

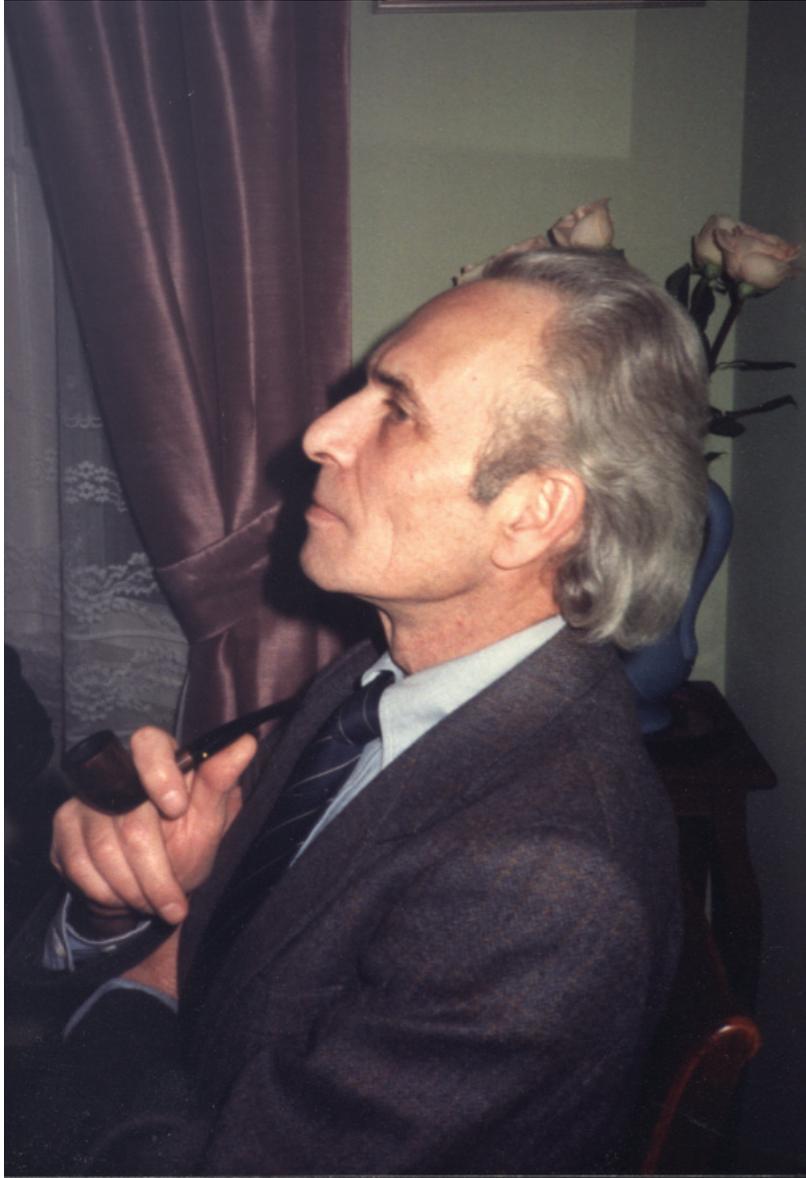
СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ XXI век

выпуск 1/1

# СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

XXI век





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ –**

**XXI ВЕК**

**Выпуск 1**



Санкт-Петербург  
2014

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

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

Сборник статей и материалов

**Часть первая**

Санкт-Петербург  
2014

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

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. 1. 2014. 160 с.+ 2 л. ил.

В сборник вошли материалы первой Международной конференции «Орловские чтения» (12–14 декабря 2012 г.), а также секций по сравнительному искусствознанию, прошедших в рамках Международной научной конференции «Зубовский институт: Судьбы, наследие, перспективы (к 100-летию РИИИ)» (22–24 октября 2012 г.) и Восьмого Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (2–5 декабря 2013 г.).

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

Библиографическая редакция: А. Б. Никаноров

Дизайн обложки: О. Беляев

Фронтиспис: Г. А. Орлов. Фото из фондов Кабинета рукописей РИИИ. Ф. 152.

delicious telecom  
**oyster**

ISBN 978-5-86845-189-8

© Российский институт истории искусств, 2014

© Коллектив авторов, 2014

## Содержание

### I

<b>Игорь Мациевский (Санкт-Петербург)</b> Сравнительное искусствознание – XXI век: К введению в проблематику.....	6
<b>Людмила Ковнацкая (Санкт-Петербург)</b> Генрих Орлов: биографический очерк.....	25
<b>Николай Гаврюшенко (Краснодар)</b> Творческие начала и теоретические основы концепции Г. А. Орлова.....	48
<b>Андрей Денисов (Санкт-Петербург)</b> Генрих Орлов о концепции музыкального языка: <i>pro et contra</i> (взгляд из XXI века).....	69
<b>Ирина Чудинова (Санкт-Петербург)</b> «Древо музыки» Генриха Орлова и теория звуковой жестовости церковного обряда.....	74
<b>Валерий Свободов (Санкт-Петербург)</b> Генрих Орлов и проблемы сравнительного инструментоведения.....	80
<b>Юлия Овчинникова (Москва)</b> Музыкальное Миротворчество в контексте сравнительного изучения традиционных культур.....	89
<b>Виолетта Юнусова (Москва)</b> К проблеме семантического анализа макамого текста.....	102
<b>Галина Тавлай (Санкт-Петербург)</b> Взаимодействие различных художественных сфер в белорусской смеховой песне.....	107
<b>Раиса Гусак (Киев, Украина)</b> Звуковая керамическая скульптура в Украине (на образцах керамической игрушки из коллекции автора).....	129
<b>Г. А. Орлов. Автобиография</b> (Публикация, подготовка текста и примечания А. Б. Никанорова).....	143
<b>Библиография работ Генриха Александровича Орлова</b> (Составитель А. Б. Никаноров).....	146

**Игорь Мацевский**  
(Санкт-Петербург)

**Сравнительное искусствознание – XXI век:  
К введению в проблематику**

По своему происхождению, генезису и становлению – кристаллизации из *синкретического* полифункционального и культурно-эстетического целого в качестве самостоятельных форм художественной деятельности – отдельные виды искусств хранят между собой многие неразрывные связи, исходные образные, эстетические предпосылки и структурные модели. Да и в своей исторической эволюции, и в практике современной культуры, развитии ее *синтетических* явлений (от различных зрелищно-театральных феноменов, вертепных драм и райка, оперы, балета, светомузыки, шоу, кино, видео до интерактивных форм перформанса, мультимедиа и т. д.) устная словесность и литература, инструментальная и вокальная музыка, хореография, пантомима, театр, временные и пространственные, интонационные и пластические (живопись, скульптура и т. д.), аудиальные и визуальные искусства, а также орнамент и архитектура не только влияют друг на друга, но и активно взаимодействуют в едином историческом пространстве культуры.

Да и в отношении отдельных видов искусств, и в частности музыки, европейская наука достаточно долго концентрировалась только на академической культуре письменной традиции нескольких последних столетий и трактовала многие обнаруженные в ней музыкальные нормативы как законы музыки вообще, а язык музыки – как общепонятный, единый, *не требующий перевода*. Такими же универсальными и всеобщими представлялись и отдельные его категории – тон, интонация, мелодия, ритм, гармония, тембр, музыкальная форма как процесс и т. д., – а также их значимость в музыкальном произведении и его восприятии, их функциональная и структурная иерархия. Сказанное отразилось и в учебных курсах и даже в названиях отдельных музыкальных дисциплин: элементарная теория музыки, гармония, полифония, анализ музыкальных форм, история, а то и *всеобщая* история му-

зыки, и пр. А ведь рассматриваемые в них закономерности, да и сам материал, на базе которого выстраивались те или иные теоретические концепции и вырабатывались правила музыкального поведения учащихся, не выходили за рамки европейской академической музыки нескольких последних веков<sup>1</sup>.

Как универсалии трактовались: главенство мелодии (причем, последнюю определяли, прежде всего, звуковысотная линия и интервалика – вне тембра; нотная запись выполняла в этом плане роль абсолюта подобно абсолютному числу – без знаков «минус» или «плюс» – в алгебре). Универсальной представлялась и дифференциация устойчивых и неустойчивых ступеней, *тяготение* последних в первые, а тех и других – в *тонику*, а она, нормативно, – и начальный, и конечный, и опорный, и самый устойчивый тон – основа звуковысотной организации (иногда трактуемой как синоним ладообразования!?!..). И далее – разрешение неустойчивых и побочных аккордов в тонический, побочных тональностей в главную трактовались как универсальная основа гармонии; характерное для европейской классической полифонии гармоническое управление ритмически автономных голосов – как основа многоголосия (увы, по-английски слово polyphony и сегодня означает многоголосие вообще...) и т. д. и т. п.

То же касалось и ритма. Он, как полагали, базировался на дифференциации ударности и безударности, метрике, периодичности, диалоге сильных и слабых времен. И совершенно не беспокоились при том, *как это соотносится с категорией ритма* в живописи, скульптуре, орнаменте, архитектуре, театре, других видах художественного творчества, где ритм не только присутствует, но играет определяющую роль в их прагматике, структурировании, семантике (!?!..).

XX век – чем далее, тем более – резко раздвинул перед образованными европейцами круг музыкальных явлений. Расширение сферы культурного – в настоящее время, благодаря масс-медиа и интернету – еще более активизируются общения Европы с Ближним и Средним Востоком, Индией, Китаем, Японией, традиционными художественными цивилизациями Океании, Африки и Южной Америки, эпосом и инструментальными полотнами народов Центральной Азии, Дальнего Востока и Севера, арабо-

мусульманского мира, рагой, макамом, кюем, – не только озарило европейцев огромными творческими перспективами, но и резко пошатнуло их прежние «универсальные» представления и нормы.

Постепенно европейские музыканты в своих творческих и научных поисках начинают обнаруживать новые звуковые материи, удивляться и восхищаться, наряду с экзотическим Востоком находящемуся рядом, но многие столетия не приемлемому, *нелышшимо*му, отторгнутому или долгое время недоступному их пониманию, эстетике, слуховому опыту в *мире фольклора* и внеакадемической *традиционной профессиональной* музыки народов Европы – искусству румынско-молдавских лэутаров, украинских кобзарей и «троистых музык», еврейских клезмеров, цыганских виртуозов Центрально-Восточной Европы, свадебных музыкантов Беларуси, Словакии, Болгарии, Польши, Чехии, Венгрии. Поражаться 6–7-голосным секундовым гроздьям литовских инструментальных «сутартинес» (без каких-либо намеков на тяготения, дихотомию устойчивости и неустойчивости), внегармоническому (с академической точки зрения) и вне температуры линейному многоголосным песен аукштайтов и гемузцев, сванов и адыгов, мордвы и сету, абхазов и полещуков, сольному 2-голосному горловому пению (хоректер, хоомей, узляу и т. д.) тувинцев, алтайцев, монголов, башкир, дивным строям и тембрам русских, карельских, удмуртских причитаний, народного пения многих европейских этносов (а ведь Тироль и Карпаты – в центре Европы!), развернутым музыкальным формам традиционных инструменталистов, сопоставимым с макамом (например, «нибет» албанцев и сербов) или с кюем («дойны» румын и инструментальные поэмы «до слухання» румын и карпатских украинцев-гуцулов)...

Первоначально обращение к миру других культур носило робкий либо *адаптивный* характер: брали только самое простое, доступное (скорее – *упрощенно услышанное!*...), понятное академической эстетике, слуху, звукоидеалу, и тут же *обрабатывали* (свято веря, что «обогащают» первоисточник, – так возникали многочисленные оркестры и ансамбли народных инструментов, народные хоры и т.п.). Затем – пытались все более адекватно отразить его специфику.

Постепенно в XX веке сформировались научные дисциплины *этномузыкология* и *сравнительное музыкознание* (эти направления, да и сами термины родились и получили распространение благодаря творческим усилиям берлинских ученых первой половины XX столетия М. Шнайдера, Э. М. Хорнбостеля, Б. Абрахама, К. Закса, Э. Эмсгаймера). Их последователями в европейской науке явились Б. Барток, А. Хыбиньски, Л. Пиккен, А. Чекановска, в отечественной – К. Квитка, Г. Хоткевич, С. Гинзбург, Е. Гиппиус. Расширение подобного круга этнохудожественных реалий коснулось, хоть и не так интенсивно, и других сфер искусствознания<sup>2</sup>. В трудах таких отечественных исследователей, как Е. Гиппиус, Г. Орлов, Ю. Кон, М. Арановский, в попытках выявления специфики музыки, ее временного и пространственного восприятия все явственнее проступает осознание необходимости расширить исследовательский диапазон и за счет сравнительного сопоставления с другими видами искусств.

Вместе с тем работа по изучению *взаимосвязей искусств*, их *сравнительному функциональному и структурному анализу*, выявлению общих и специфических *основополагающих универсалий*, несмотря на отдельные творческие успехи и достижения, увы, даже сегодня, в начале XXI века, находится в стадии зарождения. Исторический опыт отдельных мыслителей прошлого и актуальные проблемы современной художественной культуры все же способствуют осознанию насущной необходимости активизировать сегодня данное исследовательское направление.

Достаточно напомнить хотя бы о некоторых успешных опытах и наработках. Поиски существующих взаимосвязей, как и взаимообмена идей для выявления межвидовых художественных универсалий, известны с древнейших времен. В античную эпоху определяющие структурные и эстетические нормативы построения художественного текста в музыке и пространственных искусствах обладали не только *единой терминологией*, но и *функциональным наполнением* (пусть и в значительной мере мифологическим).

Поиск шел как в области *структурирования*, так и в *общеэстетическом* направлении. В живописи лежавшие в их основе модусы находились в неразрывной связи с определенными сю-

*жетами* и, равно как модусы музыкальные (звукорядные), – с характерной *смысловой* наполненностью. Подобно музыкальным – «...дорический модус соответствует сюжетам “важным, строгим и полным мудрости”, лидийский – печальным, ионийский – радостным, фригийский модус характеризуется как “страстный, неистовый, очень суровый и приводящий людей в изумление...”»<sup>3</sup>. На ряд аналогий в определении музыкальных понятий и категорий изобразительного искусства (тон, гамма, тональность, шкала, круг, аккорд, линия, рисунок, тембровый колорит и т. д.) обращает внимание В. Ванслов, отмечая при этом известную условность их наполнения (порой на уровне омонимов) в том или ином конкретном случае<sup>4</sup>.

Характерно, что саму категорию *модус*, в отличие от более суженного в европейской музыкальной теории его наполнения (как феномена *звуковысотной* организации; отсюда и родственные либо производные от него *модальность*, *тональность*, в отечественной науке еще и *лад* и т. д.)<sup>5</sup>, в середине XVII века крупнейший живописец и теоретик изобразительного искусства Н. Пуссен трактовал как *определенный порядок*, а также ту или иную *комбинацию средств выражения*<sup>6</sup>. При этом *ритм* в живописи (т. е. пространственном искусстве!) Н. Пуссен представлял *мусически* – как *пульс* художественного организма, и соответственно, видел (или «слышал»?) «частоту его биения», определяющую экспрессивность изображения<sup>7</sup>.

Историки живописи (из современных – наиболее последовательно – российский искусствовед С. Даниэль) вполне обоснованно экстраполируют понятие «камерная музыка» – на «камерную живопись»<sup>8</sup>. В свою очередь еще Дж. Царлино – крупнейший европейский музыкальный теоретик XVI века – считал, что «композитор должен быть хорошо осведомлен в *геометрии*, арифметике, *грамматике*, диалектике (искусстве доказательства), истории, *риторике*» (курсив наш. – И. М.)<sup>9</sup>. Осознание связей между музыкой, литературой, театром, пространственными искусствами очевидно.

В музыкальной теории и терминологии давно и прочно обосновались такие пространственные категории, как *высота*, *глубина*, *звуковысотный контур*, мелодический и ритмический *ри-*

сунок и т. д. и т. п. В свою очередь Н. Пуссен, во многом идя за Дж. Царлино (музыковеды и теоретики пластических искусств читали друг друга!), говорит не только о соотношении модусов с человеческими аффектами, но и о *подобии* «мира большого» (*космоса*) и человека (*микрокосмоса*). Последний творит *по собственному образу и подобию*, а значит, и *произведение искусства* становится подобным *микрокосмосом*<sup>10</sup>.

Вполне отчетлива здесь и *системная связь модальности и ритмики, интегрированность элементов целостной структуры*: «их разнообразие порождало различие модусов, благодаря которому можно было понять, что каждый из них содержит всегда нечто особенное, и главным образом тогда, когда компоненты, входившие в совокупность, соединялись пропорционально, что давало возможность вызывать в душах созерцающих различные страсти»<sup>11</sup>. Да и сам «выбор модуса», – утверждает видный немецкий искусствовед XX века К. Бадт, есть ограничение определенной нормой, «*метром*». Это ограничение обуславливает *пространственную форму изображения* (тип формата) и, далее, *способ пропорционального членения*. Однако как идея реализуется не в абстрактной своей «чистоте», будучи проведена через конкретный сюжет, конкретное действие или ситуацию, так и метрическая схема обнаруживает себя не непосредственно, но в том или ином конкретном проявлении. *Этой актуализацией «метра» является «ритм»* (курсив наш. – И. М.)<sup>12</sup>.

И верно. В случае совпадения ритма с метром, развивает положение Н. Пуссена С. Даниэль, «мы имели бы дело с абсолютным воплощением того или иного модуса – экспрессия художественного выражения приобрела бы идеальную норму. Но тогда органическое начало уступило бы место механическому. Этого не происходит. Диалектика ритма есть диалектика соблюдения и нарушения нормы. Воплощая норму, ритм подвергает ее дальнейшим модификациям, варьирует и разнообразит. Потенция метрической абстракции реализуется в живом многообразии ритмических форм, оттенков, градаций»<sup>13</sup>.

Лишь через понимание *музыки в ряду искусств*, идя вслед за одним из величайших музыковедов XX века Е. Гиппиусом, по сути и возможно сегодня постижение сущности категории **ритма**

как *основополагающего* формообразующего *принципа организации элементов* и их *отношений* в структуре. Отсюда и многообразные сочетания, соподчинение, эквивалентность, приматное или переменное-приматное соотношение элементов в синкретических и синтетических художественных комплексах и ансамблевых (музыкальных, архитектурных и т. д.) формах, равенство либо выделение главных и побочных вершин (в пластических искусствах и архитектуре), главной и побочных кульминаций (в музыке, театре, фильме), ладо-модальных опор, сильного – слабого, темного – светлого, интенсивного – бледного, ударяемого – безударного, самого высокого – высокого – среднего – низкого – самого низкого, продолжительного – краткого, повторяющегося – нового, мелодической или графической (рисунка, очертания и т. д.) структуры – ее зеркального обращения (интервальной инверсии), мелодического движения – его ракохода, подобия или контраста малых структурных образований и порядка их вхождения в большие и т. д. и т. п.

