немymi. / Но вы – мои, вы были с нами здесь, / Вы слышали меня и знали имя»⁶.

В памяти поэта образы войны сохраняются на всю жизнь, и при этом они всегда современны: «Я это видел, помнится, в Литве, / Уже войны три года отстучало. / Три дня не спавший, / У леска, в траве, / Так полк храпел, – траву вокруг качало. <...> Давно прошла великая война. / Молчат до срока полковые пушки. / А мне и до сих пор еще видна / Та, вся в цветах, поляна у опушки. / Там спят солдаты, сдавшиеся сну. / Видны в траве, за чуть заметным следом, / Их ноги, уходившие в войну, / Ладони рук, сработавших победу»⁷. О желании во что бы то ни стало выжить и победить, о готовности пожертвовать собой во имя родины и стремлении беззаветно служить ей, о верности любимым и фронтовой дружбе, о героизме и фронтовом братстве говорится в текстах песен о войне: «А нам нужна одна победа, одна на всех – мы за ценой не постоим»⁸.

Быть может, в наибольшей степени трагические стороны войны хранит эмоциональная память. Вливаясь в художественные формы и образы, эмоциональные переживания тяжелого воен-

ного прошлого многократно усиливаются. Они словно оживают, становятся осязаемыми, почти зримыми: «Вы помните еще ту сухость в горле,/ Когда, бряцая голой силой зла,/ Навстречу нам горланили и перли / И осень шагом испытаний шла?»⁹.

Даже вспоминая и описывая фрагменты мирной жизни во время войны и картины природы, поэт, переживший войну, окрашивает их злыми красками: «Деревня вражеским вертепом / Царила надо всей равниною. / Луга желтели курослепом, / Ромашками и пастью львиною»¹⁰; «Полуденный вверху струился зной. / Вдали храпела пушка безголово. / И в воздухе, настоящем сосной, / Как пули у виска, жужжали осы. / Был воздух, словно жидкое стекло, / Текуч и зыбок, как струя речная. / Кусты и травы – все за ним текло, / Никак за окоём не утекая»¹¹. Но воспоминания о войне – это, прежде всего, плач и скорбь о погибших, которые разделяет все окружающее: «Деревья падали, и в хворосте / Лесное пламя бесновалось. / От этой сумасшедшей скорости / Все в памяти перемешалось»¹².

И все же в центре литературно-поэтических повествований о войне и военных событиях находится *человек*. Его судьба трагична, но он не сломлен. Возвращаясь после войны из лагеря в родную деревню, Хведор Ровда из повести В. Быкова «Облава» скрывается в лесу от преследующих его как предателя односельчан и собственного сына до тех пор, пока они не обнаруживают его и не загоняют в болото, где он и погибает, но не сдается [3]. А герой рассказа М. Шолохова «Судьба человека» Андрей Соколов говорит автору о своей жизни на войне так: «Мне там пришлось, браток, хлебнуть горяшка по ноздри и выше». Писатель подмечает: «Он положил на колени большие темные руки, сгорбился. Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе... Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника» [10].

В музыке образы войны передаются по-разному. Едва ли не самыми глубокими эмоциональными свидетельствами и художественными документами современной эпохи стали музыкальные произведения, написанные во время Великой Отечествен-

ной войны, – такие, как Седьмая («Ленинградская») симфония Д. Д. Шостаковича. Высоким гражданским пафосом проникнута песня «Священная война» А. А. Александрова и многие другие песни военных лет. «Война со всеми ее трудностями, частой неопределенностью, бесчисленными страданиями и опасностями создает во всех этих песнях напряженнейшую смысловую перспективу и бесконечные ряды отдельных поэтических структур, в которых проявляется одно великое, простое и нераздельное целое, именно родина и ее защита», – отмечает А. Ф. Лосев [5].

Но парадокс художественного и особенно музыкального текста заключается в том, что практически любое переживание в нем в конечном счете может выступать как игра. Мысленное (логическое, эстетическое) и реальное (музыкально-исполнительское, вокальное и инструментальное) проигрывание ситуаций прошлого имеет психологическую природу¹³. При этом следует помнить, что игра – это не только шутка, шутейное действие: «*священной игрой*» называют обряд, ритуал [8]. Кажется циничным и кощунственным сравнивать войну с игрой, но на далекой исторической дистанции это оказывается возможным. «Древние воинские искусства» – так определяют войну в книгах историки, ведь архаические воинские ритуалы, древние и средневековые воинские поединки организуются как сложные обрядовые действия.

Крайняя степень эмоционального переживания в искусстве и музыке может доходить и до *сарказма и гротеска*. С целью акцентировать противопоставление добра и зла художники прибегают к способам изображения игры со злом. Традиции передачи звуковыми и музыкальными средствами inferнального, дьявольского начала сложились в музыке западноевропейских композиторов в XIX веке – достаточно вспомнить «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза (шашка ведьм в V части), фортепианные сочинения «Пляски смерти» и «Мефисто-вальс» Ф. Листа, вокальный цикл «Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского.

Обращаясь к военной теме, Игорь Мациевский – видный современный отечественный композитор и ученый, тонкий музыкант и глубокий исследователь – учитывает все основные особенности и сложности ее передачи в музыке, но при этом идет своим путем. В Сонатном диптихе для виолончели соло «Вступление в

Апокалипсис» он передает глубокую скорбь о погибших и умерших¹⁴, показывает, какое насилие испытывает человеческая личность и как подвергается разрушению сфера традиционной культуры и музыки во время войны.

Диптих представляет собой две трехчастные сонаты, между которыми существует тесная мотивная и тематическая связь. В то же время на уровне частей и разделов действует контрастная драматургия, по законам которой чередуются песенные и танцевальные жанры, меняется звуковая экспрессия. Первая соната трактуется автором как вступление ко второй сонате. Основой, скрепляющей две сонаты в единое целое, может служить подвижная *метроритмическая структура*, в основе которой лежат сгруппированные по две и по три шестнадцатые длительности¹⁵.

Третья часть первой сонаты написана как программное сочинение. Это трагическая реальная история военного времени о том, как в небольшом селе около Вильно (теперь это территория Вильнюса) немцы по очереди расстреляли всех участников вечеринки и музыкантов, запретив им прекращать танцевать и играть на инструментах [б: 4]. Она написана в двойном метре как быстрый танец «Скочна» (*Skočná* – от чешск. *skociti*/скочити – скакать, прыгать¹⁶). Раздел, повествующий о физическом уничтожении участников вечеринки и играющих на ней музыкантов ансамбля, является кульминацией всего сочинения.

Вечеринка во время оккупации... Можно вспомнить о бесчисленных концертных бригадах, которые отправлялись на линию фронта, чтобы поднимать дух бойцов, выступая перед ними в перерывах между сражениями. Артисты пели и играли в госпиталях, способствуя выздоровлению раненых. И на передовой, и в эвакуации, и в оккупации, посреди голода и массы других ограничений люди стремились к прекрасному, испытывали потребность в художественной форме общения с друзьями, в музыке и танце как в утешении. Но их лишили и этого, и даже жизни.

«Скочна» трактуется как *танец смерти* – по очереди уходят из жизни участники трагической вечеринки, последними – музыканты ансамбля. Вспоминается, как по очереди уходят со сцены оркестранты в «Прощальной симфонии» Й. Гайдна. Но то прощание – тихий протест против несправедливости власть имущих.

Здесь же – гибель, уничтожение, и оттого трагизм, отчаяние, безысходная печаль. Эта тема имеет свою собственную историю в музыке. Боль о человеке и его потерянной жизни, о многих людях, о целом поколении людей, которые могли бы жить, действовать, реализовать свои творческие возможности, передается в таких шедеврах мирового музыкального искусства, как «Песни об умерших детях» Г. Малера, «Уцелевший из Варшавы» А. Шенберга, «Квартет на конец времени» О. Мессиаана, «Военный реквием» Б. Бриттена, «Трен» («Плач по жертвам Хиросимы») К. Пендерецкого¹⁷.

Можно было бы сказать, что музыка Сонатного диптиха И. Мацеевского взывает к высоким гражданским чувствам оттого, что она глубоко эмоциональна. Но многие страницы этого сочинения, как и других его произведений, можно отнести к *интеллектуальному и концептуальному искусству*: это музыка-мысль, музыка-размышление, музыка как мыслительный процесс. Соединение эмоционального и рационального в его творчестве всегда удивительно гармонично.

Как alter ego («другое я») композитора или посредник между композитором и слушателем в произведениях И. Мацеевского часто выступает *музыкальный инструмент*. Здесь – виолончель. Но почему именно она?

В западноевропейской и отечественной музыкальной культуре виолончель издавна считается одним из самых «человечных» инструментов. Ее тембр максимально приближен к тембру человеческого голоса. Доверительный, мягкий, теплый, бархатный тон, полное звучание в среднем и низком регистрах свободно передают все оттенки мужского голоса и грудной звук женского голоса. Для композитора это один из самых близких инструментов¹⁸ – его первым музыкальным сочинением стала Элегия для виолончели и фортепиано. Среди других виолончельных опусов – соната для виолончели и фортепиано, дуэты для виолончели и различных инструментов, произведения для больших ансамблей с участием виолончели.

Используемая в качестве сольного инструмента виолончель может замещать полноценное ансамблевое звучание¹⁹. Композитор расширяет его до оркестрового и в полной мере раскрывает

исполнительские и тембровые возможности виолончели²⁰. Для передачи звучаний разных инструментов он вводит дополнительные штрихи, трактует смычковый хордофон как щипковый, как деревянный ударяемый идиофон. В первой части первой сонаты и второй части второй сонаты используются короткие глиссандо и прием игры у подставки (*sul ponticello*), создающий эффект зловещего, словно свистяще-шипящего звука. В эпизоде второй части второй сонаты композитор комбинирует традиционную сонористическую технику игры на струнах древком смычка (*col legno*) с такими специфическими приемами, как игра за подставкой, удары смычком по подставке на месте соответствующих струн, по подгрифу, по левому или правому краю и ребру деки, а также удары винтом или колодкой смычка по деке²¹. Сам композитор объясняет этот феномен тем, что данный эпизод действует во всем цикле как динамическая и энергетическая кульминация. Слушатель может отметить, что в нем получает выражение жестокость, присутствует нечеловеческий, почти звериный, брутальный образ. Когда в определенный момент требования к характерному для него звучанию начинают превышать возможности виолончели, инструмент словно переходит в «иной мир», в котором он наделяется необычными звуковыми особенностями, а музыкант – характерными исполнительскими способностями. По словам И. Мациевского, из струнного инструмента виолончель превращается в *звуковой резонатор*²².

Заданное автором сонатного диптиха общее психоэмоциональное состояние отмечено в тексте ремарками, благодаря которым может быть прослежена динамика развития всего музыкального материала. Они лапидарны, но в то же время емки. По обозначениям исполнительских нюансов линия экспрессии в произведении просматривается, словно на кардиограмме, где кривая ритмического и динамического пульса определяется интенсивностью переживаний героев. Неслучайно музыканты отмечают, что «в сочинениях И. Мациевского кроется энергия такой невероятной силы, к которой исполнитель должен быть очень подготовлен, чтобы не попасть впросак» [7: 187]. Один из исполнителей диптиха, виолончелист В. А. Свободов, пишет: «Со мной на концерте был случай, который страшно мне вспомнить по сей день.

Играл я виртуозные сочинения высшей сложности, и мне пришла фантазия включить в программу первую часть второй сонаты из диптиха “Вступление в Апокалипсис”<...> Всего две странички технически несложного текста, но они сыграли со мной злую шутку: эмоционально я был выжат <...> Я пообещал себе не ставить больше таких экспериментов в концерте из двух отделений: либо виртуозная виолончельная классика, либо Мациевский!» [там же].

Единство всего сочинения поддерживается определением общей манеры исполнения как «dolce» (нежно). В первой части Первой сонаты «Allegro acuto» (живо обостренно) представлен широкий диапазон близких ей оттенков – от «dolce espressivo» (нежно выразительно) через «dolce narrative» (нежно нараспев), «dolce cantabile» (нежно певуче), «risoluto» (решительно) во втором разделе к «dolce ritardando» (нежно замедляя), «morendo» (замирая), «dolce espressivo» (нежно выразительно) и «stringendo» (сжимая). В отличие от первой части нотный текст второй части «Adagio pieno» (медленно наполненно) полностью лишен указаний на характер исполнения, а в третьей части («Скочна» – «Скочна») содержится единственная ремарка – «espressivo lamentato» (выразительно оплакивая). Во второй сонате первая часть «Dialogo» (Диалог) исполняется в настроении от «dolce» (нежно) до «dolcissimo» (нежнейше). Вторая часть «Allegro principale» (основной темп – живо) включает «dolce» (нежно) – «addolorato» (печально) – «dolce espressivo» (нежно выразительно) – «furioso» (яростно) – «appassionato» (страстно) – «espressivo» (выразительно) – «risoluto» (решительно). И в третьей части – «Cantabile» (Певуче) от «piu agitato», через «dolce espressivo» и «espressivo» к «dolce».

Таким образом, в диптихе композитор однозначно передает свое отношение к трагическим образам, которые он отражает в музыкальном тексте. Прежде всего это *сопереживание*, соединяемое с желанием утешить, успокоить, облегчить боль и страдания и своих героев, и сочувствующих им слушателей.

С одной стороны, автор здесь выступает как наблюдатель за происходящим, с другой, – занимает активную позицию соучастника событий. И в этом ему помогают не только возможности со-

лирующего музыкального инструмента, но и элементы жанров традиционной музыки, которые он гармонично сочетает с атрибутами классической музыки. Опираясь на формы сонатного аллегро (в первой части первой сонаты) и рондо (в последней части первой сонаты с мотивом-глиссандо как рефреном), композитор в качестве моделей музыкального развития использует жанры традиционного казахского кюя (в первой части первой сонаты и второй части второй сонаты)²³ и русской протяжной песни (во второй части первой сонаты и во второй сонате).

Рассказ о трагедии войны в диптихе дан вначале в ярких, в том числе звукоподражательных инструментальных красках кюя, затем продолжается в одноголосном, шаг за шагом, изложении темы в характере протяжной песни. В изложении для виолончели эта единая, общая и в этно-культурном, и в экспрессивном отношении «песня без слов» часто указывает на состояние крайней степени отчаяния, когда из-за боли и слез невозможно ни петь, ни говорить, а только можно плакать и даже выть...

В этом случае с целью более глубокого воздействия на слушателя автор предоставляет возможность исполнителю выступить в сонатном диптихе в качестве исполнителя кюев *кюйши* и эпического сказителя и певца. Можно представить, что, рассказывая о том, что было когда-то давно, он, не будучи непосредственным участником событий, создает их объективную картину. С помощью инструментальной игры музыкант отстранен от переживаний и находится словно в другом измерении или ином времени. Он становится связующим звеном между событием, повествующим об этом событии в тексте сочинения автором и слушателем.

Взаимодействие между музыкой диптиха и традиционным казахским кюем касается и программного характера композиций. Как правило, перед исполнением кюя *кюйши* кратко рассказывает о содержании композиции, которую он собирается исполнить. Кюй-легенда традиционно завершается словами: «А теперь послушайте, как об этом расскажет домбра»²⁴. Аналогичным образом исполнение сонатного диптиха предваряют словесные эпиграфы к нотному тексту.

Тематизм всего диптиха можно охарактеризовать скорее как рассредоточенный. На наш взгляд, это также определяется пози-

цией автора, сознательно отказывающегося от ярко контрастирующих, рельефных тем-образов с целью показать единство, всеобщность скорбного состояния, с одной стороны, и безликость массы людей перед врагом во время войны, с другой. О засилье массовой культуры и некоем всеобщем безразличии ко всему в современном мире в эпитафии к диптиху говорится так: «Остров Патмос (место, где был написан “Апокалипсис”), наводненный слоняющимися туристами. Щелканье видеокамер, оживленный рынок сувениров... Порог Апокалипсиса успешно преодолен...» [6: 4].

По этому поводу можно также привести тонкое и меткое замечание одного из героев рассказа К. Чапека «Тонда». Он высказывает удивительно простую, но потрясающую мысль о причинах раздоров и возможности установления мирных отношений между людьми: если бы люди были знакомы друг с другом и знали бы друг друга по именам, то никто никого не мог бы убить!²⁵. В Сонатном диптихе И. В. Мациевский передает эту идею с помощью изображения звуковыми средствами бездушной массы, в которой нет личностей. В музыкальном отношении это выражается отказом от яркого тематизма – в танце «скочна» создается лишь опосредованный, коллективный образ.

Тематизм в музыкальном произведении формируется в сфере камерной музыки эпохи Просвещения. В инструментальных ансамблях – трио, квартетах – партии выступают как олицетворения собеседников-личностей: данные в них музыкальные темы переплетаются, спорят, соглашаются, возражают... Парадоксально, но в Диптихе для виолончели соло инструментальная партия не только не солирует, но словно раздваивается, даже расстраивается... К квартам и квинтам присоединяются едва ли не потусторонние звуки – толчки, стуки, удары, напоминающие, с одной стороны, о памяти ушедших, с другой – о неизбежно связанном с нею зле... Почти медитативное состояние музыкального погружения (контонация) в скорбь, печаль, боль, безысходность и тихую грусть говорит о примирении этих противоположных, полярных образов.

И все же некоторые (и весьма важные для драматургии цикла!) темы-имена в сонатном диптихе обнаружить можно. Данная

в тематизме диптиха интонация трихорда в кварте выступает здесь как плачевая интонация славянской (русской / белорусской) протяжной песни, которую в диптихе словно исполняет народный певец. Благодаря этой интонации в музыкальном тексте образуется целый ряд ладов, в том числе характерных для музыки современных композиторов. Но неожиданным образом высотное положение этой интонации, состоящей из сцепленных между собой двух полутоновых мотивов d^1-es^1 и c^1-h , указывает на музыкальную монограмму Д. Д. Шостаковича – DSCН. Проступая сквозь рассредоточенный тематизм всех частей первой сонаты, она появляется затем в теме первой части, разработке второй части и в намеках на тему в связующем эпизоде в начале третьей части второй сонаты. Таким образом И. Мациевский прибегает к приему повествования от имени своего главного героя-рассказчика – выдающегося отечественного композитора XX столетия, которого он привлекает еще и как образ современника – свидетеля, очевидца тех событий и победителя в той страшной войне. Так же неожиданно и одновременно естественно от нее тянется нить к другой монограмме, зеркальным отражением отдельных элементов которой она является, – ВАСН²⁶. Восхождение на баховскую высоту – это еще одно напоминание об Апокалипсисе. Его подкрепляет и стилистическая аллюзия: в тематизме сочинения можно услышать проступающие сквозь многослойную музыкальную ткань отдельные интонации средневековой секвенции «Dies irae» («День гнева»).

Таким образом, в идее сонатного диптиха сходятся *временное и вечное*. На это указывает программа сочинения «Вступление в Апокалипсис», раскрывающаяся в первом разделе эпитафия: «...и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые плоды смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих, ибо пришел великий день гнева Его...» (Откровение Иоанна Богослова 6:12-13, 17). О дне гнева в евангельских текстах говорится так: «Как же времени сего не узнаете?» (Лк. 12:56), «Ибо тогда будет

великая скорбь, какой не было от начала мира доныне, и не будет» (Мф. 24:21).

Но есть и простая житейская мудрость людей, переживших ужасы войны. «Пока живешь, есть жизнь», – говорит своей сестре пострадавшая от войны, потерявшая двоих сыновей, пережившая смерть мужа и испытывающая лишения героиня рассказа Е. Анджеевского Мария. И жизнь продолжается. В ней всегда присутствует и другое измерение войны – это война духовная, постоянная готовность к борьбе как внутреннее состояние человека. «Невидимая брань» у святых отцов – это *борьба с грехом*. И в течение человеческой жизни она должна вестись непрестанно, так как вечно *противостояние добра и зла*.

В Евангелии сказано: «Не бойтесь убивающих тело» (Лк. 12:4). Призывы к твердой вере содержат тексты посланий апостолов Павла: «братия мои, укрепляйтесь Господом и могуществом силы Его. Облекитесь во всеоружие Божие»; «приимите всеоружие Божие, дабы вы могли противостать в день злый и, все преодолев, устоять» (Ефессянам 6:10-13) и Иоанна: «Ибо всякий, рожденный от Бога, побеждает мир; и сия есть победа, победившая мир, вера наша» (1-е Иоанна 5:4). И быть может, именно о такой вере говорится музыкальным языком в последней части диптиха. И еще – о *вечной, бескорыстной и всепрощающей любви*, таком хрупком и тонком, но при этом глубоком и сильном чувстве, которое одерживает победу над злом и даже над смертью.

Примечания

¹ Концепция культуры как памяти изложена в трудах Ю. М. Лотмана.

² Идея традиционной и современной музыки как памяти культуры – памяти предков, родовой общины, истории – лежит в основе концепции нашей монографии [1].

³ «Живи так, будто ты через неделю должен умереть» [4: 287].

⁴ Латинское выражение «*Inter arma silent Musae*».

⁵ Известные слова из поэмы «Василий Теркин» А. Т. Твардовского.

⁶ Строки из стихотворения А. Твардовского «В тот день, когда окончилась война».

⁷ Фрагменты из стихотворения Л. Решетникова «В конце войны».

⁸ Строки из песни Б. Окуджавы из к/ф «Белорусский вокзал».

⁹ Стихотворение Б. Пастернака «Победитель».

- ¹⁰ Стихотворение Б. Пастернака «Разведчики».
- ¹¹ Отрывок из стихотворения Л. Решетникова «В конце войны».
- ¹² Стихотворение Б. Пастернака «Преследование».
- ¹³ В психоанализе различают бессознательное повторное переживание травматического события как проявление защитного механизма психики (отыгрывание) и его сознательную модель, применяемую с целью дать выход избытку сдерживаемых эмоций (абреакция).
- ¹⁴ Сочинение было написано в 1994 г. в очень тяжелый для композитора период жизни, когда он в течение короткого времени пережил смерть нескольких близких людей – своей матери, тещи и друга, известного белорусского режиссера А. Каневского.
- ¹⁵ По определению В. Свободова, в первой части Первой сонаты (*Allegro acuto*) и второй части Второй сонаты (*Allegro prinzipale*) реализуется идея ритмометрической неустойчивости [7].
- ¹⁶ В конце XIX – начале XX в. скочна был распространен в Моравии как мужской парный танец-соствязание в двух- или трехдольном метре. Каждый танцовщик пытался подпрыгнуть выше, чем его партнер, одновременно хлопая ладонями по пяткам.
- ¹⁷ Этот список можно было бы продолжить ссылками на Пятую симфонию А. Онеггера, вторую часть Пятой симфонии и оперу «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева, оперы «А зори здесь тихие...» К. Молчанова и «Герника» Ю. Каспарова, симфонические произведения «Вспышка Хиросимы» Хорхе Сармьентоса и «Песнь вулкана» Хосе Астуриаса Рудеке» (Гватемала) и многие другие произведения современных композиторов.
- ¹⁸ В свое время И. Мациевский окончил музыкальную школу по классу виолончели И. Фицаловича в г. Ивано-Франковске (Украина), затем учился как композитор во Львовской (класс композиции А. Солтыса) и Ленинградской (творческий руководитель О. Евлахов) консерваториях и как этномузыковед – в аспирантуре ЛГИТМиК (научн. руководитель И. Земцовский).
- ¹⁹ Возможно, именно этим объясняется повышение интереса к сольному исполнительству на виолончели в двадцатом веке. В этой связи заслуживает внимания анализ диптиха «Вступление в Апокалипсис», сделанный известным музыкантом-исполнителем и исследователем В. Свободовым в контексте распространенной в европейской культуре исполнительской традиции сольной игры на смычковом инструменте. Данная традиция прослеживается от техники традиционных танцевальных мелодий средневековых народных музыкантов и инструментальных ритурнелей трубадуров, труверов и миннезингеров до твор-

чества композиторов эпохи Барокко и его вершинных достижений в скрипичных сонатах и партитах и виолончельных сюитах И.-С. Баха. В течение долгого периода в европейской академической инструментальной (камерной и оркестровой) музыке господствует ансамблевое исполнительство, сольное инструментальное начало выходит на первый план лишь в каденции инструментального концерта. В произведениях венских классиков и еще более романтиков смычковый инструментализм был в значительной степени обогащен новыми приемами исполнительской техники. Это подготовило почву для возрождения традиции сольной игры на виолончели. Среди образцов подобных произведений выделяются сюиты М. Регера и Б. Бриттена, сонаты З. Кодая, Э. Изаи, С. Цинцадзе и Б. Тищенко, Соната-рапсодия А. Хачатуряна и Рапсодия Г. Белова, 24 прелюдии М. Вайнберга, 12 этюдов Г. Литинского, М. Ростроповича, А. Стогорского, Н. Гутман [6: 5–7].

²⁰ Это подчеркнул в своей докторской защите в виде лекции-концерта «Игорь Мациевский и его сонатный диптих для виолончели соло “Вступление в Апокалипсис”» 23 января 2010 г. в Мичиганском государственном университете (США) известный российский виолончелист Владимир Гуляев.

²¹ В подобных целях звукоподражательные приемы игры на оркестровых инструментах использует К. Пендерецкий в сочинении «Трен».

²² Из беседы с композитором 5 декабря 2011 г.

²³ Кюй – это основанная на импровизации сольная композиция в двух- или трехдольном метре для традиционных казахских двухструнных хордофонов – щипкового (домбры) или смычкового (кобыза). К жанру кюя И. Мациевский обращается и в других произведениях – например, в Симфонии-концерте для скрипки с оркестром «Аз и Я».

²⁴ О силе воздействия музыки кюя на слушателей и о возможности передать с ее помощью самые тонкие и сокровенные переживания рассказывается в знаменитой кюй-легенде «Аксак-кулан, Жоши-хан». Однажды сын Жоши-хана не вернулся с охоты, и отец, не желая услышать известие о его смерти, пригрозил залить глотку расплавленным свинцом тому, кто посмеет сообщить ему об этом. Только старый певец-музыкант кюйши сыграл на кобызе скорбную, печальную мелодию без слов о том, что сына хана убил хромой кулан (дикая лошадь). Тогда хан вынужден был наказать кобыз – с тех пор его сожженная свинцом верхняя часть остается открытой.

²⁵ «Я вот что думаю. Люди могут убивать друг друга, пока не знают один другого по имени. А если б знали, что тот, в кого он целится из винтовки, зовется Франтишек Новак или как там еще, скажем, Франц Губер,

Тогда либо Василий, я уверен в душе у них отозвалось бы: “Черт побери, не стреляй, ведь это же Франтишек Новак!” Если б все люди на свете могли звать друг друга по имени, уверен, что между нами многое изменилось бы. Только нынче люди и народы даже имени друг друга слышать не хотят. Вот в чем беда, друзья» [9].

²⁶ В этом смысле проведение тем в обращении или зеркальном отражении в современной музыке может трактоваться и как использование смыслового содержания «наоборот» – например, безысходность и крайнее отчаяние в таком ключе могут превратиться в мощь и силу противодействия.

Литература

1. *Алпатова А. С.* Архаика в мировой музыкальной культуре. М., 2009.
2. *Анджеевский Е.* Сыновья // Анджеевский Е. Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т. 1.
3. *Быков В.* Облава: [Электронный ресурс]. URL: http://school171-05.narod.ru/bykov_oblava.htm
4. *Винниченко В.* Вибране. Київ, 2008.
5. *Лосев А. Ф.* Символика мирной природы и жизни в военных песнях // *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М., 1995.
6. *Мацевский И.* Вступление в Апокалипсис. Сонатный диптих для виолончели соло / Ред. В. Свободова. СПб., 2007.
7. *Свободов В.* Творческий союз с И. Мациевским // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке: Материалы Международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5–7 декабря 2011 г.) / Российский институт истории искусств. СПб., 2011. С. 184–190 (Вопросы инструментоведения; Вып. 8).
8. *Хёйзинга Й.* Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Пер. с гол. Д. В. Сильвестрова. М., 1997.
9. *Чапек К.* Тонда: [Электронный ресурс]. URL: <http://bookmate.com/books/AZJafDFc>
10. *Шолохов М.* Судьба человека: [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.ru/book/sholohov_mihail/sudba_cheloveka.html

Валерия Недлина
(Алматы, Казахстан)

**Взаимодействие композиторского творчества
и традиционной культуры
в современной казахской музыке**

Творчество представителей молодых национальных композиторских школ (термин М. Дрожжиной [6]) часто оценивается именно с позиций национального стиля. В данной статье будут рассмотрены понятия «национальный стиль» и «музыкальный язык» в соответствии с предложенной Е. В. Назайкинским триадой «язык-произведение-стиль» [13: 72] применительно к казахской музыке.

Как верно подмечают А. Мухамбетова и Г. Бегалинова, неизменным условием бытования музыкального языка следует считать языковую среду, обусловленную в первую очередь «географической средой обитания этноса, типом хозяйства, социальным укладом, религией, психологией, культурой, историческим развитием» [2]. Исторические, политические, экономические, культурные, а отчасти и экологические процессы в XX веке коренным образом изменили кочевой быт казахов. Языковая среда традиционной музыки, расцвет которой пришелся на относительно мирный XIX век, утрачена практически безвозвратно. В XX веке казахская музыкальная культура вступила в активное взаимодействие с музыкальными традициями и языком Европы. Это повлекло за собой появление национальной композиторской школы новоевропейской традиции и влияние на традиционную музыкальную культуру со стороны новых форм музицирования (оркестр народных инструментов, созданный А. К. Жубановым по образцу андреевского, симфонический оркестр, оперный театр и т. д.). В результате взаимодействия всех пластов казахской культуры происходят изменения в музыкальном языке, создается национальный стиль. В последние тридцать лет, когда возрастает роль традиционного искусства в культуре Казахстана, создаются новые условия взаимодействия композиторского творчества и традиционной музыки.

Особенности музыкального языка в произведениях традиционной и композиторской музыки неоднократно привлекали к себе внимание исследователей. Отдельные вопросы в разное время поднимались такими исследователями, как А. К. Жубанов, Б. Г. Ерзакович, С. А. Кузембай, Н. С. Кетегенова, У. Р. Джумакова, Т. К. Джумалиева, Б. Ж. Аманов, Б. И. Каракулов, А. Р. Бердибай, А. С. Сабирова, С. Д. Даукеева, Б. Т. Аманжол и многими другими. В последние десятилетия проблемы национального звукоидеала и так называемого казахского музыкального языка (термин А. Мухамбетовой) активно разрабатываются этномузыковедами А. И. Мухамбетовой, С. А. Елемановой, С. И. Утегалиевой, Г. А. Бегалиновой. Значительное внимание уделяется народной терминологии, связанной с описанием тембра и качества звука, фиксации и реконструкции аутентичного звучания инструментов и голоса, влияние на звукоидеал новой «музыкальной языковой системы» (европейская академическая музыка и казахская музыка новоевропейской традиции). Одной из основных проблем становится описание феномена национального музыкального языка.

Глубинным источником музыкального языка представляется национальный звукоидеал [18]. Наиболее ярко он проявляется через тембры национальных музыкальных инструментов, о чем пишут И. Мациевский, А. Мухамбетова и С. Утегалиева [16]. Так, С. Утегалиева, вводя понятие тембро-регистровой трактовки звука/тона, дает следующую характеристику общетюркского звукоидеала: «Нижний тон звучит одновременно с сонорным фоном и обертонами, а также с шумовыми добавками» [15], что справедливо практически для всех жанров казахской музыки, в особенности инструментальной. Схожую характеристику тембрового звукоидеала можно найти у А. Мухамбетовой [12:131], которая выделяет в качестве его основных параметров обертоновую насыщенность звука, гнусавость тембра, обилие призвуков (шумов), бурдонные формы многоголосия. Само понятие «звукоидеал» контонационно по своей природе: оно связано скорее с пространственной природой музыкального звука, нежели с временной [9].

Распространение в этномузыковедческих трудах понятия «общетюркский звукоидеал» заставляет предположить, что звукоидеал как феномен формируется в период зарождения этноса¹

и далее не меняется, а только «надстраивается» региональными и национальными особенностями². Данное утверждение выдвигается как гипотеза и требует отдельного более пристального изучения.

Наличие особых, хотя и родственных другим тюркским народам, инструментов, жанров, терминологии свидетельствует об обособлении казахского музыкального языка от древнего общетюркского прототипа. Он складывается в течение по меньшей мере восьми веков (с XI века – периода заселения кочевниками-кыпчаками территории современного Казахстана и южнорусских степей).

В XIX веке³ в казахской музыкальной культуре уже сформировалась достаточно разветвленная жанровая система, включающая ритуальную, бытовую и устно-профессиональную сферы. В этот период складываются западно- и восточноказахстанские домбровые школы (*токпе* и *шертпе*), песенные аркинская и мангистауские школы, которые, базируясь на древних музыкальных традициях, обновляют музыкальный язык регионов. Формирование устно-профессиональных школ, появление большого числа персонифицированных традиционных композиторов, часто именуемых композиторами-мелодистами и создающих произведения с закрепленным авторством, фиксируемым в памяти народа, в тексте и в стилистических особенностях произведения, свидетельствует об актуализации стилевого начала.

К 20–30-м годам XX века в Казахстане существовала развитая эндогенная музыкальная среда, представленная обрядовой, бытовой и устно-профессиональной сферами, в недрах которых был обобщен, развит и усовершенствован⁴ музыкальный язык традиционной культуры. Внедрение профессионализма европейской традиции со всеми сопутствующими атрибутами (дифференциация композиторов и исполнителей; концертная форма бытования музыки; европейские инструменты, оркестры, театры, филармонии и т. д.) существенно изменило прежнее соотношение компонентов музыкальной культуры.

В этот период одновременно сосуществуют два типа композиций: традиционная и европейски ориентированная (В. Юнусова) [17]. Их параллельное сосуществование – «характерная особен-

ность внеевропейских культур в XX столетии» [17:539]. В условиях молодых национальных композиторских школ (МНКШ) бывшего Советского Союза, по мнению М. Дрожжиной, оно протекало в основном на уровне культурного обмена и культурного доминирования [6:93]. Надо отметить, что проводимая советским государством культурная политика, с одной стороны, поддерживала пропаганду традиционного искусства, с другой, – во многом подход к нему был избирательным. Это привело к застою, в основном в устно-профессиональных сферах (восточноказахстанская домбровая школа *шертпе*), а отдельные явления (шаманизм *баксы*, суфийские церемонии *зикры*) практически находились под угрозой исчезновения. Акценты сместились в сторону европейских форм музицирования и созданных на их основе национальных (ансамбли и оркестры народных инструментов, новая массовая казахская песня).

В контексте этой проблемы отчетливо проявились две основные языковые и стилевые тенденции в казахской музыке XX века, которые условно можно обозначить как *западно-ориентированную*⁵ и *традиционно-ориентированную*. Первая доминировала на стадии формирования национальной композиторской школы (1920-е – начало 1950-х [5:63]). Она (тенденция) характеризуется проявлением национальных черт на уровне заимствования традиционного тематизма (методами цитаты или стилизации) с преобладанием европейских форм и принципов развития музыкального материала (особенно фактуры, гармонии, тембров⁶). Вторая заключается в различных формах синтеза традиционных и привнесенных европейских средств музыкальной выразительности. Он происходит в двух магистральных направлениях: адаптация традиционного тематизма и форм или их элементов в произведениях для европейских инструментов и привлечение тембров традиционных инструментов (реконструированных и аутентичных) – как в соединении с европейскими, так и самих по себе (соло, в ансамбле, в оркестре). Исторически вторая тенденция зарождается лишь немного позже первой (так, пьеса для фортепиано 1920-х годов А. В. Затаевича «Тепен-кок» на тему одноименного домбрового кюя выходит за рамки простой обработки и нередко сравнивается с «Исламеем» М. А. Балакирева [4:186]).

Однако наиболее ярко проявляет себя эта тенденция с конца 1950-х годов (в творчестве Н. Тлендиева и М. Койшибаева).

На современном этапе (1990–2010-е годы) обе тенденции по-прежнему актуальны. В той или иной степени они проявляются в творчестве практически всех современных композиторов как старшего, так и младшего поколений. К западно-ориентированной тенденции тяготеют такие композиторы, как Б. Баяхунов (р. 1933), А. Новиков (р. 1937), В. Стригоцкий (р. 1947), Т. Кажгалиев (1947–1996), А. Серкебаев (р. 1948), А. Бестыбаев (р. 1959), С. Еркимбеков (р. 1958), А. Мамбетов (р. 1961); из молодого поколения – Е. Никонова (р. 1977), Т. Нильдикешев (р. 1982), Е. Задериушко (р. 1983). Ориентация на традицию свойственна творчеству М. Мангитаева (1937–2011), Б. Аманжолы (р. 1952), Б. Дальденбаева (р. 1955). Своеобразную синтезирующую позицию занимают такие композиторы, как К. Шильдебаев (р. 1957), С. Абдинуров (р. 1962), А. Раимкулова (р. 1964), А. Абдинуров (р. 1978), Т. Жармухамед (р. 1981).

Историческим событием, оказавшим значительное влияние на все сферы общественной жизни, в том числе и на музыкальную культуру Казахстана, стало обретение независимости в 1991 году. В 1990-е годы с особой остротой встает вопрос об оценке состояния музыкального языка как индикатора состояния культуры, ее соответствия новому статусу государства. В работах А. Мухамбетовой, Г. Бегалиновой, Г. Абдрахман казахский музыкальный язык представлен как проблемная сфера, требующая незамедлительного вмешательства власти для его сохранения и возрождения [2; 3; 11], поскольку «в настоящее время в силу деструктивных изменений, произошедших в казахской культуре в XX веке, функционирование коммуникативной системы казахского музыкального языка нарушено» [11:68]. Деструктивные изменения касаются в первую очередь городских жителей, оторванных от культурно-исторических корней. Коллизии, связанные с данной проблемой, В. Задерацкий описывает следующим образом: «Столкновение этно-индивидуального и глобально-универсального разрешается в пользу последнего. Таковы, по крайней мере, внешние признаки ситуации, уяснение динамики которой невозможно без того, чтобы не коснуться краеугольного фило-

софского вопроса начала XX века: разведения понятий культуры и цивилизации» [8:2]. Контекст проблемы «культура-цивилизация» вмещает в себя целый спектр антагонизирующих пар: село – город, индивидуальное – всеобщее, традиция – новаторство, элитарное – массовое, Восток – Запад.

Невольно возникает ряд вопросов: действительно ли ситуация трагична и национальный музыкальный язык умирает под давлением внешних факторов? Сохраняется ли хотя бы локально среда его функционирования? Все ли сферы проявления национального находятся в кризисной стадии?

Нельзя сказать, что на современном этапе веками складывавшаяся традиция прекратила свое существование. И в бытовой, и в устно-профессиональной сфере можно наблюдать не только перерождение жанров, зачастую сопряженное с деградацией (устно-профессиональная песня, музыка свадебного обряда), но и возрождение (музыкально-поэтическое состязание *айтыс*) и даже возникновение новых форм в рамках музыкальной традиции (песни самодельных авторов [2]). Активное взаимодействие с традиционной музыкой наблюдается в академической и массовой музыке. Помимо существовавших форм претворения национального через претворение элементов традиционной музыки (например, в жанре симфонического кюя) возникают новые формы и даже сферы взаимовлияния (мультимедийные жанры). Большим спросом пользуются композиции в различных массовых жанрах: поп, рок, джаз с закрепившейся приставкой «этно-» (творчество групп Роксонаки, Улытау, Уркер, Алдаспан и др.), активно привлекающих народные инструменты, аутентичные традиционные песни, кюи и элементы традиционного музыкального языка.

Идейно-эстетические традиции современной казахской академической, а вслед за ней и массовой музыки продолжают привнесенные на заре формирования профессионализма европейского типа из русской культуры, а именно «связь профессионального творчества с фольклорными источниками» [10:228]. С одной стороны, жизнеспособность этих традиций говорит об их объективности, универсальности. С другой, можно констатировать вызванную довольно жесткими эстетическими установка-

ми инертность стилистических тенденций. Она подтверждается небольшим количеством произведений экспериментального плана (например, ориентированных на авангард) на фоне преобладающего большинства произведений классико-романтического плана с включением национальных элементов в мелодии, гармонии и форме по устоявшимся в XX веке канонам.

Обновление стилистики произведений современных казахских композиторов, поиски новых способов выражения национального происходят, главным образом, с опорой именно на звукоидеал, на тембровую основу традиционной музыки, а не на более «осязаемые» мелодику, гармонию, лад, выработанные в традиционной устно-профессиональной среде. В этой связи особенно выделяется творчество таких композиторов, как Б. Аманжол, Е. Хусаинов, А. Раимкулова. Полагаем, что это связано с попыткой авторов обратиться к слушателю через наиболее «глубинные», «бессознательные» элементы личности, национального самосознания, поскольку более «поверхностные» элементы музыкального языка не могут быть адекватно восприняты в силу отторжения значительной части потенциальных слушателей от традиционной культуры, связанной с утраченным кочевым укладом жизни.

В заключение обратимся к словам У. Р. Джумаковой, красноречиво очерчивающим стилевые тенденции в музыкальном искусстве XX века: «Казахская музыкальная культура XX века в целом и композиторское творчество этого периода в аспекте антинормичности представляли «столкновение» двух культур в виде взаимодействия их традиций. Таким же образом казах XX века – это человек, мятущийся между двумя противоположностями, вобравший их качества. В нем уживались чувства и родной степи, и манящих высоких гор. Он крепко держался за корни древа этноса и одновременно отдалялся от них, усиленно «поливая» их из родников новых музыкальных впечатлений» [5: 9].

Примечания

¹ В трактовке Л. Гумилева.

² «...Сам звуковой материал – архаические пласты музыки тюркских народов – с достаточной степенью достоверности и неоспоримости

своеобразного «звукового» документа, сохраняющегося на протяжении ряда эпох, выступает как один из источников исторической информации и по этногенезу этих народов» [14].

³ Более ранний период в истории музыкальной культуры изучается в основном по косвенным сведениям, а XIX век представлен большим количеством имен и образцов, нотированных и поддающихся точной датировке.

⁴ См.: Елеманова С. А. [7].

⁵ Термин следует трактовать без каких-либо политических оттенков.

⁶ Следует отметить, что даже в таких сферах, как традиционное сольное исполнительство, в музыке для ансамблей и оркестров народных инструментов ярко проявляется западно-ориентированная тенденция. Это подтверждается в первую очередь преобладанием модернизированных традиционных инструментов (кобыз-прима звучит практически как скрипка), обновлением репертуара за счет транскрипций произведений европейской и русской классики, освоением жанров (переложения песен, пьес; легкие жанровые пьесы, концерты, сонаты – главным образом, для модернизированного кобыза, поскольку домбра располагает богатым традиционным репертуаром).

Литература

1. *Абдрахман Г. Б.* Современное самодетельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 1999.
2. *Бегалинова Г. А.* Казахский музыкальный язык и его современное функционирование: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 1999.
3. *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли. СПб., 2001.
4. *Дернова В. П.* Инструментальная музыка // Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата, 1962.
5. *Джумакова У. Р.* Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов: Проблемы истории, смысла и ценности.: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2003.
6. *Дрожжина М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005.
7. *Елеманова С. А.* О генезисе, эволюции и стиле казахской традиционной песенной культуры (методологический дискурс) // Музыкальная наука на постсоветском пространстве (Международная интернет-кон-

- ференция) / РАМ им. Гнесиных. М., 2010. URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/?p=382>
8. *Задерацкий В. В.* Мир, музыка и мы // Музыкальная академия. 1991. № 4. С. 2–9.
 9. *Мацевский И. В.* Эко-психологические факторы контонационного восприятия и структурирования музыки // Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке. СПб., 2011. С. 7–14.
 10. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке. Л., 1981.
 11. *Мухамбетова А. И., Бегалинова Г. А.* Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Алматы-ART. 2003. № 1. С. 68–69.
 12. *Мухамбетова А. И.* Музыкальное пространство тюркской музыки // Тезисы Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». Алматы, 1994.
 13. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М., 2003.
 14. *Сузукей В. Ю.* Центрально-азиатский тип музыкальной цивилизации в культурах современных потомков тюрков // Вестник Алтайского ГТУ им. И. И. Ползунова. 2007. № 1–2. С. 117–119.
 15. *Утегалиева С. И.* Звуковой мир музыки тюркоязычных народов // Вестник Адыгейского государственного университета: Сетевое электронное научное издание. 2010, № 4. URL: <http://www.vestnik.adygnet.ru/?2010.4>
 16. *Утегалиева С. И.* Хордофоны Центральной Азии. Алматы, 2006.
 17. *Юнусова В. Н.* На стыке двух композиций // История зарубежной музыки XX века. М., 2005. С. 539–545.
 18. *Bose Fr.* Musikalische Volkerkunde. Freiburg, 1953.

Цюй Ва

(*Чжанчжоу, Китай; Нижний Новгород, Россия*)

Фортепианные транскрипции китайских композиторов на темы из национальной инструментальной музыки 1970-х годов

Фортепиано появилось в Китае сравнительно поздно, лишь в XIX веке¹. Поэтому нужно иметь в виду, что профессиональная фортепианная музыка в Китае сложилась достаточно поздно и к рассматриваемому периоду находилась еще на ранней стадии своего развития.

Жанр транскрипции для фортепиано в среде китайских композиторов стал весьма популярен во второй половине XX века. В качестве первоосновы для этих сочинений выступают, как правило, народные и массовые песни, авторские симфонические произведения, инструментальная музыка к кинофильмам и театральным постановкам, пьесы для народных инструментов. Из всего написанного китайскими композиторами в эти годы издано лишь около трех десятков транскрипций. Но, зачастую, именно благодаря им многие авторы вошли в историю китайской музыки и получили известность в стране.

В 70-е годы XX века появляется целый ряд концертных сочинений для фортепиано на темы из одноименных произведений для китайских народных инструментов. Среди них выделяются пьесы «Сто птиц поклоняются фениксу» (для *сона*²) Ван Цзяньчжун (г. р. 1933), «Флейта и барабаны на закате» (для *пина*³) Ли Инхай (1927–2007), «Отражение луны в источнике» (для *эрху*⁴) Чу Ванхуа (1941 г. р.) и др. Данные транскрипции по своей виртуозности и композиционному совершенству намного превосходят созданные ранее в этом жанре сочинения китайских композиторов.

Фортепианная пьеса «Сто птиц поклоняются фениксу» Ван Цзяньчжун является версией одноименного произведения для китайского народного оркестра и соло сона. В Китае этот инструмент обрел популярность в конце XVI века, хотя имеются свитки с изображениями сона, найденные в регионе Синьцзян, датированные III веком. Имея родственные корни с кавказской зурной и

пройдя различный путь развития, оба инструмента стали весьма популярными в своих регионах. По характеру звучания и технике игры сона близка инструментам суру-най (Монголия), сурнай (Узбекистан), санаи (Индия) и сенап (Корея). На сона имеются восемь грифных отверстий, которые прижимаются пальцами следующим образом: вторым, третьим, четвертым и пятым правой руки и первым, вторым, третьим, четвертым – левой (возможен обратный вариант в зависимости от доминирующей руки). Данный музыкальный инструмент имеет широкий диапазон и весьма громкое звучание. В различных театральных представлениях сона часто исполняет роль «первой скрипки». Она также может подражать щебетанию пернатых и звукам некоторых насекомых.

В пьесе-первоисточнике, лежащей в основе транскрипции Ван Цзяньчжун «Сто птиц поклоняются фениксу», сона как раз изображает звуки, издаваемые различными птицами: от щебета, чирикания, насвистывания до карканья, кудахтанья и т. п. Переключки с деревянной дудочкой обогащают образ живого леса. По своей структуре пьеса написана в древнекитайской музыкальной форме «цаньда» (чередование двух фактурно-тематических разделов: АВ) династии Сун (960–1279 гг.). Фортепианный вариант Ван Цзяньчжун, созданный в 1973 году, имеет пять эпизодов (в первоисточнике – восемь), три из которых написаны в характере *rubato* – без тактовых черт. Таким образом, композитор сохранил древнюю форму цаньда. В данном сочинении удачно использованы хроматические звуки, репетиции, трели и морденты на фоне «оркестровых» звучаний плотной фортепианной фактуры. Глухое тремоло на педали имитирует ощущение разреженного пространства, движение фантастических ритуальных теней, создает символические образы легендарного первоисточника.

Другая концертная фортепианная транскрипция, написанная в те же годы, «Флейта и барабаны на закате» обращена к древней мелодии для инструмента пипа, которая была также известна под названиями «Сюньян пипа», «Лунная ночь Сюньян» и «музыка Сюньян»⁵. В первоисточнике семь эпизодов без названий. В более поздней рукописи Чен Цзыцзин отдельные части получили свои наименования: «Возвратный ветер», «Без Луны», «Близ воды», «На гору», «Переключка», «Ночной обзор» и «Возвраще-

ние лодки». В последующих версиях музыка претерпела большие изменения: вместо семи эпизодов – десять; названия стали более поэтичными, например «Аромат цветка, доносимый возвратным ветром», «Возвращение лодки на закате дня» и др.

Фортепианная версия «Флейт и барабанов на закате» была написана Ли Инхай в 1975 году с сохранением программной конструкции и классической для китайской музыки временной формулой – «свободно, медленно, умеренно, быстро, свободно». С помощью гармонии и фактурных вариаций композитор придал эпизодам больше контраста, что существенно облегчило восприятие музыки для молодого поколения. Такая адаптация позволяет слушателям, не привыкшим к восточно-медитативной звучаниям, дослушать сочинение до конца.

Особого внимания заслуживает пьеса композитора Чу Ванхуа «Отражение луны в источнике». Она является его единственной транскрипцией на темы из сольной традиционной инструментальной музыки для фортепиано. С китайским народным инструментом эрху у композитора связано много жизненных ситуаций: в юности Чу Ванхуа часто слушал, как его сокурсник Ван Готун (1939 г. р.) занимался на эрху; сам композитор в течение непродолжительного времени брал уроки игры на эрху у известного исполнителя – профессора Чэнь Чжэньдо (1904–1999), поэтому свое первое сочинение «Деревенская песнь» написал именно для этого инструмента. В 1956 году состоялось исполнение пьесы юного композитора на первом музыкальном фестивале в Китае.

Эрху – старинный китайский струнный смычковый музыкальный инструмент, необычная «скрипка» с двумя металлическими струнами. Во время игры на нем музыкант натягивает тетиву смычка пальцами правой руки. Сам смычок закреплен между двумя струнами, составляя с эрху единое целое. Корпус раньше делали из бамбука, однако современные эрху в основном делают из палисандра или из птерокарпус санталинус (Индия). Струны в прошлом делались из шелка, а сейчас – из металла. Деку часто обтягивают змеиной кожей.

Пьеса с тем же названием, написанная Хуань Енчунь (1893–1950), является одной из самых показательных пьес китайской

национальной музыки для эрху. В исполнении слепого автора она покорила сердца не одного поколения китайцев и иностранцев глубиной отражения одиночества, обреченности и драматизма. Хуань Енчунь – традиционный музыкант, композитор и исполнитель, больше известный в народе как слепой А Бинь, потерял зрение в 34 года. В западном пригороде города Уси провинции Цзянсу есть парк Сихойхуэй в предгорьях Хойхуэйшань, где А Бинь зарабатывал на жизнь игрой на эрху. В парке, являющемся популярным курортным местом, есть источник Эрцюань (дословно «Второй источник в мире»). Сочинение возникло из воспоминаний о красоте этих мест и размышлений над своей жизненной драмой. В 1972 году Чу Ванхуа переложил его для фортепиано, обогатив полифонической фактурой, что совершенно не исказило первоначального содержания. Нужно отметить, что к данному сочинению Хуань Енчунь обращались и другие китайские композиторы, переложив его для скрипки соло (Хэ Чжаньхао, 1933 г. р.), ансамбля европейских струнных инструментов (У Цзюцян, 1927 г. р.). Но наиболее широкую известность в Китае получила именно фортепианная транскрипция Чу Ванхуа.

Фортепианная версия «Отражение луны в источнике (Эрцюань)» аналогично подлиннику разворачивается в вариационно-строфической форме. Чу сохраняет репризную трехчастность строфы, структурное варьирование, а также импровизационность подлинника. Плавная мелодия без скачков с прихотливым ритмом непрерывно вариативно развивается. Обогащенная композитором фортепианная полифонизированная фактура усиливает текучесть развития. Пентатоническая мелодия, гармонизованная с модуляциями в разные тональности, придает музыке ощущение непостоянства, переменчивости, непрерывного движения, присущего воде. Арпеджированные аккорды также становятся одним из колористических приемов. Динамические, агогические и педальные указания композитором выписаны здесь подробно (в отличие от более ранних опусов). Многопластовость фактуры отнюдь не утяжеляет, а дополняет звукоизобразительную и эмоциональную функции музыки. В коде Чу Ванхуа использует кластеры и висячие лиги, что придает современный колорит звучанию фортепиано.

Отдельно нужно отметить обильное использование секундовых созвучий и кластеров. В разных пластах многослойной фактуры секунды воспринимаются с различными оттенками – от щемяще нежных полутонов до ярких взрывов болезненных вспышек. Эти же секунды добавляют ночному пейзажу живописность, высвечивая отражение луны в бликах воды.

Таким образом, фортепианные транскрипции китайских композиторов на темы из инструментальной музыки стали уникальным явлением мировой инструментальной культуры. Кроме того, они уже заняли достойное место в истории музыкальной культуры Китая XX века. Произведения этого жанра позволили китайским композиторам в поиске способов передачи звучания традиционных инструментов найти новые средства пианистической выразительности. Активное исполнение этих пьес в стране и за границей познакомило новую аудиторию с лучшими образцами инструментальной музыки Китая.

Примечания

- ¹ Несколько упоминаний о предках (клавесине и клавиаккорде) этого инструмента были зафиксированы в летописях 1601 и 1673 годов [6: 181].
- ² Сона – один из древнейших духовых инструментов, родом из Персии (китайское название созвучно первоначальному – *surna*). Этот инструмент также известен как китайский кларнет или горн.
- ³ Пипа – один из древнейших струнных инструментов Китая. Название инструмента произошло от способа игры на нем. «Пи» – движение правой руки вперед, а «па» – движение правой назад. Современная пипа является синтезом различных струнно-щипковых инструментов: грушеобразной *жуаньциань пипа* (200 лет до н. э.) и *цуйциань пипа*, завезенной из Центральной Азии (300 лет до н. э.). Эволюционировавший инструмент состоит из деревянного грушевидного корпуса без резонаторных отверстий, короткой шейки с наклеенным зубчатым грифом и четырех струн. Звук извлекается плектром, но иногда и ногтем, которому придается специальная форма. Пипа в китайской музыке используется как сольный, ансамблевый или оркестровый инструмент, а также для сопровождения при пении или декламации.
- ³ Первая известная рукопись этой пьесы относится к 1736–1820 гг. В 1920-х годах в виде произведения для ансамбля сычжу пьеса была известна как «Веселый вечерний ручеек».

Литература

1. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. Т. 1: С древнейших времен до конца XVI века. М.; Л., 1941. Т. 1: С древнейших времен до конца XVI века.
2. *Спешнев Н. А.* Китайская простонародная литература: песенно-повествовательный жанры. М., 1986.
3. *Ван Цзе.* Об эстетических особенностях и средствах выразительности в китайском фортепианном произведении «Отражение луны в источнике» // Фортепианное искусство. Пекин, 2001. Вып. 5. С. 44–45.
4. *Чу Ванхуа.* Немного об «Отражении луны в источнике» для фортепиано соло // Фортепианное искусство (Piano Artistry). Пекин, 1999. Вып. 1. С. 13–15.
5. *Пин Цзесюань.* Китайская музыка. Изд. «Культура», 1999.
6. Письмо из Китая (1716–1735). Международная серия книг китаеведения. Изд. «Слон», 2002.

Владимир Третьяченко
(Красноярск)

Использование семантических особенностей музыкальных текстов в скрипичной педагогике

Будучи сложным, системно выстроенным художественным явлением, музыкальный текст в академическом искусстве представляет собой феномен, в котором сливаются и графическая запись, и структура, и смысл, на который, как указывает М. Арановский [1:10], влияют направляющие восприятие в нужное русло тип музыкального языка, музыкальный стиль, жанр, форма, стереотипы музыкальной речи. Причем определяющими характеристиками музыкального текста, и, соответственно, основой для его расшифровки являются *смысловые структуры* музыки и ее эмоционально-выразительные свойства.

Эти факторы во многом определяют открытость музыкального текста, возможность вариативного его прочтения и индивидуальных интерпретаций.

Основываясь на технике семантического анализа¹, отечественными исследователями предложена «дешифровка» разных уровней иерархии музыкального содержания, выявлены устойчивые обороты с закрепленными значениями, репрезентирующие ряд категорий музыкальной поэтики (герой, персонаж, сюжет и образ) через смысловые структуры музыкального текста². Такой подход к осмыслению музыкального текста имеет определяющее значение для современной и, в частности, скрипичной педагогики, отвечая одному из ее важнейших требований – интонирования (говоря шире – воспитания основ исполнительского мастерства скрипача) на смысловой, интонационно-образной основе.

Содержание современных скрипичных учебников, адресованных учащимся старшего дошкольного и младшего школьного возраста, преимущественно составляют музыкальные художественно-инструктивные произведения – воспитательно-ориентированные «тексты культуры». Важной их особенностью является наполненность музыкальных текстов структурами-интонациями с закрепленными смысловыми значениями, имеющими раз-

личную природу и происхождение и мигрирующими из текста в текст на протяжении длительного времени. Существование этих «общезначимых интонаций» (Б. Асафьев) объясняется связью музыки с окружающим миром и различными видами искусства, – речью, движением, поэтическими образами, театральными и живописными сюжетами. Совокупность структур-интонаций образует интонационную лексику³, отражающую предметный мир и являющуюся связующим звеном в постижении музыкального произведения исполнителем-интерпретатором и слушателем. Способность образно-ассоциативных представлений составляет основу развития художественного мышления юного музыканта. В то же время осмысление этих структур-интонаций с позиций исполнительской моторики позволяет рассматривать их и в качестве типизированных технических формул, входящих как базовые в состав операционно-технологических навыков исполнения на инструменте, реализующих пластический (исполнительский) аспект художественного образа.

В формировании содержательного аспекта музыкальных ин-структивно-художественных произведений участвуют характерные для детской музыки семантические фигуры речевого, моторно-двигательного, пластического происхождения, знаки-образы, звуковые сигналы. При переходе из текста в текст они сохраняют инвариантные свойства структуры и семантики. Через интонации с закрепленными значениями, являющимися их признаками, статус структурных образований музыкального содержания обретают и такие категории музыкальной поэтики, как герой, персонаж, сюжет, образ. Полисемантические и поливариантные свойства интонационной лексики обеспечиваются индивидуальностью их проявлений в конкретных художественных текстах.

Для семантических фигур, являющихся изображением *реальной звуковой картины* окружающего мира, характерны предельная конкретность слуховых представлений и прямая связь с предметными значениями. Особой популярностью в произведениях для детей пользуются легкоузнаваемые образы различных птиц и животных, которым придается статус персонажа. Они воспроизводятся через коммуникативные характеристики – имитацию пения или других характерных для них звуков (А. Комаровский –

«Кукушечка», В. Введенский – «Ослик», Т. Захарьина – «Дятел»). Механизм олицетворения представителей живой природы – животных, птиц и насекомых (А. Комаровский – «Комариный пир») – включает сочетание их реальных признаков (голосовых проявлений) и пластики, им не свойственной, но принадлежащей к сфере движений человека (танец, игра, ходьба). В результате задействуется прием анимации: персонажи подобных пьес – представители живой природы – приобретают очеловеченный облик. Семантические фигуры, являющиеся изображением звуковой фонетики окружающего мира, выполняют роль ситуативного знака природных пространств, игры, домашнего быта.

Широкое распространение в инструктивно-художественных произведениях получили семантические фигуры и *клише речевого репертуара*. Они являются проявлениями звуковой фонетики окружающего одушевленного мира, отражая коммуникативные способности людей и представителей живой природы в детском восприятии. Таковы, например, музыкальные эквиваленты речевых интонаций: мольба, жалоба, плач, утверждение, а также клише, скороговорки и повествования, которые применяются с целью изображения ситуаций диалога с различной эмоциональной окраской. Интонации речевой этимологии способны указать в результате воздействия смысловых регуляторов на возраст, пол, национальность, социальное положение героя. Статус «мигрирующих интонационных формул» в детских произведениях также получили «*интонации утверждения*», «*интонация восклицания*» (Ж. Металлиди – «Ах, как я стараюсь», Е. Тиличеева – «Эхо») и «*клише скороговорки*» (С. Прокофьев – «Болтунья»). Они становятся признаком присутствия в тексте как одного, так и нескольких героев либо олицетворенных животных.

Исключительно важным свойством семантических фигур речевого происхождения в деле выявления, формирования и упрочения музыкальных и, в частности, скрипичных способностей является их четкая ладовая определенность. Это хорошо видно на примере анализа роли интонации «зова кукушки» (нисходящей малой терции), выполненного в работах К. Орфа, Г. Кеетман, В. Келлер [5], Л. Баренбойма [2], А. Готсдинера [4], М. Берляничка [3] и др. Среди лексических интонаций *моторно-двигательно-*

го происхождения выделяются устойчивые семантические фигуры шага, бега, прыжка, качания, вращения, скольжения, скачки. Все они основаны на воплощении в музыке механизма изображения реальных движений, что находит прямое отражение в их структуре. Такие фигуры в текстах детских музыкальных пьес выполняют различные функции и имеют достаточно широкий семантический диапазон. Так, они могут воплощать характер, возраст, пол человека, характер в ситуации (знак героя или персонажа), олицетворять образы птиц и животных как в литературных (фольклорных, сказочных и др.), так и в музыкальных произведениях. Фигуры моторно-двигательного происхождения могут обозначать героя в действии, героя в коммуникативных ситуациях. Часто они выполняют функцию ситуативного знака, указывающего на место действия героя, а также участвуют в сюжетном развертывании в качестве элемента музыкальной речи.

Например, *«фигура шага»* – одна из наиболее распространенных на начальном этапе обучения скрипача семантических фигур, дающих реальное представление не только о характере движения, но и о герое или персонаже пьесы, его состоянии (детская песенка «Ходит зайка по саду», Д. Кабалевский – «Прогулка», Е. Тиличеева – «Часы», Г. Эрнесакс – «Едет, едет паровоз»).

«Фигура прыжка» часто становится признаком присутствия в музыкальном тексте олицетворенных персонажей тех или иных художественных образов: птичек, белочек, лягушек и др. (Русская народная песня «Скок, скок, поскок», А. Березняк – «Белка», В. Третьяченко – «Вот лягушка по дорожке»). Эта фигура широко используется в прямом значении в произведениях, связанных с цирковой тематикой, где через изображение пластики акробатов, клоунов, гимнастов, жонглеров дает представление о герое или персонаже в музыкальном тексте (И. Брамс – «Петрушка», Д. Кабалевский – «Клоуны»). Полисемантность фигуры позволяет ей раскрывать широкий семантический диапазон в пределах установки, заданной заглавием пьесы (под воздействием смысловых регуляторов – темпа, динамики, артикуляции). В прямом значении она присутствует в музыкальных текстах, в которых развертывается сюжет игры со скакалкой или мячами; она же ча-

сто служит непосредственным изображением предмета (Н. Богословский – «Скакалки», Д. Штайбельт – «Мяч»).

«Фигура бега» также служит ключевой интонацией в музыкальных текстах и является признаком присутствия разных героев, знаком неодушевленного предмета или признаком героев-участников сюжета-игры (Д. Кабалевский – «Вприпрыжку», А. Комаровский – «Вперегонки», Н. Соколова – «Горелки»).

В ряде случаев фигуры моторно-двигательной природы в музыкальном произведении выполняют роль ситуативных знаков, указывающих на место действия (игровое пространство, спортивная площадка, цирк, детский праздник, народная сцена). Так, «фигура скольжения» является неотъемлемым атрибутом ледового катка (В. Кроткевский – «На катке»). Структура названной фигуры обычно содержит изображение момента отталкивания и последующего скольжения. Большое значение здесь приобретает способ произнесения *legato*, соответствующий реальным свойствам движения – плавности и протяженности. Подобными свойствами обладает и «фигура качания» (И. Ильина – «На качелях»). В других случаях они выступают в сюжетной функции, т. е. определяют конкретные действия героев и персонажей. Воздействие смысловых регуляторов (регистр, темп, динамика, артикуляция) способствует созданию внешних признаков и эмоциональных реакций действующих лиц.

Широкое распространение в детской музыке получили клише и знаки-образы музыкальных инструментов – трубы, флейты, гармошки, колокольчиков, барабана и других (Ж. Металлиди – «Колокольчики», Г. Левдокимов – «Барабан», Е. Тиличеева – «Труба»). Знаки-образы часто репрезентируют типичные ситуации и сюжеты, способные указать на социальную и национальную принадлежность персонажей, их возраст, количество, а также на фонические особенности различных музыкальных инструментов, на «место действия» (спортивная площадка, придворный быт, пастораль, народный праздник).

В произведениях учебного репертуара также встречаются разновидности «роговых сигналов» и «фанфар», которые в наибольшей степени актуальны для музыки австро-немецкой традиции,

а также ряд сигналов бытового звучания. Такие сигналы часто обретают статус ключевых интонаций произведения. «Роговые сигналы», обладающие яркими и рельефными, а потому легко узнаваемыми чертами, представляют собой разновидности «золотого хода валторны». В стадии функционирования они приобретают статус «знака *сopnì*» (по определению Л. Н. Шаймухаметовой [6, 7]). Инвариант и структурные разновидности «знака *сopnì*» в прямых значениях обычно вводятся в художественные тексты как основа «охотничьих» и пасторальных образов (К. Вебер – «Хор охотников», Н. Паганини – Каприс № 9 «Охота»).

Круг интонационных образований, содержащихся в музыкальных текстах нотного учебника, достаточно широк и, разумеется, не исчерпывается приведенными выше примерами. Тем не менее, приведенный обзор возможностей их семантической «дешифровки» позволяет рассматривать музыкальный «сверхтекст» нотных учебников в качестве специфического носителя смыслового музыкального содержания. «Дешифровка» смысловой сферы музыкальных интонаций произведений, входящих в комплексный текст нотного учебника, позволит определить в каждом конкретном случае зафиксированную нотными знаками художественную задачу, которая, в свою очередь, конкретизирует исполнительское произнесение, т. е. артикуляцию, реализуемую посредством исполнительской техники.

Примечания

- ¹ Он осуществлялся в контексте интонационной теории Б. В. Асафьева, идей М. К. Михайлова и М. Г. Арановского о существовании в музыкальном языке и речи особых интонационных оборотов, мигрирующих из текста в текст на протяжении многих веков.
- ² Значительная заслуга в этом принадлежит Л. Н. Шаймухаметовой, возглавляющей Лабораторию музыкальной семантики в Уфимской государственной академии искусств, а также сотрудникам этой лаборатории В. П. Кириченко, И. В. Алексеевой, Р. М. Байкиевой, Д. И. Баязитовой, А. Асфандьяровой и другим.
- ³ Понятие «интонационная лексика» подразумевает разномасштабную совокупность интонационных оборотов с закрепленными значениями.

Они отражают предметный мир и являются связующим звеном в постижении музыкального произведения исполнителем-интерпретатором и слушателем.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
2. *Баренбойм Л.* Путь к музицированию. Л., 1972.
3. *Берлянич М.* К проблеме развития мелодического слуха при обучении игре на скрипке // Учебно-воспитательная работа в струнно-смычковых классах ДМШ. М., 1975.
4. *Готсдинер А. Л.* Слуховой метод обучения и работа над вибрацией в классе скрипки. Л., 1963.
5. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / Ред. Л. А. Баренбойм. Л., 1970.
6. *Шаймухаметова Л. Н.* Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.
7. *Шаймухаметова Л. Н.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.

Маргарита Тимофеева
(*Великий Новгород*)

**Новгородские берестяные грамоты:
о прагматике, коммуникативных функциях,
субъектных «играх» и «бесовских игрищах»**

Гипотеза о существовании в древнем Новгороде письма на бересте родилась у археологов при нахождении свитков коры и заостренных металлических стержней за 20 лет до обнаружения первой берестяной грамоты (1951). Общедоступность и дешевизна материала стимулировали развитие переписки и позволяли легко расставаться с исписанной берестой, в результате – современная археология обрела уникальный источник знаний о жизни и языке наших предков.

Среди ранних восточнославянских письменных памятников берестяные грамоты отличаются своей укорененностью в повседневной жизни древнего общества. Основной массив расшифрованных текстов – это частные письма, в которых отражаются конкретные жизненные ситуации. Их участники находятся в разного рода отношениях: семейных, денежных, имущественных, торговых, административных. Среди всей массы грамот преобладают деловые послания: челобитные, реестры долгов, налогов, податей, перечни товаров, завещания, купчие, обменные описи, судебные записи. Небольшую часть составляют церковно-канонические тексты, изредка попадаются «азбуки» учебного назначения, совсем редко – письма, отражающие духовные запросы и чувства древних людей.

В содержании основного массива текстов отразилась материальная сторона жизни древних новгородцев, интересы которых сводились к товарам, деньгам и долгам, очерчивая таким образом ограниченный круг обсуждаемых тем. При этом поражает разнообразие денежных знаков XI–XV веков (куны, ногаты, резаны, бели, рубли, гривны, пулы).

Большинство извлеченных из земли новгородских берестяных грамот дошли до нас лишь фрагментами. Обрывочность и повреждения бересты, ведущие к частичной потере текста, со-

ставляют начальное препятствие для их прочтения. Проблема второго этапа – различение и идентификация буквенной цепочки. Для ее решения выполняется прорись – копирование знаков и составление «допустимой буквенной гипотезы». На следующем этапе производится разделение сплошного буквенного потока на слова, фразы и составляется «словесная гипотеза». Оно выполняется на основе идентификации слов, известных по другим письменным источникам того же времени, параллельно с разгадыванием смысла. Получив допустимую «смысловую гипотезу», исследователь заканчивает работу над текстом. Поиск альтернативных трактовок остается на долю научных оппонентов. Отраженные в тексте жизненные ситуации реконструируются вместе с самим текстом с различной долей гипотетичности. Содержание грамоты и жизненная ситуация, описанная в ней, – это система с двумя неизвестными, для понимания которых необходим опыт филологической и исторической реконструкции древнего письма, владение методами сравнительного анализа.

Работы по консервации извлеченной из земли бересты и изготовлению прорисей (М. Н. Кислов, В. И. Поветкин), расшифровке (А. В. Арциховский, М. Н. Тихомиров, Л. В. Черепнин), палеографический и лингвистический анализ (Р. И. Аванесов, В. И. Борковский), исторические и языковедческие реставрации (А. В. Арциховский, В. Л. Янин, А. А. Зализняк), трактовка текстов (Е. В. Торопов, П. Д. Малыгин, А. А. Гиппиус, Р. Факкани), сопоставление с грамотами новгородского региона – Старой Руссы, Торжка, Пскова – представляют этапы 60-летней истории изучения новгородских берестяных грамот.

Говоря о характере их содержания, исследователи отмечают главную общую черту – *прагматизм*. Очевидно, что древние люди брались за *писало* только при острой житейской необходимости и излагали информацию лаконично, с той лишь подробностью, которая необходима посвященному в дело адресату. Поэтому берестяные письма обычно имеют форму отчета, просьбы, распоряжения, оправдания, упрека, угрозы. Адресная строка располагается в начале или в конце письма. Обращение к адресату формулируется либо почтительно: *Поклоняние от Ямоке со Сылятою ко Арине* – № 731 [4: т. 9, с. 30], либо нейтрально: *От*

Жилы к Чудину – № 589 [4: т. 8, с. 49], либо повелительно: *Приказо от Григория ко Домоне и ко Репеху* – № 134 [1: т. 3, с. 73].

В отличие от современного письма, имеющего автора и адресата, многие из берестяных писем коммуникативно сложны и неоднородны, они обнаруживают переплетение субъектных функций, которые в реальности могли исполняться как теми же, так и другими людьми: автор, составитель, писец, отправитель, курьер-посредник, чтец, адресат(ы).

Встречаются послания сразу к нескольким людям, несмотря на упоминание одного титульного адресата. В таком письме автор без предупреждения может переключиться с одного на другого или обращаться ко всем разом: *...девять гривен возьми (...), за три гривены взимите вершью...* № 219 [1: т. 5, с. 39]. В другой грамоте автор обращается сразу к двоим в равной степени: *От Ремши поклон Климяти и Павле. Ради бога пусть кто доберется до архиепископа... скажите как я был бит и закован в кандалы, а я обидчику ничего не должен* – № 725 [4: т. 9, с. 26]. Иногда при одном титульном адресате автор разговаривает в письме с другими, называя их по имени: *А ты, Репехо, слушайте Домни и ты, Февро* – № 265 [1: т. 5, с. 91]. В письме № 354 автор Онцифор пишет матери, и в обращении к ней отдает приказы слуге Нестору, а затем вновь обращается к матери, не заботясь, что запутает адресатов.

Случается, что на одном берестяном листе написаны письма разным людям, никак не связанные между собой. Такой вид имеет грамота – 589 [4: т. 8, с. 49], содержащая два письма Жилы – к Чудину и к Саве. При этом второе письмо начинается в той же строке, где кончается первое. То, что половина второго письма оказалась утрачена, может быть следствием разрывания ее на две части при раздаче адресатам.

Для крестьянских челобитных характерно коллективное авторство с соблюдением верноподданнических стандартов: например, упоминание слова «осподине» через каждые два других. В подобных письмах исследователи допускают несовпадение отправителей и составителей. Практика написания берестяных посланий третьими лицами была достаточно распространена, хотя и не преобладала. Некоторые писали под диктовку (так называе-

мое пассивное участие), другие писцы сами составляли заданный им текст (активное участие). Для составления формальных документов или официальных писем обычно пользовались услугами церковных писцов. Такие письма часто заканчивались формулой: «Такой-то писал», которую следует считать не подписью автора, а клеймом писца. Эти тексты отличаются от прочих ровным почерком, устойчивым стилем и орфографией.

В контексте субъектных отношений «автор – адресат» исследователи выделяют две противоположные группы текстов: 1) написанные одним почерком, но исходящие от разных лиц, и 2) исходящие от одного лица, но написанные разными почерками. Примером первой группы может служить пара грамот № 710 и № 664 [4: т. 9, с. 54], написанных одной рукой, примером второй – письма Петрока (усадьба «Е» Троицкого раскопа в Новгороде), которые, очевидно, были надиктованы разным писцам. По этому поводу А. А. Гиппиус пишет: «Зная, что многие берестяные письма писались под диктовку и некоторые посыльные зачитывали их адресатам вслух, логично думать, что в части случаев курьер мог выступать и в роли писца» [5: т. 11, с. 209]. Это предположение позволило объяснить курьезную ситуацию упоминания о себе в третьем лице: *От Павла из Ростова к Братонежску: если ладья киевлянина прислана, то сообщи о ней князю, чтобы не было худой славы ни тебе, ни Павлу* (вместо: ни тебе, ни мне) – № 745 [5: т. 11, с. 213].

Сходные затруднения в понимании текстов вызывает необозначенность границ прямой речи, поскольку вводные слова, маркирующие прямую речь, в берестяных грамотах часто опускаются. В письмах-завещаниях обнаруживается переключение речи «от первого лица» на форму речи «от третьего лица».

Аналогичные ситуации коммуникативной разноплановости известны в древних официальных актах, например в статье 1216 года о битве на Липице Синодального списка Первой Новгородской летописи. Согласно древнерусскому обычаю битве предшествовал обмен речами. Летописец свободно манипулирует ролевой структурой текста, в результате получается, что речь новгородцев к Ярославу вложена в обращение к Юрию.

Ролевая структура некоторых писем настолько запутана, что текст поначалу кажется совершенно нелогичным. Ключом к разгадке оказывается модулирование ситуаций, например, когда письмо, адресованное одному человеку, было передано на руки другому с прописанными в нем санкциями в отношении первого – тогда грамота оказывается своего рода «мандатом». Например, старорусская грамота № 15 [4: т. 9, с. 104] – письмо Петра к Василию, должнику Вышаты. В ней предписывается Василию отдать долг Вышате, а Вышате – послать на Василья отрока (должностное лицо), если Василий не расплатится. Текст в грамоте излагается с обращением к обеим сторонам без должных переключений, и ситуация распознается с большим трудом. Она становится логичной лишь при условии, если посылному были отданы устные указания. Подобная зависимость от устных установок всегда присутствует в тех грамотах, где адресатами являются лица, связанные двусторонними отношениями по передаче товаров или денег, то есть посредники. Сама же грамота выступает при этом как документ, подтверждающий полномочия посредника. Грамота может быть адресована и самому посылному, тогда она является формой памятки от заказчика: *Купи лосиную шкуру у Фодора Уроки, а живет он в Славне – отъщи.* – № 153 [1: т. 4, с. 30].

Встречаются письма и вообще без адресации, в которых перечисляются размеры долгов или податей – очевидно они служат одновременно и памяткой, и предписанием. Случается и обратный вариант: грамота содержит такой минимум информации при наличии полной адресной строки, что приводит в недоумение: *От Коулотьке грамота ко Хоуде: иди реки Пльсковою* – это полный текст грамоты XII века № 656 [4: т. 9, с. 49]. Объяснить послание можно только тем, что получатель сам знает, что надо сказать Пскову, а грамота – сигнал к исполнению.

Несомненно, что столь путанные коммуникативные ситуации с переплетением и манипуляцией субъектных ролей заставляют исследователя «поломать голову» и распознаются далеко не сразу, едва ли не с большим трудом, нежели расшифровываются сами тексты.

В новгородской земле сохранились грамоты, залегавшие в слоях не ранее XI и не позднее XV века, поскольку ранее грамотность не имела широкого распространения, а позднее береста плохо хранится из-за недостаточной толщины «культурного слоя». Весь материал этого периода относят к раннему этапу письменной коммуникации. Особенно в домонгольской жизни новгородцев этот вид коммуникации был несомненно вторичен по отношению к устной форме общения и был значительно подвержен влиянию устной речи. Поэтому берестяные тексты в письменной форме имитируют структуру устного диалогического общения с характерной для него опорой на ситуативный контекст.

Для понимания коммуникативных функций субъектов в берестяных грамотах важно и то, что они доставлялись адресатам в открытом виде. При этом курьер должен быть многофункциональным исполнителем: доставить, прочесть грамоту адресату, прокомментировать, быть посредником при исполнении распоряжений, то есть быть заранее посвященным в суть дела. Причем чтение им письма необязательно связано с неграмотностью адресата, такая практика могла носить этикетный характер, где адресат был не чтецом, а слушателем. Возможно, этим объясняется употребление в некоторых текстах глагола «слушати» вместо «читати»: *Поклоняние от Доможира ко Якову: слышеу цето ты мловише* – № 705 [4: т. 9, с. 95].

Служа письменным приложением к словам посылного, санкционируя и гарантируя передачу информации, подтверждая и закрепляя устное сообщение, берестяная грамота обнаруживает сакраментальную природу отношения средневекового человека к письменному тексту. Этим обусловлены краткость, лаконизм, прагматичность, ситуативность, усложненность субъектно-ролевой структуры и в результате – труднодоступность содержания берестяных писем для непосвященных. В процессе их расшифровки наиболее действенными оказались методы и приемы сравнительного анализа: идентификация букв и слов, на основе которой создаются текстовые гипотезы, альтернативные трактовки смысла, расшифровка ситуаций по аналогии с письменными источниками других жанров, сравнение коммуникативной организации и текстовой структуры писем с установками устной речи.

К этому же ряду сравнительных методов отнесем и метод обнаружения признаков одного явления (в нашем случае скоморошества) по аналогии с другими источниками.

После знакомства с содержанием расшифрованных берестяных грамот стало очевидно, что обращение к ним за информацией о новгородских скоморохах не могло быть столь же эффективным, как обращение к писцовым книгам. Однако отсутствие искомого – это тоже результат, тем более, когда начинаешь понимать имеющиеся на то причины. Поэтому обнаружение даже малой детали, указующей на инструментальный след интересующего нас явления, в данном контексте дорогого стоит.

Первой такой драгоценной крупницей стали имена Играт, Игрыц, упомянутые в двух старорусских грамотах начала XII века: *У Играта 4 гривны, у Голоузи* (по Далю: шалун) – 5 гривен – № 14 [4: т. 8, с. 77]; *От Игрыца – поль куне. От Годыге 3 куне* – № 34 [5: т. 11, с. 116]. Среди причудливого разнообразия запечатленных в бересте древних имен, большинство которых языческие, встречаются варианты и точно повторяющиеся, в том числе «завязанные» друг на друге. При совпадении времени и места, они позволили исследователям отследить ряд личностей новгородской истории. Поражает изобретательность древних предков в «сочинении» имен. Кажется, что они произведены от любых предметов, явлений, понятий, могут отражать внешность человека, характер, привычки, занятия, ремесло. В прямом смысле это говорящие имена. Новые христианские и прочие привнесенные извне не могли иметь такой осмысленной выразительности.

Этимологическое значение имен Играт и Игрыц схожи, исследователи бересты подтверждают их производность от слов игрец, играти, которые известны и по другим древним источникам, упоминающим игрецов в связи с практикой музицирования и тем подтверждают наши доводы о терминологической значимости слов с корнем «игр» в раннем средневековье.

Обнаружение другой важной детали связано с несколькими нестандартными, редкими для берестяных писем ситуациями. Ряд подобных писем совсем невелик: среди «азбук» до нас дошли грамоты с детскими рисунками; в нескольких из них прославился мальчик Онфимка, который, заскучав от написания «буквиц

и складов», принялся рисовать себя всадником на коне. Его грамоты оказались уникальным свидетельством игры ребенка, еще не постигшего каноны взрослого берестяного письма. Помимо рисунков сохранились образцы списывания им церковных текстов. Интересно, что пять из семи таких грамот обнаруживают признаки словесной игры: переписывая разные фрагменты, Онфимка манипулирует ими, соединяя их через общие словесные элементы [5: 219].

Выражением любовных чувств (хотя весьма деловым) оказалось послание новгородца-жениха: *От Микити к Ульянице. Поди за мене. Яз тебе хоцу, а ты мене? А на то послухом Игнато* – № 377 [2: т. 6, с. 76].

Другая грамота (№ 521) представляет собой большой лист бересты с хаотично разбросанными записями: это списки долгов, жалоба, и среди прочего вдруг – любовный заговор [4: т. 8, с. 118]. В деловом письме новгородца Якова к куму Максиму среди прочих дел неожиданной оказалось просьба: *прислать чтения доброго* – № 271 [1: т. 5, с. 96].

В ряду подобных нестандартных грамот особо ценной для нашей темы стала грамота № 17, найденная в Торжке в 2001 году, которая оказалась уникальным литературным произведением. Это цельный документ из семи строк, датированный временем между 1171 и 1195 годами. Берестяной лист сохранился расправленным – если в некоторых письмах встречались просьбы расщепить их по прочтению, то грамоты такого содержания сознательно хранили, закладывая в деревянные рамки-тиски. Ее текст – это извлечение из «Слова о премудрости» Кирилла Туровского (см. изд. Калайдовича 1821 г), который, в свою очередь, использует одно из «Слов» Иоанна Златоуста. Текст выписан не церковным, а бытовым шрифтом и орфографией (с заменой *ь* на *о*, *ъ* на *е*). В пергаментных или бумажных канонических рукописях не встречалось текстов с бытовой орфографией. Этот берестяной вариант – единственный в своем роде. Списывая его для домашнего употребления, средневековый грамотей счел возможным не только не копировать, а еще и купировать текст по своему усмотрению.

Мачехины же дети – это гордыня, непокорность, перечень, высокомерие, хула, клевета, злоумышление, гнев, вражда, пьян-

ство, сатанинские игрища и всякое зло. А грязь – это клевета, хула, гнев, осуждение, переченье, ссора, драка, зависть, вражда, злопамятство, непокорность, злобность, злые помыслы, забавы со смехом и все игрища бесовские; также упивание, ростовищичество, грабеж, разбой, воровство, убийство, напускание порчи, поклеп, отравление, блуд, прелюбодеяние, колдовство – [5: т. 11, с. 131].

При сравнении с оригиналом видно, что переписчик выбросил кусок текста о добродетелях и оставил лишь перечень грехов – возможно, готовясь к исповеди или к поучениям паствы, если это был священник. В перечне традиционное место занимают языческие деяния, связанные с древними игрищами, ритуальным смехом, колдовством. Очевидно, в XII веке эти «грехи» имели отношение к реальной жизни. Язык текста церковнославянский, но в записи отражено новгородское «цокание» и другие следы влияния новгородской речи.

Редкость сведений об игрецах и игрищах в расшифрованных берестяных грамотах объяснима: 1) сакраментальным отношением к письменному тексту, 2) строгой, конкретной функциональностью берестяных посланий, 3) сугубо деловой тематикой, лаконизмом и прагматизмом мышления, 4) временем написания писем – задолго до периода расцвета скоморошье ремесла в Новгороде (XV–XVI) вв, 5) и конечно избирательностью ее величества Фортуны, не позволившей пока поднять из земли новгородской все грамоты и восстановить тексты значительной части из уже найденных.

Литература

1. *Арциховский А. В., Борковский В. И.* Новгородские грамоты на бересте. М., 1958. Т. 3–4; 1963. Т. 5.
2. *Арциховский А. В.* Новгородские грамоты на бересте. М., 1963. Т. 6.
3. *Гиппиус А. А.* К прагматике и коммуникативной организации берестяных грамот // Новгородские грамоты на бересте / В. Л. Янин, А. А. Зализняк, А. А. Гиппиус. М., 2004. Т. 11. С. 183–232.
4. *Янин В. Л., Зализняк А. А.* Новгородские грамоты на бересте. М., 1986. Т. 8; М., 1993. Т. 9.
5. *Янин В. Л., Зализняк А. А.* Новгородские грамоты на бересте. М., 2004. Т. 11.

Елена Воробьева
(Санкт-Петербург)

**«Нуш-Нуши» П. Хиндемита:
о литературном первоисточнике и его авторе**

14 августа 1920 г. двадцатичетырехлетний Пауль Хиндемит закончил работу над партитурой своей второй оперы – комической «Нуш-Нуши» («*Nusch-Nischi*»), которая наряду с «Убийцей, надеждой женщин» («*Mörder, Hoffnung der Frauen*», 1919) и «Святой Сусанной» («*Sancta Susanna*», 1921) входит в состав оперного триптиха. В основу либретто «Нуш-Нуши» положена одноименная «пьеса для бирманского театра марионеток» (1904) Франца Блая¹.

Архитектор по образованию, Блай известен современникам как библиофил, переводчик, драматург, эссеист, критик, издатель. Он переводил на немецкий с английского (У. Уитмена, О. Уальда, Э. А. По) и французского (Ж.-Б. Мольера, Ш. де Лакло, А. А. Жида, Ш. Бодлера, П. Клоделя). С 1900 г. Блай работал редактором журнала «Инзель» («*Insel*»), в 1905–1906 гг. издавал подписные журналы «Аметист» («*Amethyst*») и «Онал» («*The Opals*»), в которых печатали французских символистов П. Верлена и Ж. Лафорга, классическую эротическую поэзию и прозу с иллюстрациями О. Бердслея и Ф. Ропса. В 1906 г. в Берлине в серии «Искусство» («*Die Kunst*») вышла его иллюстрированная монография о Фелисьене Ропсе². В 1908–1909 гг. Блай с Карлом Штернхаймом был соиздателем журнала «Гиперион» («*Hyperion*»), где впервые напечатаны ранние работы Ф. Кафки; он – издатель литературных журналов «Свободная птица» («*Der Lose Vogel*»), «Сумма» («*Summa*»), в 1920-е гг. – автор статей ежегодника по вопросам современной литературы и изобразительного искусства «Обзор» («*Der Querschnitt*»). В 1932 г. по политическим мотивам Блай вынужден покинуть Германию и эмигрировать на Майорку, а в 1941 г., после пребывания в Вене, Марселе, Флоренции, Лиссабоне, переехал в Нью-Йорк. С 1933 г. в публичных библиотеках нацистской Германии его книги были запрещены.

Блай дружил с Францом Кафкой и Робертом Музилом, интересовался психоанализом и «индивидуальной психологией», был близок кружку Альфреда Адлера. Его мировоззренческая позиция, далекая от догм и стереотипов, внушала опасения современникам. За Блаем прочно закрепилась дурная репутация «автора и поборника эротического». По словам Музиля, его «всюду сопровождала слава опасного существа, распространяющего бактерии чувственности, которое хорошо бы держать на почтительном расстоянии от женщин и детей» [6: 1199]. Отечественным искусствоведам Блай известен в первую очередь как автор «*Книги Маркизы*» – антологии эротической литературы «галантного века», впервые опубликованной в 1907 г. в издательстве Вебера на немецком языке с иллюстрациями К. Сомова³.

Современники писали об особом характере его таланта, который ускользал от точных определений и систематизации. Блай словно менял маски. Среди его многочисленных литературных псевдонимов – Медардус (Medardus)⁴, Гелиогабал (Heliogabal)⁵, Прокопий из Темплина (Prokop Templin)⁶, Амадей Пастуший посох (Amadée de la Houlette) и др. (Dr. Peregrinus Steinhövel, Franciscus Amadeus, Gussie Mc-Bill, L. O. G.).

В «*Большом bestiарии немецкой литературы*»⁷ Блай так писал о себе:

Лещ.