Ведь ритм является своего рода *структурной организацией модели мира*, выстраиваемой средствами соответствующего феномена культуры в определенном жанре или его реализации в конкретном произведении искусства (а в исполнительских искусствах, в спектакле, концерте, в перформансе и т. д. – и его интерпретации). И соответствующий тип организации моделирует не только образ, но и *путь воплощения* отраженного мира. Отраженного, естественно (и в во временных мусических искусствах также!), в *пространственных характеристиках*. И модель мирового ритма, ее структура, алгоритм вхождений в нее отдельных элементов и формируемых из них больших и малых конструкций, как и сама отображенная в нем конструкция миропорядка, мыслится как реализуемый *процессуально, во времени* (и в т. ч. в пространственных искусствах!) *порождающий механизм*, который формирует все отдельные ее уровни (аудиальный, визуальный, кинетический, моторный, динамический, свето-цветовой, тембро-спектральный и т. д. и т. п.).

Модель мира в этом плане выступает как на уровне синтактико-стилевым, так и на прагматическом и семантическом, отражая и *цель* и *смысл* самого мира, Жизни, Природы, Культуры и

Человека-творца, создателя и воплотителя идеи творения. «Тексты культуры, характеризующие структуру мира, – как отмечает вслед за Ю. М. Лотманом Г. В. Тавлай – затрагивают вопрос об устройстве этого мира и сами по возможности воспроизводят его конструкцию»<sup>14</sup>.

Мало того. Индивидуум, этнос, социум не только *осмысливают* мир, но и *переживают* его в соответствии со знаками и смыслами категорий искусства, которые выступают как *жизненные смыслы*. «Пространство, время, природа и т. д. переживаются человеком. Благодаря им формируется понимание мира, та самая герменевтика, часто не рационализируемая, которая включает в себя и осмысление мира, и его переживание», – справедливо указывает отечественный философ культуры В. Степин<sup>15</sup>.

При сравнении, сопоставлении различных искусств более отчетливо проявляются и *универсальные* функциональные проявления в каждом из его видов (и в частности, в музыке) развернутой *ниспадающей* линии, «воплощающей спад напряжения»<sup>16</sup>, и характерная *разномасштабная повторяемость* сигнальных звуковыявлений, и реализуемое в разных видах искусства *расположение* (во времени или в пространстве) *кульминации в последней трети* построения (наподобие «точки золотого сечения»), и *аналогии в структурной иерархии* инструментальных и орнаментальных, или архитектурных композиций в искусстве Бухары<sup>17</sup>, Прикарпатья<sup>18</sup> и т. д. и т. п.

И можно попытаться пойти еще дальше – к выявлению самых многообразных *системных аналогий* и *взаимодействий* между различными видами искусств, иных форм человеческой деятельности на протяжении их исторического развития, системы культуры в целом. Ведь культура согласно современному философскому осмыслению – «это сложно организованная *система программ* человеческой деятельности, поведения и общения, которая посредством *определенных кодов* закрепляет накопленный социально-исторический опыт, транслирует его, а также генерирует новый опыт»<sup>19</sup>. При этом существенно как дифференцировать, так и учитывать по крайней мере три типа таких программ: 1) реликтовые концепты прошлого; 2) программы, воспроизводящие настоящее; 3) программы, адресованные будущему<sup>20</sup>.

Сегодня, более чем через 100 лет после отчетливого определения В. Вернадским *единства пространства и времени*, а также гносеологически и онтологически чрезвычайно важного и реально воплощаемого ученого положения о *единстве природы и естествознания, художественного и научного* познания и моделирования мира<sup>21</sup>, подобные поиски не потеряли своей актуальности. Блестательно выявлен, например, Е. Краснопецевым изоморфизм поэтического ритма древнегреческого эпоса (на основе 6 стоп двух видов – дактиля и спондея) и каллиграфической гексаграммы древнекитайского «И Цзин'а» (6 линий двух видов: разорванной (*инь*) и сплошной (*ян*), расположенных друг над другом; при этом стоит иметь в виду, что оба художественных памятника относятся к одному времени, *инь*, как и дактиль, характеризуют плавность, мягкость, женское начало, спондей и *ян* – степенность, замедленность, мужественность (цезура спондея так и называется – мужской)<sup>22</sup>.

Музыкознание в этом плане идет, правда, не совсем впереди. Немногочисленные опыты В. Ванслова, Г. Орлова, Ю. Кона, Е. Гиппиуса, некоторых других, увы, немногочисленных, исследователей – в основном, на материале европейского искусства – безусловно требуют продолжения и *расширения* – позволим себе аналогию с world musics – в направлении *world arts*, или, если хотите, *world cultures*<sup>23</sup>. Да и, в свою очередь, – на понимание собственно музыкальных законов и основополагающих понятий. Мешают этому процессу и еще довольно сильные следы европоцентристских представлений о функциональной и структурной специфике музыки, поэзии, театра, живописи и т. д., базирующихся, в основном, на европейском академическом искусстве нескольких последних веков<sup>24</sup>.

Имеющий порой еще место в теоретическом музыкознании известный *музыка-центризм* сегодня выглядит особенно анахроничным. В современной теории архитектуры, орнамента, как и других сферах пластических неизобразительных искусств, такой категорией является ритм, отражающий, прежде всего, порядок *расположения, пространственный* алгоритм, *пропорции, симметрию*, асимметрию, антисимметрию и т. д. Да и теория музыкального ритма в античном мире, в музыкальной науке Ин-

дии, Ирана, арабских стран в значительной своей части исходит из поэтической теории ритма. Характерно, что и, начиная со 2-й половины XX в., само обращение к музыкальным универсалиям в значительной мере обусловлено известными достижениями языкознания, в частности теорией лингвистических универсалий<sup>25</sup>. Подобный *архитектуро-центризм, литературо-центризм* (фольклор, например, не только в теоретических работах, но в учебных занятиях студентов-филологов до сегодняшнего дня трактуется исключительно как искусство слова) и т. д. – этот ряд нетрудно продолжить – имеет место и в других сферах искусствоведения. Взаимодействие ученых разных профилей и направлений, совместные поиски общего и специфического в каждом виде художественной деятельности и в полиэлементных ее формах, объединение усилий исследователей разных искусствоведческих специальностей – насущная задача современной гуманитарной науки.

Сказанное касается не только *научных* исследований, но и *учебных* процессов. Ведь до сегодняшнего дня и профессионально ориентированные, и общенаучные теоретические курсы в художественных вузах и средних специальных учебных заведениях жестко ограничены только *своей* узкой *дисциплинарной* сферой. На архитектурных факультетах изучают только историю и теорию архитектуры, на филологических – историю литературы и языка, в консерваториях, соответственно, – историю музыки, в театральных академиях – историю театра и т. д. Введение специальной учебной дисциплины «Музыка в ряду искусств» для будущих музыкантов и звукорежиссеров всех профилей представляется проблемой остро актуальной. Некоторый опыт ее внедрения, пока в рамках раздела курса органологии, осуществляемый, естественно, в сжатой форме на кафедре музыки финно-угорских народов Петрозаводской консерватории и кафедре народных инструментов Санкт-Петербургского университета культуры и искусств, представляется в этом плане одним из пионерских.

В более полном плане проект курса предполагал бы следующую тематику и алгоритм его изложения.

– Музыка в контексте целостной художественной культуры этноса, региона, страны, мира. Взаимодействие и сопоставление

музыки с иными формами художественной культуры и искусства в традиционном быту и деятельности общества. Музыкальный ингредиент в полиэлементных синкретических (изначально неразделимых) и синтетических (соединение искусств и форм деятельности) формах традиционного искусства и культуры. Бинарный, тернарный, тетранарный, пентанарный, полиэлементный синкретизм и соответствующие синтетические новообразования. Инструментальная и вокальная музыка в полиэлементных комплексах с приматным, переменным, эквивалентным соотношениями составляющих их элементов. В сольных, ансамблевых (в т. ч. с дирижером-распорядителем) проявлениях полиэлементного комплекса. Структурная и функциональная специфика музыки в полиэлементных образованиях и при выходе из них.

– Вокальная и инструментальная музыка. Феноменологическая специфика инструментализма и искусства пения. Взаимодействия и оппозиция вокальной и инструментальной музыки и музицирования. Вокальная и инструментальная природа традиционных музыкальных форм. Пограничные явления. Вокально-инструментальная и инструментально-вокальная музыка.

– Единая психофизиологическая и интонационно-акустическая основа инструментальной и вокальной музыки. Отличительные признаки природы явлений инструментализма и песенности. Обобщенность, опосредованность и необыденность высказывания – отличительные признаки инструментализма. Ограниченность круга посвященных, элитарность, кодированность информации. Связь с кинетикой и пространственным восприятием. Развитие моторики и виртуозности. Дискретность и формирование инструментальной мелодики и ритмики. Обобщенно-конкретное отражение (моделирование) и непосредственность высказывания как черта певческой культуры. Формирование инструментальной кантилены во взаимодействии с вокальной мелодикой и развитием мелодических духовых инструментов. Предпосылки появления гармонии как новый этап в эволюции синтеза инструментальной и вокальной мелодики. Воздействие певческой культуры на инструментализм. Влияние инструментализма на пение. Становление виртуозного начала и инструментальных форм в вокальной музыке. Пограничные явления. Инструменты с вокальным аппаратом

в качестве вибратора либо преобразователя звука. Горловое пение как особый феномен на грани пения и инструментализма.

– Пение и танец. Инструментальная музыка и хореография. Кинетическая основа психофизиологического единства деятельности музыканта и танцора. Отражение взаимовлияний танца и музыки в композиции, ритмике, лексике танцевальной музыки и хореографии, звуко- и жестоизобразительности. Пограничные явления.

– Функциональная основа взаимосвязей музыки с устной словесностью и литературой (поэзией и прозой), игровым искусством, театром, кино, видео и мультимедиа. Сравнение путей моделирования. Отражение названных взаимовлияний в структурном своеобразии инструментальной и вокальной музыки, особенностях ее образности. Звуко- и жестоизобразительность. Ассоциативность. Внетекстовая информация и ее отражение в структурировании литературных, театральных (кино, видео, мультимедиа) и музыкальных композиций.

– Музыка и пространственные искусства. Музыка и архитектура. Функциональные и структурные предпосылки взаимодействия инструментальной и вокальной музыки с пространственными видами искусства и архитектурой. Гносеологическое единство музыки с изобразительным искусством – живописью, скульптурой, орнаментом, резьбой, ковроделием, керамикой, вышивкой, пластикой и архитектурой.

– Значимость формообразования как основы образно-художественного моделирования мира в инструментальной музыке и неизобразительных пластических видах искусства и архитектуры.

– Сюжетность в вокальной музыке и реалистической живописи и скульптуре. Выпуклость, картинность, конструктивная логика и значимость архитектоники в образах и конструкциях инструментальных и вокальных композиций, роль программности как отражение в музыке ее взаимосвязей и взаимовлияний с пространственными видами искусства и архитектурой.

– Музыка в современных формах полиэлементных художественных действий. Системный анализ действия. Взаимодействие субъектов творчества и эмпатия. Стратегия и тактика взаимодействий носителя традиционной музыки, композитора, академического исполнителя, звукорежиссера.

– Пространственные и временные виды искусства и метаязыки науки. Музыказнание, этномузыкология и хореология, театро- и киноведение, искусствознание, теория архитектуры. Образные и структурные универсалии. Исследовательские методы, алгоритмы анализа, научные категории и поиск стыковок и взаимопонимания. Сравнительные исследования. Комплексно-апробационный и когнитивный подходы.

Думается, подобные курсы целесообразно разрабатывать и вводить и в другие художественные вузы – в соответствии с их профессиональной направленностью. Разумеется, такие курсы должны быть тесно связаны с результатами исследовательской работы в соответствующих направлениях.

В настоящее время для изучения и разработки проблематики современного сравнительного искусствознания чрезвычайно актуальным представляется формирование *межотраслевой* (возможно, международной) *исследовательской группы*, где бы представители различных областей искусствознания объединились в совместных усилиях познать специфику каждой отдельной его сферы и обоснованно выявить характерные общие закономерности искусства в целом и отдельных сопряженных по тем или иным структурно-функциональным признакам его парных, тройных и т. д. конгломератов. Автор видит целесообразным формирование такой (вначале в рамках Российского института истории искусств – но с самым широким привлечением ученых разных учреждений, городов и стран) межотраслевой исследовательской *Лаборатории сравнительного искусствознания*.

Круг ее проектов – печатных и мультимедийных, теоретических и практических (осуществляемых на конгрессах, реальных и on-line конференциях, симпозиумах, семинарах, круглых столах, интерактивных – с самым широким привлечением интеллектуальных сил, творческой, ищущей молодежи – концертах, выставках, спектаклях, перформансах, тематических и свободных импровизациях) открыт. Однако среди многих возможных тематических направлений, думается, чрезвычайно актуальными и важными представляются следующие:

– 1. Изучение и систематизация традиционных этнических искусств народов мира (Европы, Америки, Африки, Австралии,

Океании, Ближнего, и Среднего Востока, Индии, Китая, Центральной и Восточной Азии);

1.1. Изучение и сравнительное сопоставление *отдельных видов искусства* в рамках одной или нескольких *историко-культурных традиций*;

1.2. Сравнительное исследование *классических форм искусства* в *надэтнических художественных цивилизациях* (европейской, ближнесредневосточной, дальневосточной, мезоамериканской т. д.) в каждом из его *традиционных* (устная словесность, литература, драматический и музыкальный театр, хореография, музыка, живопись, графика, скульптура, другие формы пластических искусства и архитектура) и *современных* (кино, видео, мультимедиа, мобили, свето-цветовые композиции и т. д.) видов;

– 2. Сравнительное исследование *историко-культурных, эстетико-функциональных особенностей отдельных видов и видовых групп временных и пространственных* видов искусства, литературы, поэтического и песенного фольклора, орнамента и архитектуры и их восприятия в исторически сложившихся сферах и формах культурной жизни;

2.1. Выявление и анализ *порождающих факторов* структурирования отдельных видов искусств;

– 3. Выявление и сравнительное исследование характерных для каждого вида искусства, среды его порождения и функционирования *структурных и функциональных универсалий*, их типологизация, анализ и сопоставление подобных (или сопрягаемых) меж- или надвидовых форм, вплоть до реконструкции мировых художественных универсалий (на уровне тона, рисунка, мелодико-графической модели, тембро/спектра, фактуры, типа периодичности, ритма, модуса, пространственно-временных отношений, типов симметрии и т. д.);

3.1. Сравнительный анализ реализации в том или ином виде искусства (в т.ч. его исторических или регионально-этнических проявлениях) сходных *терминов, понятий и категорий*;

3.2. Сравнительное исследование пространственных и временных характеристик порождающих факторов *творения и восприятия* различных видов и этноисторических форм искусства в

рамках одной или нескольких культурно-исторических систем и художественных цивилизаций;

3.3. Интонация и контонация, позиция и па, мизансцена и т. п. в различных видах временных искусств (поэзия, музыка, хореография и т.д.), различных исторических и этнических традициях;

3.4. Цезурирование форм движения в различных этно-исторических видах временных искусств, их типологизация и сопоставление с гранями построения разномасштабных линий и форм в пространственных искусствах, живописи, графике, скульптуре, архитектуре;

3.5. Инципит, развитие, кульминация, завершение (всей композиции или ее раздела), их расположение и пропорции в форме произведения временного искусства и их сравнительное сопоставление с соответствующими структурными параметрами в творениях пространственных искусств;

– 4. Сравнительное исследование *эстетики* становления, развития, функционирования и восприятия различных видов искусств в различных исторических и современных этно-культурных традициях;

– 5. Пути фиксации, изучения, сопоставления и типологизации многообразных форм *интерактивной деятельности реципиентов* различных видов искусства в различных их этно-региональных, исторических и современных проявлениях;

– 6. Сравнительное исследование различных исторических и современных видов *полиэлементных (синкретических и синтетических)* временных, пространственных и пространственно-временных искусств и связанных с ними *ритуалов*;

6.1. Их анализ по количественным показателям; на уровне соотношения (постоянного или переменного на протяжении формы доминирования либо функционально-структурной эквивалентности) элементов; по типу координации и управления полиэлементным комплексом:

6.1.1. – при *фиксированных* (литературно-музыкальная композиция, музыкально-графическая, живописно-аудиальная композиция, фоно-видеограмма, кино, видео, мультимедиа), *мобильных* исполнительских, импровизационных и промежуточных формах их реализации и трансляции,

6.1.2. различных (прямом и опосредованном, планируемом) проявлениях функции координатора-лидера (дирижера, режиссера, светооператора, звукорежиссера, педагога, распорядителя ритуала и пр.).

Именно в этом направлении нам видится путь и к выявлению и моделированию *формообразовательных универсалий в искусствознании*, и к совершенствованию *современного художественного образования* композиторов, музыкантов-исполнителей, звукорежиссеров, актеров и режиссеров театра и кино, кинооператоров и художников, живописцев, скульпторов, других деятелей изобразительного искусств и архитектуры, искусствоведов всех профилей, а также к поискам наиболее плодотворных проектов взаимодействия и многообразных интеграций различных художественных систем.

На этом пути вырисовываются и перспективы самого разнообразного структурного и стилевого *творческого обновления*, без которого нет будущего ни у искусствоведческой науки, ни у самого искусства как вида интеллектуальной и художественной деятельности.

### Примечания

<sup>1</sup> До сего дня в европейской практике сохранилось парадоксальная терминологическая дифференциация: *музыковеды* по определению сосредоточены только на европейской академической музыке, *этномузыковеды* занимаются музыкой мира. Область исследования последних в свое время была определена К. Заксом и М. Шнайдером наверное более точно – *Vergleichende Musikwissenschaft* – *сравнительное музыкознание*.