Пресноводная рыба, которая шумно резвится во всякой свежей воде и носит имя «Светлая», «Ясная» – от необычайно гладкой и тонкой кожи, сквозь которую видна разноцветная пища. Поэтому всегда можно узнать, что именно лещ проглотил, и поскольку у съеденного яркий оттенок, сам лещ становится незаметным: видимым остается только цвет того, что он съел. Наша рыбка питается весьма разнообразно, но разборчиво и по аналогии со свиньей называется «трюфельной рыбой» – из-за своей способности выискивать лакомства⁸. пойманная и помещенная в бокал, она служит украшением дамского будуара и, когда скучает, хвостиком и плавниками выделяет для зрительницы не совсем безупречные «кунистюки» <...> [2: 21].

Очевидно, что каждому, кто в тогдашнем обществе занимал прочную позицию, все в Блае казалось сомнительным: «морали-

стам – его эротизм, консерваторам – его желание перемен; авангардистам – его принадлежность к *fin de siècle*; в глазах журналистов он был писателем, а для писателей оставался публицистом» [5: 101].

Блаю принадлежат два оперных либретто: «Глубокое раздумье» («*Die tiefe Beschauung*») и «Жили-были две сестры» («*Es waren einmal zwei Geschwister*», волшебная сказка)⁹. Его перевод пьесы А. Жюльена «Король Кандаулес» («*Der König Kandaules*»; оригинальное название – «*Le Roi Candaulé*», 1899) А. Цемлинский выбрал в качестве литературного первоисточника для одноименной оперы.

Хиндемит воспользовался текстом «Нуш-Нуши» из шеститомного собрания сочинений Блая¹⁰. Выбор композитора определили не только способность пьесы вписаться в эротическую концепцию триптиха, но и общекомпозиционные принципы построения оперного целого: после экспрессивного «Убийцы» Хиндемит обратился к незатейливой веселой пьесе, темой которой стала все та же «драма пола». Строгая конструктивная организация «Нуш-Нуши» по типу оперного либретто словно взывала к ее «омузыкаливанию». Пародирование оперных штампов в блаевском тексте, появление цитаты из знаменитого монолога короля Марка («*Тристан и Изольда*» Р. Вагнера) также подготовили почву для его музыкально-сценического прочтения.

Легкомысленный характер оперы «Нуш-Нуши», ее игровые выпады против моральных, социальных и культурных табу изящны и как бы невинны. Содержание этой намеренно непритязательной фарсовой «вещицы», призванной эпатировать общество, заключалось именно в том, что мораль должна оставаться вне игры.

В «Нуш-Нуши» рассказана пикантная история соблазнения императорских жен «прекрасным господином» Цатвай, которому помогает ловкий слуга Тум-Тум. Собственно соблазнению отведена центральная сцена «Нуш-Нуши» – оперы, действие которой происходит в покоях Цатвай. В ужасном преступлении император обвиняет своего верного генерала Кюс Вайна и выносит ему приговор: кастрация. В финале недоразумения выясняются и звучит гимн Эросу.

Переплетение «восточного» и «эротического» в искусстве конца XIX – начала XX в. стало приметой времени. Рассказывая о годах молодости, Блай вспоминал, что все время проводил в библиотеке, изучая санскрит, и читал «Упанишады» (правда, по латыни). В восемнадцать лет он стал сторонником буддизма и пытался вести аскетический образ жизни. Отголоском тех лет считается антология «*Расцветающие сады Востока: 78 рассказов, стихов и пьес из литературы Ближнего и Среднего Востока*»¹¹. Работа над ней совпала с увлечением Блая операми Р. Вагнера. Благодаря мрачному колориту «Сады» можно отнести к литературе декаданса. Отдельные сексуально окрашенные страницы «Садов» прошли через «ножницы» самоцензуры: второй вариант книги вышел в 1923 г. в Ганновере под заголовком «*Любовные сады Востока*»¹². Несколько цитат из антологии Блай использовал в «*Нуш-Нуши*»: пение двух баядер из второй картины близко к текстам «*Священной книги любви. Из тамильского*»¹³ (текст песен баядер и сказки приведены в приложении). Слова Нишего «*Избавление от всех трудов...*» заимствованы из «*Песен монахинь Готамо Будхос*» К. Й. Ноймана¹⁴; финал пьесы «*Нуш-Нуши*» также содержит аналогии с «*Песнями монахинь*».

Очевидно, Хиндемиту оказалась близка антиромантическая трактовка любви и Эроса в «*Нуш-Нуши*». Блай полагал, что его эротически окрашенные работы¹⁵ вписываются в концепцию уже не существующей любви, а творческую позицию характеризуют принцип овеществления «чувственного» и дистанцирование от пафоса индивидуализма. Авторское понимание любви как культурного феномена, развитие которого закончено, изложено в «*Формах любви*» (1930)¹⁶ – историко-философском обозрении, охватывающем период от Древней Греции до конца XIX в.

В «*Нуш-Нуши*» Блая–Хиндемита нашлось место и для социальной сатиры. Представленная во всех частях триптиха экзистенциальная проблематика сексуальности и наказания здесь подана в бурлескной форме. Сцена с Палачом, который не может привести в исполнение приговор, открыто демонстрирует бессилие властей и репрессивных структур. Этот сбой в отлаженном механизме судопроизводства приобретает политическую окраску: в Веймарской республике существовала смертельная казнь,

которую в «Нуш-Нуши» заменила кастрация. В опере тема Палача обрывается «хохотом» высокого дерева: общий смех знаменует окончание «ужасной карьеры» Палача и сводит на нет славное прошлое генерала Кюс Вайна.

Другой выпад заключен в имени генерала: Кюс Вайн звучит как искаженное словосочетание «Кайзер Вильгельм» в диалектном английском произношении (с 1824 по 1941 г. Бирма колонизирована Англией). Для Блая, придерживающегося левых политических взглядов и связанного обязательствами с коммунистами и социалистами, Вильгельм II не был авторитетом. В пьесе и в опере германский император представлен таким, как на знаменитой фотографии 1905 г.: внутренне робкий, он держался вызывающе и самоуверенно, в торжественных случаях выказывал любовь к роскоши и блеску, гордился прусской армией и ее боевой выучкой. Его любовь к позе, бахвальство и апломб очень раздражали окружающих.

Трусливый властитель самой милитаризованной страны мира, в кукольной опере он предстает как «крикун несравненный, в бесчисленных сраженьях побежденный, всегда плетущийся в хвосте истории национальной» [4; 31]¹⁷. Кайзер словоохотлив и хвастлив, Т. Манн называл его «комедиантом на троне». Знаменитую «речь о гуннах», произнесенную Вильгельмом II в 1900 г. перед немецким экспедиционным корпусом, отправлявшимся в Китай, мог бы произнести и Кюс Вайн, не выходя из роли.

Кюс Вайн впервые появляется на оперной сцене, как в цирке, оглушая зрителей фанфарой и примитивными «вдалбливающими» интонациями. Его выход сопровождается шумной сумятицей, созданной ударами литавр, гонга, барабанной дробью и тремоло в басу. После императора Кюс Вайн – самый высокопоставленный персонаж. Именно он представлен в оркестре с такой браваурной помпезностью, что становится понятно: этот хвастун будет осмеян еще до того, как успеет произнести хоть слово.

Кайзер неравнодушен к чинам: 3 мая 1900 г. одним росчерком пера он сделал себя генерал-фельдмаршалом и гросс-адмиралом. Другие воинские звания Вильгельма – австрийский, английский фельдмаршал; баварский генерал-фельдмаршал; русский, шведский и норвежский, греческий, датский адмирал; английский

адмирал флота; австрийский гроссадмирал; датский генерал; турецкий мушир. В «Нуш-Нуши» фельдгенерал Кюс Вайн внезапно присваивает Тум-Туму абсурдный титул «носителя тяжестей».

Именно к Кюс Вайну обращена знаменитая текстовая и музыкальная цитата из вагнеровского «Тристана» [об этом – 1, 117–123 и 5, 89–90]. Помещенная в антивагнеровский контекст кукольного театра, она воспринималась не только как отрицание романтического пафоса, но и как нарушение верности сторонниками Вагнера. В молодости Блай был апологетом великого композитора. Возможно, таким образом драматург прощался с кумирами прошлого.

Приложение

Священная книга любви. Из тамильского [5]¹⁸

В погоне за славой король покинул молодую жену и отправился на войну. Победив врагов, по пути домой он встретил девушек.

<...> Девушки обучили его неизвестному искусству [любви] всевозможными способами, протягивая ему букеты лотоса, требующие его чувств. Когда король ослабевал, они ласкали его сладкими устами и освежали в снегу груди своих. Они влекли короля к себе и показывали озорную игру, в которой он должен был угадать, которой дает и от которой получает: позволяя королю прикоснуться к устам и к цветам лотоса, они сажали его на место любви, в цветущий кумин, который был рядом с тилаком. Юные прелестницы, груди которых сжимали тесные одежды, изображали газель, наездника и пловца. Тысячами способов старались они изнурить короля, крепкого, как слон, но лишь себя самих истощили.

Слух об измене короля дошел до королевы. От того сделалась она печальной и совсем ревнивой на своем одиноком ложе. И когда он вернулся, упрекала его и говорила: «О, король моего покинутого цветка, отвори от меня свое желание. Мастерство девушек мне неизвестно. Не прикасайся ко мне и не пятнай моего чистого одеяния».

И отправилась королева к девушкам, чтобы они обучили ее искусству любви. Они выполнили просьбу и обещали отказаться от короля. Королева вернулась домой и встретила короля с радостью.

...Ночью при луне, проплывая на пушистых облачках, явился бог любви. В руках-цветках он нес лук. Король показался цветам малика, окружающим цветок тилая, где живет тот, кто держит огонь в руке. И снова появилась эта грудь, равная милости вечного бога, для силы короля. И в чаше лотоса выпала свежая роса желания. В борьбе король

выиграл украшение цветочной ножки королевы. В океане наслаждения схватил он ножки и пил мед, пролившийся блестящими жемчужинами из сверкающего лотоса. Дрогнули алые губы, стали широкими черные глаза. Словно в лихорадке лепетала она бессмысленные слова в королевских объятиях. Но еще большего требовал король: «Я хочу сжать твою грудь и с ней улечься здесь, меж небольших холмов с круглыми волнами, здесь, в чаше цветущего кумила. Хочу, чтобы ты стала бессмысленной, безумной и полной необъяснимой боли, ощущаемой как наслаждение. Я хочу, чтобы твой язык нанес мне удар пятью стрелами Камадевы – бога любви, чтобы они проникли мне в сердце через соцветие кумила, которое расширяется и сжимается, когда я держу тебя в объятиях. Мы прославляем Камадеву – бога желания и Григарайони – бога опьянения, Рагарацу Лингам – бога соединения, Рагачурну – бога слабости (потери сознания) в сладострастии, Ратанаричу – мягкого искусителя, Мадану, который делает безумными, Вел Рагаранту, чей образ – копье, и Нелюмбо Макаре Кету, чье знамя – цветок лотоса».

Королева заметила, что король делал то, чему научился у девушек, и сказала: «Достойно ли тебя то, о чем ты меня просишь?» Она не желала, чтобы супруг встал на дыбы в ее цветущем кумиле, и дала ему свои губы, свои маленькие зубы и мед своего языка. Но медлила. Тогда поднялся король и сказал, что на ложе есть место лишь для одного.

...Пришли подружки королевы, чтобы ее утешить, и, обсуждая искусство короля, чувствовали то, что королева от него претерпела.

«Он в моем сердце и в моем дрожащем лотосе. Ах, его язык – как цветок желания, его руки – как лук бога любви и его стержень – как колонна жизни».

Король снова пошел к девушкам, но, опьяненный их объятиями, думал о прелестях своей возлюбленной. Лег он на грудь одной девушки. На его живот легла другая, и он запел: «Та прекрасна, как бутон лотоса, чье тело пахнет, как цветущий лотос, и чьи неприкрытые груди похожи на плоды дерева вильва. Та, чей нос, как бутон сезама, та, которая сияет, как лепестки голубого лотоса, та, которая мягко движется, как королевский лебедь, та, у которой три маленькие складки на талии, и та, что любит сладкую и чистую пищу, та, что так стыдлива и которой к лицу белые цветы и белые платья. Та сладка в любовном упоении, чья грудь несет могучее тело любимого, та, которая пьет его благоуханное дыхание, та, у которой сильны и красивы груди, бедра и ляжки, – это моя королева».

И снова пришел король к своей возлюбленной. И уступила она, и дала ему все, что он пожелал.

«Нуш-Нуши». Вторая картина [4; 49–86]¹⁹.

Действие происходит в покоях господина Цатваи. Кроме него, здесь еще четыре жены императора, две танцовщицы, две ручные обезьяны и евнухи, которые негромко играют на музыкальных инструментах. Танцы девушек. В это время Цатваи четыре раза выходит из комнаты, каждый раз с одной из четырех императорских жен.

Первая баядера: Цветы душистые кумина покрылись каплями росы и розовые лепестки свои раскрыли.

Красавец Цатваи выходит с Бангзой.

Вторая баядера: И поднимает сладкими устами копье божественное.

Две дрессированные обезьяны (пронзительно громко): Рай! Рай! Рай!

Первая баядера: Охватывает дрожь цветов тилака. О...

Вторая баядера: Охотник сильный с красным луком подходит.

Две дрессированные обезьяны: Рай, рай, рай!

Первая баядера: Он пятью стрелами любви цветок трепещущий пронзает.

Вторая баядера: И кровью ран благоухает тело.

Две дрессированные обезьяны: Рай, рай, рай!

Первая баядера: Ее перси – словно плоды дерева вильва. О...

Цатваи приводит Бангзу.

Вторая баядера: И три складки прелестные на ее белой талии.

Две дрессированные обезьяны: Рай, рай, рай.

Три танца

Во время первого танца Цатваи занимается с Оззой; во время второго он исчезает с Бангзой. Твайзе не дает ему отдохнуть, и во время третьего танца он уступает ее напору и удаляется с ней.

Первая баядера: Помилуй, Камадева, бог сладострастья.

Вторая баядера: Григарайони, не скупись на фимиами.

Первая баядера: К лингаму пусть поспешат твои умиротворяющие руки.

Вторая баядера: Рагачурна, пусть сладким будет утомленье.

Пауза в танцах и пении. Твайзе и Цатваи возвращаются. Ратазата продолжает прижиматься к нему, он уступает и уводит ее.

Первая баядера: Ратанарича, соблазни, прикоснись, разбуди снова.
Вторая баядера: Мадана, Мадана, пусть кусают друг друга они.
Вел Рагаранта, пусть он будет сильным, как копые. Нелюмбо Макара
Кету. Нелюмбо, пусть они умирают и снова возрождаются.

*Цатваи возвращается с Ратазатой. Все укладываются вокруг кра-
савца Цатваи. Занавес медленно опускается.*

Примечания

¹ Blei, Franz (18.01.1871, Вена – 10.07.1942, Нью-Йорк).

² Blei F. *Félicien Rops*. Berlin, 1906.

³ Из 31 рисунка, выполненного художником к «Книге Маркизы», цензура пропустила только шесть, изъяв то, что, по мнению цензоров, нарушало нормы общественной морали. Во втором издании – так называемой «Средней Маркизе», вышедшей в революционном Петрограде в 1818 г., было уже 24 иллюстрации. В том же году опубликована «Большая Маркиза» с полным комплектом иллюстраций.

⁴ Святой Медардус – покровитель заключенных в тюрьмах, душевнобольных, людей, страдающих мигренями и зубной болью. Он часто изображается в епископском одеянии с приоткрытым ртом. Управляет дождями, в народе его называют также «saint pluvieux» (букв. – «дождливый святой»); часто упоминается во французских пословицах о погоде и урожае.

⁵ Гелиогабал, Антонин (204–222) – римский император. Деспотичный и жестокий, он хвалился, что ни одна продажная женщина не имела столько любовников, сколько он. Ему посвящен сборник стихов С. Георге «Альгабал» («Algabal», 1892), роман А. Арто «Гелиогабал, или Коронованный анархист» («Héliogabale ou l'Anarchiste couronné», 1934).

⁶ Prokop von Templin (1609–1680) – немецкий писатель и поэт эпохи барокко.

⁷ Blei F. *Das große Bestiarium der deutschen Literatur*, München, 1920 – иллюстрированная книга Блая, в которой немецкие писатели представлены как экзотические животные.

⁸ Leckerbissen – также «произведения искусства» (E. B.).

⁹ Музыка к ним написал Ф. Холлендер (Hollaender, Fr.; 18.11.1896–18.06.1976), немецкий композитор, автор киномузыки, в том числе к «Голубому ангелу» Дж. фон Штернберга («Der blaue Engel», 1930).

¹⁰ *Vermischte Schriften*. 6 Bände. München, Georg Müller-Verlag, 1911–1912. Пьеса напечатана также в «Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst». № 31, 02.08.1913.

Основные сочинения Ф. Блая, созданные ко времени работы над «Нуш-Нуши»:

«Честная женщина». Драма в 3 д. («*Die rechtschaffene Frau*». Berlin, 1893); «Тэа». Комедия в 1 д. («*Thea*». Berlin, 1895); «Страстное желание». Комедия в 3 д. («*Die Sehnsucht*». Berlin, 1899); «Принц Иннолит и другие эссе». («*Prinz Hypolit und andere Essays*». Leipzig, 1903); «Новалис» («*Novalis*». Berlin [1904]); «Галантное время и его конец». Иллюстрированная антология («*Die galante Zeit und ihre Ende*». Berlin [1904]).

¹¹ Blei F. «*Blühende Gärten des Ostens. 78 Erzählungen, Gedichte und Schwänke aus des Literaturen des Orients*». Leipzig, 1907.

¹² [Blei F.] «*Liebesgeschichten des Orients*». Hannover, 1923.

¹³ Тамильский язык относится к южной группе дравидийских языков (территория юга Индии и острова Шри-Ланка). Имеет более чем 2300-летнюю литературную историю.

¹⁴ Neumann K. E. *Die Lieder des Mönche und Nonnen Gotamo Buddhos. Theragatha und Therigatha*. Berlin, 1899.

Нойман К. Й. (1865–1915) первым осуществил перевод большей части «Палийского канона» на немецкий язык, способствовал распространению буддизма в Европе.

¹⁵ В том числе – «Лес желаний. Сборник эротической литературы барокко» («*Das Lustwäldchen. Sammlung erotischer Barockliteratur*», 1907); «Пуховка. Дамский настольная книга. Из бумаг принца Иннолита» («*Die Puderquaste. Ein Damen-Brevier. Aus den Papieren des Prinzen Hippolyt*», 1909); «Женщины и авантюристы» («*Frauen und Abenteurer*», 1927), «Небесная и земная любовь в женских судьбах» («*Himmliche und irdische Liebe in Frauenschicksalen*», 1928), «Фривольности г-на Д. Истории о женщинах и любви» («*Die Frivolitäten des Herrn von D. Geschichten von Frauen und Liebe*») и др.

¹⁶ Blei F. *Formen der Liebe*. Berlin–Wien, Trianon-Verlag, 1930.

¹⁷ Ср. с текстами военных лет о Вильгельме II:

«Под Парижем на краю
лупят армию мою,
а я кругом бегаю,
да ничего не сделаю»

(Маяковский В. *Вильгельмова карусель*. С плаката К. Малевича. Изд.: Фабрика плакатов А. Ф. Постнова. М., 1914).

¹⁸ Перевод автора статьи с нем. яз.

¹⁹ Перевод автора статьи с нем. яз.

Литература

1. *Воробьева Е.* Кукольный театр П. Хиндемита // Петрушка круглый год: Временник Зубовского института. СПб., 2010. Вып. 5. С. 117–123.
2. *Blei F.* Das grosse Bestiarium der modernen Literatur. Berlin, 1922. S. 21.
3. *Blei F.* Liebesgeschichte des Orients mit einem Vorwort von Franz Blei. Leipzig, 1923. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6901/12>.
4. *Hindemith P.* Das Nisch-Nuschi: Klavierauszug / Text von Franz Blei. Mainz: Schott Verlag, [1921].
5. *Laubenthal A.* Paul Hindemiths Einakter-Triptychon: [Diss.]. Tutzing, 1986. S. 101.
6. *Musil R.* Franz Blei – 60 Jahre in Der Wiener Tag (17.01.1931) // *Musil R.* Gesammelte Werke in 9 Bd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. Bd. 8. S. 1199.

Владимир Лисовой

(Москва)

Литературное творчество композитора: Рикардо Кастильо как публицист

Контексты сравнительного музыкознания чрезвычайно многообразны и включают в себя как эномузыкаведческие сферы, так и области междисциплинарных связей и отношений музыкального искусства. Одна из таких областей – литературно-музыкальная, имеющая множество проявлений, среди которых важное место занимает литературно-публицистическая деятельность композитора.

Феномен гармоничного выражения музыкальных и литературных способностей в композиторском творчестве в мировой и отечественной культуре стал характерным для Нового времени. Он проявился у таких деятелей искусства и науки о музыке, как Ж. Ф. Рамо, К. В. Глюк, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Н. П. Дилецкий, М. И. Глинка, А. Н. Серов, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. К. Лядов, С. И. Танеев, А. Н. Скрябин. В современную эпоху в этой сфере выделились крупные представители национальных композиторских и научно-исследовательских школ: К. Чавес (Мексика), О. Мессиан, Д. Мийо (Франция), Б. Барток, З. Кодай (Венгрия), В. Баркаускас (Литва), Р. К. Щедрин, И. В. Мациевский, В. И. Мартынов (Россия).

Деятели музыкальной культуры Гватемалы в настоящее время гораздо менее известны в мире по сравнению с композиторами и музыкантами других американских, европейских и азиатских стран. Одной из главных причин этому стала гражданская война (1954–1996), на протяжении почти полувека (!) истощавшая и материальные, и творческие ресурсы страны. Многие представители гватемальской культуры во второй половине XX столетия были вынуждены находиться в эмиграции. Сопереживая и сочувствуя своему народу, они призывали его к борьбе за свободу и независимость, настраивали соотечественников на победу. Среди них – выдающийся писатель, поэт, общественный деятель, лауреат Нобелевской премии Мигель Анхель Астуриас (1899–1974). Особое

внутреннее переживание и тонкое, почти музыкальное вслушивание в происходящее с одним человеком или всеми людьми его Родины приводит писателя к открытиям новых литературных приемов и связанных с ними характерных стиливых особенностей художественного письма. Для повествования о страшных событиях военных лет в своих многочисленных романах, новеллах и рассказах М. А. Астуриас часто прибегает к музыке речи, порой переходя с обычного языка на язык звукоподражаний и используя словесную имитацию приемов игры на музыкальных инструментах, и в целом создает свой уникальный синкретический и синтетический художественный мир [3].

Из многочисленных композиторов Гватемалы двадцатого – двадцать первого столетий выделяются Хорхе Сармьентос (1931–2012), Хоакин Орельяна (р. 1930), Родриго Астуриас (р. 1940), Энрике Анлеу-Диас (р. 1940), Хосе Астуриас Рудеке (р. 1943), Игорь де Гандариас (р. 1953), Дитер Ленхоф (р. 1955), Ренато Маселли (р. 1961). Их музыка передает красочные образы первозданной природы, атмосферу народных праздников, в которой индейское начало гармонично переплетается с евроамериканскими и афроамериканскими элементами [5]. Это направление было заложено в творчестве основателей современной национальной композиторской школы Гватемалы – Хесуса Кастильо (1877–1953) и Рикардо Кастильо (1899–1966) [2]. Его представляют целый ряд произведений крупных форм, посвященных древней и современной культуре Гватемалы и созданных на мифологические и исторические сюжеты. Это симфоническое произведение «Праздник птиц», две индейские рапсодии, симфоническая поэма «Текун Уман», опера «Киче Винак», балет «Рабиналь Ачи» Хесуса Кастильо, балет «Паал Каба», симфонических сочинений «Стелы Тикаля», «Киче Ачи», «Девушка Ишчик», «Абстрация» и фортепианных циклов «Гватемала», «Пасторальная поэма», «Сюита in Re», «Три ноктюрна», «Восемь прелюдий» Рикардо Кастильо. Данную тему продолжают электроакустические сочинения «Симфония из тропиков» (2005), «Фантастическая ярмарка» (1995) Игоря де Гандариаса и композиция «Ночные ритуалы» (1999) Дитера Ленхофа [1]. Из предыдущих веков в современное музыкальное творчество Гватемалы проникают темы и образы,

связанные с католической церковью, – как в «Мессе Св. Исидора» (2002) Дитера Ленхофа, которую автор посвятил Римскому Папе Иоанну Павлу II. И те, и другие образы также гармонично сочетаются в «Песне вулкана» Хосе Астуриаса Рудеке.

Для многих современных латиноамериканских, и в том числе гватемальских, композиторов весьма характерным является соединение музыкального творчества с литературным, а в нем – обращение к музыкальной истории Родины и творчеству своих современников, как соотечественников, так и зарубежных композиторов, а также анализ собственных произведений. Яркие примеры такого подхода представляют труд «Музыка майя-киче» (1941) Хесуса Кастильо, книга «История изобразительного и музыкального искусства в Гватемале 1871–2004 годов» (2004) Энрике Анлеу-Диаса, монография «Музыкальное творчество в Гватемале» (2005) Дитера Ленхофа, в которой представлена полная картина развития гватемальской музыкальной культуры на протяжении последних пяти столетий [4]; труд о современном композиторском творчестве «Электронная музыка в Гватемале» (2010) и обширная аннотация к альбому «Увидеть музыку» (2008) Игора де Гандариаса [6]; статья Хосе Астуриаса Рудеке о его альбоме для оркестра «Песнь вулкана» и другие.

В этом ряду значительное место занимают статьи о музыке Рикардо Кастильо. Вопросы национального в культуре и отражения национального в музыке, взаимодействия традиционного и нового, место композитора и его творчества в современном мире – все это волновало композитора в течение всей его творческой жизни. Его публицистические статьи посвящены европейской, русской и гватемальской композиторской музыке последних столетий, современному музыкальному фольклору, популярным стилям и проблемам музыкальной культуры в целом. Ряд из них носит просветительский характер, другие написаны как полемические. Для более близкого знакомства с проблематикой и стилем письма приведем сделанные нами литературные переводы четырех его статей первой половины 1960-х годов¹. Несколько статей были написаны в форме диалога двух воображаемых музыкантов.

В статье «Он великий фольклорный композитор» [8] Рикардо Кастильо обращается к актуальной проблеме современной музы-

кальной культуры – проблеме взаимодействия композиторского творчества и традиционной музыки:

«– Он великий фольклорный композитор. Какую прекрасную национальную музыку он создает! Да, он действительно наш.

– Фольклорный композитор?

– Конечно, автор национальной патриотической музыки. Если хотите, вдохновленный нашими долинами, нашими озерами и горами; подражая автохтонному, он призван говорить, создавать мелодии в духе наших песен-танцев.

– Он не может быть фольклорным композитором.

– А русские, Гранадос, Вилла-Лобос?

– Фольклор – это деревенская песня, песня неизвестных странствующих певцов, чье пение, как следствие ее устного распространения, перемещалось, при этом изменяясь, деформируясь.

Каждый исполнитель, искажая ее, может почувствовать в ней ее дух и душу, и если возвратиться к ее исходной точке, можно вернуть ей потрясающий, более красивый наряд, который явился продуктом творчества коллектива общинников, биений многих сердец; поэтому фольклорного композитора не может быть – то, что ты говоришь, это вздор. Есть композиторы, которые пользуются фольклором. Первыми писавшими в экзотической манере были романтики² а после – русские, обнаружившие истоки творчества в народном искусстве.

– А если я создаю автохтонную мелодию?

– Тогда ты создаешь имитацию народной музыки, в которой нет ничего достойного. Она будет обладать большим достоинством, если ты создашь мелодию, не думая ничему подражать. Кроме того, фольклор не годится для симфонических творений великого отважного духа.

– Я хочу создавать национальное искусство – искусство, которое будет только нашим.

– Существует не только твоя музыка, но польская с Шопеном или русская с Мусоргским; благодаря столетиям развития культуры и таланту своих гениев свой собственный музыкальный язык имеют Франция и Германия. Поводы создавать национальную музыку должны найтись без того, чтобы отдавать себе в этом отчет; не надо надеяться, что все будет выходить легко. Во всяком случае, тебе бы хотелось написать песню-танец, думая при этом, что ты собираешься сочинить музыку гватемальских индейцев; но мне хотелось бы видеть выражение твоего лица, которое появится, когда тебе скажут: «индейское»; ты не хочешь быть индейцем, а хочешь только делать то,

что делает он, подобно индейским тканям, фабрикуемым в Германии и продаваемым как аутентичные в Гватемале.

– Но используя деревенскую песню моей Родины, я создаю великое произведение.

– Оно не является великим творением. Ты не более чем упорядочиваешь, гармонизуешь, исправляешь. Мелодии не твои, их трудно создать без мелодического дара. Ты создашь великое произведение для твоей Родины, как об этом мечтаешь, только соединив между собой все элементы композиции, создав художественное целое, которое не распадется на части; в твоих произведениях не должно быть одних песен-танцев, ни долин, ни озер, ни гор, ни регионализмов, ни барабанов, ни чиримми, ни Текуна и Альварардо³, а все должно быть соединено и исполнено со всем сердцем, со страстью; ты должен провести тщательный отбор гармонических средств и адекватно объединить их с оркестровой партитурой, стремясь найти идеальную форму для выражения твоих мыслей; это будет твоим великим произведением, и однажды кто-нибудь спросит тебя, услышав эту симфонию: «Господин, вы из Гватемалы?».

Статья Рикардо Кастильо «Какая жизнь у музыкантов!» [10] посвящена проблеме социального статуса музыканта в культуре, который рассматривается на примерах из жизни великих западноевропейских композиторов:

«– Какая жизнь у музыкантов! Они бедны, больны туберкулезом, они лентяи или алкоголики и умирают от сумасшествия или в нищете. Говорят, что, как правило, из их жизни приводят только хорошие случаи, потому что они много страдают.

– Я не знал, что у Баха или Гайдна были все эти неприятности, о которых ты говоришь.

– Бедный Бах служил курфюрстам до тех пор, пока герцог Веймарский не отправил его в тюрьму, потому что он не написал такую пьесу, какую тот от него хотел, а Гайдн – это лакей князя Эстерхази.

– В те времена это приравнивалось к тому, как сейчас нанимают на работу в министерства и на фабрики, и в выполнении подобных обязанностей не было позора или чести.

– А какие ограничения ставили их творчеству: «Господин Гайдн, напишите симфонию для моего концерта к следующей неделе, но чтобы она длилась не более получаса».

– За примерами не надо далеко ходить. Мессияну стали заказывать сочинение для оркестра и предписали: «Гражданин Мессиян, никаких фортепиано и волн Мартено в Вашей партитуре». И он, любивший вво-

дуть фортепиано и волны Мартено в свой оркестр, не сделал ничего более, кроме того, что последовал совету, который он сам дал Онеггеру в подобном случае: «Без огорчения думайте о том, что Вы – тот, кто создал проблему для ее решения».

– Во всяком случае, Гайдн – гений, хоть и из лакеев!

– В те времена художественное творчество не было такой ценностью, как сейчас, и не считалось, что Гайдн был гением, полагали только, что он был очень подходящим, но бедным музыкантом.

– Нет. Он, как и Бах, вел патриархальную жизнь и был очень счастлив тем большим количеством музыки, которую он написал; кроме того, ими очень восхищались, относились к ним с большой нежностью и были впечатлены их искусством, и меценаты гордились тем, что имели их у себя на службе.

– А что ты мне скажешь о бедном Моцарте, который умер в нищете и был погребен в общей могиле, хотя желал быть независимым?

– Этот случай внушает сострадание, но в своем отрочестве Моцарт имел признание, и тем самым, несмотря на счастливый брак, было подготовлено его несчастье; но это происходит постоянно во всех сферах общественной жизни.

– Почему ты рассказываешь единственно о музыкантах? Тебе они антипатичны?

– Напротив, я их очень люблю, и поэтому мне их жаль. А бедный глухой Бетховен?

– Это другая история. Бетховен предпочитал свою свободу материальным удобствам. Идеи Французской революции уже распространились по миру, но аристократия всегда поддерживала композитора, восхищалась им и была снисходительна к его раздражению и экстравагантности. Он оглох, как это могло случиться с каждым, и был вознагражден за свою глухоту тем, что достиг большого усердия в стремлениях к своим целям, и потому его индивидуальность наложила отпечаток на его музыку.

– Но бедный человек страдал, был мрачным, ему редко улыбалась удача.

– А ты думаешь, что страдание – это единственный атрибут музыкантов?

– Нет, но меня удивляют эти совпадения и...

– И ты думаешь так же, как и многие люди этих широт: «Бедные музыканты, неотесанные тупицы, не имеющие ни гроша и ожидающие сострадания!»

– Нет, но...

– Но ты не думал о прекрасном наслаждении творчеством; о том, что ради этого стоит жить; о том, что музыканта тянет к этому; о том, что его привлекает.

– Да, творчество, которое заставило Шумана броситься в Рейн и привело его к сумасшествию.

– О, а Шопен – начал болеть туберкулезом и был несчастным с Жорж Санд, которая не была в нем уверена, потому что жертвовала собой для него, служила ему и облегчала его трагедию, и была очень великодушной; конечно, надоела быть вечной медсестрой; парадоксально, что сотни людей так привязываются друг к другу; но Шопен давал ей радость и счастье в течение долгого периода времени.

– Не стоит испытывать такую постоянную жалость к композиторам, ведь они находятся в очень привилегированном положении. Действительно, они очень чувствительные, часто весьма хрупкие и деликатные, и это одна из истин, потому что она подчеркивает их полную нищету. Не для собственного ли величия они показывают эти стороны массовой аудитории, чтобы она больше знала о лучших фактах их биографии, и обо всем, что к ним относится? Но в лучшем из того, что мы узнаем о них, есть много ложного и мало истинного; и возвышенные моменты, которые они переживают в своем общении с творчеством, – это то, чем биографы и комментаторы занимаются меньше всего; или, например, когда ты слушаешь симфонии, которые давали возможность композиторам в течение нескольких лет мечтать и упорно работать, тебя беспокоят их беды; а они, желая стоять ногами на земле, часто не живут в этом мире. Их мир иной – это мир, полный мечты, идиллии, надежд, которые почти никогда не сбываются, но дают счастье. Ты подумал об их наслаждении художественным творчеством? Об эмоциях, которые оно должно в них вызывать?

И если ты содрогаясь и мечтаешь, и ты рад и счастлив, слушая музыкальную поэму; если думаешь об искусстве “творца” сочинения, то скажи мне тогда, не является ли он Богоизбранным».

В статье «В мире музыки» [9] Рикардо Кастильо не только пишет о состоянии современной музыки, но и затрагивает проблему восприятия современного искусства в целом:

«Произведения молодых композиторов-авангардистов дезориентируют современную публику, которая не имеет слухового опыта далее пределов классической музыки минувшего века; это является феноменом восприятия музыки почти всех эпох, только в настоящее время представленной в смешении с современной музыкой благодаря значи-

тельными научными достижениями и большому количеству новых музыкальных инструментов, что наполовину способствовало обогащению музыкальной выразительности; еще до использования этих инструментов музыкантами оркестра они применялись в самых различных сферах обыденной практики, чтобы стать источником новых звучаний в результате акустических исследований или в качестве творческих открытий композиторов. Например, группа ударных инструментов значительно увеличилась за счет присоединения к ней такого ценного инструмента, как «волны Мартено». Конкретная же музыка не нуждается в инструментах, для ее создания достаточно одной магнитофонной ленты.

Музыкант должен быть инженером и экспертом в акустике и электронике, чтобы создать произведение, в котором любой объект может использоваться как источник шума, отфильтрованного затем до получения мелодии и гармонии композиции. В настоящее время уже существует балет с хореографией Мориса Бежара, поставленный на конкретную музыку «Симфония для одного человека» Пьера Анри и имеющий большой успех.

Электронная музыка создается из звуков, производимых с помощью электричества и имеющих определенные высоту, длительность и интенсивность; эти звуки являются субъектами сложных экспериментов еще до их использования в сочинении. Композитор задумывает свой вполне новый космос и тщательно работает с этими элементами. Многие указывают на все сложные или простые элементы, которые присутствуют в современном музыкальном творчестве; но так как я пишу для любителей музыки и изучающих ее студентов со страстным желанием понять их проблемы, то собираюсь рассказать о том, что, как я считаю, более дезориентирует меломана и что почти всегда в истории дезориентировало любителя, – о мелодии. Сейчас ее не обнаруживают в музыке, как это было в прошлые эпохи; за нею не могут следовать, потому что она изменила выражение своего лица; в ней уже встречались непредвиденные обороты, новые интервалы, новизна модуляций, оригинальные ритмы и многое другое, не связанное с музыкой, к которой привыкли любитель и профессионал: разве не говорят, что музыка Дебюсси лишена мелодии?

В современной музыке слушатель не воспринимает мелодию, потому что она искажена, идет скачками, движется от низкого регистра и грузного звучания к пронзительному и высокому, не идет поступенно; тоны, которые ее формируют, меняются, следуя на большом расстоянии друг от друга, и это дополнительно дезориентирует слушателя;

но он должен подумать, что есть новые способы развития мелодии, и если ее тоны поместить в правильном, привычном порядке, можно с удивлением услышать самую простую из мелодий прошлых времен. Что касается новых метафор и символов, которые делают более интересной выразительность мелодии, – например, за счет мелизматичности, то надо сказать, что если в космосе искусства отсутствует развитие, то мир становится неинтересным, и там, где нет развития, есть застывшее состояние. Подобному искусству нужен сноб, человек рутинный, консерватор, который считает, что только раньше были гении; который, к несчастью, из-за узости своего воображения не может проникнуть в чудесные тайны современных творцов, и думает, что такой важнейший элемент музыки, как мелодия, был отстранен».

В статье «Джаз – это более дикая вещь...» [7] Рикардо Кастильо предлагает обсудить проблемы восприятия джаза современными музыкантами, воспитанными в традициях академической музыки:

«– Джаз – это более дикая вещь, и я не могу понять, что есть люди, которые любят хорошую музыку, и в то же время им нравится джаз.

– Джаз был драгоценным элементом культовой музыки.

– Какой дикий, и какому же дьяволу он служит?

– После войны 1914 года джаз весьма успешно вторгся в Европу, дал жизнь, динамику музыке, которая потеряла силы и была малокровной, и такой культуре, как популярная. Самые великие композиторы Европы попали под влияние чудесных ритмов и шумной инструментальной и приняли от джаза все ударные инструменты. Естественно, это влияние было покровительственным – влиянием новых возможностей, которые открыли путь для новых находок. Вы думаете, что джаз есть песня, а это послание артистов одной расы, которая страдает и стонет; это популярная песня негритянской расы, которая выражает свои требования человека низших классов и которая страстно стремится к равенству. Песня расы имеет выразительную силу, как правило, идущую из ее экспрессии и содержательной ценности, это песня, сложенная многими людьми, в которую каждый в отдельности положил часть своего бытия и часть своей души; к этому можно добавить то, что это экспрессия, как правило, спонтанная, импровизационная, результат мимолетного импульса, эмоционального всплеска, потребности дать выход настроению радости или боли.

– Но его невыносимо слушать долго, так как превращаешься в комок нервов, это раздражает и быстро утомляет.

– *Может быть, но это уже другое. Меня интересует роль, которую джаз играет в эволюции музыки, это очень важно и поэтому он заслуживает изучения как музыкальное искусство. Он может нам не нравиться, но уже будет интересен для нас; мы не будем присутствовать на прослушивании этой музыки, но мы не должны забывать о ее вкладе в обогащение музыкального языка, и то, что она делала в определенный момент ритмического упадка, который вел к нивелированию лучших стремлений; так часто бывает в технических преобразованиях: искра, которая сообщает импульс, на чувствительных людей действует многократно».*

Как видно, приведенные тексты статей Рикардо Кастильо содержат не только узко специальные вопросы музыкального искусства (как, например, рассуждение о мелодии), но и демонстрируют охват композитором самой широкой искусствоведческой и культурологической проблематики, что делает их актуальными и в современную эпоху.

Примечания

- ¹ Для данной статьи нами был сделан перевод оригинальных текстов Рикардо Кастильо, опубликованных на испанском языке [11].
- ² Национальная идентичность академической музыки начинается с романтизма, которому мировая музыкальная культура обязана становлением национальных композиторских школ.
- ³ Текун Уман (1500?–1524) – национальный герой Гватемалы, индейский вождь, правитель народа майя-киче, прославился в битве (1524) с Педро де Альвардо и Кантрерасом (1485–1541) – испанским конкистадором, первым губернатором Генерал-капитанства (Королевства) Гватемала, который в составе отряда Фернандо Кортеса участвовал в завоевании Мексики. В тексте данной статьи Рикардо Кастильо употребляет имена этих исторических деятелей в связи с одним из символов национального искусства Гватемалы – индейской танцевальной драмой «Конкиста», в которой изображающие их актеры танцуют под звуки барабана и деревянного духового музыкального инструмента чиримиа.

Литература

1. *Алтатова А. С.* О традиции ленинградской научной школы в латиноамериканском музыкознании // Петербург и национальные музы-

- кальные культуры: Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 7 июня 2012 г.) СПб., 2012. С. 39–40; *Лисовой В. И.* Универсальность творческой личности: Дитер Ленхоф // Петербург и национальные музыкальные культуры: Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 7 июня 2012 г.) СПб., 2012. С. 18–19.
2. *Лисовой В. И.* Звукообразы птиц в песенной поэзии Месоамерики и современной музыке Гватемалы // Ритмы и голоса природы в музыке. Сб. статей / Ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб., 2011. Вып. 3. С. 56–66; *Лисовой В. И.* Оркестровая интерпретация фортепианного цикла «Гватемала» Рикардо Кастильо: о звуковом пространстве музыкального произведения // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: Сб. ст. по материалам Международной научной конференции 6–9 апреля 2009 года. М.: Человек, 2010. С. 511–518.
 3. *Лисовой В. И.* Мир звучаний в произведениях М. А. Астуриаса (о музыкальном восприятии писателя) // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. Материалы V научной конференции (Москва, 18 декабря 2009 г.). М., 2010. С. 224–239.
 4. *Лисовой В. И.* Универсальность творческой личности: Дитер Ленхоф // Петербург и национальные музыкальные культуры. Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 7 июня 2012 г.) СПб., 2012. С. 18–19.
 5. *Лисовой В. И., Алпатова А. С.* От артефакта к звукоидеалу: рекреационный подход в археомузыковедении // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: Материалы Международной научно-теоретической конференции (Санкт-Петербург, 20–21 июня 2011 г.). СПб., 2011. С. 5–10; Lisovoi V. I. Modern reconstruction of elements of Mesoamerican musical culture: Scientific and creative approaches to the problem // I Encuentro de Arqueomusicología de las Américas / Universidad de Baile, Guatemala (Martes 1–4, 2011): [Электронный ресурс] URL: es.scribd.com/.../Arqueomusicologia-de-las-...
 6. *Лисовой В. И., Алпатова А. С.* Современный музыкальный фольклор Гватемалы: процессы сохранения // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання. V зборнік навуковых прац удзельнікаў Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2011). Мінск, 2011. С. 21–23.
 7. *Castillo R.* El «jazz», qué cosa más salvaje y... // Castillo, Ricardo. Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial, 1960–1966. Guatemala, 2004. P. 13.

8. *Castillo R.* Es un gran compositor de folklore // Castillo, Ricardo. Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial, 1960–1966. Guatemala, 2004. P. 13–14.
9. *Castillo R.* Por el mundo de la música // Castillo, Ricardo. Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial, 1960–1966. Guatemala, 2004. P. 17–18.
10. *Castillo R.* Qué vida la de los músicos! // Castillo, Ricardo. Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial, 1960–1966. Guatemala, 2004. P. 18–20.
11. *Castillo, Ricardo.* Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial, 1960–1966. [recopilación de artículos, Mirka Castillo Contoux, Sonia Castillo de Aitkenhead]. 1a ed. Guatemala, 2004. xi, 115 p.: port.

Евгения Хаздан
(Санкт-Петербург)

Знаки вокруг текста: интонационные аспекты чтения Торы

Кантилляция священных текстов относится к так называемой письменно-устной традиции. В ее основе – зафиксированный текст, публичное произнесение которого должно соответствовать определенным нормам. Тору, Талмуд не читают про себя: даже занимаясь их изучением наедине, человек в голос интонирует их. Интонация и ритмика произнесения также зафиксированы в книге при помощи особых графических помет.

Текст Пятикнижия и ТаНаХа представляет собой сложную многоуровневую систему, в которой значительная роль отведена метаграфическим знакам. Это невербальные компоненты, которые участвуют в организации текста, нередко играют роль дополнительной «кодирующей системы»; кроме того они могут автономно передавать информацию¹.

Метаграфические знаки делятся на группы в зависимости от выполняемых функций. Чрезвычайно важны для чтения так называемые супраграфические единицы (шрифт, использование «растянутых» букв, расстановка пробелов и т. п.).