<sup>2</sup> Например: *Aleksandrowicz S.* Kierunki i produkcji rzemieślniczej i przemysłowej w miasteczkach Białorusi i Litwy (XVI do połowy XVII w.) // *Zeszyty naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Historia. Poznań, 1964. № 47, Zesz. 6. S. 40–41*; *Artes Populares. 14. Budapest, 1985*; *Bartusevičius V.*, Liaudies meno baruose. Vilnius, 1983; *Dąbrowska G.* W kręgu polskich tańców ludowych. Toruń, 1979; *Налоев З. М.* Этюды по истории культуры адыгов. Майкоп, 1985; Местные традиции материальной и духовной культуры Карелии. Петрозаводск, 1981; *Жорницкая М. Я.* Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М., 1983; *Шакенова Э.* Ху-

- дожественное освоение мира традиционным казахским искусством. Алма-Ата, 1976; Франко І. Вибрані статті про народну творчість. Київ, 1955; Фадеева И. Е. Народное искусство как пластический фольклор // Советское искусствознание. 78. М., 1979. Вип. 1. С. 284–306; Татубаев С. С. Жесты как компонент искусства. Алма-Ата, 1979; Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и игры. Л., 1984; Савушкина Н. И. Русский народный театр. М., 1976; Разина Г. М. О профессионализме народного искусства. М., 1985; Народные мастера, традиции и школы. М., 1985. Вып. 1.
- <sup>3</sup> См.: Даниэль С. М. Картина классической эпохи: Проблема композиции в западно-европейской живописи XVII века. Л., 1986. С. 44.
- <sup>4</sup> Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Л., 1977. С. 25–28.
- <sup>5</sup> Заметим, термин *modus* в средневековых латинских трактатах в Европе имел не менее пяти значений. Некоторые из них отражали ритмические категории, основанные на природе квантитативного ритма европейского музыкального мышления того времени. В дальнейшем такое представление было утеряно и на становлении и развитии классической европейской музыкальной теории не отразилось.
- <sup>6</sup> Даниэль С. М. Картина классической эпохи ... С. 45.
- <sup>7</sup> Там же. С. 47.
- <sup>8</sup> Там же. С. 93.
- <sup>9</sup> Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973. С. 116–117.
- <sup>10</sup> Даниэль С. М. Картина классической эпохи... С. 45.
- <sup>11</sup> Там же. С. 44.
- <sup>12</sup> *Vadt K. Die Kunst des Nicolas Pussen. Köln, 1969. Bd. 1. S. 274–275.* Цит. по: Даниэль С. М. Картина классической эпохи... С. 47.
- <sup>13</sup> Даниэль С. М. Картина классической эпохи... С. 47.
- <sup>14</sup> Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. С. 113; Тавлай Г. В. Музыкальные средства моделирования картины мира в белорусской обрядовой песне (к постановке проблемы) // Фольклорная традиция: Фиксация и интерпретация / Российский институт истории искусств; Отв. ред. и сост. Н. Н. Глазунова. СПб., 2013. С. 133–181.
- <sup>15</sup> Степин В. С. Философия и универсалии культуры. СПб., 2000. С. 12.
- <sup>16</sup> Кон Ю. Г. Несколько замечаний о проблеме музыкальных универсалий // А. Н. Должанский (1908–1966): Сб. статей к 100-летию со дня рождения / Предисл. и комментарии к статьям К. И. Южак. СПб., 2008. С. 94.

- <sup>17</sup> *Плахов Ю. Н.* К вопросу о ритмической организации инструментальных частей Шашмакома // Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. Ташкент, 1976. С. 180–192.
- <sup>18</sup> *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 114–119.
- <sup>19</sup> *Степин В. С.* Философия и универсалии культуры... С. 6 (курсив наш. – *И. М.*).
- <sup>20</sup> Там же. С. 9.
- <sup>21</sup> Подробнее см.: *Иванов Вяч. Вс.* Эволюция ноосферы и художественного творчества // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 3–37.
- <sup>22</sup> *Краснопевцев Е. А.* Язык ритма эпического гексаметра // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 154–168.
- <sup>23</sup> *Ванслов В. В.* Изобразительное искусство и музыка. Л., 1977; *Орлов Г.* Древо музыки / предис. М. С. Друскина. СПб.; Вашингтон, 1992. 2-е изд., испр.: СПб., 2005; *он же.* Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 272–302; *Арановский М. Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 252–271; *он же.* Музыка. Мышление. Жизнь: статьи, интервью, воспоминания / вступ. ст. Н. А. Рыжковой. М., 2012; *Мацевский И. В.* Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике // Выбор и сочетание: Открытая форма: Сб. статей к 75-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск; СПб., 1995. С. 77–81; *он же.* Традиционная инструментальная музыка и хореография: К проблеме системного сопоставления // Вопросы инструментоведения. СПб., 1997. С. 75–79; *он же.* Народное игровое искусство и инструментальная музыка // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 125–132; *он же.* Инструментальная музыка и традиционная хореографическая культура // Музыка и танец: вопросы взаимодействия: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Майкоп, 2004. С. 6–11; *он же.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Алматы, 2007. С. 79–119; *Мацевський І.* Традиційна інструментальна музика та просторове мистецтво // Українська музика: Традиції та сучасність. Львів, 1993. С. 70–93.
- <sup>24</sup> Расширению представлений о мире разнообразных этнических музыкальных традиций и историко-культурных цивилизаций народов мира, увы, не способствует сложившаяся система музыкального образования. В лучшем случае в некоторых вузах читается ознакомительный

2–3-семестровый специальный курс под названием «Сравнительное музыкознание», «Музыка народов мира», и т. п., либо его подразделения – «Музыкальная индология», «Музыкальная африканистика», «Музыка финно-угорских народов», «Музыка тюркских народов» и т. д. (в бывшей инициатором в свое время такого курса в СССР Московской консерватории ныне ознакомление с культурой внеевропейских народов входит в общий курс истории зарубежной музыки, а курс фольклора ориентирован, в основном, на русский материал). Лишь некоторый акцент на этническую музыку имеет место в рамках читаемых Р. Зелинским, Г. Тавлай, С. Николаевой, И. Смирновой и автором этих слов на кафедре музыки финно-угорских народов в Петрозаводской консерватории курсов анализа, этносольфеджио, музыкально-теоретических систем, импровизации, композиции, музыкальной антропологии и органологии. Но и это – усилия отдельных энтузиастов, пытающихся внедрить явления мировой музыки в прокрустово ложе образовательных стандартов.

<sup>25</sup> *Кон Ю. Г.* Несколько замечаний о проблеме музыкальных универсалий... С. 86.

**Людмила Ковнацкая**  
(Санкт-Петербург)

### **Генрих Орлов: биографический очерк**

Писать биографию человека, с которым был связан тесными дружескими узами больше 40 лет, с которым принадлежал к одному и тому же дружескому кругу, профессиональному сообществу, научной школе, позднее – в добавок к сказанному – связан изданием его трудов, с кем переписывался все годы его эмиграции чуть ли не ежедневно, больно. И, в то же время, легко и приятно! Однако удивительным образом лакун оказалось много, и некоторые из них пока остаются незаполненными.

Основанием для предлагаемого читателю биографического очерка послужили личные дела Г. А. Орлова, хранящиеся в архиве Санкт-Петербургской консерватории, где он учился, и в архиве Российского института истории искусств (в годы деятельности Орлова – ЛГИТМиК<sup>1</sup>), в котором он работал почти 20 лет своей послеконсерваторской жизни.

Благодарю Мирру Мейлах и Ирэну Орлову за обсуждение деталей биографии Генриха Орлова и его родителей.

Пусть эта статья послужит началом тщательного изучения биографии выдающегося музыковеда-философа.

\*\*\*

ОРЛОВ Генрих Александрович родился в Киеве 29 августа 1926 года. Отец Генриха – Александр Андреевич Орлов (1897, Уфа – 1986, Иерусалим) был заводским инженером-физиком<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. О названиях первого российского Института истории искусств, учрежденного в 1912 г. графом В. П. Zubовым, см.: Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И. В. Сэпман. СПб., 2003. С. 253.

<sup>2</sup> В автобиографии, написанной 24 марта 1950 г., Генрих Орлов пишет об отце: «... До войны работал в лаборатории завода “Светлана”. Во время Отечественной войны работал на заводе № 617 в гор. Новосибирске. Сейчас работает в Управлении строительства Ленгорсовета» – см. Архив СПбГК. Дело Г. А. Орлова. Л. 138.

(Орлов-старший оставил неопубликованные мемуары<sup>3</sup>.) Мать, Ольга Владимировна Орлова (в девичестве Броверман; 1905, Киев – 1985, Иерусалим) преподавала английский язык в ленинградском Институте им. П. Ф. Лесгафта<sup>4</sup>. Примерно до 50-ти лет Генрих, числясь в паспорте русским, полагал, что это и есть его национальная принадлежность<sup>5</sup>.

Всего за пять лет до эмиграции, свершившейся в 1976 году, он узнал, что настоящая фамилия, имя-отчество отца были Фрагер Авраам Моисеевич. Эта фамилия привела Генриха к еще од-

<sup>3</sup> Оригинал мемуаров Орлова-старшего, очевидно, хранится у сестры Г. А. Орлова – Людмилы; правленная мемуаристом машинописная копия находилась во владении Ирэны Орловой в Вашингтоне; в октябре 2014 г. передана в Рукописный отдео РИИИ. Сестра Орлова Людмила (род. 1932) согласно сведениям из автобиографии Г. А. Орлова (от 18 июля 1957 г.), хранящейся в Архиве РИИИ, закончила в Ленинграде Первый педагогический институт иностранных языков и стала преподавателем английского языка. По сообщению (от 6 июня 2014 г.) старшего сына Генриха Александровича Григория Орлова, сестра Орлова живет в Иерусалиме, изменила имя и фамилию на Сия Ордан; ее сын – Даниил (род. в 1965 г.) также живет в Иерусалиме. Жена Г. А. Орлова, Ирэна Абрамовна (девичья фамилия – Рожанская, в первом браке – Ясногородская; род. в 1942 г.) – выпускница фортепианного факультета Ленинградской консерватории, известный детский педагог; с 1986 по 1988 г. работала в Вашингтонской консерватории, с 1988 г. – преподаватель музыкальной школы Вашингтона.

<sup>4</sup> В автобиографии, написанной 24 марта 1950 г., Генрих Орлов пишет о матери: «... До войны работала в трудовой школе, во время войны на заводе № 617 в гор. Новосибирске. В настоящее время работает в Педиатрическом институте» – см. Архив СПбГК. Дело Г. А. Орлова. Л. 138. См. также автобиографию Г. А. Орлова в Архиве РИИИ. Дело Г. А. Орлова. Л. 17.

<sup>5</sup> Соотечественникам старших поколений нет нужды напоминать о широко распространенной в СССР доперестроечного периода практике утаивания сменой фамилии или же русификацией еврейских имени-отчества-фамилии ради успешного будущего детей. Эта тенденция продолжалась до официально разрешенной массовой репатриации советских евреев в Израиль на рубеже 1980–1990-х гг. (См.: *Энгель В. В.* Курс лекций по истории евреев в России. Тема 21: Евреи СССР в годы перестройки и постсоветский период – URL: <http://jhistory.nfurman.com/russ/russ001-21.htm> (дата обращения 12 июля 2014 г.).

ному открытию: выдающийся американский пианист Малькольм Фрагер (Фрейджер, 1935–1991) оказался его кузеном<sup>6</sup>. В апреле 1963 года Малькольм Фрагер появился с концертами в Большом зале Ленинградской филармонии<sup>7</sup>. В 1973 году от Фрагера пришло первое письмо<sup>8</sup>. В Америке Генрих с помощью Малькольма искал родственников. «Ты, наверное, <...> знаешь про моего кузена, – писал он мне. <...> Пытаясь найти недостающие связующие нас звенья родства, мы (он – больше, я – скорее как ассистент) прочесали несколько телефонных справочников и послали письма трем с лишком десятков однофамильцев. <...> ... нашлись две сестры и брат моего отца, приехавшие сюда пятьдесят три года назад. Все трое очень обрадовались. Представляю (вернее, не представляю), что будет с папой»<sup>9</sup>.

Генрих учился в 16-й средней трудовой школе Дзержинского района (позже 193-я школа). Одновременно начал учиться игре на рояле: во Дворце пионеров, затем в 7-летнем возрасте поступил в музыкальную школу-семилетку в класс выдающегося педагога Веры Леонтьевны Михелис<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Из письма Ирэны Орловой к автору статьи от 4 июня 2014 г.: «(В мемуарах написано: “Сейчас, перечитывая письма Генриха к Малькольму с музыкальным шифром, где даже имя мое было зашифровано...”»). В своих мемуарах (в главе XVIII: Встреча с незнакомцем, внешность пианиста) отец Генриха описывает концерт американского пианиста (его имени Орлов-старший не называет) в Большом зале Ленинградской филармонии) в 1963 г. По рассказу самого Генриха мне <Л. К.>, он отправил письмо Малькольму Фрагеру, в котором нарисовал ветви генеалогического древа Фрагеров, известных семейству Орловых. Малькольм Фрагер подхватил игру, углубил корни древа и заполнил крону ветвями известных ему родственников. Предки обоих были из Житомира. Живя в Вашингтоне, фамилией Фрагер Орлов назвал свое издательство (Н. А. Frager and C°).

<sup>7</sup> Фрагер известен также как исследователь, особенно фортепианного творчества Шумана (в 1967 г. опубликовал оригинальную версию Фортепианного концерта Шумана). Ленинградские концерты Фрагера состоялись 23 и 27 апреля 1963 г. в Большом зале филармонии (благодарю Валерию Величко за предоставленные сведения).

<sup>8</sup> Сообщено И. Орловой.

<sup>9</sup> Из письма от 3 сентября 1976 г. к автору статьи (личный архив Л. Г. Ковнацкой).

<sup>10</sup> Ей принадлежит учебное пособие: *Михелис В. Л.* Первые уроки юного пианиста: Очерк методики обучения и воспитания. Л.: Музгиз, 1962. 64 с.

Из воспоминаний соученика по школьному фортепианному классу А. И. Климовицкого: «Имя Гарика Орлова (так его называли дома в детстве) я знал от своего педагога по роялю Веры Леонтьевны Михелис. Перед моими глазами – фотография тех далеких лет: в центре – Вера Леонтьевна среди учеников музыкальной школы, в верхнем ряду справа – Гарик Орлов в вельветовой куртке на молнии, с пионерским галстуком, рядом – моя сестра. В доме В. Л. Генрих жил какое-то время (не помню, во время войны или сразу после возвращения из эвакуации). И когда мы с ним встречались – в Доме композиторов или же в Филармонии – это связавшее нас прошлое странным образом всегда напоминало о себе. Однажды мы встретились на юбилейном вечере нашей общей учительницы, и я долго находился под большим впечатлением от слова о Вере Леонтьевне, произнесенного Генрихом. И трогательное обращение к нему “Гаринька”, слетевшее с ее уст, отметили многие присутствовавшие тогда в зале»<sup>11</sup>.

Многие ученики замечательного педагога и музыканта оставили свои воспоминания о ней. Борис Тищенко посвятил ей фортепианную Сонату № 3, оп. 32 (1965).

В начале войны Орлов поначалу был эвакуирован вместе с трудовой школой в Старую Руссу, затем – в Ярославскую область и, воссоединившись с семьей, в Новосибирск. Там 15–16-летний юноша начал работать на заводе<sup>12</sup> – сначала рабочим, затем радиомонтером. По всей видимости, в ранние годы проявился инженерный талант Генриха и его интерес к точным приборам, точным наукам, к конструированию. Всю жизнь он легко ориентировался в любых технических устройствах, чинил любые механизмы, монтировал приемники, магнитофоны. В совокупности с ловкими «золотыми» руками эти навыки производили огромное впечатление и обретали оригинальное применение на протяжении всей его жизни.

Из некролога, опубликованного в интернете Натальей Рубинштейн: «... А между тем, Генрих умел делать все. Все – значит

<sup>11</sup> Из воспоминаний А. И. Климовицкого (от 17 июля 2014 г.).

<sup>12</sup> Из автобиографии: местом работы Г. Орлова в 1941 году был Новосибирский завод № 617, цех № 3, монтер III разряда; в 1942–1945 гг. – лаборатория завода; в 1945 г. – радиомонтер VII разряда.

все. По крайней мере, мне так тогда <1983–1985 гг. – Л. К.> казалось. Он легко и быстро переводил с английского, работал на любых наборных машинах, уже тогда отлично знал компьютер, делал верстку, держал корректуру. <...> Размах его интересов и занятий приводил в замешательство. Он был замечательный автомобилист и необычайно терпеливый инструктор по вождению. В Израиле одним из его любимых хобби было конструирование и изготовление мебели. В последние годы – в Америке – его не меньше радовало конструирование и изготовление книг из удостоившихся его внимания рукописей, вполне, разумеется, бескорыстное»<sup>13</sup>.

В эвакуации Орлов, работая, учился в Новосибирской вечерней средней школе (№ 8), окончив ее со всеми отличными оценками<sup>14</sup>.

\*\*\*

По возвращении в Ленинград из эвакуации в 1945 году Генрих поступил в Музыкальное училище при Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова сразу на два отделения – фортепианное и композиторское (1945–1946). В автобиографии Орлов разъясняет свое сравнительно краткое, взамен четырехлетнего, пребывание в училище: вскоре после поступления он, сдав все экзамены за три курса экстерном, был зачислен сразу на четвертый курс историко-теоретического отделения.

Студенческие годы в Ленинградской консерватории (1946–1951)<sup>15</sup> увенчались дипломом с отличием<sup>16</sup>. Вот официальная характеристика, которую Орлов получил по окончании студенческого курса обучения для поступления в аспирантуру, – те свойства, которые могли бы выглядеть в этом документе формальными, полностью отвечают личности Генриха:

---

<sup>13</sup> [Наталья Рубинштейн]. Умер Генрих Орлов / Еженедельник. 21 сент. 2007 г. – URL: <http://inphuzoria.livejournal.com/38757.html> (дата обращения 17.07.2014).

<sup>14</sup> Архив СПбГК. Дело Г. Орлова. Л. 145.

<sup>15</sup> Там же. Л. 141.

<sup>16</sup> Там же. Л. 152, 155 и 156.

«Тов. ОРЛОВ Г. А. – ярко одаренный музыковед (историк и теоретик). Обладает значительной музыкальной и научной эрудицией. Работает с увлечением. Научные поручения выполняет всегда точно и добросовестно. В работе тов. ОРЛОВА большая пылкость и самостоятельность мысли. Его способности и склонности к научно-исследовательской деятельности несомненны.

Тов. ОРЛОВ пишет хорошим литературным языком. Обладает также даром популяризатора.

Кандидатура тов. ОРЛОВА может быть выдвинута в аспирантуру текущего учебного года.

Директор Ленгосконсерватории  
Заслуженный деятель искусств, профессор  
/Серебряков П. А. /»<sup>17</sup>

Вместе с тем председатель профкома счел нужным написать отдельное представление о том, что Орлов участия в общественной жизни консерватории не принимал<sup>18</sup>. Безусловно, Орлов меньше всего был коллективной личностью – всю свою жизнь он себя ощущал и воспринимался окружающими вне коллективной идентичности. И эта служебная записка, которая могла сыграть роковую роль в его стремлении поступить в аспирантуру, показывает одно из ранних, однако внятных проявлений его личности.

По окончании консерватории путь Генриха лежал в аспирантуру (1951–1954). Его научным руководителем в консерватории и аспирантуре был М. С. Друскин, общение с которым переросло в пожизненную близость<sup>19</sup>. Встреча с Друскиным стала одним из важнейших событий всей жизни Генриха – духовной, душевной и повседневной. Их отношения захватывали, прежде всего, интенсивностью общения. Оно проявлялось и в дискуссиях, будораживших сознание каждого из них, но также и в том, что стояло за словами. Игровой дух соревнования в их разговорах ощущался так же сильно, как искание истины. Их взаимное притяжение-отталкивание подчас производило грозное впечатление схватки

<sup>17</sup> Архив СПбГК. Дело Г. Орлова. Л. 146.

<sup>18</sup> Там же. Л. 147.

<sup>19</sup> Из переписки с Г. А. Орловым / Публ. и вст. ст. Л. Ковнацкой и Г. Орлова // Памяти М. С. Друскина: в 2 кн. СПб., 2009. Кн. 2. С. 227–232.

титанов. Присущие им обоим интеллектуализм и артистизм сообщали регулярным встречам (у Михаила Семеновича дома, за обеденным столом) характер пиршества ума. Если сказать кратко: их жизни проросли друг в друга.

В одном из писем к учителю Генрих писал: «Примите на веру, что под всеми словами и суждениями, под различием мнений и прочего мы все равно вместе, и это уже даже не в нашей власти изменить»<sup>20</sup>. Для двухтомного сборника «Памяти М. С. Друскина», где я публиковала фрагменты их переписки, Генрих сам написал вступление, в котором подводил многократно продуманные итоги их отношений: «Наши отношения с М. С. были особенными, уникальными. Мне кажется, они были ближе всего к модели отношений в семье между отцом и сыном. <...> Он ценил собеседников, которые не просто соглашались с ним, но возражали ему, выдвигая собственные аргументы, предлагая взглянуть на предмет в иной перспективе. Наши споры, вернее, непрекращавшийся обмен идеями, не ограничивались музыкой и музыковедческими проблемами, но вторгались в самые разнообразные области литературы и искусства, культуры, истории, религии, человеческих отношений. <...> Я безгранично уважал и любил М. С., был ему безоговорочно предан. Он присутствовал во мне постоянно, и эта внутренняя связь не прерывалась до самого конца. Наш мысленный диалог нашел свое продолжение в десятках пространных писем, которыми мы обменивались в течение первых 15 лет моей зарубежной жизни. В одном из них я назвал его “Муршидом” – Учителем в восточной традиции, Наставником, с которым ученик связан навечно. Эта связь существовала (и продолжает существовать) в некоем глубинном измерении, помимо бесед, наставлений, споров – независимо от шума сиюминутных контактов. <...> Он был Личностью и, как Личность, оказал на меня огромное влияние, хоть я все еще неспособен в полной мере оценить это влияние или определить его конкретно. Главное в наших отношениях словами невыразимо. Вероятно, самым ценным для меня было просто находиться в его присутствии, впитывать его»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Из письма Г. А. Орлова к М. С. Друскину от 15 февраля 1981 г. // Там же. С. 332.

<sup>21</sup> Памяти Михаила Семеновича Друскина. Кн. 2. С. 228.

Переписка Друскина и Орлова содержит более полутора сотен писем. Ее читатель получит двойное жизнеописание в письмах – выдающийся документ дружбы в высоком и драматическом значении этого понятия, дружбы, испытанной судьбой. Подобных отношений больше не было у обоих.

\*\*\*

Свою послевоенную служебную карьеру Генрих начал на Ленинградском радио, в редакции музыкально-образовательных передач, где разрабатывал и вел авторские программы (1948–1954)<sup>22</sup>.

По ироничному воспоминанию Орлова, его первая радиопередача была посвящена Шуману, и неопытный лектор начал ее примерно так: «У Шумана не было виртуозной легкости Моцарта, мощи Бетховена, ...» и в таком духе перечислил многих композиторов-классиков, чьих характерных качеств и преимуществ у Шумана не было. После чего он обратился к Шуману, все же найдя замечательные свойства его одаренности и мастерства.

Работал Орлов заведующим музыкальной частью в драматическом театре Балтийского флота Министерства обороны СССР (1953–1955)<sup>23</sup>. Для него, безусловно, не было творческих препятствий в том, чтобы компилировать музыкальное сопровождение к спектаклям либо самому его сочинять. Дирижировал ансамблем. Возможно, еще найдутся архивные документы, которые прольют свет на театральную деятельность Орлова.

В 1955 году Генрих был принят в Союз композиторов СССР. С Ленинградской композиторской организацией связано многое в его жизни. Прежде всего, профессиональное, коллегиальное и дружеское общение с композиторами и музыковедами. Его мнение высоко ценилось, статьи, аннотации, лекции привлекали всеобщее внимание. Им гордились. Он становился безусловным интеллектуальным лидером своего поколения.

<sup>22</sup> В архиве Ленинградского радиокомитета материалы или упоминание об этих передачах не обнаружено.

<sup>23</sup> Архивных документов и воспоминаний об этой работе Орлова пока не найдено. Театр позже находился в Лиепаве (Латвия), и архив, возможно, сохранился там.

«Генрих был примерно моего роста, но я всегда смотрел на него снизу вверх... И не только потому, что он был на два курса старше меня. Его музыкальность, эрудиция, работоспособность, умение слышать музыку и фундаментально обобщать услышанное казались мне недостижимыми», – вспоминал о нем Владимир Фрумкин<sup>24</sup>.

В 1958 г. Орлов защитил кандидатскую диссертацию («Истоки "Сказания о невидимом граде Китеже" Римского-Корсакова») в Московской консерватории<sup>25</sup>. Официальными оппонентами были В. А. <Васина>-Гроссман и Н. В. Туманина.

Из отзывов оппонентов: «... интересная, талантливая творческая работа, в ней можно почерпнуть много ценного и важного» (Васина-Гроссман); «... бесспорная талантливость и самостоятельность мыслей», «... Работа написана отличным литературным языком. Очень ярким и образным» (Туманина).

Несмотря на высокие оценки оппонентов и интересную дискуссию, к 21 голосу, поданному «за» присуждение Орлову ученой степени кандидата искусствоведения, присоединились 3 голоса «против», и 2 бюллетеня оказались «недействительными».

В 1970 г. Орлов защитил докторскую диссертацию (книгу «Русский советский симфонизм») в Москве, в Институте искусствознания<sup>26</sup>. Официальными оппонентами были А. Д. Алексеев, Д. В. Житомирский, Ю. В. Келдыш, отзыв от Московской консерватории как ведущего учреждения составили В. П. Бобровский и А. И. Кандинский.

По мнению Д. В. Житомирского, «очень важное достоинство книги Орлова – ее ярко выраженный творческий характер. Автор решительно преодолевает накопившиеся в литературе шаблоны и упрощенные схемы. Факты творчески переосмыслива-

<sup>24</sup> Фрумкин В. «Казалось, он умел всё ...» // Новое русское слово. New York, 2007. 6–7 октября (Память).

<sup>25</sup> Диссертация и автореферат хранятся в читальном зале Библиотеки Московской государственной консерватории (шифр по каталогу: 785. 1 / 0-664). Копия протокола защиты находится в Архиве РИИИ, в Личном деле Г. А. Орлова. Благодарю проф. Е. С. Власову за точные сведения.

<sup>26</sup> В те годы докторского специализированного совета в Ленинграде не было.

ются. Метод исследования углубляется. Автор стремится понять и обобщить акты, исходя из них самих. Целью является прежде всего отыскание исторической истины»<sup>27</sup>. Ю. В. Келдыш писал: «Монография Г. Орлова “Русский советский симфонизм” представляет собой талантливую, яркую, во много необычную по своему жанру и вместе с тем фундаментальную работу, которая построена на охвате огромного материала и обширного круга разнообразных творческих явлений»<sup>28</sup>. В. П. Бобровский отметил как «важное достоинство книги – ее обращенность к живой композиторской практике, смелая постановка актуальных и зачастую дискуссионных творческих тем. Благодаря этому (а также четкости и лаконизму изложения) она имеет большую ценность не только для музыковедов и учащихся консерватории, но и для творцов музыки – композиторов»<sup>29</sup>.

Могу свидетельствовать: докторская защита прошла в самых лучших традициях академического диспута, содержательно насыщенного и блестящего по форме. Голосование было почти единоголосным, и единственный, ничем не мотивированный «черный шар», не оправданный ни дискуссией, ни уровнем защиты, традиционно принадлежал, как знали все присутствовавшие, Т. Н. Ливановой<sup>30</sup>.

В Институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) Орлов работал с 1957 до 1975 г.: в должности младшего научного сотрудника (1957–1958), старшего научного сотрудника (1958–1975) сектора музыки. Здесь развернулась его блистательная научная карьера. Он неизменно участвовал в конференциях, писал статьи для регулярно издававшейся серии институтских сборников «Вопросы теории и эстетики музыки». Коллеги Орлова до сих пор вспоминают его как одну из самых значительных творческих личностей в истории Зубовского института.

<sup>27</sup> ГАРФ, ф. 9506, оп. 60, д. 1646, л. 30 (благодарю Валерию Величко за предоставленные мне материалы из ГАРФ).

<sup>28</sup> ГАРФ, ф. 9506, оп. 60, д. 1646, л. 50.

<sup>29</sup> ГАРФ, ф. 9506, оп. 60, д. 1646, л. 63.

<sup>30</sup> О Т. Н. Ливановой в этом свете см.: *Фейнберг Е.* Жизнь и судьба ученого // *Голос человеческий. К 100-летию Валентины Джозефовны Конен (1909–1991): Воспоминания. Письма. Статьи* / Отв. ред. М. А. Сапонов. М., 2011. С. 23.

«Имя Генриха Орлова многое говорит музыкантам моего, ныне старейшего поколения, – пишет доктор наук, профессор А. И. Климовицкий, главный научный сотрудник Института. – Мне довелось в течение нескольких лет работать с ним в Секторе музыки. На заседаниях Сектора мы с ним обычно сидели рядом, а рассадка сотрудников всегда была “знаковой”. Я был читателем и рецензентом работ Генриха Александровича и самой выдающейся среди них – тогда она именовалась так: “Время и пространство музыки”. Он читал и рецензировал мое, тогда начинавшееся исследование “О творческом процессе Бетховена” и серию бетховенских статей. Присутствие Генриха всегда вносило в атмосферу осязаемое напряжение, а его выступления обычно ждали – кто с радостью, а кто – с нескрываемой тревогой и даже неприязнью. Ожидания оправдывались. Вспоминаю, сколь блистательно, но и жестоко (такое с ним бывало), а по сути – справедливо, он “прогарцевал” по моей статье “К проблеме героического в музыке”. Мне приятно знать, что во время обсуждения моей кандидатуры при приеме на работу в Институт Генрих поддержал меня. Я также чувствовал, что он был мне благодарен за мою поддержку его труда “Время и пространство музыки”.

Наши личные отношения не были теплыми, но они безусловно *были*, и находились в постоянном движении.

Вскоре Генрих уехал, и это стало для меня тяжелым переживанием.

Когда книга Орлова “Время и пространство музыки”, коренным образом переработанная, вышла в свет как “Древо музыки”, Л. Г. Ковнацкая, редактор книги, осуществила превосходную акцию: собравшиеся в консерваторской аудитории коллеги говорили в микрофон о книге, шла запись выступлений, которую автор незамедлительно получил. Помню, как неожиданно для самого себя я обратился к нему со словами: “Здравствуйте, Генрих Александрович! Я буду говорить, обращаясь к Вам – так, словно Вы здесь, и мы, как бывало не раз, продолжим наш разговор”. Знаю, что это импульсивное обращение тронуло его и было ему дорого. Если бы можно было и сегодня так к Вам, дорогой Генрих Александрович, обратиться!...»<sup>31</sup>

Г. А. Орлова как одну из самых ярких фигур своих аспирантских лет в Институте вспоминает заведующий сектором инстру-

---

<sup>31</sup> Из воспоминаний А. И. Климовицкого (от 17 июля 2014 г.).

ментоведения, этномузыковед, композитор, доктор искусствоведения, профессор И. В. Мациевский: «Я ждал обсуждений на Секторе работ коллег или аспирантов с нетерпением, предвкушая выступление Орлова. В своей критике он был беспощаден. Обладая беспримерной эрудицией, которая включала в себя современные труды в смежных областях культуры и фундаментальных науках, он выстраивал свою аргументацию логически безупречно. Говорил он тихим голосом. Но его суждения звучали мощно в своей непререкаемости. После выступления Орлов выходил в коридор закурить и через открытую дверь мог наблюдать реакцию коллег. Мало было желающих оказаться под грудой и грузом его аргументов. Я же, напротив, ринулся в эпицентр ситуации как “кролик к удаву”. Орлов мог одним движением-ходом мысли перевернуть конструкцию работы и тем самым предложить сменить, к примеру, дедуктивный метод на индуктивный. Именно так случилось со мной и с первым вариантом моей статьи, из которой – после “прогулки” Орлова по ней – родилась важная работа о типологии инструментальной народной музыки, моя первая научная статья<sup>32</sup>. Я без труда мог бы умножить число подобных примеров. Эти свойства мышления Орлова производили на меня сильное впечатление, и мне кажется, что я помню едва ли не все его выступления, свидетелем которых мне довелось быть»<sup>33</sup>.

Все институтские работы Орлова, включая ранние – о В. В. Щербачеве (1959), о «Военном реквиеме» Бриттена (1967), о бетховенской программности (1970), о позднем периоде творчества Н. А. Римского-Корсакова (1975) и т. д., – по сию пору отличает свежесть взгляда на явление, широта исторического контекста и глубина аналитической интерпретации.

В книге Орлова «Симфонии Шостаковича» (1961) впервые в советском музыковедении были концептуально представлены симфонические замыслы композитора и правдиво освещены перипетии трудной судьбы его музыки. Сейчас, когда музыковедческая литература о Шостаковиче огромна, будет справедливо

---

<sup>32</sup> Имеется в виду статья «О программности в инструментальной народной музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л., 1969. С. 205–214.

<sup>33</sup> Из беседы автора статьи с И. В. Мациевским (5 сентября 2014 г.).

задаться вопросом: устарела ли книга Орлова? – Компетентный читатель ответит: нет, не устарела, и прежде всего потому, что в ней трудно найти следы идеологической ангажированности и, кроме того, глубоко проанализированы и интерпретированы сочинения Шостаковича, включая те, которые были подвергнуты тенденциозному обсуждению-осуждению.

Следующая книга – «Русский советский симфонизм» (1966) – вместила в себя огромный фактологический материал, часть которого до того и вплоть до 1980-х была насильственно изъята из отечественной концертной жизни, академического образования и полноценно вернулась в музыковедческий обиход лишь к первому десятилетию XXI столетия. Неудивительно, что это исследование и стало докторской диссертацией Орлова.

С конца 1960-х годов мысль Орлова восходит к эстетико-философской проблематике. Он приступает к разработке новых, малоизученных областей нашего музыковедения. Названия его статей указывают на эти области: «Психологические механизмы музыкального восприятия» (1963), «Художественная культура и технический прогресс» (1969), «Семантика музыки» (1973), «Временные характеристики музыкального опыта» (1974), «Структурные функции времени в музыке» (1974) и другие. В них он применял новый дискурс, который был чутко услышан молодым поколением арт-исследователей. Все его статьи в совокупности явились подступами к книге «Время и пространство музыки», которая могла уже в середине 1970-х открыть важный этап в истории отечественного музыкознания, но – после бесконечных требований купюр, исправлений, вставок – была отвергнута издательством «Музыка» (1974). Так вышел на поверхность резкий конфликт первооткрывателя новых методологических тенденций с догматической советской идеологией. Следствием стало решение покинуть СССР. Г. А. Орлов, его жена М. Б. Мейлах<sup>34</sup> и их сын

---

<sup>34</sup> Мейлах Мирра Борисовна (р. 1935) – филолог по образованию; работала научным сотрудником в секторе кино Научно-исследовательского отдела ЛГИТМиК; автор двух книг: «Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна» (Л., 1971) и «Пластика фильма» (СПб., 2006); последние 25 лет пишет иконы. Ныне живет в Бостоне.

Дмитрий<sup>35</sup> в 1976 году эмигрировали в США. Тем самым доступ к его трудам в библиотеках был закрыт, ссылки на них запрещены, имя Орлова как переводчика и редактора не упоминалось<sup>36</sup>.

\*\*\*

В США Орлов поначалу преподавал в университетах – Корнелльском (Cornell, 1976–1977), Гарвардском (Harvard, 1977–1978), Уэслейанском (Wesleyan, 1979–1981). Он с интересом окунулся в ту сферу профессиональной деятельности, с которой прежде вообще никак не соприкасался, – до переезда в США, Орлов никогда не преподавал.

Наблюдая все возрастающую популярность Орлова в молодой профессиональной среде, Друскин убеждал его заняться педагогикой в консерватории и предпринимал для этого многое, желая словно из рук в руки передать ему свое дело. И хотя были достигнуты устные договоренности с ректором П. А. Серебряковым, все же усилия Друскина ничем не увенчались: похоже, Орлова педагогика к себе не манила, да и мысль об эмиграции постепенно созревала и набирала силу.

В конце же 60-х годов Друскин и Орлов пытались работать вместе: по замыслу М. С., они должны были написать книгу о музыкальной культуре XX века (для этой цели Генрих расшифровывал магнитофонные записи лекций М. С. и начал писать свои очерки). Однако совместная работа не клеилась: выливалась в жаркие дискуссии, но не в тексты.

---

<sup>35</sup> Орлов Дмитрий Генрихович (р. 1962) живет в Бостоне. Работал инженером-программистом; пишет статьи и книги по актуальным обществоведческим (экономическим, экологическим, социологическим и политологическим) темам. См. блог Дмитрия Орлова в интернете – [www.cluborlov.com](http://www.cluborlov.com), сайт EnergyBulletin.Net (<http://www.energybulletin.net/index.php>), а также – его книги: *Communities that Abide* / [by Dmitry Orlov, Albert Bates, Ray Jason, James Truong, Peter Kropotkin, Jason Heppenstall]. Boston, 2014. *Orlov, Dmitry. Reinventing collapse: the Soviet example and American prospects*. Gabriola Island, B. C., 2008. *Absolutely Positive. Essays* (2012), *The Five Stages of Collapse. Survivors' Toolkit*. Gabriola Island, B. C., 2013 и др.

<sup>36</sup> В 1975 г. на стадии типографского набора книги К. Пэрриша и Дж. Оула «Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха» было изъято имя Генриха Орлова как переводчика этой книги.