В настоящей работе мы рассмотрим графемы, появляющиеся вокруг текста. К ним можно отнести огласовки («вокализации»), знаки кантилляции (акценты), «венчики» и некоторые другие пометы. Кратко перечислим те, которые не участвуют в интонировании текста. Точки над буквами (например, на надгробных камнях) обозначают особую форму датировки. Специальными пометами – одной или двумя точками или косыми чертами – обозначаются сокращения и аббревиатуры. Наконец, во многих свитках, предназначенных для чтения в синагоге, буквы имеют крошечные венчики (*тагиним*) – один или три. Ими, согласно заповеди *тиферет*, украшают текст.

¹ Впервые термин метаграфемика ввел Игнас Гельб. Подробно этот вопрос исследуется в [8].

Знаки, относящиеся непосредственно к озвучиванию текстов, также выполняют разные функции. Все издания Библии на древнееврейском снабжены огласовкой (известны палестинская, вавилонская и вытеснившая их тиверианская системы). Диакритические знаки (*некудот*) служат не просто для передачи гласных звуков. Они могут указывать на части речи (например, слово *давар*, огласованное двумя значками *камац*, переводится как существительное «слово», тогда как огласовка *камац-паратах* будет значить, что это глагол: «он говорил»), а также иметь другие грамматические функции.

Кроме того, в священных книгах тексты часто снабжены особыми графемами *таамей-амикра*, иногда их называют также акцентами, знаками кантилляции (вокализации). Существует обширная литература на иврите и английском языке, посвященная этому вопросу. Практика чтения не прерывалась, так что научные исследования создавались на основе живой традиции. Раздел о вокализации был в распространенном в средние века практическом руководстве по изучению древнееврейского языка Моше бен Йосефа Кимхи (ум. ок. 1190 г.). В конце XIX в. в Оксфорде вышел классический труд Вильяма Викеса [12]. В России впервые систему кантилляционных знаков описал Д. Г. Маггид [6]. Получивший классическое еврейское образование, он сам владел приемами чтения согласно *таамей-амикра*. Маггид обратился к этой теме, вдохновленный примером одного из первых исследователей византийской экфонетической нотации Жана Батиста Тибо (1872–1938).

В дальнейшем мы не встречаем исследований, в которых византийская и еврейская системы записи соотносились бы между собой. Основная трудность здесь в том, что, как признают ученые, значения графем экфонетической нотации утрачены, их функцию зачастую невозможно определить².

² См., например: [4: 14; 11: 30–31; 7: 281; 2]. У исследователей различаются представления о том, что могли обозначать графемы экфонетической нотации. Т. Ф. Владышевская называет ее в одном ряду с другими безлинейными системами, существовавшими на Руси: «знаменная, кондакарная, экфонетическая, демественная, путевая <...>, каждая из которых для того или иного распева была самодостаточна и связывалась с определенным стилем» [1: 64]. По мнению ученого, она «обла-

В отличие от них, *таамей-амикра* составляют устойчивую, подробно описанную систему обозначений. Они делятся: 1) по способу кантилляции: декламационные (для 21 книги ТаНаХа) и речитативные (Псалмы, Притчи царя Соломона, Книга Иова); 2) по функции: *управляющие* или *паузальные*, которые, в свою очередь, составляют 4 класса, обозначающих все меньшие паузы, и *служебные* или *связывающие*. Многие графемы комбинируются между собой, образуя устойчивые пары.

Таамей-амикра играют важную роль в грамматической структуре предложения, фактически восполняя отсутствие знаков препинания. Соответственно, читающему необходимо хорошо ориентироваться в них, чтобы не делать ошибок, вследствие которых смысл текста может быть искажен. Одновременно они имеют конкретный музыкальный смысл. «Чтение Библии еще до сих пор производится исключительно по акцентам, которые всегда обозначают лишь интервалы и музыкальные пассажи», – читаем у Д. Маггида [6: 238]

Д. Маггид дает описание процесса обучения акцентам и характеристику мотивов, применяемых для чтения разных книг, не связывая их с конкретными графемами. Однако существуют «словари», в которых зафиксированы музыкальные распевы, закрепленные за каждым знаком. Они выучивались детьми в хедере: название каждого конкретного обозначения пропевалось с определенной мелодией. Такие «словари» легли в основу сравнительной таблицы, составленной А.-Ц. Идельсоном [10: 44–46].

Отметим наиболее существенные отличия еврейских знаков кантилляции от крюковой и экфонетической нотаций.

Таамей-амикра:

1) повсеместно применялись для обучения и изучения священных текстов, но никогда не фигурируют в свитках, по кото-

дала <...> набором простых музыкальных знаков, аналогично буквам алфавита. Связь этих знаков образует мелодию, фразу, подобно тому, как буквы складываются в слова» [1: 66]. В. М. Загребин считает, что область применения надстрочных знаков «ограничена только <...> ударением и долготой стихов» [4: 94]. С. Г. Энгберг предполагает, что система экфонетической нотации была создана для того, чтобы помочь чтецам ориентироваться в синтаксическом строении и смысле текста [9: 54–55].

рым ведется богослужение, тогда как по крюкам и фидам пели во время литургии;

2) совмещают грамматические функции с функциями передачи конкретного мелодико-ритмического материала;

3) неизменны на протяжении очень длительного периода, с абсолютной точностью повторяются в свитках и книгах разного времени, разных общин (в том числе далеких этнических), придерживавшихся масоретской традиции.

В раннепечатных книгах могли быть некоторые отклонения от нормы (в расставлении не только кантилляционных знаков, но и огласовок). Например, в колофоне одной из инкунабул, вышедших в Неаполе, написано: «И я скажу, что если найдут ошибки в вокализации стиха, то это по двум причинам: во-первых, поскольку мы, занимающиеся этим делом [корректурой, – *Е. Х.*], новички, лишь недавно к нему приступили, и не было у наших отцов представления об этом искусстве <...> И не хватило нам времени вникать в проблемы вокализации» [3: 151]. Однако этот документ не может свидетельствовать о повсеместно возможных ошибках переписчиков. В данном случае мы видим редкое свидетельство появления нового рода деятельности (книгопечатания и, соответственно, корректуры). На долю людей, выверявших текст, досталось также просматривать знаки кантилляции, тогда как при изготовлении рукописных свитков и книг вербальный текст писал *сойфер*, все прочие графемы, включая огласовки, проставлял другой человек – *накдан*. Изменение порядка изготовления книги повлекло за собой изменение специализаций. Многие инкунабулы были изготовлены без каких-либо огласовок и кантилляционных помет, в ряде случаев текст в них вокализован частично.

Возможно, подобная ситуация стала причиной того, что в Остромировом Евангелии и Куприяновых листах знаки экфонетической нотации проставлены не систематически. Однако в том фрагменте, где встречается наибольшее число графем, они находятся в тех же местах, что и их греческие аналоги. «Трудно представить, что они использовались для интонирования текста при чтении, – делает вывод В. М. Загребин. – Скорее всего, это лишь слепое, а потому не проведенное последовательно по всей рукописи подражание оригиналу» [4: 179–180].

Безусловно, требуется обширное аналитическое исследование и сопоставление знаков безлинейной нотации в различных временных и культурных слоях.

Литература

1. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.
2. *Владышевская Т. Ф.* Чтение нараспев священных текстов. Ранние формы древнерусского певческого искусства // Образовательный портал «Слово». URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36107.php> (время обращения: 06.10.2013).
3. Еврейские инкунабулы: Описание экземпляров, хранящихся в библиотеках Москвы и Ленинграда / Сост. С. М. Якерсон. Л., 1988.
4. *Загребин В. М.* Исследования памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.; СПб., 2006.
5. *Крушельницкая Е. В.* Научное наследие Вячеслава Михайловича Загребина // *Загребин В. М.* Исследования памятников южнославянской и древнерусской письменности. М.; СПб., 2006. С. 12–19.
6. *Маггид Д.* Кантилляция // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: В 16 т. М., 1991. Т. 9. Стлб. 225–241. (Репринтное издание СПб.: Об-во для науч. евр. изд. и изд-во Брокгауз-Ефрон, [1908–1913].)
7. *Мартани С.* Священное писание и экфонесис: Как текст формирует музыку // *Cantus Planus-2002.* Русская версия. Т. 1. СПб., 2004. С. 262–281.
8. *Шубина Н. Л., Антошинцева М. А.* Вспомогательные семиотические системы в устной и письменной коммуникации. СПб., 2005.
9. *Engberg S. G.* Greek Ekphonic Notation: The Classical and the Pre-Classical Systems // *Palaeobyzantine Notations: A Reconsideration of the Source Material.* Hernen, 1995. P. 33–55.
10. *Idelsohn A.-Z.* Jewish music in its historical development. New-York, 1975.
11. *Martani, Sandra.* The theory and practice of ekphonic notation: the manuscript Sinait. gr. 213 // *Plainsong and Medieval Music.* 2003. Vol. 12, Issue 01. April. P. 15–42.
12. *Wickes, William.* Hebrew Accentuation. A Treatise on the Accentuation of the three so-called Poetical Books of the old Testament: Psalms, Proverbs and Job. Oxford, 1881.

Любовь Плющай
(Санкт-Петербург)

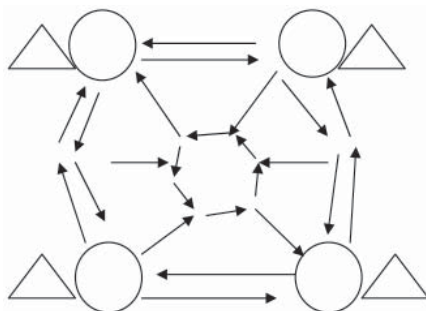
**Символика чисел и геометрических фигур
в традиционных танцах Карелии и русского населения
Ленинградской области**

У ряда народов в старину во время посиделок и праздничных гуляний было принято танцевать кадрили, играть, водить хороводы, петь песни. Такое общение молодежи нередко способствовало выбору спутницы или спутника для будущей семейной жизни. Построение в пары, движение к противоположному партнеру, повороты, дроби – это те элементы, которые являлись необходимым атрибутом всего хореографического комплекса. Если посмотреть траекторию этих движений и выявить рисунок, можно увидеть символические фигуры. Ведение линий по разным траекториям, соединение линий, их взаимопересечение возможно при наличии двух противоположных сторон. Это своего рода олицетворение вечной философии – женщина и мужчина, любовь и ненависть, смерть и рождение. Перед нами такие фигуры, как круг, треугольник, к тому же эти фигуры измеряются в математических пропорциях 2, 4, 6, 8 – круг; 3, 4, 7 – треугольник. Фигуры имеют символическое значение. Круг – символ бесконечности, символ отсутствия препятствий, знак абсолюта и совершенства. Треугольник – одно из составляющих круга. «Пифагор придавал особое значение числу 7 как сумме двух чисел 3 и 4: треугольник и четырехугольник, поэтому число воспринималось ими как священное, отражающее количественный и качественный срез бытия, строения космоса и человека» [3: 22].

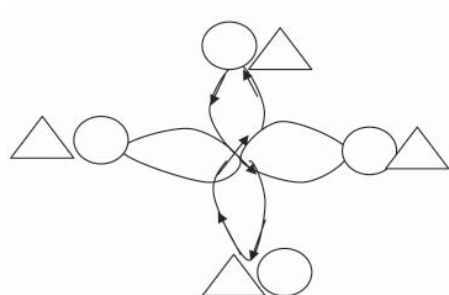
В верхнелужской традиции (юго-запад Ленинградской области) распространена круговина – песенно-игровой комплекс, который включает в себя песенный цикл и хореографические действия. «Круговина составляет обязательную часть беседы. Участники этого действия – парни и девушки, которые собирались в избе после работы. Круговина состоит из двух частей – набора участников и собственно круга. Под короткие наборные припевки, которые пела одна девушка, собираются все участники в один круг. Первая припевка обращена к парню, который выбирает де-

вушку, кланяется ей и проходит с нею по избе. Затем он отходит, а его девушка под пение следующей припевки подходит к другому парню и, пройдясь с ним, в свой черед уступает следующую припевку и выбор девушки. После того, как спеты все припевки и все прошли в паре, становятся в круг в той последовательности, как выходили – парень – девушка» [2: 242].

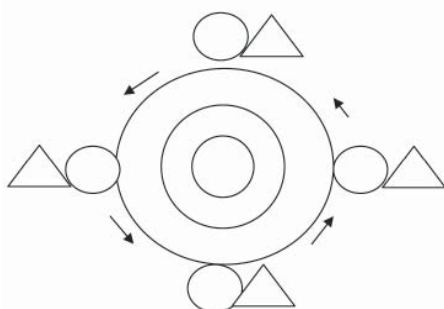
Рассматривая траекторию линии, по которой двигаются участники, мы увидим следующую закономерность. Исходная точка первого танцора противоположна партнеру на противоположной стороне. Двигаясь на противоположную сторону, юноша или девушка «рисует» линию, затем огибает круг вместе с выбранным партнером. Все пространство сосредоточено возле единого центра круга. Участники танцевального действия «рисуют» пространственный рисунок круга, треугольника, «восьмушки». Представим хореографические прохождения в схеме и обозначим кругом – девушку, треугольником – юношу:



Линейные движения приобретают форму как треугольника, четырехугольника, так и круга. Помимо этого не исключается форма восьмерки, приведем пример:



После общего прохождения под наборные припевки наступает кульминационный момент. Все танцоры собираются в круг – символ бесконечности и совершенства. В этот момент исполняются круговые песни и рисунок выглядит таким образом:



Подобное наблюдаем и в построении поэтического стиха наборных припевок и круговых песен. Приведем первые строфы:

- | | |
|--|--------------------|
| 1. <i>Моя прялка имена</i> | - 7 (число слогов) |
| <i>Во всей беседушке одна</i> | - 8 |
| <i>Узнавай меня, милой,</i> | - 7 |
| <i>По новой прялке именной</i> | - 8 |
| 2. <i>Я куражиться не буду</i> | - 8 |
| <i>Для кажинного спюю</i> | - 7 |
| <i>Я своёго дорогого</i> | - 8 |
| <i>В карагод гулять возьму</i> | - 7 |
| 3. <i>Давайте, девушки, попросимте</i> | - 9 |
| <i>Ребятюшкам своим,</i> | - 6 |
| <i>Чтобы раздвинули народ</i> | - 8 |
| <i>И завели бы каравод</i> | - 7 |

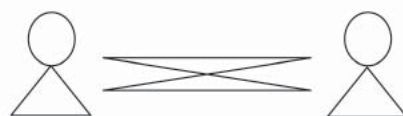
Круговые песни:

- | | |
|-------------------------------|-----|
| 1. <i>Милый бережком идет</i> | - 7 |
| <i>Веселы песенки поет</i> | - 8 |
| <i>Во души красной девицы</i> | - 8 |
| <i>Голос в терем подает</i> | - 7 |

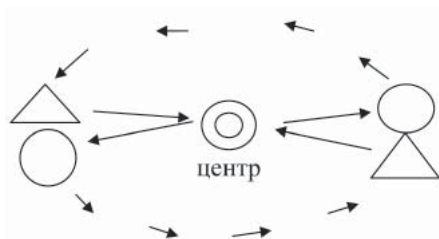
2. Как во полюшке кусточек	- 8
Одинешенько стоит да	- 8
Его ветром не качает	- 8
Никогда листочка нет	- 8

В Пудожском районе Карелии в основе хореографического комплекса заложены взаимоотношения юноши и девушки, что соответственно создает парные, а, следовательно, противоположно направленные движения в хореографических элементах кадрили.

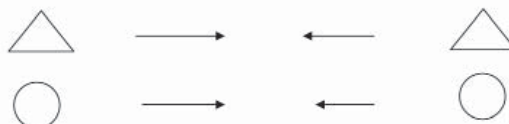
Кадриль, как известно, многофигурный танец городского происхождения, который состоит из 6 фигур, причем каждая имеет свое название. Первая фигура под названием «Переходы» соответствует встречным движениям пар по прямой линии. Во второй фигуре «Выход кавалеров» юноши выходят навстречу друг другу. Остановившись на центральной точке, выполняют различные элементы – дробь, повороты и т. д. и возвращаются на исходное место. Так представим траектории первой и второй фигур:



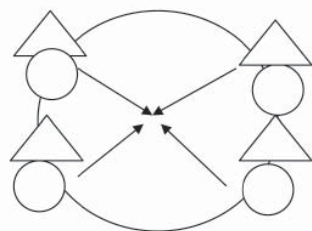
В третьей фигуре «Кавалеры выступают» девушки переходят на стороны «чужих» парней, огибая полукругом пространство:



В четвертой фигуре кадрили «Гостевая» поочередно солируют пары, расположенные друг против друга:



В пятой – «Наше выступление, ваша команда» и шестой фигуре «Завершающая» основным движением является общий круг:



Перед нами открываются символические фигуры – круг, восьмерка, треугольник, четырехугольник. Соответственно, это же отражается и на структурной специфике поэтических текстов. Например, в кадильной песне с зачином «Секу сосну, секу ель» количество слогов – 7-8. Также в кадильной песне «Когда сердце болит» с силлабо-тоническим стихом, формулы со стихами **6+6, 6+7, 7+7, 8+7**.

- | | |
|--|-----|
| 1. Се-ку сос-ну па-ла ель да, на-чи-на-ет-ся кад-рель да | 7+7 |
| Наш хо-зя-ин ни-чи-на-я, се-ни но-вы-е мо-и да | 8+7 |
| 2. Когда сердце болит, тогда милый не глядит | 6+7 |
| Когда сердце отойдет, тогда милый подойдет | 7+7 |
| 3. Спросила Катенька у родного татеньки | 6+7 |
| У родного у такого на улицу погулять | 8+7 |
| 4. Уродилась Дуня невелика не мала | 7+7 |
| Невелика не мала, со единым гуляла | 7+7 |
| 5. Я не яблочки щипала, не наливчатые | 8+6 |
| На белу тарелку клала, на серебряный поднос | 8+7 |

Разумеется, кадильные песни с постоянным количеством слогов встречаются крайне редко. Но все же число всегда приближается к 8. Все стихи имеют строение – 8, 6. Да и Г. Лобкова отмечает: «В фольклористике категория “символ” нередко используется наряду с понятием “формула”» [1: 56].

Таким образом, и в пудожских кадильях, и в верхнелужской круговине мы наблюдаем одинаковые символические фигуры.

Ту же символику можно увидеть в хореографии других народов, что позволит наиболее точно определить заложенный смысл обрядовых действий как в песне, так и в танце.

Литература

1. *Лобкова Г. В.* Семантика интонационных средств народной песенной речи // Звук в традиционной народной культуре. М., 2004.
2. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области. СПб., 2008.
3. *Трещалин М. Ю.* Числовая символика в религии и истории. М., 2009.

Лариса Березовчук
(Санкт-Петербург)

Визуальное событие
как организация предметного содержания кадра
(о перспективах применения нарратологического подхода
в киноведении)

Вначале проясним понятийные координаты наших размышлений о том, как и благодаря чему фильм, являясь целостностью, способен показать на экране некую «историю», не распадаясь при этом на отдельные кадры и эпизоды. Т.е. речь пойдет о фильме как об аудиовизуальном повествовании, «расположенном» и каким-то образом организованном во времени его просмотра.

Предметным содержанием кадра в киноведении называются все материальные объекты, которые зафиксированы камерой и которые затем зритель может видеть в киноизображении. Это могут быть люди, природные и урбанистические пейзажи или промышленные объекты, животные и растения, стихии или предметы быта, «вещи» исторические и современные, застывшие в неподвижности, но, чаще всего, движущиеся или изменяющиеся на наших глазах, существующие (существовавшие) в реальности либо вымышленные, фантастические. В общем, все то, что имеет поверхность как физическое тело, на которое может попасть свет, и потому способно к фиксации камерой. Для зрителя принципиальной роли не играют ни тип камеры, ни характер носителя, на который фиксируется заснятый объект. Главное – предмет, который появится на экране в киноизображении. Даже один кадр с этим предметом (*что* изображено на экране), не говоря уже о последовательности кадров, как это происходит в любом фильме, становится носителем содержательно-образной его стороны. Содержательность и выразительность экранного изображения усиливают всевозможные приемы, выработанные в киноискусстве, что дает возможность рассматривать предметное содержание кадра под несколько иным углом: *как* предметный мир изображен на экране.

В общем, с предметным содержанием кадра в кино, даже при первом приближении, все понятно.

Гораздо сложнее по-рабочему «обустроиться» на интеллектуальной территории, именуемой сегодня в гуманитарной науке нарратологическими исследованиями.

В 2009 г. в Берлине, в издательстве «Гройтер», был опубликован сборник научных трудов «Нарратология в эпоху кросс-дисциплинарных исследований нарратива» под редакцией Сандры Хайнен и Роя Зоммера [7], где есть несколько статей, любопытных для различных областей искусствознания. К примеру, Винсент Меелберг в статье «Звучание как история» [6] поставил вопрос о том, может ли опыт музыкального прослушивания быть описан в терминах понимания нарратива: иначе говоря, может ли нарратологический подход применяться к изучению такой непростой для музыковедения области исследования, как восприятие музыкального произведения. Меелберг опирается на идею Мике Бал (Нидерланды) о том, что нарратив – это репрезентация временного развития (последовательности событий во времени), изложенную в ее труде «Нарратология: Введение в теорию нарратива» [4]. Меелберг считает, что роль скоро у музыки, в противоположность вербальному языку, нет четкой референции, то, следовательно, содержанием музыкального повествования является исключительно само развитие звучания во времени. В этой связи исполнение становится своего рода «точкой зрения» музыканта (в понятийной системе нарратологии «фокализацией») на авторскую концепцию произведения.

Даже при первом приближении очевидно, что фильм более, нежели музыкальное произведение, «предрасположен» к изучению с позиций нарратологического подхода, поскольку в его синтетическом единстве литературный компонент, представленный сценарием, играет, наряду с изображением, важнейшую роль. Действительно, в этом сборнике есть несколько статей о применении в киноведении базовых понятий и аналитического инструментария классической нарратологии, например работы Зильке Хорскотте «Видеть или говорить. Визуальная нарратология и фокализация» [5] и Петера Ферштрагена «Между впечатлением и рассказом: переосмысляя нарративность в кино» [8]. Эти ста-

ть демонстрируют, насколько проблемным сегодня оказывается сам нарратологический подход, когда он выходит за пределы литературоведения и распространяется на территории иных гуманитарных дисциплин. Сборник показывает не только сложности, сопутствующие применению нарратологического подхода в дисциплинах, изучающих повествование иной – невербальной – природы (таких, как кино, музыка, театр, пластические искусства, хореография), но и проблемно-теоретические «несостыковки» внутри самой нарратологии.

В нескольких словах о ней. Нарратология как теория повествования начала складываться в конце 60-х гг. прошлого века внутри структурализма. Это был сдвиг научных интересов от структуры текста к коммуникативным его возможностям и особенностям. Предполагалось, что коммуникативные аспекты повествования заложены в нем самом. Еще Ролан Барт поставил проблему наличия в любом литературном произведении некоей – глубинной и универсальной – логико-семантической модели повествования. Пафос нарратологии во многом обеспечен – если можно так назвать – «демократизмом» базовой предпосылки: любой читатель в состоянии понимать и содержательно интерпретировать текст в соответствии со своим жизненным опытом и уровнем литературной компетенции. Кроме того, привлекательность нарратологического подхода не только для филологов, но и для представителей иных гуманитарных дисциплин, в том числе и искусствознания, заключается также в потребности отмежеваться от идеологической ангажированности, присущей иным исследовательским парадигмам (гендерным и мультикультуральным исследованиям, неомарксизму, психоанализу фрейдистско-лакановского толка, др.). Интерес к коммуникативным аспектам художественного произведения – одна из сильных сторон этого подхода, поскольку позволяет исследовать природу воздействия произведений искусства на его потребителей. Неизбывная потребность гуманитарного знания в упорядочивании и унификации содержательной стороны произведения в ее связи с формальными приемами, а также определенное методологическое противостояние постструктурализму и деконструктивизму – это факторы, во многом обеспечив-

шие распространение нарратологического подхода из филологии на другие гуманитарные дисциплины.

Внутри него выделяются две области: одна изучает то, что наделяет специфичностью содержательную сторону повествования, вторая – его литературные приемы и языковые средства. Выдающимися представителями первой области, создавшими понятийный аппарат нарратологии и саму концепцию этого подхода, являются Вольф Шмид, Жерар Женнет, Мике Бал, Джералд Принс, Сеймор Чэтман, Юрген Мюзарра-Шредер и др. Учеными, последовательно адаптировавшими достижения структурализма и различных областей лингвистики к задачам нарратологического описания, затем анализа приемов и языка литературного произведения (анализ дискурса), являются Ролан Барт, Юлия Кристева, Люсьен Дэлленбах, Мари Луиза Пратт, Пол Ван ден Хевель и др. И хотя из структурализма и различных лингвистических дисциплин в нарратологию был «транспонирован» сложнейший терминологический аппарат, концептуальное ядро теории повествования предельно просто. Чем и привлекательно. Но адаптация нарратологического подхода в искусствоведческие дисциплины, где объектами исследования являются феномены иной – образной – природы (визуальные или аудиальные), наталкивается на их сопротивление понятийно-категориальному аппарату нарратологии. А он чрезвычайно сложен, в особенности в постструктуралистских нарратологических исследованиях языка повествований и литературных приемов.

Поэтому, если встает задача попытаться обнаружить перспективность нарратологического подхода для мысли о кино, то, в первую очередь, нужно осмыслить, какие аспекты самой концепции нарратива «ложатся» на фильм – основной объект изучения в киноведении. Нельзя не отметить, что основные и принципиальные положения нарратологического подхода были сформулированы Вольфом Шмидом в труде «Нарратология» [3], в котором ученый сосредоточил свое внимание на содержательных предпосылках текстов – на их способности быть «историей», «повествовать» о чем-либо.

Казалось бы, в любом фильме, игровом, документальном или анимационном, наличествует какая-то показываемая «история».

Но если сравнивать ее с «историей», содержащейся в романе или в рассказе, то различия будут обескураживающими, провоцирующими на вопросы, которые имеют принципиальное значение для применения нарратологического подхода в киноведении:

– если фильм состоит только из последовательности разнообразных «картинок» и сопровождающих их звучаний речи, музыки и шумов, то из чего возникает повествуемая «история»?

– что в фильме можно назвать «содержанием» (т. е. «о чем» повествует «история»), а что «формой» (посредством каких приемов и языковых средств эта история изложена) в сравнении с повествованием в литературе?

– посредством каких принципов последовательность звукозрительных образов организована в содержательную целостность, позволяющую при просмотре фильма воспринимать ее по аналогии с повествованием литературным?

Вопросов, столь же «вечных» и глобальных для киноведения, на самом деле возникает гораздо больше даже при первых попытках сравнения киноповествования с повествованием в литературе. И здесь не место для ответов на них: ведь возникли они потому, что в нарратологических исследованиях филологов смысл понятий «язык», «форма литературного произведения», «стилистика», «содержание» и т. д. является чем-то само собой разумеющимся. В киноведении ситуация принципиально иная, и не только потому, что оно гораздо моложе своего объекта исследования – искусства кино.

По концепции Шмида, повествования должны обладать двумя основными свойствами – миметичностью и фикциональностью. Миметические нарративы и без посредства повествователя могут конструировать «историю»: таковы спектакль, фильм, балет, пантомима, некоторые жанры изобразительных искусств. Фикциональность присуща всем вымышленным повествованиям, по воле автора создающим несуществующие миры и чужое сознание. Фильмы во всех видах киноискусства обнаруживают свою фикциональную природу, тем самым соответствуя одному из важнейших признаков нарратива.

Ключевыми же категориями нарратологии являются собственно повествование (нарратив) и событие. Повествованием

является последовательное изложение событий. Шмид определяет существо события как изменение наличной ситуации, существенной для определенной точки зрения [3]. Эту «точку зрения» в повествовательном произведении могут формировать и его автор, и персонажи.

Кроме того, читатель-зритель-слушатель при восприятии повествования любой природы – текстовой, визуальной, звуковой – также выделяет в континууме произведения события и строит из них «свое» повествование. И оно практически никогда не совпадает с повествованием, созданным автором. Именно этот момент обуславливает для всех искусствоведческих дисциплин, киноведения в частности, привлекательность нарратологического подхода и стремление использовать его в качестве еще одного аналитического инструмента. Дело в том, что теория кино и основная ее проблематика в свое время была создана режиссерами как автотеоретическая рефлексия. Ученые-киноведы начали осваивать круг теоретических проблем гораздо позже, исследуя специфику кино как нового вида искусства и фильма – его формальных элементов и образно-содержательных аспектов. Очевидно, что зрители, посмотрев фильм, закономерно стремились осмыслить его содержание, причины эмоционального воздействия и выразительности, а также (исторически позже) и концептуальное «послание» режиссера-автора.

Любой киновед-профессионал тоже в первую очередь зритель и лишь потом – исследователь. И он в состоянии понять, насколько могут отличаться его мысли по поводу произведения от высказанных режиссером-автором по его же поводу. Вышедший в прокат фильм-артефакт един в своих формальных особенностях, но при этом ответов на вопрос «о чем фильм?» может быть множество. Это означает, что художественная коммуникация при восприятии фильма крайне затруднена и кино – вовсе не такой простой для потребителя вид искусства, как принято считать. Отсылка к различиям индивидуального восприятия не снимает проблемы: все зрители видят на экране одно и то же иллюзорное подражание реальности посредством миметичности киноизображения, но по-разному выстраивают фикциональный мир, создаваемый изображением и звуком, – т. е. содержание фильма.

Именно здесь коренится исток проблемы с пониманием образносодержательной сферы произведения, которая закономерно допускает интерпретацию.

Перед нами основная причина, побуждающая киноведение обращаться к нарратологическому подходу, нацеленному на исследование прагматических аспектов повествований, обеспечивающих коммуникативную функцию художественных текстов? Для нарратологии как филологической дисциплины изучение вербальных повествований – основной объект исследования. Но фильм – произведение визуального искусства – лишь в рамках семиотического или интертекстуального подхода может считаться «текстом». Именно над подобными представлениями в свое время работали Ю. М. Лотман и Ю. Г. Цивьян [1; 2]. С другой стороны, фильм – феномен образный. К нему – как к аудиовизуальному повествованию – действительно можно применить категории «миметичности» и «фикциональности». Но специфические для нарратологии воззрения на наличие в повествовании уровня вымышленной «истории» и уровня поэтики (репертуар приемов и состояние языка, на котором об этой «истории» повествуется в тексте) – теоретически крайне сложно экстраполировать на структуру фильма именно в связи с его образной природой.

Исследователю-нарратологу всегда необходимо понимать, интересует ли его повествование о специфически художественном мире, созданном воображением и талантом автора, или средства, которыми это повествование осуществляется. Еще М. Бахтин выделял два типа событий, отображенных в художественной речи: события жизни и события рассказывания (у Цветана Тодорова и Жерара Женнета соответственно противопоставление истории и дискурса). Если вспомнить статьи киноведа Зильке Хорсткотте, Роберта Фогта, Сюзанны Кауль и др. в уже упоминавшемся сборнике «Нарратология в эпоху кросс-дисциплинарных исследований нарратива», то почти все они посвящены локальным аспектам кинонарратива как дискурса, осуществляя перенос выработанных в литературной нарратологии понятий в трансдисциплинарный контекст. А ведь несходство литературного и кинематографического повествований очевидно. И даже в трудах таких столпов кинонарратологии, как Дэвид Бордуэлл, Эдвард Брани-

ган и Сэймор Чэтман, мы не найдем отчетливых критериев для того, чтобы различить киноповествование как историю и киноповествование как дискурс (второе понятие лишь с большой натяжкой можно применить к визуальной природе кино, хотя понятно, что речь идет о структурных принципах, обуславливающих как целостность фильма, так и содержательную уникальность каждого кадра).

События – это единицы в повествованиях любой природы.

Для любых попыток адаптации нарратологического подхода к невербальным повествовательным практикам первоочередным является ответ на вопрос: что считать событием?

Отсутствуют и конкурирующие дефиниции категории «событие» в киноповествовании.

Идеи о том, что любой фильм представляет собой звукозрительное повествование, имеющее малое число точек соприкосновения со сценарием, поскольку тот является литературным текстом, в киноведении сравнительно новы и системного характера не носят. При этом еще на этапе ранней кинотеории режиссеры употребляли понятие «повествование», понимая его как некую «историю» литературного свойства, которая излагается в фильме. Такое повествование обычно противопоставлялось визуальной природе кино. Закономерно, что для режиссеров базовым и наименьшим элементом фильма являлся кадр. Но можно ли его считать событием в киноповествовании?

Любой зритель, даже неискушенный (тем более в кинотеории), скажет, что содержательная сторона кадра обуславливается тем, ЧТО снято, ЧТО в нем показано, в то время, как формальная сторона его обусловлена тем, КАК объект снят, КАК он изменяется, сколько по времени кадр длится. Связи кадра с кадрами предшествующими и последующими имеют содержательную и формальную стороны, так как на основании сравнения с ними возникает визуальное впечатление различия и сходства. Нельзя не заметить, что перед нами – структурные отношения между фрагментами фильма, которыми являются составляющие его монтажные кадры. Но события ли они? Являются ли кадры единицами киноповествования, тем более, что в киноискусстве выработано несколько видов монтажа – от монтажа аттракционов до пове-

ствовательного, в котором монтажные «стыки» максимально незаметны?

Если исходить из определения Шмида, согласно которому событием является некое изменение наличной ситуации, связанной с той или иной точкой зрения, то главным признаком визуального события в фильме окажется смена предметного содержания кадра. Она может быть вызвана переключением камеры на иные объекты съемки или изменением объектов, показанных ранее. Перечислим основные виды визуальных событий, наиболее частые в фильме и базисные для любого киноповествования:

1. Переключение камеры с одного объекта на другой: в прямом смысле смена предметного содержания кадра.

2. Наглядные и грандиозные изменения в материальном мире (катастрофы, крушения, взрывы).

3. Поступки людей и других живых существ, в которых их физические действия имеют четкое начало и окончание (внутрикадровое движение).

4. Переключение киноизображения в другой вид кино, введение цитат из хроники и т. д.

5. Введение в киноповествование фрагментов из «чужого» фильма: цитаты из фильмов других режиссеров или из собственных. При этом зритель должен понять, что это именно цитата.

6. Перевод киноповествования в другое время и место действия: показ временных разрывов в течение жизни персонажа фильма, воспоминания, сновидения, мечты, галлюцинации.

7. Смена рассказчика-повествователя: введение закадрового голоса, письменного текста-комментария, условное членение фильма на главы, части и т. д.

8. Смена стилистики киноизображения.

9. Перевод киноповествования в другой жанр.

Перед нами не что иное, как микроуровень киноповествования, его визуальная плоть, состоящая из последовательности зримых событий. В этом принципиальное отличие киноповествования от повествований вербальных.

Еще одно важное отличие возникает в связи с образной природой киноизображения и семиотическим характером языкового знака. Приходится постулировать: если событийный уровень по-

вестования-дискурса задается состоянием языка в литературном тексте и его стилистикой, то в киноизображении на первый план выходят композиционные факторы. У того материального – статичного или движущегося – объекта, который запечатлен в кадре, содержание очевидно: был бы у зрителя соответствующий визуальный опыт. Но в вербальном художественном высказывании подобная содержательная «твердость» – явление крайне редкое; встречается либо в текстах-примитивах, либо как прием, где эта смысловая однозначность утрачивается. В результате видовой специфики кино крайне усложняется композиция – организация в реальном времени фильма киноповествования. Композиция в фильме – не застывший «каркас», структура, это – реальный процесс. И в этом смысле композиция фильма несопоставима со строением литературного текста или с синтаксической структурой предложения. В кино композиция фильма по определению несет в себе идею «кинесиса» – движения, одного из онтологических признаков этого вида искусства.

Получается, что в кино уровень «повествование композиции» неразрывно связан с тем, какие виды экранного движения применил режиссер в каждом фрагменте киноповествования. Видов движения, открытых и разработанных, в киноискусстве всего четыре: внутрикадровое движение, движение камеры, монтаж и психологическое движение, возникающее преимущественно на крупных планах. Становится понятным, что, во-первых, далеко не все виды событий в киноповествовании связаны с сопутствующей монтажу сменой предметного содержания кадра. Во-вторых, что степень событийности в кино до бесконечности градуирована. В-третьих, что эта градуированность зависит от того, как в хронометраже монтажного кадра протекает движение – показаны ли его начальная и завершающая фазы, как в **событии**, или же камера фиксирует сам процесс движения: «человек смотрит на возлюбленную» или «всадник скачет по прериям», «орел парит в небесах» – это процессы **действия**, осуществляемые живыми существами, в то время, как «потоки магмы» или «морской прибор» дают **состояния, наряду с событиями также входящими в микроуровень киноповествования.**

Как же все это многообразие организовано в художественное произведение – фильм, если режиссер обо всем этом даже не помышляет, как не помышлял Достоевский о повествовании дискурса, работая над своими романами?

Именно от теоретической безысходности мы снова вынуждены обратиться к междисциплинарным идеям. На этот раз – из музыковедения, в котором разработаны положения о тождестве, вариантности и контрасте – универсальных принципах организации музыкального материала, на основании которых сложились стереотипы музыкальных форм, известных в истории музыки.

И снова возникает проблема в адаптации этих представлений. Мы имеем в виду визуальную природу кино, когда содержание фильма складывается из наглядных картинок реального мира, и абстрактную природу музыкальных образов. Очевидно, что любое музыкальное произведение также повествовательно, поскольку природа музыки процессуальна, вот только какова специфика музыкального повествования... Общим же свойством для музыки и кино является образная, а не семиотическая, природа и наличие движения.

Ясно, что в визуальном искусстве кино принцип тождества и его главный признак – повтор – должен применяться осторожно и в минимальных количествах. Зрение – модальность, которая быстро адаптируется к предъявляемому материалу, и повтор одного и того же предметного содержания кадра – сильнейшее для фильма событие.

Сопоставление кадров с принципиально различным предметным содержанием – тоже очень яркое и сильное событие. Здесь очевидно проявление принципа контраста. Сила контрастных кадров в киноповествовании также исходит из психологических особенностей зрения, которое постоянно требует новизны для поддержания устойчивого интереса и активности по отношению к созерцаемым предметам. В современном кинематографе визуальный контраст становится решающим фактором для воздействия на зрителя: именно на потоке контрастирующих визуальных событий основан так называемый клиповый монтаж. Кроме того, при гипертрофии принципа контраста, когда восприятие не в состоянии найти причинно-следственные связи между преды-

дущим кадром и последующим, возникает когнитивный диссонанс. Именно на этом основан «эффект Кулешова», да и монтаж аттракционов в целом, в результате которого киноизображение для коллапсирующего сознания зрителя утрачивает свою образную природу и превращается в знак, который должен перерабатываться по семиотическому типу.

Наиболее же употребим в организации микроуровня киноповествования принцип вариативности. Все виды внутрикадрового движения, а также движение камеры, не говоря уже о выразительности крупных планов и их глубочайшем психологизме, – результат внимательного вглядывания в реальные вещи, с тем чтобы постичь глубину и смысл изображаемого.

В итоге повествование композиции в фильме может изучаться, как минимум, в двух аспектах:

- хроноаксическом, при котором изучаются реальные временные величины, необходимые для различных элементов микроуровня киноповествования;

- структурном, когда в центре внимания аналитика оказывается сама последовательность элементов микроуровня и их соотношение на основании вариативности, контраста и тождества;

Из этого следует, что продуктивная трансплантация аксиом нарратологического подхода в кинотеорию крайне осложняется различностью природы временных процессов в фильме и литературном произведении. Временной аспект литературного текста – вопрос до сих пор из глобальных и вечных. В фильме же, как нам представляется, бесперспективно искать признаки «повествования рассказывания» (то, что называется повествование-дискурс) по образцу литературного нарратива. Режиссер на всех этапах работы над фильмом готовится к главному – монтажному периоду, когда киноповествование обретет свое начало, развитие и окончание; будут отобраны наиболее удачные дубли; будут произведены сокращения отснятых кусков и уточнен их хронометраж и т. д. Т. е. киноповествование композиционно оформится и проступит новая целостность, воплощающая точку зрения автора на задуманную и осмысленную иллюзорную реальность, которой является содержательная сторона фильма.

Литература

1. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
2. *Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г.* Диалог с экраном. Таллин, 1994.
3. *Шмид В.* Нарратология. М., 2008.
4. *Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. 2 ed. Toronto, 1997.
5. *Horskotte S.* Seeing or Speaking. Visual Narratology and Fokalization // Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research / Ed. by Sandra Heinen and Roy Sommer. Berlin, 2009. P. 170–193.
6. *Meelberg V.* Sound Like a Story: Narrative Trevelig from Literature to Music and Beyond // Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research / Ed. by Sandra Heinen and Roy Sommer. Berlin, 2009. P. 244–261.
7. Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research / Ed. by Sandra Heinen and Roy Sommer. Berlin, 2009.
8. *Verstraten P.* Between Attraction and Story: Rethinking Narrativity in Cinema // Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research / Ed. by Sandra Heinen and Roy Sommer. Berlin, 2009. P. 134–170.

Андрей Андреев
(Санкт-Петербург)

**К вопросу методологии исследования
исторически сложившихся понятий
в научном киноведении**

В аналитическом инструментарии современного научного киноведения используется множество понятий, которые на разных этапах своего бытования в киноведческой практике по-разному интерпретировались и по-разному функционировали. Если представить сегодняшний период развития киноведческой мысли лишь как один из исторических этапов ее эволюции, неизбежно возникает вопрос целесообразности использования таких понятий в качестве универсальных систем постижения того или иного явления в кино, поскольку сами эти понятия возникали в определенных исторических условиях и во многом являются их порождением. Кроме того, работа с такими понятиями осложняется тем, что на протяжении своего существования в киноведческой практике многие из них неоднократно трансформировались под влиянием новых исторических обстоятельств, что способствовало постепенному размыванию границ их содержания. Последнее автоматически привело к превращению этих понятий в многозначные расплывчатые категории, подвижность и гибкость которых несовместима с теми требованиями точности, которые ставит наука. К таким понятиям на сегодняшний день относятся «фотогения», «киноэкспрессионизм», «киноимпрессионизм», «Большой стиль советского кино», «соцреализм» и т. д.

Одним из самых проблемных на сегодняшний день является понятие *film noir*, в середине XX века введенное французской кинокритикой для обозначения особой группы американских фильмов 1940–50-х гг. Несмотря на то, что формирование этого понятия было тесно связано именно с послевоенной социально-политической обстановкой (причем, не в США, а во Франции) [2, 3], оно до сих пор продолжает широко использоваться в киноведческой практике в качестве своеобразного метода изучения американского кино – не только военного и послевоенного, но и

более поздних времен. Таким образом, киноведение использует в качестве универсального вневременного инструмента анализа кинопроцесса такое понятие, которое само по себе уже давно является предметом истории.

В связи с этим возникает необходимость изучения самих этих понятий – именно с исторической точки зрения и за рамками их традиционной связи с тем или иным киноматериалом. Для любой научной дисциплины подобная ревизия исследовательского аппарата – явление естественное, так как позволяет науке сохранять когнитивный характер. Однако для такой ревизии требуются специфические методы исследования. Несмотря на то, что в англоязычном киноведении такие методы уже выработаны и активно используются в течение как минимум трех десятилетий, в нашей стране они до сих пор отсутствуют. По всей видимости, сегодня обращение отечественных специалистов к наработкам зарубежных коллег в этой области является наиболее целесообразным шагом. Помимо всего прочего, он не противоречит общему направлению постепенного включения российского киноведения в мировой процесс развития киноведческой мысли. Цель данной статьи – ознакомление отечественного читателя с одним из наиболее эффективных современных методов исследования киноведческого понятийного аппарата.

В книге «История кино: теория и практика» (1985) Роберт Клайд Аллен и Дуглас Гомери сводят все методы изучения истории кино к трем основным направлениям методологии исторической науки в целом (эмпиризм, конвенционализм, реализм), по степени своего влияния последовательно сменявшим друг друга в течение XX века. Вот их краткие характеристики.

Для эмпирического подхода, исторически связанного с философией позитивизма, точкой отсчета являются сами факты прошлого, существующие независимо от исследователя. Задача историка, таким образом, заключается лишь в отборе, систематизации и использовании этих фактов для создания новой (или для подтверждения уже созданной) концепции. Поскольку для историка-эмпирика факты прошлого изначально содержат в себе некий смысл («говорят сами за себя»), выстраиваемая концепция всегда является вторичной по отношению к ним. Эмпирический

подход, таким образом, демонстрирует в значительной мере упрощенную роль историка и, что следует подчеркнуть, примитивное понимание природы самого факта. Так, цитируя Эдварда Карра, Аллен и Гомери проводят различие между «фактами прошлого» и «историческими фактами»: «Все, что случилось, – это факт прошлого, который в потенциале является источником исторической информации. [...] Факт прошлого становится историческим фактом, когда историк решает использовать его при построении исторического анализа» [1: 7]. Для историка-эмпирика, по словам Аллена и Гомери, «факты прошлого существуют независимо от ума историка, но исторические факты являются теми отобранными из прошлого материалами, которые историк считает подходящими для своего аргумента. Историк не может знать прошлое “таким, каким оно действительно было”, он его знает таким, каким оно лишь могло быть, поскольку наша информация о прошлом частична и всегда чем-либо опосредована» [1: 8].