Вместе им посчастливилось работать над русским изданием «Диалогов» Стравинского с Крафтом<sup>37</sup>: Друскин привлек Орлова к работе над редактурой русского перевода. Книга снискала сенсационную славу, вызвала мгновенный энтузиазм в отечественном профессиональном и общекультурном сообществе и пронеслась кометой на книжном рынке. Парадоксальным образом «Диалоги», по сути перекомпонованные материалы и фрагменты четырех книг бесед Крафта со Стравинским, были методически приспособлены к образовательным целям и потому стали одной из опорных книг академического музыковедческого образования. Такой урок не мог пройти мимо сознания Орлова.

В конце 1970-х Друскин пригласил Орлова участвовать в написании статей для нового издания Словаря Гроува 1980 года (*The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*), куда сам был приглашен научным консультантом по СССР. Так в самом главном британском энциклопедическом словаре появились статьи об Исааке Дунаевском, Борисе Клюзнере, Андрее Пащенко, Владимире Щербачеве, Максимилиане Штейнберге. Один из этого списка, выдающийся композитор Клюзнер, был замалчиваемым; двое других – Щербачев и Пащенко – их наследие и деятельность в те годы все еще ждали своего возрождения к новой жизни; музыка последнего из списка, Штейнберга, весьма почитаемого композитора и педагога как наследника школы Римского-Корсакова и члена его семьи, оказалась забытой. Статьи Орлова были призваны восстановить историческую справедливость.

Орлов не считал себя, свои знания и духовный опыт востребованными в американских университетах. В письмах к Друскину он впечатляюще детально, познавательно и поучительно рассказал о жизни университетского педагога в США<sup>38</sup> – в ее академических и психологических составляющих. Эти письма носят дневниковый характер. А во вступлении к своей книге «Древо музыки» («От автора») Генрих описал и оценил свой педагогический путь в Америке в категориях духовного опыта:

---

<sup>37</sup> *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; ред. пер. Г. А. Орлова; послесловие и общая редакция М. С. Друскина; коммент. И. Белецкого. Л.: Музыка, 1971.

<sup>38</sup> См.: Из переписки с Г. А. Орловым. С. 244–372.

«В стране, населенной поколениями эмигрантов со всех концов и уголков земного шара, в калейдоскопе многоцветных осколков множества культур, где белое преимущественно служит оттеняющим фоном, перед автором открылись необозримо широкие возможности прикоснуться к чрезвычайно разнородным художественным явлениям – погрузиться в пеструю среду различных этнических групп, носителей различных систем ценностей, способов отношения к миру и искусству, стилей поведения, этических принципов и музыкальных традиций. Ориентироваться и находить свой путь в этом культурном сафари помогали сотни книг и статей, написанных этнографами, антропологами, этномузыковедами, специалистами по мировым религиям, социологами и психологами»<sup>39</sup>.

Ноты разочарования в педагогическом пути звучали в его письмах все чаще и все громче. Друскин осознавал, что педагогика не может быть призванием и делом Генриха. Он заклинал Орлова писать: «Вам надо писать, побоку разговорный жанр! <...> У Вас незаурядный (я бы даже сказал – исключительный) дар дискурсивного мышления. Божий дар!»<sup>40</sup> Учитель объяснял функцию и назначение педагогики как трамплина для научной деятельности ...

В 1983–1985 гг. Орлов жил в Израиле, где работал наборщиком и редактором в издательском доме «Тарбут», выпускавшем в свет журнал «Израиль сегодня».

«Приходил. Делал новости. Уходил. И, как он сам мне объяснил при встрече, избегал всякой попытки профанных разговоров о музыке в эфире. К себе в студию я его так и не сумела затащить. Объяснение было: “Все, что я хотел сказать о музыке, я сказал в своей книге”»<sup>41</sup>.

По возвращении из Израиля в США в течение девяти лет (1985–1994) работал на радиостанции «Голос Америки»: диктором и редактором, крайне редко – автором музыкальных пере-

<sup>39</sup> Орлов Г. От автора // Орлов Г. Древо музыки. Санкт-Петербург; Вашингтон: Сов. композитор. С-Петербург. отд-ние; Н. А. Frager & Co. 1992. С. X.

<sup>40</sup> Из письма Друскина к Орлову от 4 июля 1981 г.

<sup>41</sup> Из некролога Н. Рубинштейн. URL: <http://inphuzoria.livejournal.com/38757.html>

дач. Мгновенно узнаваемыми – благодаря стилю высказывания, лексическому богатству речи, характеристикам исполнительской манеры – стали его замечательные программы об ансамбле «The King Singers» (1985), об Анне Софи Мутер (1986), Артуре Рубинштейне и Владимире Горовице (обе в 1987), о Кшиштофе Пендерецком (1987).

К своим постоянным служебным обязанностям на «Голосе Америки» Орлов относился индифферентно, выполнял их предельно аккуратно, как делал все, к чему прикасался, но служба никак не затрагивала ни его мыслей, ни его души.

Из письма к Друскину (от 17 апреля 1991 года): «Когда хрипуну-удавленнику<sup>42</sup> случается бормотать в микрофон, он произносит чужие написанные слова, не обращая внимания на их смысл, но своим фаготным голосом говорит с Вами. Очень хочется, чтобы и Вы смогли слышать только голос, потому что за слова часто бывает очень стыдно. Что поделаешь ...»<sup>43</sup>

Удовольствие он испытывал от создания книг, которые самостоятельно публиковал. Так родилось издательство «Н. А. Frager & Co, Washington», в котором работал один-единственный человек – наборщик, редактор, корректор, верстальщик, дизайнер Henry Orlov.

В 1988 году Генрих подготовил и выпустил в свет сборник эссе Я. С. Друскина «Вблизи вестников» с впечатляющей фотографией автора (на обложке), сделанной художником Михаилом Шемякиным, и своей блистательной вступительной статьей о Я. С. В ней читаем: «Лишь считанным людям знакомо его имя. В его необычной жизни затворника писание было одним из самых важных занятий, но об издании написанного он никогда не помышлял»<sup>44</sup>. Помимо своего прямого предназначения книга была голосом из прошлого, которое оказалось ближе настоящего.

---

<sup>42</sup> Друскин определял звучание голоса Генриха словами из пьесы «Горе от ума» Грибоедова, где Чацкий говорит о Скалозубе «хрипун, удавленник, фагот».

<sup>43</sup> Памяти М. С. Друскина. Кн. 2. С. 371–372.

<sup>44</sup> Орлов Г. Предисловие // Друскин Я. С. Вблизи вестников. Washington, 1988. С. 5.

Это было первое опубликованное собрание работ Я. С. Друскина – посмертное. Генрих хорошо знал старшего Друскина, бывал у него в гостях, они беседовали, и темы их разговоров Я. С. упоминает в своих Дневниках<sup>45</sup>. Орлов также знал, что для его учителя и друга, М. С. Друскина, издать работы старшего брата стало одним из самых важных дел жизни: годами предпринимая многочисленные нелегальные шаги для издания трудов Я. С., М. С. раз от раза терял надежду увидеть их опубликованными. И, конечно, получив книгу «Вблизи вестников» в руки<sup>46</sup>, поверил в невозможное.

Позднее Орлов решил перевести на английский язык ряд книг выдающихся пианистов, педагогов Ленинградской консерватории. Эти книжки и брошюры могли оказаться чрезвычайно полезными русским педагогам, живущим и работающим в Америке, среди которых была его жена – Ирэна.

Это – книги профессоров Н. Е. Перельмана «В классе рояля» («Autumn leafs», 1994), Н. И. Голубовской «Искусство педалирования» («The art of the pedal», 2000), И. А. Браудо «Изучение произведений И. С. Баха в школе» («On the Study of Keyboard Works» by J. S. Bach by Isaiah Braudo edited and Introduced by Julian Martin, 1998). Дружеским жестом было издание стихотворений грузинской поэтессы Яны Джин (Yana Djin «Bits and Pieces of Conversations», 1994).

Особняком стоит масштабная книга, сделанная Орловым, – сборник «Памяти Н. С. Рабиновича»<sup>47</sup>. С Николаем Семеновичем и его семьей Генрих – самостоятельно и как с близким другом своего учителя, Друскина, – был хорошо знаком. Бесценный музыкантский опыт, дирижерскую и педагогическую деятельность Рабиновича он высоко ценил. Друскин не успел собрать сборник памяти

<sup>45</sup> Друскин Я. Дневники 1963–1979 / Сост., подготовка текста, прим. и закл. статья Л. С. Друскиной. СПб., 2001.

<sup>46</sup> Книгу привез из поездки в США Утешев Александр Павлович (1931–2011) – музыковед-лектор и общественный деятель, сотоварищ Г. Орлова по классу М. С. Друскина.

<sup>47</sup> Памяти Н. С. Рабиновича: Очерки. Воспоминания. Документы / Сост. Д. Бухин, ред. Л. Ковнацкая. Washington: Frager, 1996.

друга. Отдельные материалы лежали в папке на рояле в доме Друскина, ожидая пополнения, редактуры и издания. Усилиями ученика Рабиновича (Д. Бухина) и ученицы Друскина (автора этих строк) сборник был существенно дополнен и, в конце концов, составлен; финансовая поддержка выдающихся музыкантов, связанных с Рабиновичем, решила проблему издания. И тогда Орлов смог приступить к осуществлению проекта, проявив свое искусство книгоделания и книгоиздания. Любой читатель может оценить красоту этой книги, удачный подбор цветовой гаммы, удобство ее формата, выразительность фотографий, рассыпанных в текстах.

\*\*\*

В годы эмиграции, обогащенный трудным жизненным и богатым научным опытом современной западной эстетики, социологии, психологии, этномузыкознания, Орлов перерабатывал свою книгу, вторая версия которой, предназначенная американскому читателю, была завершена в 1982 году.

В России же, в годы перестройки, судьба научного наследия Орлова резко изменилась. Решающую роль в возвращении имени Орлова русской читательской аудитории сыграл композитор Андрей Петров – в прошлом сокурсник Генриха, на протяжении долгих лет – многоопытный и широко мыслящий председатель ленинградской композиторской организации. Благодаря его вмешательству и настойчивости 4 мая 1989 газета «Советское искусство» опубликовала статью Орлова о трагедии творческого подвига Шостаковича<sup>48</sup>, имевшую большой общественный резонанс. Она ярко выступила на фоне всех других статей о гениальном композиторе благодаря глубинному пониманию природы гения,

---

<sup>48</sup> Впервые статья была опубликована в журнале «Страна и мир» (Мюнхен, 1968. № 3. С. 62–75). Ее значительно сокращенный вариант «Звено цепи. Размышления над биографией Дмитрия Шостаковича» появился в газете «Советская культура» (1989. 4 мая, № 53. С. 5). Полный вариант статьи под названием «При дворе торжествующей лжи. Размышления над биографией Шостаковича» был опубликован в журнале: Искусство Ленинграда. 1990. № 4. С. 58–69 и в сб. Д. Д. Шостакович: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 1996. С. 8–28).

жившего в специфических социокультурных условиях Советской России на протяжении сменяющих друг друга исторических эпох – от послереволюционных лет с ужесточающимся идеологическим контролем, установленным над духовной и культурной жизнью общества, и подавлением авангардного искусства через тоталитаризм сталинской эпохи к оттепели. Эта статья актуализировала имя Орлова, заставила вспомнить о его шостаковичеведении. Так открылся новый этап в научной биографии Орлова, для него абсолютно неожиданный, – он смог обращаться к своей, почвенно близкой читательской аудитории. При том, он не был готов писать новые труды, но был рад публиковать годами накопленное.

Рецензия Г. Орлова на книгу «Свидетельство», представленную как мемуары Д. Д. Шостаковича в редакции Соломона Волкова<sup>49</sup>, пролежала в письменном столе ее автора почти два десятилетия – того требовали условия договора между издательством и рецензентом. Рецензия, по моему убеждению, ждала своего часа быть опубликованной. Генрих неохотно вспоминал о своих отношениях с издательством и считал предоставленные мне для публикации материалы документами из своего личного архива.

Издательство Harper and Row, решившее опубликовать «Свидетельство» как сенсационные мемуары Шостаковича, предложило Г. А. Орлову, соотечественнику композитора и составителя мемуаров, Волкова, провести экспертизу рукописи и дать на нее свой отзыв<sup>50</sup>. Условия сверхсекретности, предложенные рецензенту, были беспрецедентными: полная конфиденциальность, неразглашение своего мнения и запрет на публикацию рецензии или ее фрагментов. Эти условия были нарушены Орловым преднамеренно (в разговоре с корреспондентом Би-Би-Си). И –

<sup>49</sup> Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov / Translated from the Russian by Antonina W. Bois. New York: Harper and Row, 1979.

<sup>50</sup> Вся переписка издательства с Г. А. Орловым, переведенная на русский язык им самим, равно как и сама рецензия, опубликованы мною: *Ковнацкая Л.* Эпизод из жизни книги: Интервью с Генрихом Орловым // Шостакович: Между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2000. С. 717–738.

преднамеренно для сборника «Шостакович: Между мгновением и вечностью» (2000).

Имя Г. Орлова как предполагаемого рецензента назвал сам С. Волков – в течение краткого периода 1976–1977 годов Орловы и Волковы общались. В письме к Генриху Соломон писал о просьбе издательства назвать имя музыковеда, который жил бы на Западе и знал бы о существовании бесед с Шостаковичем (названы «мемуарами») еще в России. И Волков рекомендовал Орлова как крупнейшего специалиста по Шостаковичу<sup>51</sup> – естественно в расчете на безоговорочную поддержку своего проекта.

Рецензия Орлова поражает проницательностью. Вместе с интервью и сопутствующими документами она стала базовым свидетельством происхождения книги «Свидетельство», вышедшей в свет от имени Шостаковича.

В 1992 г. был опубликован философский и культурологический труд Орлова «Древо музыки» – впечатляющий результат совместной работы двух издательств: вашингтонского и петербургского (2-е изд. в 2005 г.).

В книге изучается типология двух альтернативных культур, Ориента и Окцидента. Различные аспекты музыки рассматриваются в контексте универсальных условий восприятия и мышления – времени и пространства. В этом труде нашел отражение опыт слухового и научного освоения явлений музыкальной культуры Индии, Индонезии, Японии, Китая и Африки: читателю предлагается взглянуть на феномен музыки с точки зрения разных областей знания и различных эстетико-технологических подходов, увидеть этот феномен с позиции крупнейших мировых культур. Такой метод позволил углубить представления о фундаментальных основах музыки и одновременно предложил мультикультурный взгляд на сущность музыкального искусства.

Представил книгу Г. А. Орлова русскому читателю М. С. Друскин. Из его предисловия: «“Древо музыки” – точное определение содержания книги: глубоко и разносторонне рассматриваются корневище, мощный ствол, раскидистые ветви – смысл музыки,

---

<sup>51</sup> Из письма С. Волкова к Г. Орлову от 23 сентября 1976 г. (КР РИИИ, вр. хр. 235 ).

ее семантические свойства, функциональное назначение, специфика восприятия. Автора интересуют не столько частности – они упоминаются для подтверждения выдвигаемых теоретических положений, – сколько общие категории, которыми характеризуется феномен музыкального искусства. По содержательным и жанровым признакам эта книга принадлежит к разряду трудов, именуемых философией музыки. На Западе имеется немало ее разновидностей. Но Г. Орлов и тут избирает свой, неисхоженный путь. <...> Исследование многослойно. В нем аккумулированы разные области знаний, для чего привлекаются обильные цитаты из работ ученых Запада – крупных специалистов по эстетике, социологии, этнографии, психологии, философии. Их многоголосый хор, который никак не заглушает уверенный голос автора, подчеркивает высокий интеллектуализм книги»<sup>52</sup>.

Все свойства исследовательской индивидуальности Орлова проявились в этой книге сполна: «концептуальность, смелый полет научной фантазии, интенсивность мысли, часто полемически заостренной, богатство ассоциативного мира, превосходный литературный слог, логически строгий и метафорически образный»<sup>53</sup>.

Читающий труды Г. Орлова и его письма попадает под воздействие литературного стиля, которым обладал Орлов. Чтение им написанного притягивает. Его трудно прервать. Поразительно, что его литературная одаренность была замечена очень рано, и строка в студенческой характеристике молодого музыканта «Тов. Орлов пишет хорошим литературным языком» оживляет казенный документ 1951 года. Для Орлова музыкознание было родом литературы, и потому читающий его тексты испытывал на себе воздействие своего рода вербальной магии. Естественный и пластичный язык художественной литературы, далекий от традиционного и негибкого языка научных штудий, проявляет себя сразу. Бумага словно не оказывала Генриху ни малейшего сопротивления.

А дух вольной мысли, легко угадываемый в трудах Орлова, написанных в Советской России, воцарился в его поздних работах и, конечно, в «Древе музыки».

---

<sup>52</sup> Друскин М. Предисловие // Орлов Г. Древо музыки. С. vii.

<sup>53</sup> Там же. С. vi.

Эта книга подвела итог всей жизни Орлова – итог триумфальный и горький. «Тринадцать лет назад, закончив работу над “Древом музыки” в английском варианте, я поставил точку в своей музыковедческой карьере, решив, что сорок лет, отданных музыковедению, вполне достаточно и пора заняться чем-нибудь другим. Решение это было отчасти неизбежным: я осознал полную несовместимость своего понимания смысла и целей музыковедения с пониманием, господствующим в американских университетах, издательствах и периодической прессе. Поэтому я воздерживаюсь от каких-либо попыток возродиться в роли музыковеда»<sup>54</sup>.

Генрих сопротивлялся любым посягательствам на его свободу от музыковедения, посмеивался над желанием втянуть его в публичную профессиональную деятельность – чтобы многим слышать его оригинальные суждения, быть причастными его глубоким размышлениям. В сверхкамерной обстановке, в обрывках бесед и кратких монологах угадывалась мощная, высоковольтная внутренняя работа механизмов сознания и мышления, которая себя проявляла и на поверхности разговоров.

«Даже внешне он выглядел необыкновенно значительным. Его облик излучал ум, волю, он был артистичен и ироничен. Для нас же, тогда молодых, он был очень притягателен»<sup>55</sup>.

«Он был подтянут, сухошав, всегда в хорошей спортивной форме, <...> выглядел значительно моложе своих лет, совсем не имел вредных привычек. До конца сохранил особый сияющий взгляд»<sup>56</sup>.

Генрих умер 19 сентября 2007 года, умер мгновенно. Сказал: «Вот как это бывает ...», и ушел.

---

<sup>54</sup> Ковнацкая Л. Эпизод из жизни книги // Шостакович: Между мгновением и вечностью. С. 737–738.

<sup>55</sup> Сказано о 1960–1970-х гг. Из воспоминаний А. И. Климовицкого (от 17 июля 2014 г.).

<sup>56</sup> Сказано о поздних годах. Из некролога Н. Рубинштейн URL: <http://inphuzoria.livejournal.com/38757.html>

Николай Гаврюшенко  
(Краснодар)

### Творческие начала и теоретические основы концепции Г. А. Орлова

Генрих Александрович Орлов – выдающийся ученый XX века. Его отличали талант, уникальная энциклопедическая эрудиция и дедуктивный склад мышления. Главный его вклад в науку – фундаментальный труд «Древо музыки», в котором он обобщил свои музыковедческие изыскания основного периода творчества (1969–1991).

Г. Орлов поставил необычную задачу: создать единый «мета-язык» теории, который позволил бы описывать «в общей системе понятий и критериев»<sup>1</sup> несхожие музыкальные культуры мира. При кардинальном расширении горизонта предвиделась особенно полезной «попытка рассматривать музыку в понятиях времени и пространства» – в контексте картины мира. Это помогло «увидеть связь» «с прочими сферами человеческой деятельности и опыта», понять музыку «в свете общих ценностей, верований и способов восприятия, которые образуют ядро каждой культуры и определяют ее внутреннее единство».

В концепции ученого остро обозначены две основные проблемы. Коренной проблемой структурно-функциональной теории музыки является объективизм: музыка «изучается как “вещь”, изолированная и от своих источников, и от эффектов ее возможного воздействия на человека». Отсечены сущностные связи: сверху, между контекстом культуры и произведением, и снизу, между произведением и восприятием. Произведение трактуется как «замкнутая, самодовлеющая структура», как *объект*. Субъективные же начала его вовсе не учитываются. Однако «музыка – не вещь», и структурные ее характеристики обусловлены не только законами природы, но и субъектным началом и законами культуры.

Второй принципиальной проблемой является музыковедческий европоцентризм. Европоцентристский взгляд, по Орлову, это взгляд ограниченный, охватывающий лишь «фрагмент человечества». Здесь тоже налицо «существенные разрывы», препятствующие пониманию внеевропейской музыки.

### *Интегративный подход*

Решение этих масштабных проблем в концепции Г. А. Орлова призван обеспечить *интегративный подход*, который выделяется своей особой значимостью. Он объединил целый комплекс подходов: исторический, антропологический, психологический, этнологический, музыковедческий, философско-культурологический. Эффективным средством явилось последовательно осуществляемое человеческое измерение музыки – субъектное начало. По существу, Орлов реализовал идею, высказанную им еще в 1970-е годы. Это идея «комплексного изучения художественных объектов» на основе «системной организации различных подходов» [14]. В книге «Древо музыки» эта идея воплотилась в «системном взгляде» Орлова.

Многообразен круг концепций и идей, *опорных* для книги. Принципиальной и разносторонней опорой явились идеи швейцарского психолога и философа К. Г. Юнга. Прежде всего, это концепция коллективного бессознательного, с учением о четырех основных психических функциях, об «индивидуации» и архетипах. Важными опорными трудами стали исследования Дж. Блекинга, Л. Леви-Стросса, Э. Холла, К. Закса и А. Мерриэма. Об этом научном пласте, в котором выделяются этнография и этномузыковедение, писал М. С. Друскин, отмечая, что ему уделяется «особое внимание» и что он «привносит в исследование культурологический эффект» [12]. Существенным подспорьем также послужили взгляды Дж. Дьюи, Ж. Пьяже, Й. Хёйзенги, П. Тиллиха и П. А. Флоренского.

Подход Орлова является *интегративным по форме и философско-культурологическим по содержанию*. Он утверждает гуманитарные основы музыковедения. Гуманитарную сущность его подхода можно выразить так: *человеческое в музыке*. Поле исследования остается широким: культура – музыка – человек.

Следует учесть и установку концепции Орлова на переход с эмпирического уровня на уровни теоретический и философский. С одной стороны, главными формами теоретизирования выступают дедукция и обоснование многих музыковедческих положений данными других наук и философии культуры. С другой – методологический диапазон намеренно расширяется путем включения

средств внерационального постижения музыки; причем это считается необходимым условием фундаментализации музыкознания («реконструкции» фундаментального уровня музыки).

Орлов пошел дальше других музыковедов в методе и круге исследуемых проблем. Например, Б. В. Асафьев «изучал музыку эмпирически» – Орлов стремился к теоретическому объяснению. Асафьев не выходил за рамки русской и европейской музыки – Орлов интенсивно обсуждает музыку Востока, в поле его зрения – также академическая музыка США и джаз.

Концепцию Г. А. Орлова целесообразно рассматривать в широком контексте общего взгляда на мир. Представляется плодотворным рассмотрение ее в пяти планах: 1) системах отношений – «мировоззрение – культура – музыка»; 2) общие факторы и алгоритм музыки и музыкальной культуры; 3) особые компоненты, которыми характеризуется специфика музыки; 4) смысловые подтексты и предназначение музыки; 5) конкретизация общих закономерностей в рамках «основных типов музыки» (типологический подход).

#### *«Общая система понятий»*

При *первом* плане рассмотрения (общий взгляд на мир) важно учесть роль категорий культуры, которые образуют *смысловой инвентарь* каждой исторической эпохи (по А. Я. Гуревичу). Здесь музыку плодотворно изучать в самых разных аспектах в ее взаимоотношении с другими компонентами культуры, в том числе в аспекте *ментальности*.

В роли подобных категорий культуры выступает «общая система понятий», введенная Г. А. Орловым для трактовки «метаязыка».

По меньшей мере, названия глав книги «Древо музыки», от первой до седьмой, суть наименования понятий, причем три из них – «опыт», «время», «пространство» – не что иное как всеобщие философские категории. Практически книга и построена как разверстка той самой «общей системы понятий», о которой заявлено в авторском замысле. Инертным в понятийном отношении выглядит разве что метафорическое название восьмой главы; но в самой главе речь идет о принципиальном: о генезисе музыки и смысловой его интерпретации.

Круг «общей системы понятий» необходимо уточнить. К шести основным понятиям концепции («опыт», «время», «порядок», «пространство», «поведение», «коммуникация») целесообразно добавить еще одно, исходя из содержания седьмой главы. Это – понятие «партиципация». Оно очень важно, поскольку отражает, по Орлову, именно специфику музыки как вида искусства и глубинную особенность («архетипический уровень») музыкального восприятия и переживания.

От семи родовых понятий, непосредственных носителей смыслового «инвентаря», ментальный и поведенческий векторы наследуются понятиями видовыми. Ряд видовых понятий (следующий уровень познания музыки), – это понятия «музыкальный опыт», «время музыки», «порядок музыки», «музыкальное поведение», «пространство музыки». Образуемый комплекс из параллельных рядов понятий таков: «опыт» – «музыкальный опыт», «время» – «время музыки», «порядок» – «порядок музыки», «пространство» – «пространство музыки», «поведение» – «музыкальное поведение».

«Общая система понятий» вместе с рядом видовых понятий составляет *матрицу*, направляющую процесс постижения сущности музыки.

В рамках и векторах сетки понятий и реализуется авторский замысел: осуществляется сквозная интерпретация двух типов профессиональной музыки (Восток – Запад) уже в собственно типологической плоскости.

#### ***Обусловленность музыки культурой и предназначение музыки***

Оригинальность книги Генриха Александровича состоит прежде всего в том, что утвердившаяся в отечественном музыковедении идея социальной обусловленности музыки (а также музыкального восприятия, музыкального мышления и пр.) переосмыслена как обусловленность культурная. Это не просто замена терминов. Концепт культурной обусловленности позволил *иначе* взглянуть на мир музыки. Роль социальности Орловым не отвергается, а лишь *сужается*. Она осознается как необходимый, но все же не тотальный компонент культуры.

Как утверждает Орлов, музыка – «продукт культуры, истории, традиции», при этом «породившая ее культура оказывается обширным «силовым полем», «генерируемым искусствами, религиями и философиями, наукой и техникой, социальными институтами и условностями, моральными ценностями и верованиями – <...> целостным окружением человека». Орловым акцентируется «онтологическое, бытийное единство» музыки и культуры. «... Нет культуры без музыки, как нет музыки без культуры, <...> музыка и культура – одно». Необходимо «видеть» в музыке «особую ипостась культуры, специфичное проявление ее жизненной силы и сущности – часть культуры, тождественную целому».

Разъясняя суть своего подхода, автор книги заостренно сопоставил два взгляда на музыку. Господствует трактовка: музыка как явление культуры. И ускользает при этом более значимое: музыка как «*проявление культуры*». Чрезвычайно важно здесь весомое слово – «*проявление*»! Оно направляет к уяснению того, *что* становится проявлением общих закономерностей культуры – ее «сущности» и «жизненной силы» – в самой музыке.

«Музыка, – поясняет Орлов, – является коммуникацией, когда она используется как средство внемзыкального сообщения. Но помимо способности служить тем или иным целям она представляет собой особый мир, обладающий собственным *бытием*; она не рассказывает об этом мире, не описывает его, но сама *есть* этот мир. В этом принципиальное отличие музыки от языка в частности и знаковых систем вообще».

Проявляя «собственное бытие» в индивидуальном опыте, музыка «проживается как реальность», «перестает служить объектом, противостоящим субъекту, но становится тем, что *происходит* со слушателем». «...Становится *его* реальностью». И слушатель, «отождествляясь с ней», оказывается «частью, тождественной целому». Такой сугубо индивидуально-психологический момент Орлов связывает с партиципацией, попутно напоминая о феномене, описанном Л. Леви-Брюлем (о проживании реальности, творимой мифом).

Иными словами, Орлова интересует и вполне очевидное, функциональное – музыка-в-культуре, но еще больше – сущностное: *культура-в-музыке*.

*Второй* план рассмотрения концепции Орлова (общие факторы и алгоритм). Генеральными факторами, определяющими само существование музыки, является ментальное «ядро культуры», отложившиеся в культуре модели восприятия, мыслительной деятельности и поведения. Другие факторы – традиции, символы и нормы культуры. От всех этих факторов зависят модели музыкального поведения, а также принципы организации звуков. Очередной зависимостью характеризуются порядок музыки (звуковые структуры, фактура, форма) и смысловые планы. Вырисовывается *алгоритм музыкальной культуры* (термин наш. – Н. Г.). В составе алгоритма разумеется цепь зависимостей: ценности и правила культуры – общие модели поведения – принципы организации звуков – порядок музыки. А конкретные особенности музыки (жанровые, структурно-звуковые) зависят от типа культуры.

*Третий* план рассмотрения концепции Орлова – специфика музыки. Им обсуждается двойственность музыки (коммуникация – партиципация), иерархия порядков музыкального сочинения, роль предкультурного опыта и архетипов, символическая природа музыки и т. п. Последняя является совершенно особым качеством. Орлов отклоняет идею «музыка – знаковая система». Напротив, она представляет собой систему символов. Символический слой музыкального содержания, особенно богатый, напрямую связан с архетипическим порядком музыкального сочинения и предкультурным опытом. Из архетипов, исследуемых Орловым, следует указать три: волну, круг и архетип «освобождения от времени». Отмечая роль символов в акте «слияния музыки и души», Орлов приоткрывает завесу над таинственным процессом музыкального восприятия. «Звучание музыки – один из чистейших символов», а акт «слияния музыки и души [–] мистический акт, осуществляемый посредством символической силы музыки».

*Четвертый* план рассмотрения (смысловые подтексты и предназначение музыки).

Музыку как искусство в рамках европейской традиции Орлов считает «собственным образом» культуры. «Скрытый инвариант» этого образа – стиль.

Совершенно особой ипостасью является мировоззренческий план. Спецификой музыки оказывается стихия времени. Музыка и запечатлевает образ Времени.

Из концепции Орлова следует: человек, воспринимающий музыку (благодаря музыканту-исполнителю), получает в это прекрасное мгновение уникальную возможность. А именно – возможность воссоединения с миром и отождествления со своей общиной, культурой, в других случаях (в культурах Востока) – еще и с природой и космосом. Это дает силы при поиске опор в окружающем мире. Источник сил – причастность, *сопричастность* (партиципация).

Можно согласиться с идеей Орлова об особой актуальности музыки в семействе искусств. Музыка помогает человеку обрести жизненно важный «опыт времени», опыт, ради которого она существует. В этом ее подлинное *предназначение*. Другая сторона ее предназначения: «возвращение человеку внутренней целостности и восстановление его единства с миром». И в силу этого в предназначении музыки действительно знаменателен экологический аспект – ее целительное значение.

Если сгруппировать обозначенные аспекты концепции Орлова, образуется весьма представительный комплекс (положений о музыке):

- музыка – субъективный феномен («не вещь»);
- музыка – «особая ипостась культуры»;
- музыка «как проявление культуры»;
- «ядро культуры» с ведущими ценностями как супердетерминанта музыкальной культуры;
- «двойственность музыки» («коммуникация» и «партиципация»), зависимость от общих факторов («правила культуры», «модели восприятия, мыслительной деятельности и поведения»);
- зависимость порядка музыки (структуры звучаний) от «порядка поведения»;
- «культурно специфичные модели музыкального поведения»;
- пять уровней «музыкальных сочинений», «культурно детерминированный уровень» в их числе;
- субъектность трактовки: индивидуально-психологический аспект музыки, активность субъекта и музыкального восприятия,

фундаментальная роль «предкультурного опыта» и «архетипического порядка» музыкальных сочинений;

- партиципация-причастность как одна из внутренних движущих сил музыки;

- два вида партиципации – партиципация чувствования и игровая партиципация;

- символическая природа музыки;

- музыка – «образ культуры» и образ Времени; воплощение одного из могущественных общечеловеческих архетипов («освобождение от времени»);

- предназначение музыки: «опыт времени»; «возвращение внутренней цельности человеку и восстановление его единства с миром»;

- «музыка как освобождающее начало», особая ее важность в плане экологии культуры в связи с «целительной» возможностью.

Все эти аспекты в совокупности можно назвать *комплексом обусловленности музыки культурой*. Он выражает идею Орлова: именно родовой принадлежностью (музыки к культуре) обусловлены мощные детерминирующие воздействия общих культурных факторов на музыку.

#### ***Основные типы музыки***

*Пятый* план рассмотрения концепции Г. А. Орлова – конкретизация общих закономерностей музыки в рамках типологического подхода.

Тип музыки выступает у Орлова феноменом «частично» объективированной культуры и характеризуется как органичное самодостаточное единство, внутренне скрепленное субъектным (человеческим) началом.

Углубляясь в культурологические аспекты, Орлов заявляет о кардинальной разнородности музыки Востока и Запада. Здесь он опирается на вывод Л. Бергаланфи о существовании главной дилеммы, определяющей их фундаментальные различия: статичность – изменчивость.

Культуры Востока и Запада Орлов предпочитает рассматривать как части более крупного целого: «как фрагменты человечества».

Акцентируя в первой главе принципиальную разнородность музыки Востока и Запада, он не ограничивается выяснением сво-

еобразия каждого из основных типов музыки. Большой смысл видит в том, чтобы дойти до их «фундаментального единства», чтобы понять, *как* они, несмотря на различия, проявляют их коренное родство, кардинально важное «праединство».

Фундаментальное качество культуры, приведшее на определенном этапе к расхождению путей музыки Востока и Запада, – это *конвенциональность*. Именно общественная конвенция (а не внутренние закономерности музыки) привела к этому. Именно избирательностью, исходящей из ценностного «ядра культуры», обусловлены и селекция свойств и принципов организации звукоматерии, и сам выбор путей, который сделали мировые культуры на заре истории. По первому пути пошла музыка Востока, по второму – музыка Запада (прежде всего, ее академическая сфера).

Музыка Востока вплоть до настоящего времени осталась культурой интуиции и непосредственного чувствования\*. Ее путь – «наполненное событиями время созерцания». А форма существования – длительное воспроизводящее функционирование (традиционализм).

Музыка Запада характеризуется ведущей ролью мышления, она развивалась в русле культуры рационализма, культ числа и формальной логики. Ее путь – «структурно-ориентированное проективное время», концентрация внимания на музыкальной организации. Форма существования – поступательное развитие в условиях длительной исторической эволюции, которая стала специфическим признаком музыки Европы.

Время музыки, свойственное всем мировым культурам, в западной традиции сомкнулось с музыкальным пространством, оказавшимся «специфически западной проблемой». Взяв на вооружение «обратимость» музыкального времени, достигаемую посредством мысленных операций, европейские композиторы

---

\* Здесь, правда, не учтена значительная музыкально-теоретическая литература ученых Востока, многочисленные трактаты, традиция которых восходит еще к эпохе Средневековья, а также проявляемые в устной форме музыковедческие воззрения деятелей искусства локальных традиций как Востока, так и Запада. – *прим. ред.*

научились воссоздавать изощренные «пространства времени» в музыке, причем план «пространства времени» неуклонно разрастался. Типологическим атрибутом здесь стало мысленное оперирование «квазигеометрическими» построениями, числовыми отношениями и рядами, что реализовалось в плоскостных параметрах полифонии и линейной нотации, в рельефных трех планах гомофонии, в пространственном развертывании ритма, в симметрии музыкальной формы, в стереофонии электронной музыки, в коллизиях напластований, типичных для коллажных форм музыки XX века. Форма существования музыки соответствовала общей динамической устремленности западной цивилизации, характеризовалась впечатляющим прогрессом техники музыкального письма, увенчавшегося к XX веку активным строительством «музыкальных миров» (Г. Малер). Параллельно шла эволюция нотации, неотъемлемого компонента музыки письменной традиции.

Обсуждая основные типы музыки, Орлов рассматривает также следующие аспекты: фундаментальные различия по факторам психики (чувствование – мышление) и форм существования музыки (традиционализм – поступательное развитие); контрастные планы музыкального восприятия, глубинные уровни психики (архетипы и др.), партиципацию, вековую мечту человечества об освобождении от рабства бегущего времени.

Последний компонент подводит к итогу концепции. Его Орлов многозначительно *акцентирует*. Воплощая в звуках давнюю, трепетную идею человечества – освобождение от рабства бегущего времени, отражая «общечеловеческий архетип освобождения от времени», музыка Запада и Востока по-разному выразила эту идею, сходясь, однако, в конечном результате: в *родственном эффekte* «кажущегося настоящего» – «неограниченно расширяющегося и длящегося мгновения».

Именно этот поразительный факт и дал Орлову основание для вывода в концовке книги – о целительном значении музыки.

*Теперь* целесообразна *итоговая систематизация* данных об основных типах музыки. Эффективное средство подачи подобной информации – *таблица*.