Эмпирический подход был раскритикован сторонниками конвенционального подхода, возникшего еще в начале XX века под влиянием школы структурной лингвистики. В области изучения истории кино этот подход получил широкое распространение в 1960–70-е гг., в период формирования киноведения как науки. Для конвенционалистов, в отличие от эмпириков, историческое исследование предстает «не прозрачным окном, сквозь которое исследователь наблюдает и описывает реальность или прошлое, а набором линз и фильтров, расположенных между исследователем и реальностью» [1: 11]. Вслед за Фердинандом де Соссюром конвенционалисты понимают любую теорию или концепцию как язык, т. е. используемую исследователем знаковую систему, которая не способна отразить объективное положение вещей по причине своего изначального субъективного характера. Любая попытка подкрепления теории фактами не придает этой теории объективности, поскольку сами факты интерпретируются историком согласно тем конвенциям, которые он использует. В своей постструктуралистской фазе конвенционализм приходит к отрицанию самого объективного существования реальности и констатации наличия множества языков, по-разному ее конструирующих. Таким образом, утверждая релятивизм концепций («ученые и исто-

рики из-за различия во взглядах “видят” мир по-разному» [1: 12]), конвенциональный подход отрицает возможность объективного познания реальности, лишая науку когнитивного характера и превращая ее в так называемый научный дискурс – замкнутую в своей самодостаточности форму научного знания, предполагающую лишь бесконечное накопление концепций.

Вследствие этого, во второй половине XX века возникла необходимость, с одной стороны, преодоления научной наивности эмпиризма, с другой стороны, возрождения когнитивной функции исторической науки. Следует также отметить, что и эмпиризм, и конвенционализм предполагали возможность придания научным теориям прикладного характера, что позволяло использовать их как орудие той или иной идеологии. В эмпиризме этому способствовал общий принцип борьбы теорий – следствие стремления каждого исследователя объективировать свои взгляды; в конвенционализме – субъективный характер самих теорий, идеологическая пропитка которых позволяла придать им «полезность». Преследуя цель решить эти проблемы, в 1960–70-е гг. английская школа философии истории (Рой Бхаскар, Хорас Романо Харре, Майкл Скрайвен, Норвуд Расселл Хэнсон) на основе научного марксизма разработала так называемый реалистический подход (Realist approach), который был адаптирован для киноведения в 1980-е гг.

Реализм возрождает представления об объективном существовании фактов прошлого и возвращает научной деятельности познавательный характер. Однако сама история для реалиста предстает сложным комплексом причинно-следственных связей, который может быть исследован лишь частично. Сами факты прошлого для историка не самодостаточны, поскольку являются лишь результатом (effect) действия более сложных процессов – так называемых порождающих механизмов (generative mechanisms), – из которых и состоит сама история. Понимание фактов становится возможным лишь при вскрытии этих механизмов, поэтому в центре внимания историка-реалиста оказываются те исторические факторы и обстоятельства, которые вызвали появление фактов. Другими словами, работа историка-реалиста всегда сводится к поиску ответа на вопрос «почему (почему данное

событие имело место?)» [1: 15]. При этом вскрываются именно ближайшие исторические обстоятельства – те, которые прямо соотносятся с объектом исследования по принципу причины-следствия. Изучение же факторов, способствовавших появлению самих этих причин-обстоятельств, автоматически приводит к изменению объекта и, соответственно, предполагает продолжение работы уже в рамках нового исследования.

«Порождающие механизмы» не могут быть ограничены какой-либо одной областью; так, в отношении кино они существуют в четырех сферах – технологической, экономической, эстетической и социальной [1: 37–38] – и каждый факт прошлого, превращаясь для исследователя в исторический факт, может рассматриваться как в любом одном из этих измерений, так и во всех сразу. Таким образом, фильм может быть увиден в четырех ипостасях: 1) как продукт развития технологии кинематографа, 2) как товар, функционирующий в ту или иную эпоху развития экономики киностудий и кинопроката, 3) как художественная форма, созданная на очередном витке эволюции представлений о киноискусстве, 4) как коммуникативный медиум, возникающий в зрительском восприятии определенной эпохи. Изучение фильма в какой-либо одной из этих областей не противоречит возможности его изучения в другой. Так, в реалистическом методе полностью исчезает традиция противопоставления фильма как произведения искусства фильму как товару. Подобная антитеза возможна только в том случае, если сам исследователь разделяет те или иные представления о кино как искусстве – разумеется, несовместимые с экономическими категориями. Однако если подойти к самим этим представлениям как к историческим фактам, любое их теоретическое противопоставление чему-либо не может быть осуществлено, – исследователь сможет лишь констатировать те противопоставления, которые реально имели место в определенную эпоху. Поэтому последовательное соблюдение исторического ракурса при изучении фильмов позволяет нивелировать ту «борьбу мнений», которая в целом типична для эмпирического подхода.

Реалистический подход также, в отличие от конвенционализма, предполагающего размытые представления о контексте,

способствует конкретизации этого понятия и максимально возможному установлению четких границ тех контекстов, в которых рассматривается то или иное явление, что, в свою очередь, сообщает научной деятельности познавательный характер. Сам контекст здесь имеет совершенно иную природу, нежели при конвенциональном подходе, – он всегда строго ограничен историческими рамками и соотносится с исследуемым явлением по принципу «причины/следствия». Для того чтобы отделить этот «исторический» тип контекста от «произвольных» контекстов, выбираемых исследователями-конвенционалистами по собственному желанию, киновед Кристин Томпсон в начале 1980-х годов предложила другой термин – *background* («фон», «декорация» или «окружение»). В книге «“Иван Грозный”: неоформалистский анализ» (1981) она рассматривает фильм как «открытую систему» (*open system*), соотносящуюся с целой сетью других систем. В историческом ракурсе взаимоотношения между всеми этими системами выстраиваются по принципу причинно-следственной связи и поэтому по отношению к фильму другие системы выступают не как произвольно выбранные контексты, а как набор исторических «фонов» или «декораций» (*background sets*) [4: 14–18].

Важнейшим аспектом реалистического подхода является принцип рефлексии по отношению к самим научным концепциям. Для ученого-реалиста объектом исследования является не только некий изначально интересующий его материал, но и вся сумма существующих представлений об этом материале, поскольку каждая новая концепция, также являющаяся в момент своего появления результатом действия тех или иных «порождающих механизмов», свидетельствует об очередном этапе эволюции понимания данного материала. Другими словами, реалистический подход трактует каждое новое исследование того или иного явления как неотъемлемую часть истории познания этого явления. При этом, разумеется, сохраняется когнитивный характер научной работы, поскольку объективно существующее прошлое включает не только сами интересующие историка явления, но и высказанные другими историками представления о них.

Из этого следует два вывода. Во-первых, такой подход дает возможность увидеть исследуемый феномен во всем его много-

образии – не только как историческое явление, порожденное теми или иными факторами, но и как явление, продолжающее существовать в истории своих интерпретаций и видоизменяющееся в контексте новых исторических обстоятельств. Во-вторых, реализм сводит на нет идею борьбы исследовательских концепций, поскольку каждая из существующих концепций всегда обусловлена своим «временем и местом» и является лишь частью общего исторического процесса.

В 1980–90-е гг. реализм и конвенционализм оставались ведущими подходами в изучении истории кино: конвенционалисты вписывали реализм в бесконечное пространство теорий «научного дискурса», реалисты представляли конвенционализм во временном аспекте – как преходящий этап эволюции научной методологии. В последнее десятилетие растущая необходимость систематизации стремительно накапливающегося исторического материала – в первую очередь самих концепций – повышает актуальность именно реалистического подхода. В отличие от предлагаемого конвенционализмом беспорядочного ознакомления с фактами прошлого (по причине того, что саму значимость фактов определяет субъективно избираемый язык), реализм способствует именно системному восприятию, позволяя выявить объективную степень значимости фактов относительно формирующих их (или окружающих на том или ином этапе) исторических условий.

Возвращаясь к вопросу методологии исследования исторически сложившихся киноведческих понятий, в качестве примера рассмотрим понятие *film noir* – концепт, который с 1950-х гг. функционирует в киноведении в качестве метода интерпретации американского кино. Первые упоминания термина *film noir* – в конце 1930-х и второй половине 1940-х гг. – были связаны с сугубо политической трактовкой фильмов: французская пресса использовала это слово в качестве характеристики тех картин (поначалу преимущественно французских), в которых видела воплощение анархистских идей. В начале 1950-х годов политический термин *noir* уже ассоциировался не только с французскими фильмами, но и с американскими романами традиции *hard-boiled (romans noirs)* и их экранизациями (*films noirs*), а вскоре стал применяться и к их французским литературным и кинематографическим ана-

логам. Манипулирование в журнальной критике различными контекстами термина *noir* – литературными, кинематографическими, политическими – на некоторое время превратило это понятие *film noir* в неотъемлемую часть целой мифологии, формировавшейся в среде парижской артистической субкультуры. Эта мифология, отражавшая новый, послевоенный способ восприятия реальности, представляла уникальный дискурсивный сплав различных культурных, политических, социальных и других явлений, вырванных из своих изначальных контекстов и рассматриваемых как «вечные идеи» (мифы), свободно взаимопроникающие и перекликающиеся друг с другом в едином виртуальном контексте мировой культуры. Типичным образцом подобного взаимопроникновения явлений, имеющих отношение к разным контекстам, стала культурно-политическая, литературно-кинематографическая, француско-американская идея *film noir* [2: 11–27].

Поскольку послевоенное американское кино казалось более актуальным материалом для скрытой политической пропаганды, нежели довоенное французское, обновление кинематографического контекста слова *noir* в эпоху Четвертой республики стало неизбежным. Ключевую роль в этом процессе сыграла выпущенная в 1955 г. книга «Панорама американского *film noir*, 1941–1953» Реймона Борда и Этьена Шометона. В этом первом крупном исследовании американского кино военного и послевоенного времени термин *noir* впервые последовательно использовался как метод скрытой политической интерпретации голливудской кинопродукции. Книга Борда и Шометона представляла собой очередное политическое высказывание, но, в отличие от предыдущих журнальных статей, оно было завуалировано в форме основательного киноведческого текста. На долгое время ставшая отправной точкой для всех исследователей американского кино, эта монография окончательно закрепила многозначное понятие *film noir* в киноведческой практике.

Поскольку исторически концепт *film noir* является порождением эмпирического подхода во французской послевоенной кинокритике, при использовании эмпирических методов исследования он может быть осмыслен только как явление в кинематографе, а не как киноведческий концепт, поскольку эмпирический

подход предполагает неизменное значение тех понятий, которыми он оперирует. При исследовании феномена *noir* эмпирический подход не позволяет выйти за пределы использования этого концепта как инструмента интерпретации фильмов и, соответственно, предполагает продолжение споров о том, какие картины и по каким признакам могут рассматриваться в качестве образцов *film noir*.

Конвенциональный подход, применяемый в исследованиях феномена *film noir*, позволяет выявить широту пространства контекстов, к которым может быть отнесено это понятие, но не дает никаких представлений о его историческом развитии, а следовательно, не объясняет и тех причин, по которым это понятие возникло и продолжало существовать в дальнейшем. Именно реалистический подход дает возможность проследить процесс формирования и эволюцию научной интерпретации этого понятия, и, таким образом, осмыслить его сложившуюся судьбу в киноведении – причем, за пределами традиционно ассоциируемого с ним киноматериала. Кроме того, понимание границ тех контекстов, на пересечении которых изначально формировался этот концепт, позволяет детально проанализировать его структуру и проследить различные этапы ее трансформации на протяжении всей истории существования понятия *film noir* в киноведении. Таким образом, реалистический метод позволяет всесторонне исследовать генезис и выявить специфические признаки используемых в киноведческой практике понятий, что, в свою очередь, дает возможность определить то место, которое эти понятия должны занять в современном научном киноведении.

Литература

1. *Allen, Robert C.; and Douglas Gomery. Film History: Theory and practice. New-York, 1985.*
2. *Naremore, James. More than Night: Film Noir in Its Contexts, 2d ed. Berkeley, Los Angeles; London, 2008.*
3. *O'Brien, Charles. Film Noir in France: Before the Liberation // Iris. 1996. № 21, spring. P. 7–20.*
4. *Thompson, Kristin. Ivan the Terrible: A Neo-Formalist Analysis. Princeton (New-Jersey), 1981.*

Денис Мыльников
(Санкт-Петербург)

Композиция кадра и ее связь с иконографической традицией

1929 год. Может показаться мистикой или, в лучшем случае, необычным стечением обстоятельств, но именно в это время появились документальные фильмы, которые во многом сформировали специфику неигрового кино, наметив художественные перспективы и задав высочайшую планку во взаимоотношении режиссеров с реальной действительностью. Такими кинолентами стали «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова, «Турксиб» Виктора Турина, «Рыбачьи суда» Джона Грирсона, «Дождь» Йориса Ивенса. Все эти режиссеры прекрасно знали о творчестве друг друга и в разное время встречались, обмениваясь опытом.

Несмотря на то, что создавали они свои произведения в разных странах, у них всех есть нечто общее – это схожее авторское отношение к преобразованию действительности в ее экранный аналог. Все без исключения перечисленные кинематографисты – новаторы, чьими стараниями в 1920–30-х годах прошлого столетия формировался киноязык. Но в отличие от поисков в сфере монтажа, которые давно оказались в поле зрения режиссеров, документалисты тогда обживали территорию, менее амбициозную с точки зрения открытий новых горизонтов в искусстве кино, однако для него абсолютно значимую. Их усилия были сконцентрированы на изучении взаимодействия предметного содержания кадра с его внутренними визуальными характеристиками, неразрывно связанными с композицией и светом.

И Вертов, и Турин, и Грирсон, и Ивенс – все они снимали явления повседневной действительности, и с позиций выбора объектов съемки ничего экстраординарного в их фильмах нет. На экране мы видим обычную жизнь обычных людей, наблюдаем за живыми существами и явлениями природы в их естественной среде. Парадоксально, что на базе такого «заурядного» материала создается, разрабатывается и применяется на практике уникальный для истории мирового кинематографа спектр приемов, трансформирующих видимые аспекты физической реальности,

когда «представленные в произведениях искусства предметы могут <...> отличаться существенными “деформациями” в сравнении с предметами, выступающими в реальном мире, и, несмотря на это, сохранять последовательность в характере предмета и в этом смысле быть “правдивыми”» [7: 100]. Зритель же, вглядываясь в такую экранную проекцию, вдруг отмечает, что пейзажи, люди и вещи, которые он ежедневно наблюдает своими глазами, теперь предстают перед его взором в ином и большем качестве, нежели они есть на самом деле: «... вещь как бы освобождается от своей подчиненности, “прикладности”, пассивности, вынуждает человека задавать вопрос о ней самой – “что это такое?” – подобно тому, как спрашивают: “что есть истина?”» [9: 73].

Было бы наивным предполагать, что история развития искусства кино, тем более документального, – это только процесс создания новых технических приемов и технологий, основной целью которых является удовлетворение массового запроса со стороны аудитории в «зрелищах» и «аттракционах». За тем, что открывалось Вертовым, Туриным, Ивенсом, Гирсоном и их коллегами, стоит, прежде всего, стремление к авторскому самовыражению посредством *эстетизации снимаемого пространства*. Отличительной особенностью фильмов, снятых в 1929 году общепризнанными мэтрами режиссуры, является наличие ярко выраженной образности, в основе своей опирающейся на фундаментальные закономерности визуального восприятия.

Психические процессы, о которых идет речь, всегда включаются в сознание человека при переработке изображения, будь то застывшая плоскость картины или же движущийся объект на экране, ограниченный рамкой кадра. Как точно подметил в свое время Рудольф Арнхейм, «мышление вызывает изображения, а изображения содержат мысли.<...> Таким образом, визуальные искусства являются своеобразной площадкой для визуального мышления» [11: 154].

Для такого утверждения есть предпосылки двоякого свойства. Одна группа их связана с когнитивной переработкой содержательной стороны изображения. Здесь на первом плане оказывается предметное содержание кадра. Л. Н. Березовчук адаптировала универсальную специфику переработки изображений к освое-

нию экранного изображения в кино, пытаюсь найти исток их эмоциональности и воздействия на зрителя [3]. Но, как нам представляется, для полноценного восприятия киноизображения важна и иная сторона, которая сформировалась в истории изобразительных искусств.

Не будет преувеличением считать, что задолго до кино в двухмерных изображениях на плоскости формировалась «традиция видеть» и понимать картину. Подчеркнем – это сугубо эстетическая традиция, она укоренена в нашем сознании, и потому странно, что кинотеория практически оставила этот аспект восприятия киноискусства без внимания. Даже искусствоведы это заметили, указывая, что интерес к структурно-композиционной организации плана обнаруживается лишь в теоретических трудах С. М. Эйзенштейна [6: 171–175]. Нам бы хотелось отметить более значимые черты художественной составляющей киноизображения.

Если рассматривать кадр как застывшую картину, то можно увидеть ряд общих закономерностей.

Первым родственным признаком является наличие «рамы». И режиссер, и художник вынуждены ограничивать пространство изображения. Но если в кино мы имеем дело с особенностью строения киноаппарата (технологический аспект), то в живописи рама – это результат длительного развития изобразительного искусства, а также художественно-эстетического и визуального опыта человечества. Рама – это закономерный ответ на вопрос, мучивший многие века художников: как лучше организовать в единое целое разрозненные элементы изображения? Исследуя полотна мастеров эпох Возрождения и Классицизма на предмет их художественной выразительности, С. М. Даниэль констатирует, что ограниченная плоскость «явила формулу координации видимого мира, зрения и изображения» [6: 74]. Автор также заостряет внимание читателей на том факте, что «... рама, выдвинутая на передовой рубеж мира картины, незаметна для восприятия, ибо „прозрачна“ для воплощенного смысла. <...> Все, что попадает в поле, ограниченное рамой, может быть воспринято и зачастую действительно воспринимается как изображение, как картина» [6: 74]. Кинокадр в этом смысле не является исключением. Он

также живет в границах плоскости экрана. Его изобразительное поле также оказывается «спрессованным» в пространстве, но при этом создаются оптимальные условия для визуального восприятия. Благодаря тому, что пространство кадра заключается в раму, становится возможным зрителям и исследователям ее выявить, а авторам организовать внутреннюю структуру изображения.

Р. Арнхейм утверждал, что всякое изображение в физическом пространстве, будь то кинокадр или же картина, всегда остается плоской поверхностью. Соответственно, каждая изобразительная единица имеет две формы: форму, присущую трехмерному объекту, и форму проекции предмета на плоскости. Поэтому можно с уверенностью говорить, что любой кадр как целое состоит из двух различных архитектурных конструкций. «Одна – это простирающаяся вглубь композиция самого „места действия“, другая – это композиция внутри фронтальной плоскости. Синтез их обеих и составляет значение целого» [1: 119]. При этом каждая композиция имеет свои законы. В первом случае действуют законы геометрии, во втором – законы перцепции.

Оговорим, что само формирование композиции кадра существенно отличается от живописной картины или гравюры. Художник, приступая к работе и компоуя предметы в пределах границ полотна, в конечном итоге всегда взаимодействует с образами объектов реального мира или же с цветовыми абстрактно-геометрическими формами. Их расположение на плоскости создает оба уровня композиции – перцептивный и геометрический¹. В киноискусстве же, и игровом и неигровом, объекты съемки, благодаря своему сходству с отражаемым, зачастую кажутся «вырванными» из реального мира, реже симитированными. Только талант режиссера и оператора (или предварительная рациональная раскадровка) позволяет проступить в кадре тем же принципам, что и в изобразительном искусстве, только в несопоставимо более сложной форме.

Итак, при первом приближении к понятию «композиция кадра» можно сказать, что это своего рода «костяк» изображения, через который проявляется структура, сюжет и смысл плана. В широком же смысле, как считает искусствовед А. В. Свешников, «композиция – это всегда:

- структура отношений между художественными элементами;
- пространственно-временной узел;
- форма столкновения различных художественных традиций;
- диалектика “универсального” и “актуального”;
- форма художественной полемики, образующая *новое целое высшего порядка, в котором составляющие элементы меняют свою сущность в зависимости от контекста* [8: 77] [курсив автора].

Получается, что основной задачей композиции является организация поля кадра и его различных элементов в единое целое. В кино работа над композицией кадра ложится на плечи режиссера и оператора, иногда художника, если имеется таковой в составе съемочной группы.

Охарактеризуем самые общие закономерности, которые действуют при визуальном восприятии объекта или группы объектов (вне зависимости от того, что конкретно снято камерой).

Первое, что пытается сделать зритель при просмотре плана, – это выявить смысловой центр кадра, его композиционное ядро. Такая визуальная потребность связана с тем, что в ядре сосредоточена предельная информация об изображении. Сквозь ядро также проступает конструктивная основа композиции: оно является своеобразным «узловым пунктом» кадра, через обнаружение которого зрителю предоставляется возможность проследить за тем, как режиссер выстраивает путь к смыслу плана, конструируя образное значение внутри его плоскости. По мнению Н. Волкова, в интересах образа композиция призвана решать следующие конструктивные задачи для восприятия:

«1) Выделение композиционного узла так, чтобы обеспечивалось привлечение внимания и постоянное возвращение к нему.

2) Расчленение поля такое, чтобы важные части отделялись друг от друга, заставляя видеть сложность целого.

3) Сохранение целостности поля (и образа), обеспечение постоянного связывания частей с главной частью (композиционным узлом)» [5: 56–57] [курсив наш. – Д. М.].

Для понимания существа смыслового восприятия зрением «картинки» необходимо отдавать отчет в понятийных метаморфозах, которые претерпевает понятие «узел» в различных дисциплинах².

Композиционный узел – главная часть плана, вокруг которой группируются и организуются по смыслу другие части изображения. Этот изобразительный элемент характеризуется и сосредоточением форм (предметов в изображении), и одновременно локализацией зрительного восприятия в некотором центре – «точке»³, – который притягивает и концентрирует фокус взгляда. Он напрямую связан с границами кадра, его рамкой.

Уже художники эпохи Возрождения понимали, что если сместить композиционный узел относительно геометрического центра, то изображенные объекты потребуют нового согласования друг с другом, чтобы гармонизировать и уравновесить пространство картины. При этом теория живописи не могла найти этому рационального объяснения.

В кино же, когда в кадр зачастую попадает сама «жизнь, застигнутая врасплох» (Дзига Вертов), режиссеру с оператором зачастую бывает не до соблюдения гармонии, красоты и равновесия композиции. Но это вовсе не означает, что перестают действовать ее законы. Представляется, что на первый план выходит перцептивный уровень композиции. Современное искусствоведение и психология визуального восприятия приложили много усилий, чтобы обнаружить, как он действует.

Своим центром – условной незримой точкой – обладает любой кадр. Глядя на киноизображение, зрители неосознанно стремятся выделить незримые «перцептивные силы», природа которых геометрическая. В зависимости от формата экрана эти силы будут иметь следующий облик (рис. 1).

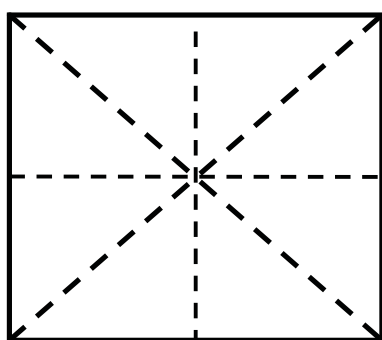


Рис. 1

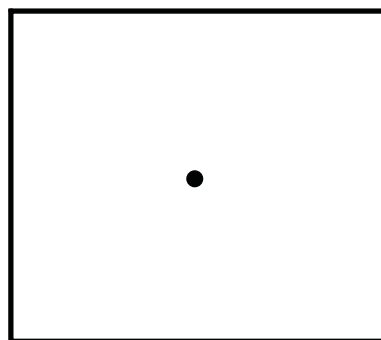


Рис. 2

При подготовительной работе над постановкой кадра режиссер с оператором, точно так же как и зритель, в средоточии этих сил/напряжений стремятся обнаружить некую «точку» (или «композиционный узел»), которая должна в идеале совпасть со смыслово значимым объектом (рис. 2). Зачастую именно так выстраивались мизансцены в игровых немых фильмах, когда основные персонажи и объекты располагались по центру кадра.

В документальном кино такую композицию часто можно встретить в кадрах с изображением природы, естественных ландшафтов и явлений окружающей среды (дождь, снег, таянье льда и т. д.). Примером может служить кадр с отражающимся в луже деревом из фильма Й. Ивенса «Дождь». Так, узлом кадра оказывается силуэт дерева. Его ствол и кроны расходятся ровно по центру изображения, вокруг которого падают капли дождя. Такой план визуально воспринимается как гармонизированный, а его пред-

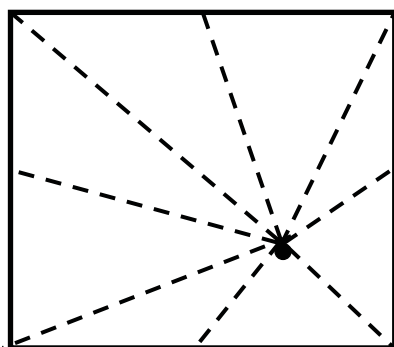


Рис. 3

метное содержание уравновешенным. Подобная композиция кадра соответствует явлениям, зафиксированным на рис. 1 и рис. 2.

Но поиски в сфере киноязыка шли в направлении *динамизации объекта все в той же рамке кадра*. Это достигалось за счет смещения «композиционного узла» по отношению к рамке кадра (рис. 3).

Этой композиционной схеме соответствует знаменитый кадр из фильма В. Турина «Турксиб», в котором по барханам, расположенным диагонально в нижней части изображения, идет цепочкой караван маленьких верблюдов. При этом узлом композиции является заходящее солнце, сдвинутое в левую часть кадра. Напряжение в изображении возникает между солнцем как узлом и верблюдами как перцептивным акцентом.

Так возникает прием, обладающий почти безграничным числом вариантов в композиции кадров. Во-первых, он учитывается в процессе межкадрового монтажа; во-вторых, появляется возмож-

ность работы с кадрами со спокойной, уравновешенной композицией, чередуя их с кадрами с яркой экспрессивной динамикой.

Из этого следует: режиссер-мастер, используя опыт своего восприятия при организации предметного содержания кадра, должен уравновесить между собой его геометрическое пространство (силовые линии кадра) и перцептивное (структурные связи между изображенными в кадре предметами). В противном случае зритель ощутит несостоятельность композиции, а значит, смысл, заложенный в изображении, останется для него непонятным, потому что «... композиционные взаимосвязи образуют “маршруты смыслового восприятия”, которые, в конечном счете, определяют содержание произведения» [8: 77].

Следует помнить, что композиционные схемы – это абстракции, за которыми стоят незримые законы переработки человеком изображений. Также нужно учитывать, что задачей исследователя, изучающего эстетические свойства киноизображения, является не геометрическая схема композиции, а осмысление снятого объекта (объектов), их расположение относительно друг друга. Однако такую картину значительно усложняет *фактор движения*, который отсутствует в пластических искусствах. В этом плане восприятие фильма значительно ближе к восприятию реальной действительности, нежели созерцание живописного полотна или гравюры. Динамичную природу киноизображения предельно точно характеризует тезис В. А. Барабанщикова о том, что акт визуального восприятия состоит из четырех стадий: зарождение, формирование, функционирование, преобразование [2: 229]. Именно так являет себя процессуальная природа композиции киноизображения в отличие от архитектурного ее характера в живописи.

Природа нашего зрения такова, что благодаря изобразительному опыту, вносящему «пространственную, гравитационную и иную неоднородность в любой ограниченный рамой кусок плоскости» [5: 41], киномир при всей его иллюзорной убедительности, даже будучи «документом», в сознании смотрящего на него всегда сохраняет свою условность. Зритель, всматриваясь в изображение, отчетливо осознает, что кадры, которые проносятся перед его глазами, по сути всего лишь проекция лучей света, создающая на поверхности экрана трехмерное пространство, преоб-

разованное нашим восприятием в «реалистичную» предметную среду. Это и есть непосредственная реальность киноизображения.

Кадр же – это всегда *построение действительности*, где одновременно сосуществуют различные предметы: пластичные линии, вычерчивающие глубину и рождающие перспективу; плоскостные поверхности, преобразующиеся в пространство; текущее время, чередующиеся события и т. д., – и все эти элементы подчинены общему композиционному строю. В. А. Фаворский говорил: «...Художественному произведению всегда свойственно как бы двойственное существование: с одной стороны, внешнее, как вещи, и, с другой, внутреннее, как сложного содержания, как события, как цельного замкнутого мира. И если художник как бы в первую очередь заинтересован во внутренней организации своего произведения, то не менее важным и необходимым для него является оформление произведения как вещи и связь или переход от произведения как вещи к произведению как внутреннему миру» [10: 260].

Кино через преобразование на экране реальной действительности выявляет ее обычно скрытые от нас аспекты, которые раскрываются в материале съемки благодаря применению особой кинематографической техники. Образы, возникающие перед зрителем на экране, возбуждают его любопытство, вовлекают в чувственный процесс переживания.

Зритель невольно поддается притягательной силе зрительных образов, показываемых на экране. Они как бы влекут его к себе поближе. Экранные образы побуждают зрителя включиться в процесс исследования сущности объектов, отраженных на экране, пытаясь раскрыть их тайны. Режиссер же, создавая модель реальности, прежде всего апеллирует к визуальному опыту зрителя, где облик предмета определяется не только тем, что бросается в глаза в процессе восприятия. В сознании человека хранится некая скрытая структура, которая и обеспечивает сравнение изображенного на экране с видимым объектом. Как пишет Р. Арнхейм, «поэтому новый образ вступает в контакт со следами, оставшимися в памяти человека от тех образов, которые воспринимались им в прошлом. Эти следы форм взаимодействуют друг с другом на основе их подобия, и новый образ не может избежать этого вли-

яния» [1: 25]. В результате на основе прошлого опыта и у авторов фильма, и у зрителя формируется специфическое визуальное суждение[4], согласно которому структура изображения выявляет свою выразительность. При этом выразительность – это свойство или качество изображения, имеющее положительное значение, позитивную ценность для человека. «Перед нами не что иное, как *художественный перцептивный цикл*. Он замкнут, ибо результатом художественного визуального восприятия оказывается *присвоение* человеком-зрителем образа: он становится частью его опыта, его личности» [3: 154] [курсив автора].

В связи с этим становится понятным, почему такие великие режиссеры, как Вертов, Грирсон, Ивенс, Турин, создавая свои произведения, вольно или невольно шли по пути заимствования композиционных законов, сформированных «традицией видеть» в пластических искусствах. Визуальное восприятие фрески, гравюры, картины и кинокадра во многом сходно. Режиссеры 1920-х годов, работая над киноязыком, не могли этого не чувствовать. На съемочной площадке они, подчас интуитивно, пытались воспроизвести на пленке структуры, которые уже являлись частью их зрительного опыта. Опыт же режиссеров видеть и осмысливать изображение формировался в культурной среде конца XIX – начала XX веков, где пластические искусства оставались базовым средством межличностного художественного общения.

Примечания

¹ Об этих уровнях восприятия говорил Р. Арнхейм в труде «Искусство и визуальное восприятие». Он считал, что перцептивный уровень порождается спецификой визуального восприятия, а геометрический возникает на основании пространственной диспозиции изображенных элементов на плоскости [1].

² Исследователи визуального восприятия в разработке терминологии оказываются заложниками тех дисциплин, к которым принадлежат. Так, Барабанчиков, представитель направления психологии сенсорно-перцептивных процессов, считает, что основной характеристикой при переработке изображения является его дифференцирование на ядро и периферию. Искусствоведы Даниэль, Волков, Свешников, последовательно изучающие композицию изображения, акцентируют в нем «узел». Арнхейм, который пытался адаптировать для анализа художественного изображения основные категории гештальтпсихологии, вме-

сто «узла» и «ядра» употребляет понятие «точка». Поэтому есть основания считать, что перед нами спектр синонимов, обозначающих центр композиции, наиболее значимый в содержательном, конструктивном и экспрессивном планах. Правда, каждый из исследователей осмысляет этот элемент на различных уровнях психической деятельности при переработке изображения – когнитивном (Арнхейм), перцептивном (Барабанщиков) и эстетическом (Волков, Даниэль, Свешников).

³ Точка, как утверждает Р. Арнхейм, это психологическая «сила», неотъемлемая часть объекта восприятия, она «представляет собой часть воспринимаемой модели и является невидимым силовым фокусом», установленным контуром квадрата на значительном удалении. Точка является частью сложной скрытой композиционной структуры, определяется путем «индукции», при этом «подобная индукция не является действием интеллекта. Не является она и интерполяцией, основанной на приобретенном раньше знании» [1: 24, 25].

Литература

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
2. *Барабанщиков В.* Системогенез чувственного восприятия. М., 2000.
3. *Березовчук Л.* Восприятие киноизображения с позиции когнитивного подхода. Соотношение визуальных и вербальных моделей // Киноведческие записки. М., 1997. № 34.
4. *Березовчук Л.* Феномен киноповествования (к предварительному определению смыслового поля понятия) // Киноведческие записки. М., 2008/2009. № 89/90.
5. *Волков Н.* Композиция в живописи. М., 1977.
6. *Даниэль С.* Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л., 1990.
7. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.
8. *Свешников А.* Композиционное мышление. Анализ особенностей художественного мышления при работе над формой живописного произведения: Учебное пособие. М., 2009.
9. *Топоров В.* Вещь в антропоцентрической перспективе // *Aequinox*, МСМХСШ: [Сборник / Ред.-сост. Е. Г. Рабинович, И. Г. Вишневецкий]. М., 1993.
10. Цит. по: Книга о Владимире Фаворском / [Вступ. статья М. Алпатов]. М., 1967.
11. *Arnheim R.* Visual thinking. Berkeley, Los Angeles; London: University of California Press, 1969. (Переиздание: Berkeley, 1997).

Ольга Колганова
(Санкт-Петербург)

Звуко-световые эксперименты Г. И. Гидони

На сегодняшний день большинство работ по истории светомызыкального искусства в России не обходится без ссылок на книгу Григория Иосифовича Гидони «Искусство света и цвета», вышедшую с пометкой «издание автора» в 1930 г. [9]. Книга, между тем, обозначена лишь как «Введение» и содержит в себе около 30 страниц. Вероятно, основной труд о пропагандируемом художником новом искусстве только предполагался. Следующую, к примеру, работу на эту тему – «Диалог на отдельном листе об искусстве света и цвета» (1933 г.) – пришлось издать под идеологическим прикрытием. Она стала составной частью книги «Гюстав Курбэ. Художник-коммунар. Жизнь и творчество, политическая деятельность» [8].

Несмотря на большое количество ссылок на его работы, о творчестве самого Г. И. Гидони, тем не менее, существует лишь несколько статей. Значительная их часть появилась в советской/российской и зарубежной печати благодаря масштабной деятельности руководителя Казанского НИИ экспериментальной эстетики «Прометей»¹ Булата Махмудовича Галеева [3, 4, 5, 6, 20]. Среди других авторов необходимо отметить С. Трессера (одного из руководителей петербургского театра «Суббота», коллекционера графики Г. И. Гидони [18, 19]); А. Гидони (сына художника, [7]); Генри Копельман-Гидони (его внучатого племянника [15]).

Библиография Г. Гидони по истории искусства, а также его изданные альбомы графики насчитывают несколько десятков наименований². Среди них: труды по истории европейского изобразительного искусства, обоснования нового искусства света и цвета, рецензии, переводы, пьесы, свето-цветовые партии к поэтическим и музыкальным произведениям, гравюры, портретно-иконографические книжные знаки...

¹ С 1962 по 1995 г. – Студенческого конструкторского бюро (СКБ) «Прометей».

² Основные публикации работ Г. И. Гидони см. в нашей статье: [13].

Некоторые печатные работы Григорий Гидони подписывал словом «CLAIR» (в переводе с фр. – «светлый», «ясный», «прозрачный»). Вероятно, это слово имело для автора и какие-то другие значения, так как в отдельных случаях подпись встречается в виде аббревиатуры: «C.L.A.I.R.», а также как составная часть рисунка. В этой связи примечателен также тот факт, что один из сыновей Григория Гидони был назван Клэрром. Отдельные работы художника подписаны «Гидони», «Гидо», «Guidoni» с инициалом или без него, а также в виде монограмм «ГГ», «GG» или просто «Г». Несколько ранних статей автора изданы под псевдонимом «Георгий Ге». Кроме того, с тех пор, как Г. Гидони получил патент на свое изобретение, он подписывался: «Изобретатель светооркестра».

В силу того, что жизнь художника оборвалась трагически (в ноябре 1937 г. он был расстрелян как японский шпион, и часть его личного архива была уничтожена), некоторые его работы до сих пор считаются утерянными. Среди них большой труд об Эль Греко с «Микрологом о новом искусстве света и краски» и исследование «Рембрандт-портретист», заказанное журналом «Аполлон» и не изданное по причине «невыхода журнала в свет». Хранящееся в Архиве Российского института истории искусств жизнеописание художника (опубликованное в юбилейном сборнике к 100-летию РИИИ [14]) открывает некоторые пути в поиске возможных прижизненных публикаций этих и других материалов в российских и зарубежных изданиях.

Будучи личностью весьма многогранной, Г. И. Гидони неизменно следовал своей идее «Искусства света и цвета». Одним из центральных воплощений в этой области было изобретение художником **«свето-оркестра»**. Составляющие «Искусства света и цвета» были представлены в виде некоего манифеста в одноименной книге. В схеме, выстроенной Г. И. Гидони, «Искусство света и цвета» вводилось в современную практику в трех ипостасях: как «новая самостоятельная эстетическая категория», «синтетическое искусство» и как «новая научная дисциплина».

Отталкиваясь от искусства живописи (свето-живописи), художник наполнял новое синтетическое искусство следующими составляющими:

свето-трагедия³,
свето-музыка,
свето-декламация,
свето-хореография,
свето-архитектура,
свето-кино,
свето-радио.

Если дополнить одно из направлений данного ряда терминами, встречающимися в публикациях самого художника, рецензиях на его работы и теми терминами, которые упоминаются в архивных документах, то наиболее полно выстроится концепция именно светомузыкального искусства. Исходя из этого, реконструкция концепции светомузыкального искусства Г. И. Гидони может быть представлена через следующий ряд терминов и понятий:

– светомузыка / светомузыкальное искусство [2] / световой слух [16];

– свето-музыкальное исполнение / светокрасочное исполнение / свето-концертное исполнение;

– светомузыкальный инструмент [2] / свето-инструмент [Гинзбург] (как пишет С. Трессер, «у себя в квартире – на Фонтанке, 28 – он /Гидони/ соорудил цвето-музыкальную установку на основе рояля с выводом массы цветных лампочек на 3 наружных окна (в анкете допроса НКВД этот рояль он упоминает как свое единственное имущество)» [18]);

– свето-оркестр / свето-красочная оркестровка. (В одной из статей об изобретении Гидони читаем следующее определение свето-оркестра: «Это – тот же оркестр, но “играющий с помощью света”; оркестр, в котором имеются музыкальные инструменты, играющие светом, – “светоскрипка”, “световиолончели”, “светофаготы”, “светобасы” и т. д. Наличие этого оркестра позволит исполнить хотя бы “Прометей” в том виде, в котором представлял себе его гениальный творец – Скрябин. За ним, нужно думать, возможно будет исполнить немало музыкальных произведений,

³ Исходя из концепции автора, свето-трагедия трактуется более широко – как свето-театр.

световая партитура которых, как я вынес убеждение из бесед с нашими композиторами, не заставит себя ждать [16]»);

– светокрасочная партитура / свето-цветовая партия;
– светооркестровый аппарат / световой аппарат / свето-цветовой аппарат «Photo Chromo Piccolo Primo» / свето-красочный пульт / световая клавиатура / световая строчка Прометея / световые симфонии [2];

– свето-концерт / свето-оркестровые концерты (первый масштабный свето-концерт был организован Г. И. Гидони 26 мая 1928 г. в Большом конференц-зале Академии наук) / свето-цветовой репертуар.

Синтезировал весь комплекс идей художника в области искусства света и цвета поистине фантастический проект свето-памятника В. И. Ленину и 10-летию Октябрьской революции, включающий в себя огромную свето-оркестровую установку. По сообщению некоего Б. К. в «Красной газете» за 27 ноября 1926 г., проект был выполнен в сотрудничестве со скульптором Н. Могилевским [1].

Описание свето-памятника и его изображение было помещено в нескольких современных автору изданиях [1, 2]. Ниже представлены основные моменты из этих описаний.

- Весь памятник состоит из трех колоссальных частей – серпа, молота и шестерни.

- В нижней части серпа и в стержне молота располагается многоэтажное помещение для устройства выставок.

- Возглавляется памятник статуей Ленина.

- В центральной части – огромный глобус из матового стекла – свето-театр. Внутри него может размещаться до 2000 человек.

- Прозрачный глобус является и свето-оркестром с постоянно меняющейся гаммой цветов. Свето-оркестровый аппарат, во-первых, освещает все архитектурное целое и окружающее пространство, во-вторых, дает либо самостоятельные, либо совместно с музыкальными исполнителями «свето-концерты».

- Находящиеся на балконах верхней галереи и вышки зрители смогут видеть идущую в театре пьесу наряду с находящимися внутри глобуса.

В Ленинграде в равной мере пригодными для постановки этого грандиозного памятника авторам проекта представлялись «пл. Урицкого, пл. Жертв Революции (Марсово поле), пространство перед Адмиралтейством и некоторые особенно пригодные точки по обеим берегам Невы и части Васильевского острова» [1: 4]. На сегодняшний день сохранились лишь несколько фотографий и отдельные описания свето-памятника.

Для светооркестра Гидони создал не менее 25 опусов свето-цветовых (свето-оркестровых) партий, в том числе к «Интернационалу», «Марсельезе», «Пятой рапсодии» Ф. Листа, «Шехеразаде» Н. А. Римского-Корсакова, увертюре к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Симфонической мистерии» А. Пащенко. Многие из них были опубликованы в книге «Искусство света и цвета». В период с 1931 по 1933 г. отдельными изданиями вышли «свето-цветовые партии» к нескольким сочинениям А. Пушкина – «Каменный гость» [10], «Леда» [11], «Фавн и пастушка» [12]. В виде почтовой карточки вышел также фрагмент свето-цветовой партии к финалу 9-й симфонии Бетховена. На одном из докладов в Государственном институте истории искусств, прочитанном в 1925 г., Гидони предложил систему расшифровки световой строки «Прометей» А. Скрябина, что в результате было выполнено и опубликовано Г. М. Римским-Корсаковым в 1926 г. [17]. Со слов автора, после доклада в ГИИИ расшифровка «Прометей» А. Скрябина для светооркестра была выставлена в Русском музее.

«Свето-цветовые партии» художник предполагал исполнять на электрическом свето-цветовом аппарате под названием «Photo Chromo Piccolo Primo» для свето-оркестра (запатентованном в 1925 г.) и при помощи распределительного пульта (авторское свидетельство на изобретение получил в 1931 г.).