Структура предлагаемой таблицы определяется смысловыми основаниями, выведенными из идей Орлова. Это основания,

по которым получили наименования 7 сущностных блоков внутри таблицы:

- 1) первопричина разнонаправленности путей музыки Востока и музыки Запада;
- 2) (сама) разнонаправленность путей;
- 3) факторы психики как исходные стимулы;
- 4) связь музыки со всеобщими формами существования (опыт, время, пространство);
- 5) музыкальное поведение;
- 6) смысловые подтексты и предназначение музыки;
- 7) отражение общечеловеческой идеи освобождения от рабства бегущего времени (к объяснению мировоззренческой функции музыки).

Совокупность типологических «аспектов», выделенных в таблице отдельными абзацами, – и есть искомый «сравнительный комплекс характерных аспектов основных типов музыки». (См. Таблица 1 в Приложении).

В характеристике основных типов музыки таблица особенно зримо «выявляет» *оппозиции* несхожих аспектов в музыке Востока и Запада. Они сразу бросаются в глаза. Тем не менее, с середины и особенно в заключительной части таблицы – в основном на уровне «предкультурного опыта» и «архитипического порядка музыки», в феноменах партиципации и предназначения музыки, в планах восприятия – обнаруживаются важные *точки схождения* принципиально разнородных типов музыки. Они по-своему знаменательны. Это – добрый сигнал к тому, что у человечества не все потеряно в деле достижения единства музыки всех частей света.

Полученный сравнительный комплекс характерных аспектов основных типов музыки конструктивен в методологическом плане. Он может стать оперативным инструментом сравнительного музыкознания: более направленно нацелить на разработку *всеобщей типологии музыки и музыкальной культуры*. Той типологии, построение которой является *актуальной задачей и сравнительного музыкознания, и этномузыковедения и становления некоего общего музыкознания XXI века*.

### Заключение

Материал предыдущих работ автора этих строк, в которых отражается ход процесса исследования концепции Г. А. Орлова за 20 лет [2–10], и исследовательский результат, представленный в данной статье, позволяют сформулировать обобщающие *выводы*.

1. Книга «Древо музыки» – фундаментальный труд, содержащий масштабное музыковедческое обобщение, оплодотворенное собственным оригинальным взглядом. Такое объяснение в теоретическом музыкознании дано впервые.

2. Средством фундаментального *объяснения музыки* явился широкий подход, *интегративный по форме и культурологический по содержанию*. Началом, объединяющим различные подходы, стала орловская дедукция и выработанный им «системный взгляд». Интегративный подход Г. А. Орлова оказался мощным методологическим средством, вывел к новым горизонтам, утвердил гуманитарные основы музыкознания.

3. «Общая система понятий», введенная Орловым и предназначенная для изучения разнородных музыкальных культур мира («опыт», «время», «пространство» и др.), оказывается субъектной *матрицей*, которая способствует раскрытию фундаментальных закономерностей музыки. (Сегодня вновь стоит обратить внимание на конструктивность этой системы понятий.)

4. Концепция Г. А. Орлова освящена идеей обусловленности музыки общими закономерностями культуры, что намного шире социальной обусловленности музыки. Она проливает свет на то, как воплощается в музыке действие ментального «ядра культуры» и алгоритма музыкальной культуры (ценности и «правила» культуры – общие модели поведения – принципы организации звуков и модели музыкального поведения – порядок музыки). По Г. А. Орлову, среди искусств именно музыка – как образ Времени – оказывается способом видения мира и призвана помочь человеку в достижении внутренней целостности и единства с миром, в том ее великое и специфическое предназначение. Идея обусловленности музыки культурой соответствует более широкому принципу культуросообразности и открывает широкие перспективы перед современным музыкознанием.

5. В своей концепции Г. А. Орлов решительно преодолел давний порок европейского академического музыкознания – европоцентризм. Данные ученого о коренной разнородности музыкальных культур должны быть учтены и давно заслуживают признания. Они позволяют выдвинуть принцип разнородности музыкальных культур в число основных принципов, которые должно учитывать современное музыкознание. В свою очередь этот принцип нацелен на осмысление их сопоставления, а это – уже путь к единой картине музыки.

6. Фронтальным выходом на мировые музыкальные культуры, достигнутым Орловым, фактически заложена основа для построения планетарно-исторической картины музыки. По сравнению с типологией Н. Г. Шахназаровой<sup>2</sup>, концепция Орлова глубже характеризует основные типы профессиональной музыки\*. А глубина размежевания и масштабы сравнительного рассмотрения музыки Запада и Востока превосходят все предшествующие обобщения отечественных музыковедов. Заслуга Орлова в том, что теперь основные типы музыки удастся рассматривать на равных, как одинаково «самодостаточные единства», по существу, в единой научной картине музыки.

7. В свое время Б. В. Асафьев эмпирически описал закономерности музыки, позже Орлов дал ее теоретическое объяснение с опорой на философско-культурологический «системный взгляд». Первое осуществлено в рамках европейской академической музыки, второе – в более широких географических рамках, при сравнительном рассмотрении двух основных типов музыки (Восток – Запад). Столь широкое *теоретическое объяснение музыки – главное открытие Г. А. Орлова.*

8. Содержащиеся в данной статье методологические средства («общий комплекс обусловленности музыки культурой» и сравнительный «комплекс характерных аспектов основных типов музыки», наглядно воплощенный в сравнительной таблице) – тоже аргументы в пользу концепции Г. А. Орлова. Они, к тому же, конструктивны и своим вектором направлены на будущее. Это отно-

---

\* Расширить эти представления можно обратившись к локальным традициям как Востока, так и Запада, и далее – других стран и континентов. – *прим. ред.*

сится к «приложениям» концепции (практическая значимость) и так называемым побочным эффектам.

В целом многогранная новаторская концепция Г. А. Орлова заслуживает *самой высокой оценки*. Она является одним из крупнейших достижений музыковедения XX века. Это впечатляющий факт общегуманитарного знания и редкая инициатива среди наших соотечественников в области философии музыки (с прорывом в философию музыкальной культуры). Давая понять, что гуманитарная наука должна быть освящена принципом культуросообразности, роскошное «Древо музыки» зовет музыковедение к новой парадигме, значительно приближая нас к истине.

Для музыковедения это – *культурологическая* парадигма. Ей и предстоит утвердиться в XXI веке.

### Примечания

<sup>1</sup> В кавычках – фразы и слова из концепции Г. А. Орлова. Цит. по 1-му изд. «Древа музыки» [15].

<sup>2</sup> В книге Н. Г. Шахназаровой «Музыка Востока и музыка Запада» (М., 1983) содержится первая отечественная всеобщая типология музыкальных культур. Она включает три элемента: музыкальный фольклор, профессиональную музыку устной традиции, профессиональную музыку письменной традиции. Эту типологию я исследовал и описал в своих работах [6; 11].

### Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
2. Гаврюшенко Н. Н. Концепция музыкальной культуры в монографии Г. А. Орлова «Древо музыки» // Методологические аспекты музыкознания и музыкальной педагогики: Материалы всерос. науч. конф. / Краснодар. гос. акад. культуры; Моск. гос. пед. ун-т и др.; отв. ред. Н. Н. Гаврюшенко. – Краснодар, 1997. С. 22–25.
3. Гаврюшенко Н. Н. Взгляд в будущее: [О междунар. науч. конф. «Проблемы муз. культуры: взгляд в XXI век (перспективы муз. культурологии)»] // Кубань: проблемы культуры и информатизации. 2000. № 1 (16). С. 44–45.
4. Гаврюшенко Н. Н. О творческом пути музыковеда Г. А. Орлова // Культурная жизнь Юга России. 2006. № 5. С. 18–20.
5. Гаврюшенко Н. Н. Связь с традицией и грани новаторства (к истории создания обобщающего труда Г. А. Орлова) // Вестник научных

- трудов / Регион. отд-ние Всерос. нар. турист. о-ва. Краснодар, 2007. № 1. С. 31–44.
6. *Гаврюшенко Н. Н.* Концепции Н. Г. Шахназаровой и Г. А. Орлова: значимость обобщений, культурологический потенциал // XX век в истории России: Сб. материалов III Междунар. науч.-практич. конф. / РАН, отд-ние ист. и филол. Пенз. гос. ун-т архит-ры и стр-ва, Пенз. гос. с.-х. акад., МНИЦ, Пенза: РИО ПГСХА, 2007. С. 39–40.
  7. *Гаврюшенко Н. Н.* Концепция Г. А. Орлова и музыкальный вуз [Текст] / Н. Н. Гаврюшенко // Инновационные процессы в высшей школе: Материалы XIII Всерос. науч.-практ. конф. / Куб. гос. технол. ун-т. – Краснодар, 2007. С. 173–176.
  8. *Гаврюшенко Н. Н.* Обусловленность музыки культурой: (на материале концепции Г. А. Орлова) [Текст]: исслед. очерк / Н. Н. Гаврюшенко; Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2007. 34 с. Деп. в НИЦ Информкультура Рос. гос. б-ки 09.08.2007, № 3429.
  9. *Гаврюшенко Н. Н.* Философия музыки и музыкальной культуры в концепции Г. А. Орлова: Очерк первый. Родословная «Древа музыки» [Текст] / Н. Н. Гаврюшенко. 44 с. (Рукопись).
  10. *Гаврюшенко Н. Н.* Философия музыки и музыкальной культуры в концепции Г. А. Орлова. Очерк второй. Обусловленность музыки культурой и человеческое измерение. 2-е ред., испр. и доп. 34 с. (Рукопись).
  11. *Гаврюшенко Н. Н.* Аспект типологии музыкальных культур в концепции Н. Г. Шахназаровой (с приложением сравнительных таблиц по всеобщей типологии музыки).
  12. *Друскин М. С.* Предисловие к первому изданию // *Орлов Г. А.* Древо музыки. СПб., 2005. С. 5–8.
  13. *Друскин М. С.* Исследования. Воспоминания. Л.; М., 1977.
  14. *Орлов Г. А.* Традиционные и новые подходы в изучении музыки // Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 1975. Вып. 1.
  15. *Орлов Г. А.* Древо музыки. Вашингтон; СПб., 1992.
  16. *Орлов Г. А.* Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005.
  17. *Gavrjuŝenko N.* Genriĥ Orlov, elstara muziksciencisto (lige kun la 80-jara jubileo) [Text] // Scienco kaj kulturo: Oficiala revuo de Eŭropa Universitato Justo kaj Akademio Internacia de la Sciencoj San Marino. 2006. № 5. P. 2–4. [*Гаврюшенко Н. Н.* Генрих Орлов, выдающийся музыкальный ученый: (к 80-летию юбилею) // Наука и культура: офиц. журн. Европейского ун-та права и Междунар. акад. науки Сан Марино. 2006. № 5. С. 2–4. Эсперанто].
  18. *Kovnatskaya L.* Orlov, Genrikh Alexandrovich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2 ed. London, 2000.

**Приложение**  
**Таблица 1. Сравнительный комплекс характерных**  
**аспектов основных типов музыки (по Г. А. Орлову)**

Феномен музыки		
	Восток (1)	Запад (2)
Общее основание типологического подхода	<p>«Ядро культуры» (общие ценности, верования и способы восприятия) – основание для целостного осмысления основных типов музыки в категориях опыта, пространства и времени, т.е. в параметрах картины мира.</p>	
1. Стадия изначального выбора путей	<p><b>1. Первопричина разнонаправленности путей</b></p> <p>Конвенциональность (общественная конвенция) – как конкретная первопричина разнонаправленности путей музыки (еще на заре человечества, на стадии самого выбора).</p>	
2. Показатели эволюции (в статике и динамике)	<p><b>2. Разнонаправленность путей</b></p> <p>Стагичность. Длительное воспроизводящее функционирование (традиционализм).</p>	<p>Изменчивость. Поступательное развитие</p>

	1	2
<p>2. Показатели эволюции (в статике и динамике)</p>	<p align="center"><b>3. Факторы психики как исходные стимулы</b></p> <p>Музыка – культура интуиции и непосредственного чувствования. Авторитет инстинкта.</p> <p>Интравертность сознания. Углубленное созерцание звукового потока («река без берегов»).</p> <p>Партиципация, определяющая захватывающую силу живой (звучащей) музыки.</p> <p>Действие «предкультурного опыта». Символическая природа музыки.</p> <p>Архетипы: волна (круг), архетип «освобождения от времени».</p>	<p>Значительная роль мышления. Развитие музыки в русле культуры рационализма, культа числа и формальной логики. Авторитет интеллекта.</p> <p>Экстравертность сознания. Склонность мышления к анализу параметров, сравнению, чувственной оценке. Активность восприятия, достраивающего музыкальное содержание на основе индивидуального опыта. Шесть уровней («слоев») музыкального восприятия.</p> <p>Убывание фактора партиципации в зависимости от исторических периодов («эры» модальности, полифонии, тональности, атональности).</p> <p>Остаточные формы «предкультурного опыта». Символичность формы, умопостижимого порядка музыки.</p>
	<p align="center"><b>4. Связь музыки со всеобщими формами существования (опыт, время, пространство)</b></p> <p>Ведущая форма существования музыки – время. Важный фактор – «время музыки».</p>	<p>Коррелят двух форм существования – время и пространство. Последовательный рост фактора «пространства музыки» в различные «эры», начиная с XI века.</p>

	1	2
		<p>Фактор «пространства музыки» – специфическая прерогатива музыки Запада, по нарастающей проявившаяся в фактуре и музыкальном восприятии (гармонические закономерности, полифония, модальная гармония, тональные функции гармонии, функциональность формы, атональность; феномены восприятия: вертикаль и горизонталь, глубина, тяготение).</p>
<p>2. Показатели эволюции (в статике и динамике)</p>	<p><b>5. Музыкальное поведение</b></p> <p>Музыка «перестает служить объектом, противостоящим субъекту», становится реальностью слушателя (партиципация – тоже поведение).</p> <p>Предназначение музыканта-исполнителя – поддержка и возобновление единства внутренней реальности каждого индивидуума и внешней реальности культуры «посредством создания новых музыкальных и иных символов».</p> <p>Опора музыки на модель. Импровизационное развитие, направленное местным контекстом.</p> <p>«Наполненное событиями время созерцания». Погружение в звуки.</p>	<p>Причина и движущая сила эволюции музыки – смена систем ценностей.</p> <p>Структурный порядок музыки. Ориентация на стереотип формы. Композиционная структура на основе статичной идеи.</p> <p>«Структурно ориентированное проективное время»; концентрация на музыкальной организации, смыкание времени музыки с музыкальным пространством, мысленное оперирование «квази-геометрическими» построениями, числовыми отношениями и рядами.</p>

	1	2
<p>2. Показатели эволюции (в статике и динамике)</p>	<p>Монофункция и модель поведения музыканта: подражание образцу, импровизация по канону (образцы: природа, учитель)</p> <p>Непрерывно связанное единство, опирающееся на мелодику.</p> <p>Нерегулярный ритм. «Дополнительные ритмы».</p> <p>Идеал «модели» – импровизация, цепь вариаций, открытая форма.</p> <p>Феномен результата импровизации. «Акт динамического равновесия между человеком и общиной, общиной в целом и сверхличными силами и смыслами».</p> <p>Импровизационный стиль. Музыка – символ целостности, единства и естественного равновесия с миром.</p> <p>«Репрезентативные» жанры – рага, маком.</p> <p>Бесписьменная устно-слуховая традиция.</p>	<p>Постепенное разделение функций композитора, исполнителя, слушателя. Эти функции – модели музыкального поведения.</p> <p>Идеал классической музыки:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- единство многих частей, организуемое гармонией; функциональная система гармонии;</li> <li>- регулярный ритм; строительная сила ритма, иерархическое поведение (план восприятия);</li> <li>- тематизм; тематическое единство формы; музыкальная драматургия;</li> </ul> <p>- идеал «формы» – сонатная форма – замкнутая «символическая структура, выражающая идеи конфликта и борьбы»;</p> <p>- феномен произведения искусства – целостного, развивающегося единства (фактор времени);</p> <p>- стиль, «скрытый инвариант» образа культуры;</p> <p>- «высшие» жанры – симфония, опера.</p> <p>Письменная традиция. Нотное письмо как регулятор музыкального поведения (набор зафиксированных инструкций)</p>

2. Показатели эволюции (в статике и динамике)	1	2
	<p>Опыт причастности к единству мира, отождествления с ним.</p>	<p>Опыт созерцания умопостижимого единства (порядок музыки). Активное строительство «музыкальных миров» (по Г. Малеру); новый стимул эволюции музыки. Высокоорганизованная музыка (реформы А. Шенберга, система А. Веберна и др.), алеаторика, импровизация без опоры на модель – путь музыки XX века, характеризующийся последовательной потерей опор восприятия и потерей ориентации. (Следствие отказа от классических норм, которое приводит к трудноразличимым результатам.)<sup>1</sup></p>
	<p><b>б. Смысловые подтексты и предназначение музыки</b> <b>Опыт времени.</b></p> <p>«Опыт просветления», «восстановление духовной целостности» человека.</p> <p>Возможность отождествления слушателя со своей общиной, культурой, природой, космосом.</p>	
	<p>Стремление к преодолению отъединенности человека от мира (субъекта от объекта). Ориентация в окружающем мире (не без помощи опыта музыки), поиск своего места в нем.</p> <p>Возможность отождествления слушателя со своей общиной, культурой.</p>	

<sup>1</sup> Альтернатива атональности: расширенная тональность, политональность, пантональность – плодотворная тенденция музыки XX в.

	1	2
	<p>Возможность воссоединения с миром и самим собой.          Предназначение музыки и особая функция среди искусств – опыт времени, образ Времени, в подтексте – образ вечности. Смысл музыки – окно к интуитивному постижению (или осознанию) значимого опыта времени. Реализация этого – непосредственно в восприятии, в священном акте расширенного «кажущегося настоящего».          (Метафора из Платона: «движущийся образ вечности»).</p>	
3. Родственный эффект восприятия музыки (современный показатель)	<p><b>7. Отражение общечеловеческой идеи          об освобождении от рабства будущего времени          (к объяснению функции музыки)</b></p> <p>Эффект «кажущегося настоящего», «неограниченно расширяющего и длящегося мгновения».</p> <p>Мистический опыт «вечного мига», отраженный в легендах многих народов Востока.</p> <p>Чем глубже внимание погружается в звучащий поток, тем многочисленнее созерцаемые события, тем шире раздвигаются пределы кажущегося «настоящего».</p> <p>Опыт волшебных сказок.</p> <p>Действие музыкального восприятия и рост музыкальных представлений в двух направлениях:          1) «иерархически организованное поведение», поэтапное «схватывание» порядка музыкального произведения; 2) в конечной точке – «инсайт», замыкание, мгновенный (симультанный) образ всего музыкального целого, актуализирующаяся ретроспектива «пространства времени».</p> <p>Созерцание умопостижимого порядка.</p> <p>«Все одновременно, а не одно за другим»          (по Д. Б. Пристли).</p> <p>«Выпадение из времени», эффект утраты объективного чувства времени – отражение общечеловеческого архетипа освобождения от времени, «вечного мига», счастливого мгновения. Торжество человеческого духа в этот миг.</p> <p><b>Ц е л и т е л ь н о е   з н а ч е н и е   м у з ы к и .</b></p>	

Андрей Денисов  
(Санкт-Петербург)

**Генрих Орлов о концепции музыкального языка:  
*pro et contra* (взгляд из XXI века)**

Концепция музыкального языка в XX веке прошла довольно сложный и насыщенный путь развития. Впрочем, этот путь до сих пор не завершен, наглядное подтверждение тому – активное внимание к ней многих авторов, неослабевающее и в наши дни<sup>1</sup>. По этой причине взгляд в ее прошлое оказывается сейчас более чем актуален – он может позволить не только по-новому оценить уже сказанное в этой сфере, но и адекватно понять ее реальный эвристический потенциал.