Литература

1. Свето-памятник X-летия Октябрьской революции // Красная газета: Веч. выпуск. 1926. 27 ноября (№ 282/1286). С. 4. Подпись: «Б. К.»
2. Браудо Е. М. Свет и музыка // Огонек. 1928. № 40.
3. Галеев Б. М. Поющая радуга. Рассказы о светомузыке и светомузыкантах. Казань, 1980. 120 с.
4. Галеев Б. М. «Я памятник воздвиг...» (О пионере светового искусства Г. Гидони) [Электронный ресурс] // День и ночь. Литературный жур-

- нал для семейного чтения. Красноярск, 1999. № 4. URL: <http://www.krasdin.ru/1999-4/s034.htm> (дата обращения 13.10.2013).
5. *Галеев Б. М.* Художник Гидони – пионер искусства света и цвета // *Галеев Б.* Искусство космического века: Избранные статьи. Казань, 2002. С. 186–207.
 6. *Галеев Б. М.* Гидони Георгий⁴ Иосифович (1895–1942) // Лексикон неклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 130–131.
 7. *Гидони А. Г.* Идея светомызыки в творчестве и экспериментах художника Г. И. Гидони // Материалы всесоюзной школы молодых ученых по проблеме «Свет и музыка». Казань, 1975. С. 96–97.
 8. *Гидони Г. И.* Гюстав Курбэ: Художник-коммунар: Жизнь и творчество, политическая деятельность: С диалогом на отдельном листе об искусстве света и цвета; С 13 гравюрами на дереве, 4 автолиногравюрами, 3 тоновыми воспроизведениями и 24 графическими воспроизведениями картин мастера работы Г. И. Гидони, с синоптической таблицей-каталогом творчества Г. Курбэ, указателем литературы и воспроизведений / Лаборатория искусства света и цвета. Л., 1933.
 9. *Гидони Г. И.* Искусство света и цвета: Введение. Л., 1930.
 10. *Гидони Г. И.* «Каменный гость» А. С. Пушкина для светотеатра / Текст А. С. Пушкина с режиссерской свето-цветовой партией изобретателя светооркестра Г. И. Гидони для светотеатрального исполнения на электрических свето-цветовых, светооркестровых аппаратах; С 9 примечаниями к тексту и к свето-цветовой партии, 9 оригинальными гравюрами на дереве и 2 оригинальными литографиями. Л., 1931.
 11. *Гидони Г. И., Пушкин А. С.* Леда: Кантата: Подражание Парни: Для свето-концертного исполнения со свето-цветовой партией Г. И. Гидони. Л., 1933.
 12. *Гидони Г. И., Пушкин А. С.* Фавн и пастушка. Картины. (Подражание Парни.) Для светотеатрального исполнения со светоцветовой партией Г. И. Гидони. Л., 1933.
 13. *Колганова О. В.* Художник и изобретатель Григорий Гидони // Ленинградский мартиролог. 1937–1938 / Ред. А. Я. Разумов. СПб., 2012. Том 12. С. 565–570.
 14. *Колганова О. В.* «Curriculum vitae» Григория Иосифовича Гидони: документ из архива Российского института истории искусств (1928) // Временник Зубовского института. 2012. Вып. 8. С. 74–87.

⁴ В статье имя художника указано неверно.

15. *Копельман-Гидони Г.* Из писем художника Григория Гидони и его сына Клера // Ленинградский мартиролог. 1937–1938 / Ред. А. Я. Разумов. СПб., 2012. Том 12. С. 560–565.
16. Световые декорации // Красная газета. 1925. 22 мая (№ 123/811). С. 4. Подпись: «П».
17. *Римский-Корсаков Г. М.* Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометей» // De musica: Временник отдела теории и истории музыки. Л., 1926. С. 94–99.
18. *Трессер С.* Жизнь и труды Г. И. Гидони: Биографические заметки // Сборник материалов по истории экслибриса конца XIX – нач. XX вв. СПб., 2004.
19. *Трессер С. Г. И. Гидони (1895–1937) – художник, литератор, изобретатель* // Актуальные проблемы теории и истории библиофильства: Материалы X Международной научной конференции. СПб., 2005. С. 90–95.
20. *Galeyev B. M.* Grigory Gidoni: Another Renascent Name // Leonardo. 2000. Vol. 33, №. 3. P. 207–213.

Сергей Зорин

(Москва)

Музыкальная светоживопись и светомузыкальные инструменты

Музыкальная светоживопись – это синтез уже хорошо знакомой нам музыки и прекрасной незнакомки – динамической светоживописи. Человек – существо многомерное, как и окружающий его мир. Стремление к творчеству в нем заложено изначально. Рождение музыки – одно из самых гениальных прозрений Человека-творца. Здесь он действительно богоравен, так как дал жизнь целому миру, ставшему столь необходимым для формирования и совершенствования духа. Музыка, не обладающая телесностью, увлечет за собой и остальные искусства по пути развоплощения, дематериализации. Союз музыки с огненным миром светоцветовых символов так же неизбежен, как союз Музыка и Слова, Музыка и Жеста. Просто всему свое время. Музыкальные инструменты рождались и совершенствовались веками и тысячами. Новая муза еще очень юна.

И все же светоинструменты – пусть самые первые и несовершенные – уже существуют и радуют немногочисленных зрителей. Автор на собственном опыте убедился в том, что создание новых инструментов – процесс увлекательный и захватывающий. В 1961 г. я прочитал брошюру К. Леонтьева «Музыка и цвет» [4]. Она послужила своеобразным катализатором зревших в душе стремлений и идей. Осенью того же года замерцал экран первого устройства, собранного по схеме, опубликованной в каком-то журнале. Удивительные сочетания чистых цветов сначала пленили своей необычностью, но вскоре эта «мигалка» надоела. Завод, на котором я тогда работал, дал мне возможность создавать оптико-механические узлы для опробования разных способов формообразования света. К 1963 г., через два года создания различных макетов, был изготовлен первый портативный инструмент светохудожника, имевший практически безграничные возможности для получения любых управляемых формодвижений. В качестве формообразователя я использовал плоский диск из ватмана, в ко-

тором вырезал или выжигал отверстия любой формы. При вращении этого диска перед источниками света с добавлением трафаретов и светофильтров получался сложный танец цветоцветовых символов любой конфигурации.

Невзирая на то, что я успел завершить четырехлетнее обучение в студии живописи и получил направление в художественный институт, после прочтения книжечки Леонтьева поступил в Харьковский политехнический институт, решив, что без серьезных инженерных знаний не смогу создать настоящие инструменты для *светооркестра* будущего. Судьба распорядилась мудро: именно в Харькове, во Дворце студентов Политехнического института обосновался со своим инструментом светохудожника выдающийся (это со временем станет ясно всем) мастер музыкальной светоживописи Юрий Алексеевич Правдюк. О нем и его творчестве еще напишут монографии и исследования, а мне посчастливилось, познакомившись с ним около пятидесяти лет назад, проработать вместе несколько лет. К Юрию Алексеевичу идея инструмента для создания светодинамических композиций пришла тоже в 1961 г. Через несколько лет он изготовил свой первый «светоорган» – удивительно простой и вместе с тем также обладавший практически безграничными возможностями при создании самых сложных динамических композиций. В качестве формообразователей он использовал не плоские диски, а объемные цилиндры (барабаны). Человек, знакомый с театральными устройствами спецэффектов, скажет, что и дисковые, и цилиндрические формообразователи давно используются в театре для получения разных динамических эффектов. Это действительно так. Но звучит и тетива лука, однако от этого он не становится музыкальным инструментом. А вот принцип туго натянутой тетивы для создания музыкального инструмента догадались использовать давным-давно. Мы не изобрели велосипед и не повторили театральные спецэффекты. Совпали только способы получения динамических изображений. Но в театре отдельный спецэффект – это и есть звучащая тетива лука. Кто-то же в древности сообразил, что если лук сделать большим, а на него натянуть не одну тетиву, а много струн, настроить их по высоте, – получим музыкальный инструмент. Арфа, например, родственна луку,

но является настоящим и замечательным музыкальным инструментом. И Правдюку, и мне удалось открыть именно *принцип*. Много световых «струн», настроенных определенным образом, привели к появлению инструмента светохудожника, на котором можно играть в реальном масштабе времени даже в составе симфонического оркестра, исполняя свою световую партию.

При создании нового инструментария поиски приходится вести в двух мирах – в Мире Света и Мире Звука, где проводниками являются зрение и слух. Для слуха создана музыка. О создании «оптической мелодии для глаз» задумывались еще в древние времена. За 300 лет до н. э. греческий мыслитель Аристотель высказал смелую и неожиданную мысль о том, что «цвета по приятности их соответствий могут относиться между собой подобно музыкальным созвучиям и быть взаимно пропорциональны» [4: 7]. И. Ньютон, разложивший солнечный свет с помощью призмы в цветовой спектр, задумался: не существует ли некая связь между семью цветами спектра и семью нотами в октаве. Но отдельный звук, вне музыкального контекста, эстетического значения не имеет. Ощущение музыкальной ткани рождается при прослушивании звуков мелодии, следующих друг за другом. Длительность этих звуков, тембровая окраска и паузы между звуками создают музыкальную ткань. Казалось бы, мы имеем дело с некоей абстракцией, но музыкальная культура, взращиваемая веками, сделала для нас эту абстракцию (музыку) невероятно значимой. Без музыки мир уже невозможно представить. Со временем и «музыка для глаз», «оптические мелодии» станут столь же привычными и так же необходимыми для духовной жизни людей. Нужно только понимать, что мы здесь имеем дело с *синтезом искусств*. Каждая составляющая должна быть творчески осмысленной и созданной Мастером. Не может быть никакого автоматического преобразования музыки в цвет (свет). Это нонсенс, хотя копий в XX веке изобретатели поломали немало. Все эксперименты поклонников автоматического перевода никакого отношения к искусству не имеют. Нужны не автоматические приставки, а управляемые исполнителями светоинструменты. Привязывать определенный цвет к определенной ноте – это путь в никуда. Механистичность мышления, вызванная неволью великим

физиком И. Ньютоном, должна уступить место творческой работе светохудожника-режиссера. К тому же, если цвет будет следовать за «своим» звуком, то зрение просто не выдержит такого дикого мельтешения цветов, так как *природа восприятия мира глазом и ухом совершенно различна*.

Первые исторические попытки наивного синтеза звука и цвета относятся к XVIII веку. Луи Бертран Капель (французский монах и математик) создал цветовой клавесин, в котором при нажатии клавиши раздавался не только звук, но также появлялась на небольшом экране полоска определенного цвета. После некоторого ажиотажа, вызванного новизной явления, о нем вскоре забыли. В истории музыки цветовой клавесин остался на уровне эксперимента, но иного отношения такой механистический подход у ценителей искусства вызвать не мог... В Европе некоторое время спорили о принципиальной возможности или невозможности соединения музыки и цвета. В спор включились видные ученые, философы, писатели. Среди них Дидро, Даламбер, Руссо, Вольтер, назвавший Л. Б. Капель «Дон Кихотом от математики».

В 1742 г. Российская Академия наук посвятила специальное заседание такому вопросу: «Могут ли цвета, известным некоторым образом расположенные, произвести в глазах глухого человека согласием своим такое увеселение, какое мы чувствуем ушами из пропорционального расположения тонов в музыке?». И Академия пришла к выводу: «Приятно согласие музыкальное, приятны и колеры, но их та приятность весьма разная, и одна от другой иная» [8: 19]. Вывод в целом правильный. К музыке ничего, тем более чисто механически, присоединять не нужно. Если же мы осознаем Звук и Свет как исходные материалы для творчества, как Начала, формирующие самого человека, тогда проявятся основы Синтеза Искусств. «Все живое стремится к цвету», – писал великий Гете. А молодой адъютант Российской Академии Михайло Ломоносов, присутствовавший на том историческом заседании 1742 г., говорил, что «много утех и прохлад в жизни нашей от цветов зависит» [4: 8]. Художник-оформитель театральных постановок итальянец П. Гонзага, работавший долго и в России, в самом начале XIX века выпустил знаменательную книгу «Музыка для глаз». Более двух веков назад он утверж-

дал, что «цвета действуют в пространстве, а звуки во времени, что уши любят воспринимать звуки последовательно, одни после других, а глаза наоборот, любят видеть цвета размещенными одновременно, одни рядом с другими» [9: 19].

Не лишена интереса и мысль бывшего президента Национальной Академии Америки профессора Майкельсона, которую он излагает в работе «Световые волны и их применение». Говоря о спектроскопии, он пророчествует: «Эти цветовые явления действительно производят на меня столь сильное впечатление, что я решаюсь предсказать в недалеком будущем возникновение аналогичного искусству сочетания звуков – нового искусства красок, которое можно будет назвать м у з ы к о й к р а с о к (разрядка моя. – С. З.). В этом искусстве исполнитель будет иметь перед собой хроматическую шкалу в самом подлинном смысле этого слова, и он будет в состоянии играть красками спектра в какой угодно последовательности, заставит появляться на экране и по желанию будет вызывать самые изящные и нежные вариации света и красок или самые страшные и волнующие цветовые контрасты и аккорды. Мне кажется, что здесь мы обладаем по крайней мере такую же возможностью изображать все настроения и переживания сердца, как и в музыке» [6: 2]. Мысль замечательная, особенно если учесть, что ее высказал физик, а не художник или композитор. Но, видимо, сам Майкельсон не пробовал выводить на экран «одновременно или в какой угодно последовательности» так волновавшие его безусловно художественную натуру спектрально чистые цвета. Иначе он убедился бы, что никаких страшных контрастов и аккордов получить не удастся. Цвета при любом их сочетании складываются, давая самые разные оттенки и, вполне возможно, даже «самые изящные», но вот страшных контрастов не получилось бы. Говоря о цвете (краске), он не учел необходимость отграничения одних цветов от других, так как в природе цвет вне формы не существует.

Основоположник абстракционизма В. Кандинский утверждал, что только геометрические формы могут существовать самостоятельно, как чисто абстрактные ограничения пространства, но цвет не может. Кандинский пошел дальше, рассматривая воздействие формы на восприятие цвета. «Сама форма.... имеет свое

внутреннее звучание, является **духовным существом** (выделено мною. – С. 3.) с качествами, которые идентичны с этой формой... Так обстоит дело с квадратом, кругом и всеми возможными формами» [б: 48]. Значительную роль при этом играет и направление движения формы. Глубокие мысли Кандинского, высказанные им в связи с организацией пространства абстрактной картины, требуют логического перехода от абстрактной статической живописи к динамической светоживописи. Весь XX век абстрактная живопись никак не может найти «места под солнцем», так как ее адепты и оппоненты одинаково не осознают, что на полотне запечатлено только одно мгновение из одухотворенной жизни (танца, балета) тех самых форм-сущест, о которых пророчески писал Кандинский. Кстати, в первые десятилетия XX в. в Америке изобретал свои инструменты «клавилюксы» Томас Вилфред, утверждавший, как и русский изобретатель того времени Григорий Гидони, что искусство Света – наиболее духовное и прекрасное из всех искусств. Как музыкант, он очень осторожно относился к практике синтеза музыки с «партией света» и решил с самого начала создавать беззвучные светодинамические композиции. Искусство танцующих световых символов он назвал «Люмия». Свой световой астральный балет Вилфред выстраивал так же, как выстраивал картины М. К. Чюрленис, по законам музыки. Но картины Чюрлениса были статичны, а композиции Вилфреда на экране «клавилюкса» развивались во времени, как своеобразная «мелодия для глаз». Колорит композиций отражал гармонию, а музыкальный ритм отражался в характере движения световых символов.

Художники-орфисты¹ в начале XX в. попытались подчинить живопись музыкальной организации. А. Луначарский, побывавший на их выставке в том же 1910 г., когда появилась книга В. Кандинского «О духовном в искусстве», писал в своем обзоре: «Музыка колорита, симфония красок и линейная мелодия вполне

¹ Художники-орфисты (Р. Делоне, Ф. Купка, Ф. Пикабия, М. Дюшан) стремились на полотне выразить динамику движения и музыкальность ритмов с помощью «закономерностей» взаимопроникновения цветов спектра, облеченных в определенную форму. В России это направление отражено в живописи Аристарха Лентулова.

мыслимы, в особенности в слиянии с музыкой звуков. Но динамика есть основа музыки. Чтобы сравняться с нею, тонкий художественный калейдоскоп лучших орффистов должен также стать **динамическим** (выделено мною. – С. 3.). Пусть новаторы живописи дадут нам присутствовать при прекрасной игре линий и красок, ведущих между собой ту борьбу танцующих звуков, тот абстрактный хоровод, какой мы находим в музыке» [5: 184]. Но еще в XIX в. поэт В. Брюсов предполагал: «Могут возникнуть новые искусства. Я мечтал о таком же искусстве для глаз, как звуковые для слуха, о переменных сочетаниях черт и красок и огней» [1: 21].

На рубеже веков, ознаменованном активными поисками путей Синтеза искусств, ярко вспыхнула звезда необыкновенного таланта русского композитора А. Н. Скрябина. Он верил, что музыка более мощно воздействует на человеческую психику, чем слово, потому роль ее огромна, но и музыка ищет пути сближения с другими стихиями (искусствами), и прежде всего с океаном Света, в котором купается весь мир. Скрябин, как и многие русские символисты, мечтал о Мистерии, которая преобразует мир. Он создал первое в мире произведение «Прометей» со световой строкой «Luce». На обычном нотном стане, опираясь на собственную систему соответствий «цвет – тональность», точнее «квинтовый круг тоналностей – цветовой круг», Скрябин попытался зафиксировать цветовую визуализацию тонального плана «Прометей».

Изобретатель светооркестра Григорий Гидони был страстным апологетом «нового Искусства Света и Цвета», как он его называл. В небольшой книжке, изданной крошечным тиражом на средства автора, Гидони утверждал: «Старая живопись умерла! Да здравствует новая живопись – Искусство Света и Цвета» [2: 15]. Максимализм был отличительной чертой новаторов 1920–1930-х гг. Все, что им казалось устаревшим, они предлагали сбросить с «корабля современности». С учетом веяний того времени нужно отдать должное Гидони, который считал, что любимые им стихии Света и Цвета сольются гармонично и с музыкой, и с хореографией, и с декламацией, и с архитектурой... Многое почувствовал правильно.

Как видим, мысль человеческая упорно с разных сторон лепила объемный портрет Искусства Будущего. Если к идеям Майкельсона о беззвучной музыке красок добавить идеи Кандинско-

го об эмоциональном воздействии абстрактных геометрических форм-существ, а тем более цветоформ, и оживить эти цветоформы, дав им возможность развиваться и взаимодействовать между собой, как это предлагали Брюсов и Луначарский, то такой синтез идей с неизбежностью приведет нас к рождению нового вида искусства – особенной «оптической мелодии для глаз» или, точнее, «динамической светоживописи», которая в сочетании с музыкой и даст нам долгожданную музыкальную светоживопись.

Воплотить в жизнь грандиозные замыслы Скрябина можно только опираясь на возможности науки и техники при ясном понимании, что нужно делать. Никакого примитивного «перевода» музыки в свет (или цвет) быть не может. Все многочисленные попытки такого однозначного перевода остались за рамками искусства, ибо музыка не сводится к физическому набору звуков разной высоты и тембровой окраски. В музыкальную ткань вложена душа ее создателя. Музыкальное произведение – это не способ передачи информации через слуховой анализатор, а рождение целых миров в воображении слушателя. Миров, которые и словами-то описать невозможно. Нужно понять, что эстетическая информация явно отличается от семантической. Это «непереводимая, персональная информация», о чем поведал А. Моль в своей замечательной работе [7: 203]. Чтобы получилось эстетически и художественно значимое произведение музыкальной светоживописи, светохудожник должен иметь возможность с помощью особого инструментария создавать динамическую, развивающуюся (как и музыка) во времени композицию, в которой главная роль отводится формодвижению. Непрерывно меняющие свои очертания и взаимодействующие друг с другом в рамках драматургии, заложенной в музыке, формы-символы подвластны воле Художника, создающего некий астральный балет из невесомых многоцветных форм. В идеале в произведении музыкальной светоживописи нужно изначально создавать и звуковую, и световую партии одновременно, чтобы они могли в рамках единого замысла сливаться в гармоничную светозвуковую симфонию с учетом контрапункта и глубинного взаимодействия этих двух миров-стихий. Сопровождают уже готовую музыку, «расцвечивать» ее можно только на первых этапах становления нового искусства, понимая, что мы

совершаем некое насилие над волей композитора, который световую партию туда (подобно Скрябину) не закладывал.

Что же представляет собой особый инструментарий для получения светодинамических композиций и на что похожа работа светохудожника? Техническую сторону разнообразных инструментов, видимо, не имеет смысла описывать. Важно понять, что в отличие от музыкальных инструментов, издающих звуки, светодинамические инструменты излучают потоки свето-цвета, модулирующиеся тем или иным способом, что позволяет получить на экране или в свободном пространстве формодвижение – движущиеся формы-символы, из которых светохудожник создает по законам музыки и драматургии сложные композиции. Светохудожник управляет всеми параметрами этой композиции и каждым светоцветовым символом в отдельности, изменяя по своему желанию яркость, цвет, фактуру, очертания, скорость и направление движения каждого символа отдельно и в любом сочетании. Взаимодействуя в этом своеобразном хороводе, отдельные элементы-«существа» создают сложные драматургические коллизии, вызывающие у зрителей определенные эмоции и переживания. Во власти художника – вся палитра воздействия на душу человека: от нежнейшей томной и медленной светопластики до трагических и страшных столкновений светоцветоформ в напряженном поединке. Таким образом, динамическая светоживопись, как и традиционная живопись, художественными методами может рассказать о самых сложных проблемах, извечно волновавших человека. Только в традиционной живописи основная нагрузка ложится на статические образы, а в динамической светоживописи – на формодвижение, на характер взаимодействия форм. Это принципиально новое явление, с которым ранее художники не встречались. И средства нетрадиционные: вместо красок, кисти и холста – потоки светоцвета, дистанционный пульт управления этими потоками и экран. И тем не менее, это работа Художника, а не оператора, ибо пульт дистанционного управления и есть настоящий светоорган. Новый инструментарий позволяет светохудожнику воплощать самые смелые замыслы.

За последние полвека экспериментов все светопроекторные инструменты были разработаны мною с непрерывным (континуальным) световым потоком. Многолетняя практика показала бла-

готовное, гармонизирующее воздействие таких потоков на душу человека. Художественное впечатление при этом, естественно, зависит от таланта Художника-творца, использующего этот новый инструментарий. Это особенно важно в наш век, когда все другие системы аудиовизуального воздействия (кино, телевидение и компьютеры) нагружают глаза визуальным потоком, воздействующим на мозг человека негативно. В этом легко убедиться, если набрать в любой поисковой системе (Yandex или Google) ключевые слова: «вред кино», «вред телевидения» и т. д. Получается, что наш световой инструментарий является альтернативой мощнейшему негативному визуальному потоку, в который погружен современный человек. Особенно вреден этот поток для детей.

Стереозвук применять не хотелось, но альтернативы вначале не существовало. Проблема разрешилась, когда стали известны удивительные результаты экспериментов ленинградского изобретателя Б. В. Гладкова. Он создал уникальную звуковоспроизводящую систему с учетом не только психофизиологии слуха, но и сложного многоуровневого строения человека-микрокосма. Одна из моделей его систем, внешне похожая на «летающую тарелку», много лет применялась мной в Оптическом театре. Удивительно красивый и глубокий звук обволакивает эту «тарелку», выстраивая над ней сферическое звуковое поле. Зрители внутри этой сферы не просто чувствуют себя комфортно, они ощущают благотворное целительное воздействие. Каждый зритель в зале, где бы он ни сидел, находится в абсолютно одинаковых условиях при слушании музыки, чего в принципе не может быть при использовании стереосистем. Особенно это касается небольших залов, где зрители страдают от воздействия искаженного, «перекошенного» звукового поля. Антропометрические данные, заложенные Б. Гладковым в конструкцию звуковой системы нового типа, позволяют с успехом использовать ее и в театре, и в сеансах музыкотерапии. Зрители же Оптического театра, испытывая во время просмотра спектаклей благотворное воздействие сгармонизированных световых и звуковых потоков, часто говорили после спектаклей о том, что прошло недомогание, исчезла головная боль и т. п.

Зрители в Оптическом театре вовлекаются в благодатный светозвуковой поток, который создается автором-исполнителем. Все в этом потоке многопланово и многозначно, но не аморфно.

Управляя стихиями, автор-исполнитель твердо ведет «корабль» в избранном направлении. Из образов-символов, купающихся в разных светодинамических стихиях, автор создает Поток, развивающийся во времени. При воспроизведении исполнитель должен выдерживать определенный замысел. Во всем остальном он свободен. Импровизация здесь не только возможна, но и приветствуется. Светозвуковой поток подхватывает не только исполнителя, но и зрителей. Эту особенность Оптического Театра отметил Андрей Тарковский, побывавший там в августе 1981 г. После просмотра нескольких композиций Тарковский сказал, что этот поток позволяет зрителю приплыть в глубины собственной души. Подобное отмечал и неоднократно бывавший в нашем театре композитор А. Шнитке, сам, кстати, написавший тембровые вариации ноты «до» и назвавший это произведение «Поток». В том же 1981 г. А. Шнитке привозил в Оптический Театр главного режиссера театра на Таганке Ю. П. Любимова, которого возможно-сти новых средств заинтересовали чрезвычайно.

Становление и развитие нового направления в искусстве происходит сложно, не так быстро, как хотелось бы, и, в основном, благодаря усилиям одиночек, посвятивших свою жизнь искусству Синтеза. Видят результаты их трудов всего лишь тысячи зрителей. Это несравнимо с многомиллиардной аудиторией, на которую работают кино и телевидение. Новое искусство, новое мировосприятие, новая визуальная культура – все это приходит в нашу жизнь буквально «per aspera ad astra». Но процесс этот объективный, проходит он в русле эволюционного развития, и поэтому появление нового искусства неизбежно.

Литература

1. Брюсов В. О искусстве. М., 1899.
2. Гидони Г. Искусство света и цвета: Введение. Л., 1930.
3. Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992.
4. Леонтьев К. Музыка и цвет. М., 1961.
5. Луначарский А. Об изобразительном искусстве. М., 1967. Т. 1.
6. Майкельсон А. Световые волны и их применение. СПб., 1912.
7. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
8. Речи, которые в публичном собрании императорской Академии читаны были апреля 29 дня 1742 года / Пер. с лат. Г. Теплова. СПб., 1742.
9. *Gonzaque P. G.* La musique des yeux et l'optique théâtrale. SPb., 1807.

Яков Иоскевич
(Санкт-Петербург)

**АВ и Интернет
как базовые составляющие инфраструктуры ноосферы
на поле «художественно-эстетической» деятельности
рубежа нового тысячелетия¹**

Главные характеристики культуры первых лет нового тысячелетия наглядно обнаруживают интенсивные изменения на всех уровнях взаимодействий в базовой метасистеме реальности – *природа/культура*. На фоне неспешных ритмов *биологической эволюции* вдруг обнаружилось непрерывное ускорение *эволюции культурной*. Эта ситуация вызвала к жизни становление новой науки социобиологии.

Состояние современных природно-культурных процессов становится практически неизбежным эпистемологическим ориентиром исследовательской активности не только естественных, но и гуманитарных наук, в том числе и наиболее удаленных от «естественников» искусствоведов.

Ветераны гуманитарного знания антропология и культурология уже активно осмысливают эти изменения и все чаще обращаются к авторитетной антропоцентристской трактовке *реального* как системы *биосфера/ноосфера* (по концепции Э. Леруа/П. Тейяр де Шарден/В. И. Вернадский).

Важнейший инновационный феномен рубежа нового тысячелетия, Интернет вскоре после своего быстрого внедрения в культуру у ряда авторов предстал прямой аналогией НООСФЕРЫ.

¹ Два замечания по поводу названия: 1) сокращение термина «аудиовизуальное» (АВ) связано с его использованием в русском языке только в качестве прилагательного; в англо- и франкоязычных исследовательских текстах – как существительного. Такая «лингвистическая деталь» связана с проблемой эволюции оценок в диаде *природа / культура*; 2) использование кавычек при определении вида жизнедеятельности акцентирует внимание на конвергентных процессах, которые на рубеже нового тысячелетия активно воздействуют на функционально-телеологические характеристики отдельных видов активности человека.

Пока что это понятие еще не приобрело семантической определенности надежного термина, поскольку его авторы из Франции и России трактовали свой неологизм достаточно свободно и широко. Правда, у всех вышеназванных ученых общей основой исследовательского энтузиазма был безграничный антропоцентристский оптимизм. Но, как нам представляется, в трактовке отечественного «междисциплинарника» академика Вернадского этот концепт обладает достаточным инструментальным потенциалом для исследования новых художественно-эстетических процессов и продуктов в метасистеме *природа/культура*.

В наши дни, как правило, проблемы ноосферы рассматриваются, прежде всего, с позиций защиты экологии. В связи с этим возникло и понятие *экология культуры* в качестве аргумента для борцов за сохранение культурного наследия, так что само это словосочетание и не претендовало на эвристическую значимость. В то же время ощущаются исследовательские лакуны при рассмотрении процессов на межуровневых участках базовых диад: от *природа/культура* к *общество/индивид* (т. е. при переходе от антропологии к социологии). Это особенно заметно на состоянии все более широко обсуждаемого концепта «*сингуляристского общества*»².

Собственно, наиболее неприхотливое представление обыденного сознания о ноосфере – это просто обозначение накопленного за время появления человека в природе некоего массива произведенного человечеством имматериального (духовного) продукта. И тогда этот массив может характеризоваться не только нейтрально как «хранилище» или «склад», но как «свалка». Не случайно именно такое определение получило широкое хождение у части гуманитарного научного сообщества по мере интеграции в культуру Интернета. Поскольку слово «ноосфера» как термин возникло в парадигме антропоцентристской аксиологии, оно обозначило лишь «высокодуховную» часть имматериальной продукции человечества. Но если иметь в виду обозначение Вернадским этой

² Речь идет о концепции французского социолога Д. Мартюселли, который считает, что социология сегодня должна изучать общество, перенеся центр тяжести с группы на индивида. См.: *D. Martucelli. La Societe singulariste. Armand Colin, 2010.*

«имматериальной оболочки Земли» как *геологического* феномена, мы не можем игнорировать необходимость ее *феноменологической* характеристики, которая бы предвляла и обеспечивала следующую стадию осмысления – *аксиологическую*.

Такая логика исследовательского задела представляется не просто факультативной, но неизбежной, когда речь идет о центральном предмете нашего интереса – аудиовизуальном и интернете как о *базовых инфраструктурных составляющих ноосферы* в ее современном состоянии. При этом неизбежно возникает необходимость как-то определиться с *материальными* феноменами как *инфраструктурными* составляющими ноосферы, чем ни Вернадский, ни Тейяр де Шарден не озаботились.

Оба подчеркивали то, что ноосфера, или сфера разума, – это такое состояние, такой этап в развитии Земли, на котором именно научное познание направляет это развитие, когда человечество строит свою жизнь, опираясь на истинное знание. Она потому и называется сферой разума, что ведущую роль в ней играют разумные, идеальные реальности – творческие открытия, научные и художественные идеи, которые материально осуществляются в реальном преобразовании природы.

Уже наработанный опыт *глобальной* сетевой активности человечества помогает увидеть в концепте *ноосферы* не столько очередную утопию благодушного антропоцентризма, сколько попытку (при этом не впадая в крайности дезантропоцентристского самоуничтожения, следуя кестлеровскому концепту «Человек – ошибка природы») с максимальной эффективностью использовать действительно выдающиеся технологические достижения современного информационно-цифрового сигуляристского общества потребления, понимая при этом, что по ходу жизнедеятельности человека неизбежно будут возникать и проявления его «ошибочности»³.

Для нашего проблемно-тематического сюжета феномен ноосферы интересен не как априорно аксиологизированный

³ Думается, так же как в пригожинской парадигме хаосмоса слово «беспорядок» избавилось от своей негативной коннотации, аналогичное должно произойти и с семантической подвижкой «ошибки» в концепции А. Кестлера.

метафизический проект, но как все более очевидное реальное пространство накопления (сохранения) все активнее материализуемых *имматериальных* продуктов жизнедеятельности человечества. И если ослабить неизбежный для человеческой мысли груз антропоцентризма при характеристике этого свойства ноосферы, то мы вправе считать ее просто неким пространством *природного хаоса*. Появление на этом участке реальности связи феноменов АВ и Интернета как инфраструктурных компонентов задействует функционирование базовых диад *природа/культура, хаос/порядок (ризома/структура)*.

Такой концепт ноосферы позволяет, в частности, аргументированно обозначить именно *природное* качество феномена аудиовизуального. Поскольку именно в составе ноосферы оно обнаруживает свое онтологическое свойство *отражения* как процесса чисто *природного*.

Вообще проблема методологической работоспособности концепта антропоцентризма в гуманитарных науках возникает сплошь и рядом, так что формирование адекватного представления о ноосфере как реальном природно-культурном феномене, вероятно, тоже может способствовать лучшему пониманию личного состояния и перспектив развития информационно-цифрового общества.

Происходящие на этом уровне изменения изучались на базе главной составляющей человеческой деятельности – *окультуривании («покорении») природы*. Но уже в трудах Вернадского родилось утверждение о том, что ноосфера как некий объем *имматериальных (трансцендентных) результатов культурной* жизнедеятельности должна быть объектом *минералогии (?)* – т. е. науки не о культуре, но о природе. Такой подход у Вернадского не получил дальнейшего развития, поскольку касался прежде всего экологической проблематики.

В то же время рост возможностей материального опредмечивания результатов культурной активности благодаря новым технологиям создает такие безграничные массивы – прежде всего, АВ, что это *нечто* приобретает по некоторым параметрам свойства уже не столько культурных, сколько природных феноменов.

И тут возникает необходимость понятийного обозначения нового процесса (что-то вроде «оприродовления» *культурного* продукта). Такая проблематика изредка возникала в гуманитарных исследованиях, но лишь в качестве неких точечных маргинальных «аномалий». Сейчас же практика современного художественного творчества и потребления провоцирует использование естественно-научного инструментария, прежде всего, в связи с новыми характеристиками участников сетевой (виртуальной) художественно-эстетической производственно-потребительской деятельности и ее продуктов. Для искусствознания – это проблематика в системе как эволюции, так и синхронизации таких культурных форматов, как *артефакт* – «*жест художника*» – *глобкомфакт*. Если эта проблемно-тематическая область осмысляется в парадигме «антропологического поворота», – то этот же участок жизнедеятельности рассматривается как «*виды и продукты человеческой жизнедеятельности и процессы их конвергенции*».

Не только лавинообразный поток все новых АВ продуктов, но и расширение функциональных возможностей АВ, все большая востребованность и инструментализация социокультурного потенциала таких процессуальных феноменов, как *интерактивность* и *артизация*, влекут за собою множество новых явлений, которые все активнее и нагляднее проявляются на поле художественно-эстетической деятельности, но также и на других участках культуры (политика, экономика, образование, наука...).

Инструментальный аспект Интернета накладывается на ноосферу как некий метафизический проект, и уже эта пара почти неизбежно в исследовательских построениях служит материалом методологической «дорожной карты» для исследования все активнее обживаемой культурой *виртуальной реальности*. На этой почве и существует сегодня мир множества литературных, музыкальных, в целом – художественных практик, относящих себя к *киберкультуре*⁴.

Интернет-среда (киберпространство) с началом нового тысячелетия становится все более значимой и всеохватной сферой

⁴ Такое понятие было использовано в 1984 г. американским писателем У. Гибсоном. Речь шла о мире цифровых сетей как пространстве культурной активности.

массового продуцирования и функционирования аудиовизуальной продукции.

Обнаружившаяся в последних достижениях новых АВ и информационно-медийных технологий общедоступность необъятных тезаурусов гипертекста и гипермедиа дает возможность любому рядовому пользователю (зрителю, читателю, слушателю) пользоваться тем, что до сих пор было практикой не, так сказать, рядового потребления, но исследовательского подхода специалистов. Определяемые научной терминологией феномены современной культуры – интерактивность, виртуальность, гипертекст (гипермедиа) – на самом деле указывают на резко расширенные возможности современного пользователя культурной продукции, которая становится все более разнообразной и доступной, по мере того как оба участника диалога осмысленно включают в свою творческую и потребительскую активность все новые возможности, предоставляемые достижениями культуры нового тысячелетия. То, что АВ все больше занимает пространство не только художественной, но и в целом культурной активности, было замечено уже на рубеже 1970–80-х гг. Так, известные американские социологи/культурологи/политологи Читрон и О’Тул в книге «Столкновение с будущим» использовали понятие «видиот» для обозначения все более распространенного типа потребителя современной «художественно-культурной» экранной продукции. При этом под словом «экран» подразумевается любой терминал предъявления АВ информации – экран кинозала, телевизора, монитор компьютера, дисплей мобильного телефона, плазменная панель, очки и т. п. Контакт с таким источником АВ информации занимает все большую долю в общем раскладе человеческой активности – не только рекреативной, но производительной, учебной, игровой, политической...

Новые технологические возможности не вытесняют старых, но наличие новых – материальных и процессуальных – составляющих творчества, что всегда служило искусом художественной активности, постоянно меняет алгоритмы.

Для сегодняшнего состояния культуры в целом и художественной в частности характерно все более активное вторжение коммуникативных составляющих в процессы и создания, и потребления художественного продукта.

Форматы художественного потребления все быстрее перемещаются из области непосредственного контакта с артефактом-оригиналом – скульптура или картина в музее, живой концерт и спектакль – в область телекоммуникации, каналы которой постоянно разнообразятся и их количество растет с невероятной скоростью. Особенно это сказывается на аудиовизуальной (экранной) продукции, изначально исключившей как живой контакт, так и самый феномен оригинала, столь важный для многовековой практики классического искусства.

Эйзенштейновская концепция «вертикального монтажа» показала принципиально новые возможности репрезентации, суггестии, выведения в ассоциативную область эмоционально-смысловых результатов все новых вертикальных взаимодействий материальных и процессуальных компонентов структуры («партитуры») экранных артефактов. Этот давний эйзенштейновский опыт сегодня оказывается активно востребованным как для художников, так и для искусствоведов, имеющих дело не только с кино, но и с актуальным искусством в целом. Наряду с комбинаторным полем, включающим привычные сигналы, обращенные к непосредственно рецептивным возможностям человека, задействуется новый арсенал эмоционально-смысловых-коммуникативных проявлений, которые существенно меняют параметры практически всех этапов художественной активности – продуктивных, репродуктивных, посреднических и рецепторно-суггестивных.

На протяжении всей мировой истории искусства его базовой характеристикой было триединство *Poiesis – mimesis – techne*. Так характеризовались основные качества художественной активности – творческий замысел, способы подражания реальности и, наконец, технология материальной «профессиональной завершенности» художественного продукта-артефакта.

Арсенал современной художественной активности оснащен новой триадой. Наряду с классической здесь активно присутствует триада «*виртуальность – интерактивность – гипертекст (гипермедиа)*», на базе которой актуальное искусство и пытается использовать все новые краски вертикальных взаимодействий, не посягая на продолжающийся опыт продуцирования и функционирования классических артефактов.

И теперь уже ситуация свободного выбора формата художественного потребления – в том числе и в качестве базы эстетического воспитания – претерпевает быстрые изменения. Современный культурный человек, конечно же, не утрачивает свободу выбора. Множество людей стремятся ограничить сферу своего художественно-культурного потребления сферой классического искусства. Обычно такие люди гордятся тем, что у них нет «ящика» или же он существует только для новостных программ и трансляции произведений классического искусства⁵.

Любой культурный продукт находится между двумя силовыми полями. Это так или иначе локальное поле, на котором он рождается, распространяется, функционирует, потребляется. Кроме этого, используются общие, глобальные возможности продуцирования того или иного продукта. И если возникают возможности реализации того или иного типа продукции и задействования того или иного процесса, возникает определенная система координат, в которых и осуществляется то или иное духовно/материальное производство, создающее соответствующий продукт. И возможности эти с большей или меньшей настойчивостью, но в любом случае провоцируют, суггестируют деятельность по собственному задействованию в культуре. Художник выбирает для себя совершенно непривычный для классического творчества источник вдохновения: один из «отцов» нет-арта Джан Нум Пайк убежденно заявляет – «Я творю, потому что Сони мне предоставляет для этого все новые машины». А в форматах художественного потребления возникает феномен, скажем, уже утвердившегося во французской культуре *spectacteur(a)* – т. е. «зрителя-автора».

⁵ Но, например, театроведам приходится пересматривать онтологические характеристики своего искусства из-за новой ситуации функционирования театральной культуры, с которой современный зритель имеет дело не только – и даже не столько – как с живым спектаклем, но с его записью или трансляцией по ТВ. В такой ситуации многие выдающиеся зарубежные и отечественные театральные режиссеры делают АВ версии своих спектаклей, не считая при этом, что они уходят в пространство другого искусства. Более того, технологии интерактивности предлагают и другим искусствам для живого контакта со зрителем все новые возможности.

Для нашего времени все более востребованным становится не только самодостаточный материально-процессуальный продукт (артефакт как текст), но «жест» (проект, суггестор, глобком-факт). А технология реализуется двумя исполнителями, взаимодействие между которыми осуществляется не по традиционным механизмам рационально-чувственного «постижения авторского художественного текста», но по ходу интерактивного процесса, целевая и функциональная направленность которого определяется на основе локальной социокультурной детерминации. И детерминация эта отличается от классического периода сменой иерархических позиций прежнего реципиента (а теперь в обстановке активизации сингуляристского общества, прежде всего – субъекта) – и социального в формате детерминирующего контекста. Индивид отныне в таких ситуациях не просто четко нормированный партнер, но равноправный а иногда – ведущий участник такой специализированной социокультурной деятельности.

Как справедливо констатирует отечественный философ В. Прозерский, «мы живем в эпоху постмодернизма, но продолжаем мыслить еще в духе классической философии (обычно приравниваемой к модерну). Постмодернизм последовательно отвергает принципы модерна, сводящиеся к следующим моментам: бытие жестко структурно организовано, хаос является только издержкой организации; любая организация от текста до общества и природы имеет центр, являющийся фактором ее сплочения. В мире существует принцип детерминизма, создающий причинно-следственные связи, могущие быть открытыми в процессе научного исследования; то же самое относится и к истине, которая спрятана в природе, но открывается испытующему взгляду мыслителя. В противовес данным принципам постмодернизм утверждает: любая пространственная организация децентрирована и в основе своей аструктурна; случайность так же равноправна, как и линейный детерминизм, – развитие происходит через непрерывное ветвление, поэтому нельзя сказать, какая линия действительна, какая возможна. Даже само понятие структуры как жесткой организации заменяется новым термином “ризом”. Последнюю можно уподобить клеточной системе наподобие губки или грибницы, где рост идет во все стороны благодаря делению

клеток. В таком случае ее конфигурация все время меняется, происходит бесконечное ветвление побегов и рассеивание смысла»⁶.

Благодаря новым технологиям ноосфера обрела инфраструктурную основательность, которая дала ей возможность превратиться из очередного метафизического проекта антропоцентристской самооценки в пространство активной природно-культурной деятельности самодостаточных субъектов.

⁶ *Прозерский В. В.* Глобализационные процессы в истории культуры // Глобализация и культура: аналитический подход. СПб., 2003. С. 53.

Гдалиий Гармиза
(Санкт-Петербург)

Фонографические средства звукописи: к вопросу о систематизации

Под *фонографическими средствами звукописи* мы будем понимать те художественные приемы звукорежиссуры, которые напрямую воздействуют на формирование звукового образа музыкального произведения в электроакустическом пространстве. Звуковая картина – виртуальный звуковой ландшафт в фонографии – является главным фокусом данного вида деятельности, тем, за что звукорежиссер несет прямую ответственность [9].

Целью настоящей статьи является попытка внести посильный вклад в систематизацию фонографических средств звукописи с позиции *художественной функции*. Нам представляется целесообразным при систематизации фонографических средств прежде всего отделить *технические приемы и инструменты* от продуцируемого с их помощью *фонического результата (слухового эффекта)*, а последний рассматривать как структурный элемент системы *фонографической артикуляции*² (см. таблицу 1). Об этом и пойдет речь далее.

К *техническим средствам и методам* фонографии относятся: выбор помещения для записи и влияние на его акустику, размещение исполнителей в студии, выбор оборудования, составляющего звуковой тракт, расстановка микрофонов и весь комплекс средств обработки и редактирования звуковых сигналов. Техническое описание, как правило, является важной уточняющей информацией, которая помогает хотя бы частично реконструировать процесс создания звукозаписи и лучше понять вклад звукорежиссера в конечный результат. В то же время эти сведения сами по себе не дают адекватного представления о роли фонографических приемов в художественной системе произведения, тем более что различными способами можно зачастую достичь сходных по восприятию звучаний.

Минимальным значимым уровнем, на котором себя проявляют средства звукорежиссуры, является сознательно формируе-

мый в художественно-эстетических целях *слышимый результат* (или *слуховой эффект*). По нему мы можем судить о способе представления звуковых объектов в фонографическом тексте и их организации в целостную пространственно-временную композицию, а также распознать элементы, сформированные с помощью электроакустических манипуляций (посредством создания задержанных во времени копий существующих сигналов, звукомонтажа и пр.). Но как адекватно проанализировать результат работы звукорежиссера над звуковым образом?

В классической звукорежиссуре, где мы имеем дело с натуралистическими фонографиями (т. е. моделирующими естественный звуковой ландшафт и предполагающими максимально незаметное техническое вмешательство в звуковой образ), правомерно ориентироваться на критерии субъективной оценки качества звукозаписей, разработанные международными вещательными организациями (OIRT, EBU, ICU) [22]. Техничко-эстетические параметры (в особенности пространственное впечатление, стереовпечатление, прозрачность, музыкальный баланс, передача тембров) здесь, по существу, вобрала в себя музыкально-коммуникативные функции звукорежиссерских средств: кларитивную (проясняющую) и прагматическую (комфортность восприятия). Первая реализуется на уровне прозрачности фактуры за счет хорошей локализации голосов партитуры в пространстве, их разделения как в горизонтальной плоскости, так и по звуковым планам. Иерархическое структурирование партий осуществляется, главным образом, за счет музыкального баланса (баланса звучностей) [15]. Все это вкупе с естественностью и благозвучностью акустических тембров; умеренной реверберацией зала, облагораживающей звучание инструментов и голосов и адекватной стилю/жанру исполняемого произведения; уравновешенностью левой и правой частей звукового образа; отсутствием мешающих восприятию шумов, помех и искажений обеспечивает комфортность восприятия звукозаписи.

Но для того чтобы проанализировать техноцентристские фонографии на предмет музыкальных функций звукорежиссерских средств, требуется принципиально иной подход. Здесь установка на восприятие электроакустических средств в качестве *инстру-*

мента, с помощью которого создается фонографическая музыка, позволяет оправдать искусственность формируемого звучания, наделяя «акустические аномалии» художественным смыслом, подобно так называемым маркированным элементам в кинематографе (см.: Лотман Ю. «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» [13]).

Иными словами, в техноцентристской фонографии мы на уровне слухового восприятия, даже ничего не зная о процессе ее создания, ощущаем *исполнительские действия* звукорежиссера [7]. Их природа, как и, согласно энергетической теории Э. Курта «первичная форма [любых] музыкальных волевых побуждений», происходит от «психических *напряжений*, которые стремятся разрешиться в *движении*» [12: 17]. Мысль исследователя о том, что «все происходящее в музыке основывается на процессах движения и их внутренней динамике. Самые элементарные психологические процессы в музыке мы ощущаем аналогично воздействию любых физических сил» [12: 17], красной нитью проходит и через учебное пособие Д. Гибсона по музыкальной звукорежиссуре «The Art of Mix» («Искусство сведения») [23].

Действительно, звуковой ландшафт – это то, что ощущается нами на первичном, психофизиологическом уровне, и его артикулирование с помощью звукотехнического оборудования (в особенности если результат противоречит законам естественной акустики) воздействует на слушателя *параллельно* традиционным средствам музыкальной выразительности, подчеркивая или дополняя их. Как справедливо отмечает И. Красильников, звукорежиссерские приемы (во всяком случае те из них, которые оказывают непосредственное влияние на звуковой образ) относятся к *неспецифическим музыкальным средствам* [11: 91]. Это значит, что производимое ими воздействие на пространственные, тембровые и громкостные характеристики звучания, хотя, безусловно, затрагивает имманентные свойства музыки, в то же время выходит за ее рамки и напрямую обращается к чувственному (в т. ч. жизненному) опыту человека, являясь важнейшим фактором установления внемusicalных ассоциаций.

Экстрамузыкальный смысл (термин М. Арановского [1]) фонографических эффектов можно отнести к трем типам семиотиче-

ских знаков (по системе Ч. Пирса [16]), границы между которыми, однако, весьма условны и размыты: 1) иконическим; 2) индексальным; 3) символическим. Первый тип связан с *отображением* или *моделированием* свойств звуковых объектов и происходящих с ними процессов и в целом – реалистичного либо нереалистичного звукового ландшафта, а также созданием либо усилением изначально заложенных в музыке *звукоподражательных* эффектов. Второй тип проявляется как *указание* на те или иные свойства *самых источников* звука (например, материал, из которого они сделаны) и происходящие с ними процессы (естественные вибрации, разного рода деформации, перемещения в пространстве, жесты), а также на место/время действия. Очевидно, что фонографические знаки-иконы и знаки-индексы взаимосвязаны самым непосредственным образом: первые *изображают* звуковые события, а вторые *указывают* на их первопричину³. Третий – символический – тип, как писал К. Г. Юнг, имеет место тогда, «когда он [знак] включает в себе нечто большее, чем его очевидное и моментальное значение. Он имеет более широкий “бессознательный” аспект, который невозможно точно определить или до конца объяснить» (цит. по: Schaefer R. M. [27: Loc. 3475–3476]; Перевод наш. – Г. Г.). Сюда относятся *архетипы* и *культурные коды* самых разных уровней.

М. Чион в книге, посвященной звуку в кинематографе, писал о *материализующих звуковых индексах*, имея в виду «те детали звучания, которые заставляют нас «чувствовать» физические условия источника звука и относятся к конкретному процессу продуцирования звука» [21: 114]. В эту категорию входят любые шумы, призвуки и шероховатости, напрямую указывающие на источник звука. Подавление материализующих индексов (характерное, кстати, для музыки европейской академической традиции) или введение *дематериализующих* эффектов (т. е. тех, которые плохо увязываются в сознании слушателя с предметами и явлениями реальной действительности) приводит к абстрагированию звучания, разрыву его связи с физическим миром и возникновению коннотаций с невещественными или фантастическими/сверхестественными образами. Все это можно в полной мере отнести и к музыкальной фонографии.

Определяющими факторами для восприятия фонографического эффекта являются его собственные акустические свойства, способ применения к конкретному материалу и контекст употребления. Один и тот же технический прием – добавление искусственной реверберации – в одном случае является материализующим, т. е. с его помощью виртуальные звуковые объекты погружаются в акустическую атмосферу конкретного помещения, а в другом (например, при создании эффекта многопространственности) становится дематериализующим фактором, приобретающая символический смысл.

С. Лакасс исследовал эмоциональный эффект и экстрамузыкальные коннотации, возникающие в результате применения семи видов специфической обработки звука (реверберация, эхо, «слэпбэк» эхо, эффект телефона, flanging, harmonizer, distortion) к записанной речи, путем анкетирования и анализа данных от 128 респондентов (преимущественно немусыкантов) [25: 151]. Им было предложено оценить воздействие фонографических эффектов, проставив баллы напротив 25 заранее отобранных прилагательных (дескрипторов). На стадии анализа полученные результаты были обобщены в 8 факторов: доброжелательность, сила, естественность, временность, стабильность, расстояние, религиозность и радость.

Изначальное (необработанное) звучание речи воспринималось как довольно доброжелательное, близкое, стабильное, очень естественное и без каких-либо признаков силы/слабости, радости/грусти и религиозности. Практически все виды эффектов привели к отдалению, снижению естественности и меньшей стабильности звучания. Наибольшая искусственность была отмечена у harmonizer, flanging, distortion. Эти же обработки и в меньшей степени эффект телефона привнесли эмоцию недоброжелательности. В результате применения эффектов harmonizer и distortion звучание стало чуть более сильным и без религиозного чувства, также отсутствующего и у эффекта телефона. У flanging и harmonizer были отмечены «футуристические» коннотации, в отличие от эффекта телефона, обращенного к прошлому. Было также выявлено, что у harmonizer и эффекта телефона имеет место оттенок грусти. Эхо и реверберация согласно результатам исследования

несут в себе умеренно-положительную (доброжелательную) эмоциональную окраску, связь с прошлым и религиозные коннотации; они также, наряду со «слэпбэк» эхо несколько усиливают ощущение мощности звучания [25: 161].

Подробное рассмотрение и систематизация всего многообразия экстрамузыкальных значений и коннотаций звукорежиссерских эффектов является сложной проблемой, которую едва ли возможно осветить в формате данной статьи с какой-либо претензией на полноту.

Отметим, что семиотика дает ключ к постижению воздействия фонографических эффектов на культурно-опосредованном, когнитивно-ассоциативном уровне, однако не способна охватить все грани восприятия. В особенности это касается непосредственно музыкальной составляющей художественного произведения, так как музыка не является языком в буквальном смысле этого слова: она отнюдь не сводится к некоему набору символов, имеющих определенные значения, и может в принципе обходиться без таковых. Мы воспринимаем звук в целом и музыку в частности во многом на докогнитивном и даже предвнимательном, биологическом уровне, т. е. как набор стимулов и событий, вызывающих реакцию, которая базируется на механизмах мозга, необходимых человеку для выживания в окружающей среде [28].

Перспективная теория музыкального восприятия, опирающаяся на исследования в области психоакустики, психологии и психофизиологии музыкального восприятия, на наш взгляд, проясняет многие «внесемиотические» аспекты фонографических средств. Как мы упоминали ранее, уже само по себе воздействие на акустическую сторону музыкального текста является существенным фактором формирования эмоций, которое, будучи направленным на художественные цели, начинает функционировать на *значимом – фонетическом* уровне.

Приведем несколько тезисов, подтверждающих сказанное:

Исследования слуховой коры головного мозга показали, что любые значительные неожиданные изменения физических параметров звука во времени приводят к генерации нервных импульсов, переключающих внимание даже на музыку, прослуши-

ваемую человеком в качестве фона во время занятий другими видами деятельности [28].

Громкие и неожиданные звуки, вне зависимости от их происхождения, воспринимаются нами как пугающие [28: 88, 267].

Воздействие на тембр – еще до попытки ассоциировать его с опытом восприятия материальных объектов либо явлений окружающего мира и дать ему вербальное описание – моментально оценивается слуховой системой как приятное или неприятное, раздражающее, способствуя комфорту или напряжению (вплоть до болевых ощущений) [28: 90].

В музыке, где ключевую роль играет жесткий ритм, подчеркивание резонансных частот, акцентирование атак, увеличение общей громкости задающих его ударных инструментов приводит к более интенсивной активизации отделов мозга, отвечающих за «настройку» нашего внутреннего метронома и лежащих в основе нашей склонности непроизвольно постукивать ногой или раскачиваться при звуках музыки [5].

Крупный или, тем более, сверхкрупный звуковые планы могут психологически восприниматься слушателем как «вторжение» исполнителя в персональное/личностное пространство слушателя (которое является не только социально-культурным, но и биологическим фактором, коренящимся в феномене территориальности, в т. ч. свойственном и животным), вызывая яркий эмоциональный отклик [24].

Детальность тембров, яркая «графическая стереофония», отображающая движения исполнителя во время игры на инструменте, да еще вкуче с близостью звука способны сделать объект не только зримым, но и тактильно ощутимым, оказывая на реципиента сильное заражающее воздействие, при котором слушатель начинает сам примерять на себя роль исполнителя [28: 268].

Существует гипотеза, что в нашем сознании иногда настолько сильно запечатлены связи между особенностями звучания и конкретными стилями/исполнителями/произведениями, что при воспроизведении первых образ вторых возникает на уровне моментальной реакции, условного рефлекса [28: 85–87].

В музыке фонографические приемы/эффекты функционируют подобно традиционным исполнительским штрихам/приемам/

эффектам: с их помощью реализуется *артикуляция* в широком смысле, т. е. как произнесение музыкального текста (см. работы И. Земцовского [10], А. Сокола [17], Е. Титова [18], Л. Березовчук [3]). Даже если говорить о музыкальной артикуляции в узком смысле данного термина, в котором он употребляется в академической теории музыки (т. е. как степень слитности или расчлененности последовательности звуков), то доступное в современных звуковых редакторах искусственное растягивание звукового сигнала посредством алгоритмов *time-stretch* позволяет до определенной степени моделировать *legato*; сжатие его длительности либо создание преждевременного затухания с помощью ручной (*fade-out*) или автоматической регулировки уровня (экспандеры, гейты) – *non-legato*, *staccato*. Ручная или автоматическая регулировка уровня сигнала (с помощью компрессоров, экспандеров и пр.) дает возможность смягчать или, наоборот, подчеркивать атаку звука, создавая искусственное *sforzando* или *marcato*. Искусственная реверберация способна связывать отдельные звуки между собой, реализуя акустическое *legato* (термин И. Браудо [4]).

Наглядным примером полной аналогии между звукорежиссерскими и исполнительскими средствами является моделирование с помощью специфической обработки звукового сигнала (амплитудной и частотной модуляции, *pitch shift*) таких приемов, как вибрато, тремоло, глиссандо и пр. Эффекты, имеющие сугубо электроакустическое происхождение и трансформирующие тембр звука (напр. *flanging*, *phasing*, *distortion*), по своей музыкальной функции мало чем отличаются от традиционных шумовых, тембровых и пр. исполнительских приемов и эффектов⁴. Принципиальная разница в плане восприятия лишь в том, что резкое вмешательство в естественную природу звука всегда обращает на себя внимание и может быть оценено слушателем как нарушение благозвучия.

Для того чтобы дать системное объяснение *формообразующей* роли средств звукорежиссуры с позиции музыкознания, мы ввели понятие *фонографической артикуляции*, рассматривая ее как целостное явление, объединяющее все виды порожденных электроакустическими приемами слуховых эффектов, функционирующих в системе музыкальной фонографии.

По типу управляемых характеристик звучания можно выделить три основных вида фонографической артикуляции: 1) артикуляция *пространства* (или пространственная артикуляция); 2) артикуляция *тембра* (или тембровая артикуляция); 3) артикуляция *громкости* (или громкостная артикуляция) [8].

Все три вида артикуляции воздействуют как на *контонационный* (термин И. Мацеевского [14]), так и на *интонационный* аспекты художественного моделирования.

К *контонационному* аспекту относится, прежде всего, воздействие на фонизм и фактурную организацию музыкального произведения. Пространственная артикуляция обуславливает формирование акустических мизансцен, подразумевающую взаимное расположение звуковых объектов и ту акустическую атмосферу (резонансы помещения, реверберацию, эхо), в которую они помещены [26]. Пластическая архитектура звучащей конструкции определяет пространственное взаимодействие голосов в процессе развертывания музыкальной формы (что, впрочем, уже относится и к интонационной сфере). Все три вида артикуляции организуют *композиционный ритм* в звуковой картине: чередование и соотношение широких и узких, темных и светлых, мягких и жестких, громких и тихих, близких и далеких, фигурных и фоновых элементов. Они также способствуют *иерархическому структурированию* и *группировке* (разделению/слиянию), *функциональному членению* элементов музыкальной ткани, действуя подобно приемам инструментовки [2]. Так, *объединение* музыкальных голосов осуществляется путем сходного, а *разделение* – путем различного и контрастно-противоположного артикулирования (помещение звуковых объектов в одинаковые/близкие, либо различные/диаметрально противоположные точки пространства; одинаковая либо различная коррекция/трансформация тембров; синхронное либо асинхронное воздействие на громкость) [6; 7; 20].

Влияние на *интонационный* аспект проявляется преимущественно на синтаксическом и композиционном уровнях [11: 91].

Синтаксическое значение средств фонографии связано в первую очередь с так называемыми энергетическими музыкальными эмоциями (по В. Холоповой) – теми, что «обладают одними лишь «силовыми» качествами и дифференцируются по коорди-

натам: активность/пассивность, интенсивность/экстенсивность, стеничность/астеничность, напряжение/разрядка, подъем/спад» [19]. Ряд необходимо также дополнить бинарной оппозицией «динамика/статика», особенно актуальной для фонографической звукописи. *Напряжение* (своего рода *энергетический потенциал* музыки) создается с помощью *фонографического дисбаланса*: например, за счет стереофонической *асимметрии*, объемных, тяготеющих к заполнению пустот в пространстве между объектами, сознательного «нарушения» баланса звучностей (музыкального баланса), намеренного искажения тембров, противоречащего их внутренней природе, и т. п. Яркие фонографические контрасты могут приводить к эффекту смены и сопоставления «аудиокадров» даже при отсутствии каких-либо существенных изменений состава и функций инструментов/исполнителей в звучащей партитуре. *Динамическая артикуляция*, формируемая с помощью эффектов тембровой модуляции, перемещения в пространстве либо громкостной динамики, способна создать различные формы *движения* музыкальной мысли. Динамика звукового образа имеет то же происхождение, что и мелодическая линия: она исходит из психической энергии, движения души человека [7].

Композиционная функция фонографических средств опирается на принципы *повторности*, *контрастности* и *вариационности* на уровне *артикуляционной формы*. За счет помещения различных частей и разделов в тот или иной пространственно-тембровый контекст достигается подчеркивание их функционального подобия/тождественности либо различия, членораздельность формы; создается драматургия звукового образа – опять же на основании тех же принципов, на которых строится оркестровка [2].

Отдельного внимания заслуживает использование фонографических средств с целью *создания новых звучащих элементов*. Здесь уже мы имеем дело не только с интерпретацией, но и с *монтажно-фонографическим методом* композиции. Систематизация фонографических средств звукописи с позиции их художественной функции является, на наш взгляд, важной и требующей дальнейшей проработки проблемой. Ее решение не только позволит более глубоко исследовать звукорежиссуру как объект музыковедения и фонографическую музыку в целом, но и послужит хо-

рошим подспорьем в практической деятельности, помогающим наиболее эффективно находить убедительные художественные решения.

Примечания

- ¹ Под фонографической музыкой мы подразумеваем те произведения, которые создаются *специально* для технического носителя, для прослушивания через электроакустические средства воспроизведения (громкоговорители, головные телефоны). Данное понятие распространяется на произведения любого направления – вплоть до традиционной или академической музыки прошлого, если их звуковой образ формируется с активным использованием средств звукорежиссуры.
- ² Рабочий термин автора.
- ³ Разделение такого рода применительно к звукорежиссуре отнюдь не надумано. Например, в ситуации концертного звукоусиления, когда громкость электроакустических систем многократно превышает громкость источников звука, расположение звуковых объектов в виртуальном электроакустическом пространстве может абсолютно не совпадать с расположением музыкантов на сцене и определяться положением панорамного регулятора на микшерном пульте. Локализация звучания голоса/инструмента исполнителя, передвигающегося вместе с локальным микрофоном или инструментом со встроенным звукоснимателем, не изменится без специальных действий звукорежиссера. Вместе с тем, во время живого выступления реальный визуальный ряд послужит ключевым фактором локализации объекта в сознании реципиентов. В звукозаписи этого же концерта такое движение может быть воссоздано на стадии сведения многодорожечной фонограммы даже при отсутствии изображения – одними лишь звукорежиссерскими средствами (автоматизацией панорамирования). В данном случае имеет место не фиксация движения звука, а именно *указание* на перемещение его источника в пространстве.
- ⁴ В случае с электронными и электрофонными инструментами аналогичная специфическая обработка используется непосредственно в исполнительской практике как темброартикуляционное средство.
- ⁵ Например, при создании копий сигнала (с помощью процессоров эффектов либо операций редактирования) со временем задержки приблизительно более 50 мс образуется *отдельный* звуковой объект/событие⁵ или, если имеет место обратная связь, несколько звуковых объектов/событий, идентичных оригиналу или более-менее с ним

сходных (в зависимости от того, как они артикулируются). В случае с относительно небольшим временем задержки (примерно до 2 сек.) сформированная таким образом последовательность звуков воспринимается как *эффект эхо*. При интервале в несколько секунд или даже минут каждая копия сигнала воспринимается как *повтор*. К этой же группе фонографических средств относится и *искусственная реверберация* (представляющая собой не что иное, как совокупность задержанных копий звукового сигнала, время между которыми столь мало, что они сливаются друг с другом в единое целое), ощутимо разделенная с прямым сигналом во времени и/или пространстве [25].

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М., 1998.
2. Банищиков Г. И. Законы функциональной инструментовки. СПб., 2003.
3. Березовчук Л. Н. Артикуляция в музыке (к проблеме модальной звуковой формы в произведении) // Музыкальная коммуникация: Сборник научных трудов. СПб., 1996. С. 187–203 (серия «Проблемы музыкознания», вып. 8).
4. Браудо И. Артикуляция: (О произношении музыки). Л., 1961.
5. Браун С., Парсонс Л. Нейрофизиология танца / Пер. Б. В. Чернышев // В мире науки. М., 2008. № 10 (Октябрь). URL: <http://spkurdyumov.narod.ru/tantsi.pdf>
6. Гармиза Г. И. Акустическая мизансцена как элемент формообразования в музыке // Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке: [Материалы Международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5–7 декабря 2011 г.) / Гл. ред. А. А. Тимошенко]. СПб., 2011. С. 48–54.
7. Гармиза Г. И. Музыкальная звукорежиссура как объект исполнительского музыкознания // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: Материалы Международной научно-теоретической конференции (Санкт-Петербург, 20–21 июня 2011 г.) / [Ред.-сост. И. В. Мациевский]. СПб., 2011. С. 45–50.
8. Гармиза Г. И. Программируемая артикуляция в музыкальной звукорежиссуре // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 28 марта 2009 г. СПб., 2009. С. 17–20.
9. Динов В. Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. СПб., 2002.
10. Земцовский И. И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: Сборник

- научных трудов. СПб., 1996. С. 97–103 (серия «Проблемы музыкознания», вып. 8).
11. *Красильников И.* Музыкальные функции средств звуковой режиссуры и звукового синтеза // Музыкальная академия. М., 2011, № 2. С. 91–94.
 12. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Пер. с нем. Г. Балтер; Предисл. и коммент. М. Этингера. М., 1975.
 13. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
 14. *Мацевский И. В.* Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира: Проблемы изучения: Материалы международных научных конференций / Ред.-сост.: В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. М., 2008. Вып. 1. С. 9–56.
 15. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
 16. *Пирс Ч. С.* Избранные философские произведения / Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриевой. М., 2000.
 17. *Сокол А.* Теория музыкальной артикуляции. Одесса, 1996.
 18. *Титов Е. С.* Теоретические основы музыкальной артикуляции: Дис. ... канд. иск. (спец. 17.00.02). Ростов-на-Дону, 2002.
 19. *Холопова В.* Теория музыкальных эмоций: Опыт разработки проблемы. URL: <http://m-music.ru/index.php?showtopic=4370>
 20. *Bregman A. S.* Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound. Cambridge, 1990.
 21. *Chion M.* Audio-vision: Sound on screen / Ed. and transl. by C. Gorbman. New York, 1994.
 22. *Christensen L., Hoeg W., Walker R.* Subjective assessment of audio quality – the means and methods within the EBU. 1997, Winter. URL: http://tech.ebu.ch/docs/techreview/trev_274-hoeg.pdf
 23. *Gibson D.* The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production. Vallejo, 1997.
 24. *Hall E. T.* The Hidden Dimension. New York, 1966.
 25. *Lacasse S.* 'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression. Liverpool, 2000.
 26. *Moylan W.* Understanding and Crafting the Mix: The art of recording, 2nd ed. Oxford, 2007.
 27. *Schaefer R. M.* The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, 1993. Kindle Edition.
 28. *Vickhoff A.* A Perspective Theory of Music Perception and Emotion. Doctoral dissertation in musicology. Gothenburg, 2008.

Таблица 1.
Типология фонографических средств по аспектам звукового образа

Вид артикуляции	Слышимый результат/эффект	Технические средства/методы
Пространственная (статическая)	Акустическая атмосфера	Выбор помещения для записи и управление его акустическими свойствами; выбор и расстановка микрофонов; микширование/панорамирование сигналов от разных (ближних, общих, дальних) микрофонов; добавление искусственной реверберации/быстрого эха
	Горизонтальная (азимутальная) локализация	При параллельной звукозаписи: расположение источников звука в помещении, выбор и расстановка микрофонов; панорамирование
	Глубинная локализация	Выбор и расстановка микрофонов; при записи с использованием общего микрофона – расположение источников звука в помещении; микширование сигналов от ближних/общих/дальних микрофонов; ручная/автоматическая регулировка уровня; эквализация (главным образом, изменение уровня верхних и нижних частот); добавление искусственной реверберации /быстрого эха и регулировка параметров эффекта (соотношение прямого и обработанного сигнала, времени задержки между ними и пр.); регулировка ширины виртуального источника звука

<p>Пространственная (динамическая)</p>	<p>Перемещение в горизонтальной плоскости (левее/правее)</p>	<p>Программирование реального перемещения источников звука в пространстве в процессе первичной записи; динамическое микширование стереосигналов с разным горизонтальным позиционированием одних и тех же виртуальных источников звука; автоматизация панорамирования; применение автоциклических модуляторов панорамы</p>
<p>Тембровая (статическая)</p>	<p>Перемещение по планам (ближе/дальше)</p>	<p>Программирование реального перемещения источников звука в пространстве в процессе первичной записи; динамическое микширование сигналов с разными планами одних и тех же виртуальных источников звука; динамическое изменение уровня и других параметров искусственной реверберации/быстрого эха; автоматизация уровня сигнала; автоматизация эквалайзеров/фильтров; динамическая регулировка ширины виртуального источника звука</p>
	<p>Формирование/коррекция тембра (без искажения природы звука)</p>	<p>Выбор помещения для записи и управление его акустическими свойствами; выбор оборудования в составе звукового тракта; выбор и расположение микрофонов; смешивание сигналов микрофонов/звукоснимателей, принимающих звук от одного и того же источника; деликатная коррекция АЧХ с помощью эквалайзеров/фильтров и многополосных устройств динамической обработки; обогащение спектра посредством психоакустической обработки (эксайтеров, энхансеров и т. п.), привносящей стабильную окраску; аккуратное использование автоматических регуляторов уровня (компрессоров, экстендеров и т. п.); добавление сливающейся с тембром сигнала искусственной реверберации</p>

	Трансформация тембра (с искажением природы звука)	<p>Резкая коррекция АЧХ; применение приборов/эффектов distortion, fuzz, overdrive, создающих стабильно высокий уровень искажений; перемодуляция сигнала; использование разного рода искажающих преобразователей сигнала или их цифровых имитаций (эффект телефона, мегафона, грампластинки, гитарного усилителя и т. п.); управление временными параметрами сигналов (например, отсечение атак или проигрывание сигнала «задом наперед»); изменение высоты (pitch shift) на фиксированную величину, приводящее к ощущению сдвигу формант; резкая психоакустическая обработка, привносящая в тембр постоянную окраску.</p>
	Динамическая коррекция тембра (без искажения природы звука)	<p>Ощутимая (но не трансформирующая тембр) динамическая коррекция АЧХ; акуратная психоакустическая обработка, результат которой существенно меняется в зависимости от уровня/спектра исходного сигнала; легкая амплитудная модуляция (искусственное тремоло); динамическое микширование сигналов разных микрофонов/звукоснимателей, принимающих звук от одного и того же источника.</p>
Тембровая (динамическая)	Модуляция тембра (с искажением природы звука)	<p>Автоматизация эквалайзера, резко изменяющего тембр; применение приборов/эффектов distortion и overdrive, создающих искажения, количество которых ощутимо меняется на слух в зависимости от уровня сигнала; автоциклические модуляторы амплитуды (сильное тремоло), частоты (вибрато), АЧХ (эффект wah-wah), фазы и времени задержки (chorus, flanger, phaser); вращающийся громкоговоритель Лесли; значительное динамическое изменение высоты; взаимная модуляция сигналов (кольцевые модуляторы, вокодеры, морфинг); сильная, деформирующая тембр широкополосная и многополосная автоматическая регулировка уровня; нарочитая психоакустическая обработка, результат которой существенно меняется в зависимости от уровня/спектра исходного сигнала</p>

Громкостная (статическая)	Относительная громкость звукового объекта	Статическая ручная регулировка уровня; при параллельной записи: расположение источников звука в помещении, выбор и расстановка микрофонов, управление акустическими свойствами помещения
Громкостная (динамическая)	Громкостная динамика звукового объекта	Динамическая ручная регулировка уровня; автоматическая регулировка уровня с помощью компрессоров, экспандеров и т. п.

Юлия Бобовкина

(Челябинск)

Влияние раннего джаза на творчество Ф. Бузони

«Фортепиано – это фундамент музыки. Не больше и не меньше», – сказал однажды в своем интервью джазовый музыкант Рэй Чарльз. Однако прежде чем это произошло, инструменту суждено было пройти длительный путь становления и самоутверждения в музыкальной культуре. Вплоть до конца XIX века парадокс фортепиано заключался, главным образом, в следующем: несмотря на ударную звуковую природу инструмента, композиторы и исполнители требовали от него певучего звука. Такой подход был обусловлен сформировавшимся музыкальным мышлением Европы, чьи традиции неизменно восходят к итальянскому музыкальному искусству, тяготеющему к бельканто. Одним из первых, кто высказал диаметрально противоположную точку зрения по данной проблеме, был Ферруччо Бузони, считавший, что требовать от фортепиано певучего звука – глупо. Именно этот тезис стал первоосновой всего творчества мастера после 1894 года, тем самым сделав его одним из первых реформаторов и новаторов в фортепианном исполнительском искусстве академической традиции.

Личность и творчество Ферруччо Бузони на сегодняшний день считаются достаточно изученными. Однако внимание продолжает привлекать факт рождения «нового» Бузони. Интересной здесь представляется следующая деталь. Все музыковеды (А. Алексеев, Г. Коган и др.) сходятся во мнении, что переломным периодом во взглядах Бузони стали 1891–1894 годы, проведенные в США. Обоснование же данного факта часто находят лишь в одном: в предшествующем периоде знакомства с творчеством Ф. Листа в Финляндии. Однако, как это обычно бывает, процесс подготовки переломного момента действительно занимает достаточно длительный срок, но окончательно происходит лишь тогда, когда имеет место быть какое-то определенное событие, которое окончательно заставляет убедиться в правоте суждений, сделанных на основании чего-то ранее. Отсюда возникает закономерный вопрос: если рождением «нового» Бузони стали годы, про-

веденные в Америке, то что могло стать тем самым событием, которое окончательно сформировало его взгляды и достаточно специфичный подход к фортепианному исполнительскому искусству? Складывается впечатление, что это «что-то» должно было быть кардинально противоположным по отношению к европейским музыкальным канонам того времени.

Ферруччо Бузони, будучи итальянцем по происхождению, воспитанным в лучших традициях академического пианизма, по возвращении из Америки становится приверженцем новой идеологии, сводившейся к избавлению от устаревших традиций в музыке. А. Д. Алексеев по этому поводу пишет следующее: «Пианизм Бузони претерпел значительную эволюцию. Вначале манера игры молодого виртуоза имела характер академизированного романтического искусства, корректного, но ничем особенно не примечательного. В первой половине 1890-х годов Бузони резко изменяет свои эстетические позиции. Он становится художником-бунтарем, бросившим вызов обветшалым традициям, поборником решительного обновления искусства...» [2: 11]. Современники и исследователи его творчества отмечают интересные особенности его исполнения после 1894 года, среди которых самыми важными называют: своеобразный звук, который был «холодным» и «белым»; ритм, который был главным достоинством исполнителя; тягу к импровизации. Последнее закрепило за ним славу некоего «чудака», который иной раз позволял себе достаточно вольно обращаться с авторским текстом. По причине этого Бузони до сих пор остается немного недооцененным и до конца не понятым исполнителем.

Но, может быть, это нам не хватает какой-то информации для понимания его «чужацества»? Попробуем провести мысленный эксперимент. Допустим, что Ф. Бузони жил не сто лет назад, а является нашим современником. Рассмотрим его творчество в контексте сегодняшней музыкальной культуры.

Современная музыка является настолько разнообразной и насыщенной экспериментами, что удивить чем-то в ней достаточно сложно. Происходит постоянный синтез элементов различных музыкальных жанров, стилей и направлений. Такой синтез как бы взаимообогащает их. В основе многих музыкальных направ-

лений сегодня лежит принцип импровизационности, пришедший из джаза – музыки, родившейся в Америке на рубеже XIX–XX веков. Импровизационность как явление свойственно традиционной инструментальной музыке многих народов мира. Однако именно в джазе оно нашло наиболее яркое свое проявление и как форма выражения, и как способ мышления. В течение всего XX века джаз оказывал влияние на музыкальную культуру и продолжает делать это до сегодняшнего момента. Не стала исключением здесь и академическая музыка. Сегодня существует огромное количество различных обработок произведений композиторов эпохи барокко, классицизма, романтизма, построенных на принципе импровизации, и это уже никого не удивляет. Возможно, никого бы не удивил своим творчеством и Ферруччо Бузони, будь он нашим современником. Его «чудачества» перестали бы быть таковыми в контексте нашей музыкальной современности. Скорее всего, его бы просто отнесли к экспериментаторам, которые пытаются синтезировать принцип джаза с академической музыкой. Так мог ли джаз оказать влияние на одного из самых известных и интересных исполнителей конца XIX – начала XX века?

1891–1894 годы – период творчества Бузони, связанный с его пребыванием в Америке («американский период»). В эти годы Ф. Бузони живет в Бостоне, преподает в Бостонской консерватории, параллельно сочиняет музыку и гастролирует с концертами по всей стране. Ему 25–30 лет – возраст, который, с точки зрения психологии [8], является одним из наиболее важных в формировании последующих взглядов человеческой личности. Это возраст, когда человек окончательно формирует свое мировоззрение, мироощущение и мировосприятие, и в тоже время это еще тот возраст, когда человек способен воспринимать и впитывать в себя все новое. Четыре года – срок небольшой для каких-либо исторических процессов, но вполне достаточный, чтобы повлиять на человека и изменить его мировоззрение.

Америка конца XIX века – это молодая страна с активно развивающейся экономикой во всех сферах деятельности. Этот факт начинает усиливать приток эмигрантов из Европы. Предшествующий 1900-м годам период, получивший с легкой руки Марка Твена название «Позолоченного века», оставил после себя не-

сметные богатства для страны в культурно-историческом аспекте. Множество музеев, академий, колледжей, школ, театров, библиотек, оркестров и благотворительных обществ – все это теперь составляло неотъемлемую часть развивающейся культуры США [2: 602–606]. Музыкальная жизнь страны также претерпевала изменения. В ней шли свои активные и закономерные процессы. Главным образом они были связаны с синтезом абсолютно различных культур: афроамериканской (преимущественно народной) и европейской (преимущественно академической) [6: 33–38]. Вскоре такой конгломерат приведет к возникновению нового явления, которое впоследствии войдет в историю мировой музыки под названием «джаз» и окажет влияние на развитие целой музыкальной индустрии XX–XXI веков. Но в начале 1890-х годов понятия «джаз» как такового еще не существовало. Однако уже в это время сформировались и активно развивались, оказывая влияние на всю музыкальную культуру Америки, так называемые ранние формы инструментального джаза (архаический джаз, временной период с 1863–1895 годов): музыка мачинг-, стрит- и брасс-бэндс; музыка кантри-брасс-бэндс; рэгтайм (фортепианный и оркестровый рэгтайм южных штатов); музыка спэзм-, джаг-, таб- и уошборд-бэндс; ранние фортепианные стили (баррелхауз- и хонки-тонк(и)-пиано)¹ [4: 56]. Кроме того продолжали свое развитие вокальные формы джаза: спиричуэлс, музыкальный театр менестрелей, блюз. Новая музыкальная культура Америки олицетворяла собой свободу. Главными ее трансляторами были уличные духовые оркестры, танцевальные залы, публичные увеселительные заведения. Это сделало ее доступной для уха слушателя любой социальной прослойки.

Принято считать, что джаз родился в Нью-Орлеане (штат Луизиана), в районе Сторивилль. Однако это не означает, что до этого момента в других городах США никто не слышал подобной музыки. Формирование раннего джаза проходило практически на всей территории Северной Америки одновременно, в течение достаточно продолжительного времени. Нью-Орлеан

¹ Классификация стилей архаического джаза по Альфонсу Дауэру [см. 4: 156].

же, со своей открытой и свободной атмосферой, наиболее сильно сконцентрировал в себе эту тенденцию на рубеже XIX–XX веков [7: 14–31]. Кроме того, в «эру прогрессивизма» (именно так историки характеризуют период после 1890 года) Америка уже имела достаточно развитую транспортную систему. Это были не только портовые города на восточном побережье США, но и обширная железнодорожная сеть, связывающая отдаленные районы страны. Это также открывало возможность свободного мигрирования новой музыкальной культуры внутри страны.

В итоге джаз, точнее его ранние проявления, звучал буквально повсюду. Он заполнил своим присутствием как сельские, так и городские районы США, и главное, он не был похож на музыку Старого Света [6: 44]. Отличительными особенностями раннего джаза были: упругий синкопированный и очень ясный ритм, импровизация, необработанные тембры. Все это привело к рождению джаза примерно к 1895 году. Сходную точку зрения высказывает Ю. Кинус [4: 149].

В такую Америку приехал 25-летний Ферруччо Бузони в 1891 году. Работая в Бостонской консерватории, но при этом гастролируя, он мог совершенно свободно передвигаться по стране и впитывать в себя всю ту музыкальную культуру, которой была пропитана Америка 1890-х годов. Он мог как угодно относиться к новой музыке, которая еще не имела официального названия «джаз», но то, что она оказывала на него влияние, бесспорно. «Холодный» и «белый» звук, свойственный манере игры Бузони, очень напоминает необработанные тембры инструментов в джазе (к примеру, общеизвестен факт, что именно афроамериканцы, в отличие от европейцев, рассматривали фортепиано как набор из 88 барабанов); напористый, четкий и ясный ритм – о качественной составляющей ритмов рэгтаймов, хонки-тонк(и)- и баррел-хауз-пиано; импровизация – об импровизации в самом джазе, как способе свободного мышления. К слову сказать, Бостон, куда приехал молодой пианист, был один из первых городов Нового Света, столкнувшийся с чуждой для него культурой другого народа, привезенного в качестве рабов из Африки. Этот факт дает вполне осознанную возможность существования раннего джаза на территории этого города. Таким образом, становится очевид-

ным, что в американский период Бузони вполне мог познакомиться с ранним джазом, который естественным образом повлиял на его имеющиеся представления о музыке, а также трактовку музыкального инструмента (в частности фортепиано как ударного инструмента). С этой точки зрения становится понятной и его тяга к импровизации, а также обращение к композиторам XVIII века (в частности, к И. С. Баху) и их клавирным произведениям, в основе которых лежали элементы импровизационности [1: 7–8].

На наш взгляд, непосредственное соприкосновение с джазовой культурой в годы пребывания Ф. Бузони в США существенно повлияло на манеру исполнения сочинений старинной и классической музыки, и, возможно, стимулировало его поиски в транскрипциях музыки разных эпох, стилей и направлений. Не зря музыкальные критики 1920-х–1930-х годов писали: «Бузони никогда не играет Шопена, Бетховена, Листа; он исполняет всегда Бузони-Шопена, Бузони-Бетховена, Бузони-Листа... Подобная “бузонизация” всех композиторов порождала многочисленные нарекания» [5: 48]. В первую очередь это выразилось в свободе высказывания, связанной с отступлениями от темпа, близкими музыке раннего свинга; особой акцентуацией, свойственной джазовому исполнительству (акцентирование слабых долей и затактовых фразовых мотивов); манере изложения тематического материала как мотивной, фразовой структуры, так и предложения, периода, цельной темы и других формообразующих структур.

Все это сделало Ф. Бузони не только новатором в фортепианном исполнительском искусстве, но и «художником», предвидевшим дальнейший путь развития музыки на много лет вперед. Ферруччо Бузони был музыкантом, опередившим свое время, из-за чего долгое время оставался непонятым. Он стал одним из первых европейских музыкантов-пианистов, который попытался синтезировать принципы раннего джаза с традициями европейского фортепианного искусства, тем самым, возможно неосознанно, проложив дорогу джазу в академическую музыку.

Литература

1. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. М., 1962. Ч. 1, 2.
2. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. М., 1982. Ч. 3.

3. *Болховитинов Н. Н.* История США. М., 1983.
4. *Кинус Ю. Г.* Из истории джазового исполнительства. Ростов-на-Дону, 2009.
5. *Кинус Ю. Г.* Джаз: истоки и развитие. Ростов-на-Дону, 2011.
6. *Коган Г.* Ферруччо Бузони. М., 1971.
7. *Конен В.* Рождение джаза. М., 1984.
8. *Шапиро Н., Хентофф Н.* Послушай, что я тебе расскажу... История джаза, рассказанная людьми, которые ее создавали / пер. с англ. Ю. Т. Верменича; примеч. С. А. Беличенко. Новосибирск, 2006.
9. *Элкинд Д.* Эрик Эриксон и восемь стадий человеческой жизни. URL: http://www.sociology.mephi.ru/docs/sociologia/html/D_elkind%20-%20erik_eric_i_8_stadiy.html

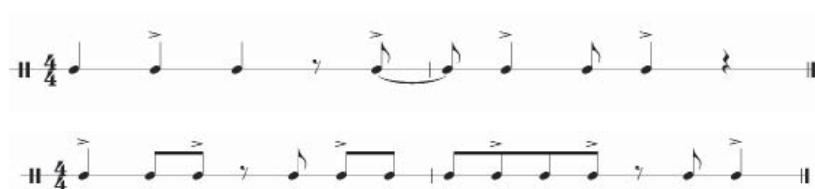
Екатерина Коровина
(Екатеринбург)

Некоторые особенности ритмической организации в джазе

XX век в мировой культуре во многом определен открытием человеком новых граней темповых возможностей, связанных с увеличением скорости передвижения, – транспорт, запись и др. Скорость передвижения нашла свое наиболее объективное отражение в музыке как временном виде искусства. Появляются такие музыкальные направления и стили, в которых темп имеет первостепенное значение. К их числу относятся джаз и его направления со стихийно развивающейся импровизацией. Достаточно вспомнить баттлы, которые устраивали братья Страйт за фортепиано, кларнетист Б. Гудман с барабанщиком Ч. Уэббом в джазовых клубах [1].

Важнейшей составляющей джазового языка становится ритм. Именно ритмическая направленность в джазе является ведущей, когда нет принципиальной необходимости в точном звуковысотном интонировании в процессе импровизации. Поэтому импровизация в джазе является не чем иным, как свободой от заданной темы как исходной ритмической и интонационной модели на основе гармонической последовательности и формообразующего синтаксиса. Недаром многие джазовые музыканты говорят, что четырехдольный размер – самый сложный, поскольку он обнаруживает в своем ритмическом арсенале огромное число комбинаций и переходов.

Рассмотрим в качестве примера несколько ритмических моделей, отличающиеся друг от друга типом ритмической пульсации и вариантами перехода один в другой.





И. Стравинский, вдохновившись однажды искусством джазовой импровизации, заметил, что в джазе нет метра, а есть только счет [4]. При предпочтении ритма звуку ритм является доминирующим, ведь ритм без звуковысотности в джазе существует, а мелодия без ритма нет.

К числу наиболее распространенных моделей в джазе относятся свинг и латина. Эти ритмические формулы и их взаимодействия являют существо джаза, создающее основное его настроение, характер движения танцующего.

In the Moon



Указанные примеры лишь схематично иллюстрируют идею игры и возможного ритмического перехода один в другой в процессе джазового исполнения от одного к другому типу ритмической организации.

Проникая в партитуру различных тембров, свинг (латина) организует ту или иную музыкальную композицию (в большинстве случаев стандарт) по законам человеческой физиологии, когда тело невольно начинает двигаться в заданном темпе, но при этом «вдоль» и «поперек» ритма, причем попадание между долей обеспечивает наибольшую степень удовольствия. На этом основаны все современные направления и стили, такие как блюз, рэгги, RnB, рок, диско-поп, рэп, хип-хоп и др.

Для иллюстрации ведущей роли ритмической составляющей приведем несколько примеров современной джазовой аранжировки Flute Down К. Дэнсона. Элементарный анализ партий

показывает повышенную ритмическую активность всех тембровых линий. При этом интонирующие инструменты партитуры (флейта, гитара и фортепиано) используют ту же технику, что и исполнитель на ударной установке: акцент, смещение доли, внутритактовая и межтактовая синкопы. Ударный ритм, появляясь в тембровом обличье, организует партитуру в виде ритмической полифонии: контрастной, имитационной, когда смещение доли на полтакта напоминает полифонический прием – ударный контрапункт – с $h=0,5^1$ (термин Фукса, Танеева). Так, современная аранжировка джазовых «вечнозеленых» мелодий или же популярных мелодий (каверов) в самых различных джазовых направлениях и стилях² в качестве базового принципа жанрово-стилевого переосмысления использует ритм во всем многообразии комбинаций и переходов, включая полифоническую технику.

Новый уровень возникновения темпоритма в современной джазовой культуре может пролить свет на некоторые вопросы происхождения музыки и ее первичного ритмического комплекса, явно превалирующего над звуковысотностью. Здесь речь идет о первичном происхождении корпоральной³ (телесной – у Х. Римана [3]) музыкальной ритмики как базового принципа реализации музыкальных потребностей человека.

Примечания

¹ Техника горизонтального индекса нашла наиболее яркое применение в канонах и канонической имитации.

² Примерами джазовых обработок популярных тем, так называемых каверов, являются проекты американского исполнителя Пола Анка (например, *Smell's like teenspirit* из репертуара рок-группы Nirvana), саундтрек в фильме «Стиляги», большинство из композиций которых выполнены в технике джазового оркестрового свинга, латины, фанка и др.

³ Термины корпоральная и спиритуальная ритмика используются автором в работе «Гармония блюза» [2].

Литература

1. Джаз: Документальный фильм / Режиссер Кен Бернс (Ken Burns). Великобритания; США, 2001. Продолжительность: 721 мин.
2. Коровина Е. Гармония блюза. Екатеринбург, 2001.
3. Риман Х. Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. Ю. Энгеля. М.: Лейпциг, 1898.
4. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.

Алексей Косых
(Санкт-Петербург)

**О принципах функционального членения
звуковой среды средневекового города:
Принцип неоднородности***

Пытаясь понять образ города, истолковать городской текст, город чаще рассматривают и читают, чем слушают [11; 17]. Я пробую слушать город, и его звуковой среде (на примере средневекового Новгорода¹) посвящена моя диссертация. В данной работе я пытаюсь прояснить убеждения, лежащие в основе анализа и оценки городской звуковой среды, т. е. собственно принципы и установки моего исследования².

Исследовательскую операцию «функциональное членение» я мотивирую представлением о системности культуры и ее областей (например, системности языка, системности музыки). Контексты понятия «функциональное членение» можно найти в структурной лингвистике³ и в академическом музыкознании⁴.

На русском языке существует определенное количество трудов о музыке средневекового города – от одноименного перевода сильно сокращенного варианта книги Г. Мозера [15] до главы «Концертное исполнительство в средневековых городах» в книге Е. Дукова [10: 122 и далее]. Если сравнить понятия «музыка города» и «звуковая среда города», то понятие «звуковая среда» шире понятия «музыка» и акцентирует внимание на пространственных характеристиках звучания. В свою очередь, понятие «звуковая среда» часто используется как синоним звукового ландшафта, однако также понимается более расширительно. Так, М. Шейфер определяет звуковой ландшафт как «любой сегмент звуковой среды, ставший предметом исследования» [4: 274].

Первый принцип функционального членения звуковой среды города можно сформулировать как принцип неоднородности. И здесь теоретические положения насчет средневекового (и вообще, древнего) города необходимо дополнить собственными

* Статья публикуется в авторской редакции.

наблюдениями в современном городе, так как именно он является посредником между мной (исследователем) и объектом моего исследования (средневековым горожанином и его городской средой, его звуковым ландшафтом)⁵.

Частными случаями неоднородности являются неоднородность ландшафта, неоднородность городского пространства и неоднородность звучаний.

Неоднородность ландшафта

Тезис о неоднородности ландшафта основан на различении натуралистических и социокультурных объектов [18: 62], природного и культурного ландшафта [13]. Подошвой города является природный ландшафт – относительно стабильный, меняющийся очень медленно. В самом деле, скорость геологических изменений гораздо ниже скорости культурных изменений: Волхов течет там же, где и 1000 лет назад, его долина (где расположен Новгород) также не претерпела значительных трансформаций. Однако за столетия человеческой жизнедеятельности на природной подошве образовался культурный слой. Это результат культурной формовки природного ландшафта – тех изменений, которые внесли в него люди (городская застройка и организация городского пространства – улицы, площади, пристани, мост, рынок, крепость).

Природный и архитектурный ландшафт изоритмичны друг другу. В мае 2013 г. велосипедные поездки по средневековой части Новгорода позволили сделать любопытные наблюдения над рельефом, которые были невозможны во время пеших прогулок. Выяснилось, что средневековый Новгород расположен на многочисленных холмах, – городское пространство состоит из многочисленных повышений и понижений, которые особенно ощутимы, когда ты едешь на велосипеде. Улица взбирается вверх (и ты жмешь на педали) и спускается вниз (и ты едешь, притормаживая). Фасады домов вторят изгибу рельефа еле заметными ступеньками понижений и повышений. Верхушки холмов Новгорода все, как правило, были уставлены каменными церквями еще в средневековье. Вокруг располагались и располагаются дома, а в средние века – часто и кладбища⁶. Проанализировать, как средневековая звуковая коммуникация была связана с особенностями

рельефа и архитектурного ландшафта, – следующий шаг в моем исследовании и предмет отдельной статьи.

Неоднородность городского пространства

Рассуждая о пространстве средневекового города, я использую определение, предложенное в социологическом исследовании М. Вебера «Город» (1921)⁷. Согласно М. Веберу, наиболее общее определение города не исчерпывается только социологической или только экономической дефиницией, но опирается на конфигурацию параметров: соседство рынка и резиденции правителя (двора). Сочетание рыночного центра, места торговли и ремесел и крепости является нормальным для города, как западного (европейского), так и восточного (азиатского).

Неоднородность городского пространства была осмыслена исследователями звуковых ландшафтов, предложившими модель «двор правителя – город – деревенская округа». Б. Смит в книге «Акустический мир Англии раннего нового времени» (1999) показал, что звуковые ландшафты королевского двора, города и деревенской округи наиболее репрезентативны [5: 34]. В. Эрльман, наоборот, предпочитает говорить о едином звуковом ландшафте, структурируя его по трем осям (округа, город, королевский двор), к которым тяготеют дробные подразделения – звуковые микромиры. Звуки в этих очень разных средах – одна аграрная, другая ремесленная, третья логоцентрическая – имеют различное значение [2].

Неоднородность звучаний

С физической точки зрения звуковая среда предстает нерасчлененным континуумом, несемантизированным пространством, пронизанным звуковыми волнами разной длины, которые могут быть концептуализированы как звуки разной высоты, тембра и интенсивности. Поясню это положение таким примером.

В мае 2013 г. я предпринял экскурсию в Новгород с целью изучения географического и архитектурного ландшафта его центральной, средневековой части. Первоначально меня интересовали особенности рельефа и то, сколько средневековых построек уцелело и как они вписаны в современный городской пейзаж, однако потом мое внимание переключилось на звуковую среду города.

Православная Пасха в 2013 г. была поздняя (5 мая), и моя поездка пришлось на пасхальную неделю. В Новгороде действует обычай, по которому в пасхальное воскресенье любой человек может звонить в церковные колокола. Решил попробовать и я.

По пути к Софийской звоннице, где работает мой приятель, звонарь и архивист Слава Волхонский⁸, я решил записать звучание колоколов Софийской звонницы на диктофон. На Торговой стороне я нашел то место, где ухо начинает различать звон софийских колоколов (перекресток Ильиной и Михайловой улиц). Тут я включил диктофон и отправился на Софийскую сторону. Дул сильный ветер. Я прошел Ильину улицу, Торг с его многочисленными церквями XII–XVII вв., поднялся на горбатый пешеходный мост (послевоенное сооружение, построенное недалеко от устоев средневекового Великого моста, соединявшего Софийскую и Торговую сторону). На вершине моста я остановился передохнуть и полюбоваться Волховом и панорамой Софийской стороны. Колокола на звоннице звонили в полную силу. Я спустился на Софийскую сторону, прошел ворота под утраченной Пречистенской башней, свернул к звоннице, и еще постоял немножко у ее подножия, а потом завершил запись.

Когда позже я скопировал и прослушал запись, то ужаснулся – первые десять минут моей звуковой прогулки отпечатались прерывистым треском. Звук колоколов можно различить только на одиннадцатой минуте, когда я спускался с пешеходного моста. По мере приближения к звоннице интенсивность звона возрастает.

Оказалось, что в ветреную погоду звон колоколов Софийской звонницы, различаемый ухом еще на Торговой стороне, не улавливается микрофоном, фиксирующим лишь шум ветра. Этот опыт навел меня на соображения о безразличности техники к разным типам звучания (микрофон «интересует» лишь интенсивность сигнала, а не его семантические характеристики и эстетические оценки) и о том, что именно сознание расчленяет, семиотизирует и иерархизирует звуковую среду. Аудиальные впечатления дополняются здесь визуальными. Звук оказывается для нас значимым, если мы обладаем информацией о контексте звучания (а значительная ее часть поступает через визуальный канал восприятия). Это прекрасно иллюстрируют психоакустические эксперимен-

ты. Занимательные примеры можно найти в книге М. Шейфера «Наша звуковая среда и звуковой ландшафт: настройка мира», рассказывающего, как чайник превратился в змею. В одном случае два акустически схожие звучания (похожи их тембры, частотные характеристики и интенсивность), вызывающие сходные психоакустические ощущения (шипящий звук высокого тона), в зависимости от семантики (чай готов; змея готовится к атаке) получают разную эстетическую оценку слушателей (удовлетворение; испуг). В другом случае группе слушателей было предложено прослушать запись работающей кофеварки. Не зная о том, что звучит, они описали звучание как отвратительное, пугающее, угрожающее. Однако как только они узнали, что это кофеварка, их оценка поменялась на противоположную [4: 150].

Неоднородность звуковой среды города обусловлена не только особенностями аудиального и визуального восприятия городского пространства, но и ее дальнейшей концептуализацией, когда исследователи разделяют звучания, свойственные природе, человеку, обществу (схема М. Шейфера [4: 139–144]) или природные и человеческие звучания (схема К. Лунд [3: 12, fig. 1]), отделяют музыку в собственном смысле слова (по определению Дж. Блэкинга, «организованный человеком звук, *humanely organized sound*» – [1: 10]) от физической и биологической «музыки» (звучание ветра, дождя, грозы, снега, звук реки, шум деревьев, трав, голоса птиц, земноводных, млекопитающих, шум насекомых) и звуков повседневной жизни.

Примечания

¹ В настоящее время – Великий Новгород, административный центр Новгородской обл., железнодорожная станция Новгород-на-Волхове.

² В соответствии с обычным различием *принципов-установок* и *принципов-законов* в теоретической части исследования [8: 150].

³ Прежде всего, в трудах Пражского лингвистического кружка (концепция языка как функциональной системы языковых элементов [12: 7; 16: 17], понятие актуального членения предложения [14: 239]).

⁴ Представление о музыкальном произведении как о неоднородной звуковой массе и практика разделения звукового пространства между группами (капеллами) музыкальных инструментов и голосов (классический пример – звуковое пространство собора св. Марка в Венеции [9: 30–32]).

- ⁵ О пространстве как медиаторе между сознанием исследователя (антрополога, археолога, историка) и сознанием (до)исторического человека см. [7: 38].
- ⁶ Схожими наблюдениями поделился со мной уроженец Новгородской обл. и житель Великого Новгорода, инженер и художник А. Лебедев.
- ⁷ См. полный и комментированный английский перевод 1978 г. [6: 1212-13; 1236].
- ⁸ Благодарю Вяч. Волхонского, м. н. с. Новгородского государственного объединенного музея-заповедника, за комментарии относительно звонарского искусства и за возможность позвонить в софийские колокола.

Литература

1. *Blacking J.* How Musical is Man? Seattle, 1973. (John Danz Lecture Series).
2. *Erlmann V.* But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses // *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity* / Erlmann V. (ed.). Oxford; New York, 2004. P. 1–20. (Wenner-Gren International Symposium Series).
3. *Lund C. S.* Prehistoric Soundscapes in Scandinavia // *The Sound Environment Centre at Lund University. Report No. 6: Sounds of History.* Lund, 2008. P. 12–29.
4. *Schafer R. M.* The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, 1994.
5. *Smith B. R.* Listening to the Wild Blue Yonder: The Challenges of Acoustic Ecology // *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity* / Erlmann V. (ed.). Oxford; New York, 2004. P. 21–41. (Wenner-Gren International Symposium Series).
6. *Weber M.* The city (Non-Legitimate Domination) (1921), transl. from German by C. Wittich // *Weber M. Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology. Vol. 2* / Roth G., Wittich C. (eds.). Berkeley; Los Angeles; London, 1978. P. 1212–1372.
7. *Zubrow E. B. W.* Reconstructing Spatial Archaeological Reality: Cognition and Pragmatism // *The Archaeologist and His/Her Reality: Report from the 4th Nordic TAG conference, Helsinki 1992* / Tusa M., Tuija K. (eds.). Helsinki, 1995. P. 37–44. (Helsinki Papers in Archaeology; 7).
8. «Читая статью Л. С. Клейна “Принципы археологии”...»: [неподписанный отзыв на труд Льва Клейна «Принципы археологии»] // *Клейн Л. С. Принципы археологии.* СПб., 2001. С. 150–151.
9. *Барсова И.* Из истории партитурной нотации: звуковая плотность и пространство в многохорной музыке XVII в. // *История и современность: Сб. ст. к 75-летию М. С. Друскина* / Ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. Л., 1981. С. 6–33.

10. Дуков Е.В. Концертное исполнительство в средневековых городах // Дуков Е. В. Концерт в истории. М., 2003. С. 122–137.
11. Каганов Г. Санкт-Петербург: образы пространства. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2004.
12. Кондрашов Н. А. Предисловие // Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. / Ред.-сост. Н. А. Кондрашов. М., 1967. С. 5–16.
13. Ландшафты культуры. Славянский мир / Под ред. И. И. Свириды. М., 2007.
14. Матезиус В. О так называемом актуальном членении предложения // Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. / Ред.-сост. Н. А. Кондрашов. М., 1967. С. 239–245.
15. Мозер Г. И. Музыка средневекового города / Пер. с нем. под ред. И. Глебова. Л., 1927.
16. Тезисы Пражского лингвистического кружка // Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. / Ред.-сост. Н. А. Кондрашов. М., 1967. С. 17–41
17. Семиотика города и городской культуры: Петербург / Под ред. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1984. (Ученые записки Тартуского гос. ун-та; Вып. 664: Труды по знаковым системам; 18).
18. Эмбри Л. Рефлексивный анализ: Первоначальное введение в феноменологию / Пер. с англ. В. И. Молчанова. М., 2005.

Михаил Заливадный
(Санкт-Петербург)

**О спектакле «Без гравитации»
светомузыкального лазерного театра «Lux aeterna»***

Сравнительно с известным автору более ранним вариантом исполнения (октябрь 2006 г.) это был, по существу, новый спектакль, отличающийся гораздо большей композиционной цельностью и последовательностью развития образных мотивов, объединенных общей космической темой. Впечатлению единства спектакля особенно заметно способствовала удачная расстановка кульминаций, достигаемых благодаря охвату световыми фигурами всего «поля сценического действия» (купол планетария и соответственно – панорама звездного неба).

По-видимому, при выборе исходного материала и определении путей его развития авторы руководствовались получившей известность трактовкой светомузыки как «инструментальной хореографии». Хотя трактовка эта составляет лишь один из возможных подходов к светомузыкальной проблематике, результат ее систематического проведения в спектакле выглядит весьма убедительным независимо от каких-либо зрительских (и слушательских) предпочтений в данной области.

* Спектакль лазерного театра «Lux aeterna» «Без гравитации» состоялся 20 февраля 2009 г. в Санкт-Петербургском планетарии. Руководитель театра – Даниил Фридман. Вариант названия спектакля – «Гравитация: Zero». Ранее спектакль демонстрировался в Киевском планетарии. Аннотация к спектаклю: «Понять СветоТеатр Lux aeterna умом невозможно. Даже с применением психоанализа или различных систем, изобретаемых время от времени реформаторами театра. Понимать СветоТеатр Lux aeterna, пожалуй, даже опасно. То, что происходит здесь, нужно... ощущать. Это сродни состоянию влюбленности – легкой и воздушной. Единению со звездными россыпями. Свободно льющиеся в пространстве световые и звуковые волны с их никогда не повторяющимися тончайшими оттенками и вибрациями. Все то, что по своей природе Без-Гравитационно...» [Даниил Фридман] (Прим. ред.).

Это относится и к сочетанию космической образности зрительного ряда с сугубо «земношаровой» по своим характеристикам (однако неизменно отмеченной печатью хорошего художественного вкуса) музыкой, воспринимаемому как вполне правомерная условность жанра «светового балета» (жаль, что ни на афише, ни в титрах не было указано, кому же эта музыка принадлежит).

Вполне вероятно, что опыт спектакля мог бы быть полезен и для более традиционных форм музыкального театра, которые, как представляется, требуют более гибких и тактичных средств обновления, чем, например, практикуемые некоторыми режиссерами «травестии» театральных персонажей.

Пересказывать подробности спектакля словесно, наверное, едва ли имеет смысл: их надо смотреть! И слушать!

Нина Цыркун

(Москва)

**Проблемные лакуны современного киноведения,
или Чем должна заниматься теория кино?**

Рецензия на книгу:

Л. Н. Березовчук. Очерки теории кино.

СПб.: Первый класс, 2014. 344 с.

Знаменательное событие: в отечественной мысли о кино наконец-то обнаружился автор, рискнувший обозначить свое исследование как принципиально посвященное теоретической проблематике. Это труд «Очерки теории кино», подготовленный в Российском институте истории искусств Ларисой Николаевной Березовчук – заведующей сектором кино и телевидения. Пожалуй, после «Теории кино: от Эйзенштейна до Тарковского», написанной С. И. Фрейлихом в начале 90-х годов прошлого века и переизданной в 2002 году, я не припоминаю иных попыток киноведов идентифицировать свои исследования как сугубо теоретические. Что, разумеется, вовсе не исключает обращения в отечественной мысли о кино к проблематике, требующей теоретического подхода.

Тем не менее, дистанция в четверть века, разделяющая исследования С. И. Фрейлиха и Л. Н. Березовчук, позволяет заметить многое. Здесь и различия в том, что ученые считают лакунами в киноведении, что выдвигается в качестве актуальных задач для современной мысли о кино, какими инструментальными средствами обеспечивается аргументация и какова методологическая база исследований. Различия показательные, и в этом мне видятся не только существенные отличия индивидуальных авторских идей. Скажу больше: само состояние гуманитарного знания как контекста, в котором в разные времена существуют оба киноведа, изменилось кардинально.

Теоретические координаты мысли о кино, в которых существует С. И. Фрейлих и которые он же в своем труде отстаивает, – это, в первую очередь, незываемые для автора эстетические и морфологические представления о киноискусстве – его видах, жанрах, стилях, а также проявлениях в кино эстетических категорий рода и творческого метода. При этом анализ конкретных фильмов превращен то ли в мемуаристику, то ли в критические эссе. И это не случайно: С. И. Фрейлих был свидетелем многих творческих свершений в советском кинематографе и собеседником его больших мастеров.

Подобная исследовательская позиция закономерно возникает в том случае, если научные воззрения в искусствоведческом сообществе «спокойны» – устойчивы и регламентированы.

Совсем иной исследовательский пафос движет поисками Л. Н. Березовчук. Здесь нет комфортного для киноведа-теоретика мыслительного климата дедуктивной позиции, созданной в свое время эстетикой, потому что для автора точкой отсчета является фильм и только фильм. Но автору мало подобной, сегодня радикальной, установки; во второй части исследовательская оптика фокусируется на киноизображении и на познавательных операциях сознания человека для переработки киноизображения. Так возникают новые исследовательские территории для киноведения. Правда, тех, кто рискует там обустроиться, не должен пугать как повышенный градус научных дискуссий и полемики, так и недоуменное молчание.

Мне представляется, эта книга открывает сегодня для киноведения наиболее важные области исследования, представляя собой в прямом смысле слова очерки: каждая из ее глав в первой части «Теория и эстетика фильма» и вся вторая часть «Аспекты кинофеноменологии» стремятся лишь «очертить», наметить абрисы важнейших проблем в современной теории кино. Каждая из глав не просто концентрированно излагает какую-либо проблему, актуальную для современного киноведения, но, по сути, формирует новые направления исследований, которые могут быть осуществлены в будущем.

К таким проблемам относятся специфичность киноповествования в фильме и его организация, вопросы теории киножанров, эстетические направления в киноискусстве и их предпосылки. Иная группа проблем возникает в связи с осмыслением киноизображения – его природы и специфики как объекта визуального восприятия, с одной стороны, и как коммуникативного фактора, функционирующего в контексте современных медиа, с другой. Л. Н. Березовчук предлагает их решать с позиций феноменологического подхода, к которому в нашей стране киноведы практически не прибегают. И понятно почему: для этого нужно признать (теоретически признать, подчеркнуть!), что экранное изображение, фильм в целом являются феноменом. А говоря попросту, фактом сознания человека – то есть иллюзией реальности. У автора на это смелости хватило. Поэтому выскажу свои соображения по поводу второй части книги Л. Н. Березовчук, где в центре внимания оказывается специфика киноизображения.

Вначале в превосходно написанной Главе 4 «Творческие стратегии киноизображения: зрелищность, картинность и фактуальность»

дифференцируются различные целеполагания взгляда человека на мир с последующей их фиксацией в изображении. Так, зрелищное изображение сконцентрировано на передаче уникальности событий, доступных зрению для последующего воздействия на сознание зрителя; картинное – для внутренней сосредоточенности созерцателя на высших и эстетических аспектах существования; фактуальное же изображение ориентировано на максимально точную информацию о реальности. Эти три типа киноизображения разрабатывались и затем использовались режиссерами кино в прошлом и настоящем киноискусства. Не менее значимым для понимания воздействия киноизображения на зрителя оказывается обнаружение того, что в современной визуальной культуре существуют два принципа создания и, соответственно, переработки изображений. Один из них порождает визуальные образы, другой же формирует экранные изображения, по своим функциям эквивалентные вербальным знакам, несмотря на то, что такие «картинки» по-прежнему воспринимаются глазами. Как наше сознание и визуальное восприятие справляются с закономерной задачей их разграничивать? Л. Н. Березовчук в Главе 6 «Создание и восприятие киноизображения по визуальным и вербальным моделям» убедительно показывает, что по большей части не справляются. А это, как следствие, позволяет деятелям кино и иных экранных практик – начиная от великого С. М. Эйзенштейна и заканчивая каким-нибудь редактором телевидения, монтирующим заснятый репортаж с «места события», – манипулировать экранным изображением для прямого воздействия на сознание его потребителя. Так в концепции автора знак и образ входят в конфликтные отношения на двух территориях визуальной культуры – искусства кино, с одной стороны, и современных экранных медиа, с другой. Не случайно автор заканчивает свою книгу главой о методах изучения экранных изображений и о понятийно-терминологическом аппарате, необходимом для анализа в кино образа, – важнейшей категории в исследованиях визуального восприятия.

Признавая значимость и новаторский характер результатов, полученных Л. Н. Березовчук в исследовании феноменологических аспектов киноизображения, могу предположить, что для большинства читателей будет интереснее первая часть книги – «Проблемы теории и эстетики фильма». В ней автор нам – читателям – «подсказывает» три главных вопроса, которыми должен задаваться зритель, приступая к просмотру фильма. Вопросы таковы: 1) к какому эстетическому направлению в современном кинопроцессе фильм отно-

сится? 2) каков жанр фильма и что знание о жанре зрителю, должно дать? 3) по каким причинам фильм не распадается на отдельные эпизоды и представляет собой содержательную целостность, показывающую на экране какую-то «историю» в звукозрительных образах?

Конечно, ответ – хотя бы в первом приближении – на такие вопросы интересен не только киноведам, но и широкому кругу читателей, не говоря уже о представителях иных областей гуманитарного знания. Тем более, если теоретические предпосылки эстетического направления разрабатываются на материале арт-хаусного кино, а проблема жанрового канона, его специфики и функций по отношению к фильму, с одной стороны, и зрителям, с другой, ставится на основании генезиса, истории развития мюзикла и особенностей его режиссуры. Кто не любит мюзиклы? Кто не захочет узнать, что скрывается за словосочетаниями «культовый фильм» или «другое кино»?

Но для анализа конкретных фильмов в этой части исследования Л. Н. Березовчук наиболее весомой мне представляется глава 1 «Феномен киноповествования: специфика, признаки и функции в фильме». Это – ни много, ни мало – заявка на открытие в отечественном киноведении программы нарратологических исследований. Первая ласточка, так сказать, в отличие от зарубежной мысли о кино, в которой нарратология представляет собой важнейшее научное движение, разворачивающее киноведение от тотальной (а иногда и тоталитарной) интерпретации фильма как текста в сторону изучения его формальных элементов. Именно по этой главе становится заметным, насколько научные поиски автора связаны с двумя психологическими дисциплинами в плане исследовательского инструментария. Это психология сенсорно-перцептивных процессов, изучающая специфику визуального восприятия, и когнитивная психология, направленная на понимание содержательной стороны этих процессов, мышления человека в целом. Читатель, привыкший к литературоцентризму искусствоведческих разработок в той их части, которая касается содержательной стороны произведений искусства, найдет для себя немало интересных и даже обескураживающих положений, разрушающих стереотипные представления «о чем?» этот фильм. Научные установки «формальной школы» в отечественном киноведении, в гуманитарной науке в целом оказались на редкость живучими. Ставя проблему специфики кинонарратива, Л. Н. Березовчук снова решительно порывает со стереотипными представлениями о литературоцентрической природе фильма, при этом обнаруживая ее

влияние для киноповествования в совсем иной сфере – в процессах идентификации личности у человека-зрителя, с которыми переработка формально-содержательной стороны фильма неразрывно связана.

Я приветствую выход этой книги по многим причинам. Здесь и симпатии к научным идеям автора, которые, будучи заостренными на решение сугубо теоретических проблем, тем не менее выявляют значимость эстетических и общечеловеческих ценностей для киноискусства. Здесь и осознание важности кинотеории для подготовки будущих кинематографистов в киноузах России. Л. Н. Березовчук преподавала в Санкт-Петербургском университете кино и телевидения курсы «Анализа фильма» и «Музыка в аудиовизуальных искусствах», и ее лекции пользовались огромным успехом у студентов режиссерских специальностей, у кинодраматургов, операторов. «Очерки теории кино» будут интересны не только специалистам-киноведам, но и представителям других искусствоведческих дисциплин, поскольку позволяют представить круг актуальных вопросов, которые именно сегодня становятся значимыми для мысли об искусстве в целом. Отмечу еще убедительное и яркое литературное изложение, которое делает доходчивыми самые сложные теоретические аспекты этого труда.

Жаль, что наши ведущие московские теоретики кино – Л. К. Козлов, И. М. Шилова, В. С. Фомин – не дождались выхода этой книги. А ведь именно они в свое время инициировали и «благословили» переход Л. Н. Березовчук из теоретического музыкознания в киноведение. Возможно, поэтому и само мышление автора, и применяемые исследовательские методики, и сам круг научных интересов для отечественного киноведения новы, оригинальны и лишены «зашоренности» на традиционных для этой науки проблемах.

Сведения об авторах

Алпатова Ангелина Сергеевна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, почетный работник высшего профессионального образования РФ, заведующая кафедрой социологии и политологии Института государственного управления, права и инновационных технологий (Москва).

Андреев Андрей Игоревич – историк кино, научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург).

Березовчук Лариса Николаевна – музыковед, киновед, кандидат искусствоведения, заведующая сектором кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург).

Бобовкина Юлия Геннадьевна – аспирантка Челябинской государственной академии культуры и искусств [научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. В. Бычков] (Челябинск).

Бойко Юрий Евгеньевич – композитор, музыкант-исполнитель, инструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, руководитель ансамбля «Живой голос» (Санкт-Петербург).

Булатова Динара Айдаровна – этноинструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Вискова Ирина Владимировна – композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории (Москва).

Воробьева Елена Борисовна – музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Гаврюшенко Николай Николаевич – методист и преподаватель детской школы искусств «Оваця» (Краснодар).

Гармиза Гдалий Игоревич – музыкант-исполнитель, звукорежиссер, старший преподаватель кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (Санкт-Петербург).

Гусак Раиса Дмитриевна – этноорганолог, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры фольклора, народнопесенного и хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств (Киев, Украина).

Денисов Андрей Владимирович – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза композиторов РФ, Заслуженный деятель науки и образования (Санкт-Петербург).

Заливадный Михаил Сергеевич – кандидат искусствоведения, научный сотрудник и преподаватель Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург).

Зорин Сергей Михайлович – создатель первого портативного инструмента светохудожника для сопровождения музыки светодинамическими компози-

циями (1963) и Оптического театра (1969), автор и исполнитель композиций музыкальной светоживописи и оптических спектаклей (Москва).

Иоскевич Яков Борисович – ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры РИИИ, член Союза кинематографистов России, доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург).

Ковнацкая Людмила Григорьевна – музыковед, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории, Заслуженный деятель искусств РФ и член Директории Международного музыковедческого общества (2012–2017), глава Региональной ассоциации Международного музыковедческого общества (Санкт-Петербург).

Колганова (Пахомова) Ольга Викторовна – музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

Коровина Екатерина Михайловна – музыковед, кандидат культурологии, доцент Екатеринбургской академии современного искусства (Екатеринбург).

Косых Алексей Михайлович – магистр антропологии, аспирант сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель И. А. Чудинова] (Санкт-Петербург).

Лисовой Владимир Иванович – музыковед, композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств (Москва).

Мацневский Игорь Владимирович – композитор, инструментовед, ведущий сектором инструментоведения РИИИ, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург).

Мыльников Денис Юрьевич – кинорежиссер, аспирант сектора кино и телевидения РИИИ [научный руководитель Л. Н. Березовчук] (Санкт-Петербург).

Недлина Валерия Ефимовна – магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Республика Казахстан).

Никаноров Александр Борисович – музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Овчинникова (Баркова) Юлия Сергеевна – кандидат культурологии, доцент кафедры сравнительного изучения национальных литератур и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ им. М. В. Ломоносова, докторант Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина (Москва).

Петров Владислав Олегович – музыковед, доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (академии), Заслуженный деятель науки и образования (Астрахань).

Плющай Любовь Валентиновна – этномузыковед, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель Ю. Е. Бойко] (Санкт-Петербург).

Свободов Валерий Александрович – виолончелист, инструментовед, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, заместитель председателя секции «Музыкальное инструментоведение» Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

Тавлай Галина Валентиновна – этномузыковед, музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, доцент Петрозаводской государственной консерватории (академии) им. Н. К. Глазунова, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ, член Союза композиторов Республики Беларусь (Санкт-Петербург).

Тимофеева Маргарита Николаевна – музыковед, преподаватель Новгородского областного колледжа искусств им. С. В. Рахманинова, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель Ю. Е. Бойко] (Великий Новгород).

Третьяченко Владимир Федорович – скрипач, доктор искусствоведения (Красноярск).

Хаздан Евгения Владимировна – этномузыковед, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, слушатель годичной программы повышения квалификации Межфакультетского центра «Петербургская иудаика» (2013–2014) (Санкт-Петербург).

Цюй Ва – музыковед, пианистка, преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, соискатель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории [научный руководитель А. Е. Кром] (Чжанчжоу, Китай; Нижний Новгород, Россия).

Цыркун Нина Александровна – кинокритик, киновед, переводчик, доктор искусствоведения (Москва).

Чудинова Ирина Анатольевна – композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

Шумилин Дмитрий Анатольевич – кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе РИИИ (Санкт-Петербург).

Юнусова Виолетта Николаевна – музыковед, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва).

Comparative Art-criticism – XXIst Century
Issue 1: Henry Orlov's Heritage and Current Problems
of Contemporary Comparative Art Criticism

Part 1

Ihor Macijewski (St. Petersburg). Comparative art-criticism – 21st Century: For Introduction into the Problems

The separate kinds of art – music, poetry, painting, architecture etc. – are connected in their real practice, have an influence on each other, exist in different syncretic (in the archaic rituals) and synthetic combinations (up to the cinema and multimedia). But in the research practice and the art education they are being analyzed and studied separately, in the context of musicology or choreology, theory of literature or theatre... In fact, many fundamental categories of these arts – the rhythmic, modal, structural, functional and the other ones – may be understood only on the basis of comparative research. An essential problem is also comparative studying of traditional ethnic arts of different peoples and historical-cultural civilizations of East and West, Europe, Asia, Africa etc. The article points out the main vectors and aspects of the new research discipline – the *comparative art-criticism*.

Liudmila Kovnatskaya (St. Petersburg). Henry Orlov: a Biographical Essay

The article offers the first documented biography of Henry Orlov – an outstanding researcher, a historian of musical culture, a culturologist and a philosopher of music who was working for two decades (from mid-1950^s to mid-1970s) at the Institute of Art History.

Nicholay Gavryushenko (Krasnodar). Creative Beginnings and Theoretical Foundations of the Concept of H. A. Orlov

H. A. Orlov is the outstanding music scholar of the 20th century, who introduced fundamental generalization for the musicological community. His concept is characteristic for his research conception. A wide approach to music, both integrative in form and culturological in content is characteristic for his research conception. He introduced the general system of concepts (experience – time – space, etc.) may be interpreted as matrix, designed for explaining diverse musical cultures of the world. The culturological potential of the Orlov's concept is determined by the idea of common factors and patterns of culture as fundamental conditions of music manifestations. The main types of music (East-West) are characterized by fundamental differences and dissimilar compound of components. However, the cultural analysis reveals some important points of convergence for these two types of music. The paper presents a general set of conditionality of music culture (set of aspects)

and a comparative set of specific components of the Eastern and Western music. The second set may form the basis of future general typology of music and music culture. The concept of H. A. Orlov guides the contemporary musicology in its movement to the new (culturological) paradigm.

Andrey Denisov (St. Petersburg). H. Orlov about the Musical Language Conception: pro et contra (a View from the 21st Century)

The author of the article analyzes the main positions concerning the musical language conception in H. Orlov's research works. Preconditions of their emergence, connections with conceptions of other researchers and their development perspectives are also being demonstrated.

Irina Chudinova (St. Petersburg). Henry Orlov's "The Arbour of Music" and the Theory of Sound-Gesture Content of Church Ritual

Valery Svobodov (St. Petersburg). H. Orlov and the Problems of Comparative Organology

The research creative work of H. Orlov and of many other authors in Russia is based on data of various research disciplines. As an example, iconography is of particular meaning for the history of music.

The authors of the article propose the publishing project *Music in Art, Graphics and Architecture* worked out by researchers of St. Petersburg and Moscow. The project is to be realized with participation of museums of Russia (The State Hermitage, The Russian Museum and others) and Germany.

Julia Ovchinnikova (Moscow). Musical Work for Cosmo-Creation in the Context of Comparative Studies of Traditional Cultures

The article gives an ample account of different aspects of traditions, mythological and ritual functions of music and instruments of peoples of the world. The author introduces the concept of 'Musical Work for Cosmo-Creation' and defines its key role in traditional culture.

Violetta Yunusova (Moscow). To Problem of the Semantic Analysis of Maqam Text

The principles of the semantic analysis of poetic and musical texts, their units – *seme*, mobile and stable semantic centres and their interaction with the music structure are studied in the article.

Galina Tavlay (St. Petersburg). The Interaction of Various Artistic Spheres in Belarus Laughing Song

The particular modes of the organization of the musical material in the songs connected with laugh culture, the coordination, interaction of the different artistic spheres in this group of the traditional Belarus song forms are analyzed in the article. The complex ethno-musicological research of long standing, the constant documentations of the field work, the comparison of the ritual song stylistics with connecting up to cognitive method, the observations, the generalizations having got from the real exponents of the traditional

Belarus song give us a possibility to hear, to recognize this strict logically adjust selection of the means of musical expression in folk melodies.

Raisa Gusak (Kiev, Ukraine). Sound Ceramic Sculpture in Ukraine (Based on Models of Ceramic Toys in the Author's Private Collection)

The article is devoted to the unique phenomenon of the folk culture, i. e. ceramic sound plastics. Its small forms are treated as an element of the material and spiritual culture of a nation. The focus is made on the types of the preserved symbols of small plastic forms in Ukrainian regions and their sound characteristics.

Henry A. Orlov. An Autobiography (Publishing, preparing of the text and commentaries by Alexander Nikanorov)

Bibliographical List of Research Works by Henry A. Orlov (Compiled by Alexander Nikanorov).

Part 2

Dinara Bulatova (St. Petersburg). Turkic Kobuz as a Subject of the Comparative Organology Study

The article is devoted to the Turkic *kobuz*, one of the oldest bow instruments in the history of musical culture, and to the instruments that inherit Old Turkic tradition of playing the bow *kobuz*. Such instruments have been preserved among the peoples of Siberia, Central Asia, the Volga region, the Caucasus, and until recently have functioned (or are functioning) in the vast region of the North-East Asia. Among them, there are: Kazakh *kobuz*, Kyrgyzstan *kayak*, Karakalpak *kobuz*, Uzbek *kobuz*, Tuvan *igil*, Khakassian *yyh*, Altay *ikili*, Kalmyk *khur* etc.

Jurij Bojko (St. Petersburg). Russian Traditional Instrumental Music: Between East and West

Historically and culturally Russia has always placed between the West and the East. In addition, the traditional Russian music and musical instruments are not an exception. The origin of basic Russian traditional musical instruments – *accordion* and *balalaika* – deals, accordingly, with the West and the East. The author supports and illustrates this assertion by presenting the most characteristic features of Russian instrumental music.

Dmitry Shumilin (St. Petersburg). Alexander Scriabin's Creative Works and the Classical Tradition of Indian Music: To the Raising of the Problem

The article explores the parallels between the aesthetics and artistic oeuvre of Alexander Scriabin, on the one hand, and the classic musical tradition of India, on the other. It presents the arguments for the conclusion that there is a significant kinship between Scriabin's philosophical views (having predetermined the composer's late works) and the number of concepts of Indian

music. The article discusses the compositional principles in Scriabin's works, which are close to *ragsangit*, as is seen in the music concept and in form, as well as in particular music motives.

Irina Viskova (Moscow). Space of Timbre Metaphors in Wagner's Operas

The article is devoted to Wagner's metaphorical ideas of orchestra and to the implementation of the composer's views in the orchestral score.

Vladislav Petrov (Astrakhan). The Main Genre Attributes of the Instrumental Theatre

The article analyzes one of the main genres of contemporary music – namely, the instrumental theatre. The article presents the general characteristic of the genre and reveals its most important attributes.

Angelina Alpatova (Moscow). Musical Memory of the War: Sonata Diptych by Ihor Macijewski

The article analyzes Sonata diptych for cello solo *Joining the Apocalypse* by the Russian-Ukrainian composer I. Macijewski (b. 1941) in the context of music as cultural memory.

Valeria Nedlina (Almaty, Kazakhstan). Interaction of Composers' Oeuvre and Traditional Culture in Contemporary Kazakh Music

At the present stage, the creative problems of updating of academic and mass music style are of essential importance, similarly to the beginning of formation of national composers' school of the European tradition. These problems are being solved by the composers' turning to the heritage of traditional music.

Qu Wa (Zhangzhou, China; Nizhniy Novgorod, Russia). Piano Transcriptions of the Themes from National Instrumental Music made by Chinese Composers (The 1970s)

The article is devoted to one of the sign genres of Chinese music, namely, concert improvisation (transcription) on pre-selected themes. The authors' transcriptions are analyzed for the first time. The first examples of the genre where composed by Chinese authors in the 1970s – the end time of the Cultural Revolution and the beginning of formation of contemporary Chinese art.

Vladimir Tretyachenko (Krasnoyarsk). The Use of Semantic Peculiarities of Music Texts in Violin Pedagogy

The article is devoted to comprehension of the phenomenon of interaction lexicon, reflecting object world, its role in understanding music works and in practice of music pedagogy.

Margarita Timofeeva (Veliky Novgorod). Novgorod Birch-Bark Scrolls: Pragmatism, Communicative Functions, Subject Games and 'Demonic Games'

Availability and cheapness of birchbark stimulated the development of such type of correspondence in medieval Novgorod. That's why contemporary archaeological science has got a unique source of knowledge about life and language of our ancestors. The scarcity of information about *skomorokhi* (Russian folk buffoons) in the decrypted documents may be explained by: 1) limited functionality of birch-bark scrolls; 2) their business issues and pragmatic content; 3) age limits – until the 16th century, the period of *skomorokhi*'s prosperity crafts in Novgorod; 4) Fortune's choice: it is not allowed yet to extract all the scrolls from the ground and to decipher much of those already found.

Elena Vorobyeva (St. Petersburg). Paul Hindemith's Nusch-Nuschi: Literary Source and its Author

The subject of the article is the motive that induced P. Hindemith in searching the libretto for his second opera to turn to the play *Nusch-Nuschi* by Franz Blei, an author that is almost forgotten now, though his personality and artistic opinion caused anxiety to his contemporaries.

Vladimir Lisovoy (Moscow). Composer's Literary Creativity: Ricardo Castillo as a Publicist

The article presents the author's translation of the articles by the Guatemalan composer Ricardo Castillo (1899–1966) on problems of contemporary Western music and gives commentaries to these articles.

Evgenia Khazdan (St. Petersburg). Marks around Letters: Some Aspects of an Intoning of the Torah

Methagraphic signs in the text of the Torah and the TaNaKh carry out the functions in many respects similar to the Byzantine Ekphonic notation. However, there are their essential differences between the two sign systems.

Lubov Plushaj (St. Petersburg). Symbolism of Numbers and Geometric Shapes in Traditional Dances of the Leningrad Region and Karelia

The article is devoted to choreography in the song tradition of Karelia. It demonstrates the symbolism of choreographic patterns. The dance silhouettes such figures as a circle, triangle, eight. These figures are measured in mathematical proportions reflected in the structure of the poetic text.

Larissa Berezovchuk (St. Petersburg). Visual Event as Factor of Organizing the Subject Contents of a Sequence (on Perspectives of Applying the Narratological Approach in Studying Cinema)

Andrey Andreev (St. Petersburg). To the Problems of Methodology of Studying the Historically Formed Categories in Cinematography Research Disciplines

The author of the article introduces the basic methodological positions of a Realist School. Formulated in the mid-1980s in the *History of Cinema: Theory and Practice* by Robert C. Allen and Douglas Gomery, a Realist ap-

proach remains one of the most popular methods for studying the history of cinema in the foreign community of cinema critics. Besides the fact that it opens up wide facilities in the area of film studies, it is also the only effective method of analysis of the research apparatus of cinema studies – in particular, such terms as ‘photogenic’, ‘film noir’, ‘cinema impressionism’, which seem ambiguous in its interpretation.

Denis Myl'nikov (St. Petersburg). The Composition of the Frame and its Relationship with the Iconographic Tradition

The article presents the results of studying the composition of frames and its relationship with iconographic tradition in documental films of the 1920^s and 1930^s.

Olga Kolganova (St. Petersburg). Light-Sound Experiments by Grigory Gidoni

G. I. Gidoni started to work at his inventions in 1919–1920. Later he arranged the laboratory of ‘Art of Light and Color’. The artist tried to combine lighting effects with music compositions, recitations, choreography, theatrical performance, architectural constructions. After nearly two decades of work he produced the repertoire for several ‘light concerts’; he issued a light-and-color accompaniment to several works by Pushkin “for light-theatre performance on the electric light and color and light orchestral machines”. As the result he patented “a device for light decorations on a transparent screen”. In 1925 Gidoni created a project for the light theatre and developed an ambitious model of light monument to Lenin and to the 10th anniversary of the October Revolution.

Sergey Zorin (Moscow). Musical Light-painting and Light-and-Music Instruments

Iakov Ioskevitch (St. Petersburg). The Audiovisual and the Internet as Basic Infrastructure Components of Noosphere in the Field of Artistic and Aesthetic Activities on the Edge of the New Millenium

The article discusses the new state of artistic activities given by the Internet and the audiovisual devices as basic infrastructural components of the noosphere metasystem.

Gdaliy Garmiza (St. Petersburg). Phonographic Means of Tone-Painting: Towards the Problem of Systematization

The article raises the problem of systematization of techniques by means of which sound image is formed in musical phonographic works, from the point of their artistic function. Both methods of approaching sound objects: representation with their organization in a whole spatial-temporal composition and creation of new sounding score elements by using of electroacoustic manipulations – are observed. Hierarchical typology of tone-painting means is suggested, ways of their analysis from the intramusical and extramusical

aspects are outlined, taking into consideration different levels of perception: from psychophysiological to sign-symbolic.

Julia Bobovkina (Chelyabinsk). The Influence of Early Jazz on Ferruccio Busoni's Music

The article is devoted to the hypothesis that F. Buzoni's unique interpretative style has possibly been developed under the influence of early American jazz during the composer's residence in the USA (1891–1894).

Ekaterina Korovina (Ekaterinburg). Some Features of the Rhythmic Organization of Jazz

The article describes the basic rhythmic patterns of jazz: swing and latina. The author notes the prevalence of jazz rhythmic patterns over pitch factor during jazz performance, as well as the polyphonic nature of rhythm in jazz, are of corporal nature that helps to explain the origin of that music.

Alexei Kossykh (St. Petersburg). On the Functional Segmentation of the Soundscape of Medieval City. The Concept of Heterogeneity

The article is a part of the author's research project on the soundscape of medieval city of Novgorod. The article deals with possible approaches in the study of the soundscape of medieval city. The author analyzes conceptions of the medieval city (Max Weber), of language (Prague Linguistic Circle) in their relations to the music (as 'humanely organized sound' in John Blacking socio-anthropological definition) in the city and to the city's soundscape. Different conceptions of soundscape (as explicated in works of R. Murray Schaffer, Bruce R. Smith, Veit Erlmann, Cajsa S. Lund) are being examined as well. The theoretical part is supported by empirical observations of the author that were made during his tour to the extant medieval part of Veliky Novgorod in May 2013.

Mikhail Zalivadny (St. Petersburg). On Performance Without Gravitation by the Lux Aeterna Light-and-Music Laser Theatre

A review of the performance *Without Gravitation* given by the *Lux aeterna* light-and-music laser theatre at the St. Petersburg Planetarium.

Nina Tsyrukun (Moscow)

The Problem Gaps in Contemporary Studying Films, or What Is to Be the Subject of the Cinema Theory?

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ – XXI ВЕК

Выпуск 1

**НАСЛЕДИЕ ГЕНРИХА ОРЛОВА
И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО СРАВНИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВОЗНАНИЯ**

Сборник статей и материалов

Часть вторая

Редактор *Е. П. Щеглова*
Компьютерная верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

Подписано к печати 20.12.2014. Формат 60х90/16
Бумага «Svetosoru». Гарнитура «Times».
Усл. печ. л. 15. Тираж 200 экз.