Как известно, обращение Г. Орлова к проблематике музыкального языка сложилось в контексте общего интереса гуманитарной науки 60-70-х годов XX века к процессам художественной коммуникации, а также ее склонности к междисциплинарным контактам и взаимодействиям<sup>2</sup>. В русле музыкознания формирование концепции музыкального языка стимулировалось также стремлением музыкальной теории к универсализму, установлению фундаментальных механизмов, лежащих в основе музыкального искусства.

Можно предположить, что и само интенсивное развитие семиотики в целом оказалось связанным с поиском универсального метаязыка, который позволил бы в единых формах отобразить все богатство когнитивной деятельности человека. В то же время реальные попытки применить семиотические методы по отношению к музыке оказались крайне плюралистичными. Обращаясь к ним, авторы предлагали самые разные подходы – от последовательного сопоставления музыки с вербальным языком до обращения в качестве объекта сравнения к невербальным семиотическим системам. Исследования Г. Орлова отчасти как раз

<sup>1</sup> См., например, работы Л. Саввиной [6], Г. Тараевой [8], И. Стогний [7] и т. д.

<sup>2</sup> Симптоматично, что в известной работе Г. Орлова «Древо музыки» одна из глав так и названа – «Коммуникация».

и свидетельствуют о том напряженном поиске, который подчас требовал радикального пересмотра традиционных позиций и точек зрения.

Основные позиции концепции Г. Орлова изложены в двух работах: это статья «Семантика музыки» [5] и книга «Древо музыки» [4]. При неизбежных различиях в трактовке (во многом, обусловленных временем создания этих работ) вопросы, к которым обратился ученый, оказываются общими, это:

1) специфика музыкального искусства в сравнении с вербальным языком;

2) специфика значащих единиц музыкального искусства и их конститутивные признаки.

Так, в статье «Семантика музыки» (как и в более поздней книге «Древо музыки» – в седьмой главе), последовательно сравнивая музыку со словесным языком, Г. Орлов приходит к выводам о:

– принципиальной семиотической несопоставимости этих систем,

– бесперспективности семиотического подхода к музыке вообще.

При этом последний вывод сформулирован автором в подчеркнуто радикальном, даже категоричном варианте: «музыка не является ни надстройкой над естественным языком, ни знаковой системой» [4: 332]. Более того, автор отмечает, что «семиотический подход к не собственно языковым, в частности художественным, явлениям оказался неспособным не только объяснить, но даже принять во внимание специфичные и принципиально важные для них свойства» [4: 328]<sup>3</sup>.

Обосновывая первый вывод, автор формулирует четыре тезиса:

(1) множественность музыкальных языков, противостоящая относительному единству языка словесного (естественно, в рамках данной нации);

(2) возможность понимания музыкального текста слушателями разных национальных культур без перевода, вновь отличающая его от словесного языка;

---

<sup>3</sup> Отметим, что впоследствии эту точку зрения разделяют и другие ученые (см., например: [3: 12]).

(3) источником знаний о том или ином музыкальном языке являются только порожденные им тексты, тогда как словесный язык как система доступен непосредственно, помимо порожденных им текстов;

(4) в музыкальном языке отсутствует класс реляционных единиц (незначащих единиц, устанавливающих отношения между значимыми элементами) и, следовательно, грамматика как таковая [5: 452–453].

В «Древе музыки» Г. Орлов показывает несопоставимость музыки и словесного языка (в семиотическом смысле) уже несколько в ином ракурсе, рассматривая структурные характеристики словесного знака и музыкального высказывания: словесный знак ориентирован на типичность и инвариантность, элементы музыкального высказывания не существуют вне контекста, рождаются во взаимозависимости всех компонентов материального оформления. Знаковая репрезентация конвенциональна по своей природе, репрезентация же посредством выражения непосредственна – «музыка не обозначает смысл, но сама является им» [4: 332]<sup>4</sup>.

Рассматривая гипотетические значащие единицы в музыке, Г. Орлов устанавливает три признака, отличающие их от знаков словесных. Как пишет автор, музыкальный знак

- *индивидуален*, соответствуя единичному и неповторимому комплексу качеств (в то время как слово выступает в качестве знака некоторого класса предметов или явлений);

- *уникален*, так как обозначаемый им чувственный комплекс невозможно актуализировать с помощью другого знака (в словесном же языке часто используются взаимозаменяемые, синонимичные знаки);

- *безусловен*, так как обозначаемое оказывается неотделимым от самого знака, словесный знак конвенционален по своей природе [5: 465].

На основании этих отличий Г. Орлов предлагает вообще отказаться от термина «знак», заменив его термином «символ», под-

<sup>4</sup> Аналогичную позицию см., например, у М. Арановского, который отмечает, что «... интонация обладает экспрессивной функцией. Это означает, что она выступает в качестве непосредственного воплощения некоторого переживания (психологического процесса)» [1: 120].

черкивая, что между самими категориями «знак» и «символ» нет соперничества. Впрочем, учитывая крайнее многообразие трактовок в понимании последнего, Г. Орлов отталкивается в его определении от системы взглядов, позволяющей представить символ в соответствии с критериями индивидуальности, уникальности и безусловности – а именно от концепции С. Лангер.

Основу этой концепции составляет исследование ментального процесса осмысления, осуществляемого с помощью созерцания одного предмета в терминах другого. При этом, по мнению С. Лангер, именно символизм образует главную тему философии, так как у человека существует неотъемлемая потребность в символизации – *создании значения*.

С. Лангер проводит существенное разграничение: в отличие от знака, символы «... представляют не сами объекты, а являются носителями определенной концепции об объектах. Постичь некую вещь или ситуацию – это не то же самое, что “отреагировать” на них очевидным образом или осознать их присутствие. Говоря о вещах, мы обладаем не вещами, как таковыми, а представлениями о них; символы же непосредственно “подразумевают” именно понятия, а не предметы» [2].

Рассматривая специфическое свойство музыки как символа, С. Лангер отмечает в ней отсутствие приписанной коннотации: «... музыка обладает всеми признаками настоящей символики, за исключением одного – наличия *приписанной коннотации*. Музыка является такой формой, способной к коннотации, а значения, по отношению к которым она податлива, являются артикуляциями эмоциональных, жизненных, чувственных переживаний. Но ее значение никогда не фиксируется» [2: 214].

Конечно, подобная трактовка символа, декларируемая С. Лангер, обладает максимальными объяснительными возможностями в той системе координат, которую предлагает Г. Орлов. Нетрудно понять, что она парадоксальным образом сочетает качества всеохватности и одновременно относительной дифференцированности по отношению к смежным явлениям.

Вместе с тем представляется, что концепция Г. Орлова, будучи обращенной к собственно смысловому уровню музыкального искусства, оставляет нерешенными два вопроса:

– в чем заключается конкретное *воплощение* символа на интонационном уровне,  
– как действуют законы синтактики, взаимного *согласования* значащих единиц.

Решение этих проблем остается открытым, более того, можно предположить, что они в принципе находились вне сферы поисков автора. Судя по всему, перспективные идеи Г. Орлова направлены в иную сторону, а именно – раскрытия специфики временных и пространственных координат музыкального искусства. Таким образом, их эвристические возможности обращены в ракурс соотношения смысловой плоскости музыки с хронотопом произведения. Фактически, именно об этом в философски-поэтическом ключе автор и пишет в самом конце «Древа музыки»: «... музыкальный звук есть чистейшая и наиполнейшая манифестация времени. Во времени он и движется, и покоится ... Неуловимо изменчивый и тот же самый, он объединяет прошлое с будущим, преображая эти нереальности в реальное, длящееся настоящее» [4: 395].

### Литература

1. *Арановский М.* Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. 1980. № 10.
2. *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М., 2000.
3. *Науменко Т., Акоюн Л.* «Современное музыковедение должно быть интересно читателю» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2.
4. *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон; СПб., 1992.
5. *Орлов Г.* Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 2.
6. *Саввина Л.* Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: Автореф. дисс. ... докт. иск. Саратов, 2009.
7. *Стогний И.* Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект): Автореф. дисс. ... докт. иск. М., 2013.
8. *Тараева Г.* Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: Автореф. дисс. ... докт. иск. Ростов-на-Дону, 2013.

**Ирина Чудинова**  
(Санкт-Петербург)

### **«Древо музыки» Генриха Орлова и теория звуковой жестовости церковного обряда**

Для развития отечественного литургического музыкознания и для разработки теории звуковой жестовости церковного обряда весьма существенным оказался вклад выдающегося музыковеда XX века Генриха Орлова. Особенно ценной считаем высказанную ученым мысль о том, что формы звуковой символизации сугубо «личны» и в то же время неисчислимо многообразны; они всегда уникальны, но исходная сущность звукотворчества, как и всего живущего на земле, едина. Орлов пишет: «То обстоятельство, что музыка оживает только через звук и воспринимается слухом, отнюдь не означает, что музыкальный опыт сводим к слуховому» [2: 3]. Далее он разъясняет свою идею: «Опыт каждого питается из множества источников – музыка лишь один из них. Он зависит от общего музыкального воспитания и прошлого опыта индивидуума, его психологического типа и установок, состояния психики, мотиваций и так далее. Он так же уникален, как реализуемая в нем личность данного человека» [2: 4]. Эти положения подтверждаются в монографии «Древо музыки» [2] на многих примерах музыкальных традиций Востока и Запада.

Одной из ипостасей единого «Древа музыки» можно считать и «*благосеннолиственное древо*» традиции православного монашества. В сравнительном изучении греческой и русской монастырских традиций в аспекте звукотворчества мы пришли к выводу об особой значимости звуковой жестовости как важнейшей черты, выявляющей сущностное единство этих различных этнических изводов единой традиции [3, 4, 5, 6]. Монашеская традиция является одновременно письменной и устной, но главное – всегда жизненно ситуативной, жестовой, и, благодаря тому при всем своем этническом и историческом многообразии постоянно на протяжении веков сохраняющей свою внутреннюю неизменность.

Наша исходная позиция заключается в утверждении, что звучание становится музыкой только тогда, когда человек начинает

слушать. Понятие «слушание» является ключевым и находится в центре внимания нашего исследования. Слушание всегда сугубо «лично» и выявляется жестом. Если мы посмотрим на человека, когда он вслушивается в музыкальное звучание, звучание литургической речи в храме, то увидим, как озаряется его лицо и преобразуется взгляд. Можно сказать, что, начиная слушать, человек «обретает свое лицо»: в этот момент история его личности соединяется с историей всего человечества. Именно характерность жестуальности и образа слушания выявляют принадлежность человека к определенной традиции, как одной из многочисленных ветвей единого музыкального «древа».

То, что люди по-разному слушают, и многообразие того, что они стремятся услышать, свидетельствует о богатстве мира Божьего, поэтический образ которого мы находим в Псалтири: «Посетил еси землю и упоил еси ю, умножил еси обогати ю: река Божия наполнися вод» (Пс. 64: 10). В акте слушания звучащего литургического слова или музыки (событии всегда уникальном и как бы внезапно «возвышающем» над повседневностью) человек ощущает как истинно родное и понятное для себя, и это можно определить, в контексте нашего исследования, как «традицию». Мы осмелимся утверждать, что вне традиции (понимаемой как выбор и обретение собственного уникального опыта в познании обширного многообразия культурно-исторического опыта человечества) человека как *личности* (понятия, неразрывно связанного с христианской культурой и идеей необходимости личного выбора и свободы) не существует. Это положение особенно актуально сегодня, в условиях глобального информационного «взрыва» стремительно нарастающего смешения языков культуры и размывания смысла понятия «традиция» как такового с конца XX – начала XXI века.

Наше исследование касается аудиального аспекта церковной традиции. Ее существенной чертой является то, что в акте слушания внимание человека всегда направлено не во вне, а внутрь себя. «Царствие Божие внутрь вас есть», говорит Евангелие (Лук. 17: 21). Для человека церковной культуры слушание становится важнейшим делом, от которого зависит, приобщится ли его личность к глубинам духовного и исторического опыта челове-

ства, обретет ли его жизнь действительный смысл или «пролетит мимо» него, пребывающего в «немоте» и «глухости», бесследно и бессмысленно, не затронув и не изменив внутренне. В монашестве, которое является квинтэссенцией всей культуры восточного христианства, понятие «слушание», или «послушание» (в соответствии с аскетической терминологией), имеет особо важное значение, оно непосредственно связано с тем, что является сутью монашества – аскезой, трезвением, молитвой. Именно эта сущностная связь монашеского делания со звукотворчеством и слушанием стала основополагающей гипотезой теории звуковой жестовости церковного обряда.

Музыкально-литургическое творчество – это искусство звуковой символизации, и, вне сомнения, философы правы, утверждая, что «символ только может быть непосредственно понят тем, кто сознательно связан с ним в своей жизни» [1: 213]. Важно то, что литургическое слово может быть понято и усвоено только при непосредственном, личном соучастии в церковном обряде и таинствах, а понимание и усвоение слова в монашеской традиции означает – услышать его так, чтобы исполнить всей полнотой своего существования. Литургическое слово, единожды и впервые духовно услышанное и произнесенное святым, а затем повторявшееся при богослужении неисчислимо количество раз на протяжении многих веков, приобщает человека к неизменной сути духовного опыта, ко всей многовековой истории и традиции Церкви, которая, будучи усвоена, становится также и «корнем» его собственной, личной истории.

Имеет значение как смысл слова, так и образ его произнесения, но не только это, – важен весь комплекс моментов, передающих изначальную и уникальную ситуацию «слышания». Богослужбное слово произносится во всей полноте запечатленной в нем ситуативности и жестовости. Оно должно быть не просто произнесено и услышано в храме, в особой, конкретно определенной церковным Типиконом ситуации, но воспринято слушающим так, чтобы быть буквально исполненным им в своей каждодневной жизни. Так, например, в прокимне Первого часа (утреннего богослужбного последования), в начале каждого нового дня чтец неизменно возглашает стих псалма: *«Завтра услыши глас мой,*

заутра предстану Ти, и услыши мя» (τὸ πρῶτ' εἰσακούσῃ τῆς φωνῆς μου, τὸ πρῶτ' παραστήσομαι σοὶ καὶ ἐπόψει με) (Пс. 5 : 4). Певцы ему отвечают, повторяя тот же стих. Затем чтец возглашает новый стих: «Глаголы моя внуши, Господи, разумей звание мое» (Τὰ ῥήματά μου ἐνώτισαι, Κύριε), на что певцы отвечают первым стихом. Затем чтец: «Яко к Тебе помолюся, Господи» (Ὅτι πρὸς σὲ προσεύξομαι, Κύριε), на что в ответ певцы снова поют первый стих. Эти стихи Псалтири на протяжении многих веков и на разных языках произносятся в православных храмах в первый предрассветный час, снова и снова возобновляя жизненную ситуацию, много тысяч лет назад прожитую библейским пророком и запечатленную им в звучащем слове, которое делает всех слушающих его соучастниками этого исторического события.

Приведя в пример этот прокимен Первого часа, современный афонский подвижник, игумен монастыря Симонопетра, архимандрит Эмилианос говорит в своем наставлении братии монастыря: «Опыт, который имел Псалмопевец за тысячи лет до нас, сохраняет свою действенность до сего дня. Это опыт Церкви, всех святых, он никогда не иссякнет и не будет отвержен. Никто не может встретиться с Богом, если ночью не побеседует с ним (δὲν συναυλιζέται μαζὶ τοῦ), пребывая в бдении до утра» [7: 115]. Так, словами пророка, высказанными в стихах псалма, он подтверждает необходимость определенного порядка бодрствования и сна в монастырском уставе.

Певческая ситуация прокимна Первого часа во всей своей полноте (в соединении жеста, слова и звучания, привязывая совершаемое действие к определенному времени суток), указанная Типиконом и повторенная неисчислимым количеством раз в неисчислимом множестве храмов на всем пространстве православной ойкумены, научает каждого лично и непосредственно каноническому образу аскетического подвига уже на протяжении многих веков, передавая и сохраняя традицию. Такая ситуативность литургической речи абсолютно чужда театральности, но очень близка к тому пониманию мусического искусства, искусства «ми-месиса», которое существовало в древнейшие времена, в ранней античности, но приобрела принципиально новые черты в контексте культуры церковной.

Жестуальность литургического слова раскрывается в ситуативности церковного обряда, но действенность его простирается гораздо шире и охватывает все пространство христианского жизненного опыта. Богослужбное слово находится как бы в фокусе каждодневного быта и литургического служения, обе перспективы определяют смысл и характер его произнесения. Эта особенность, характеризующая бытие церковной традиции в целом, особенно существенна для культуры монашеской, где звукотворчество выступает как один из путей претворения опыта аскезы и является выражением опыта мистического. Здесь нет противопоставления быта и культуры, поэтому необходимость рассмотрения музыкального искусства православных монастырей в едином контексте монашеской традиции и монастырской культуры очевидна. В древнейшем монашеском Уставе Антония Великого сказано: «Не возвышай своего голоса нигде, кроме как в церковном собрании». В этом законе он объединяет ситуативность быта и церковной службы в одном пространстве духовного опыта и соединяет его с опытом звукотворчества. Именно с этой позиции мы можем понять смысл и характерность музыкального искусства православного монашества, как русского, так и греческого, – как ветвей единого «древа», оживотворенного никогда не прекращающимся током традиции.

В заключение хотелось бы еще раз отметить, что одним из первых, кто высказал мысль о необходимости именно такого, системного и широкого подхода к изучению музыкальной традиции, был Генрих Орлов, который предварил свою книгу «Древо музыки» цитатой из Джона Дьюи: «Пожелав понять рост растений, мы должны будем кое-что узнать о взаимодействии почвы, воздуха, воды и солнечного света, которые определяют этот рост».

### Литература

1. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М., 1999.
2. Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон; Санкт-Петербург, 1992.
3. Чудинова И. А. Χειρογράμματα, χειρονομία, χειρόγραφο... // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции. СПб., 2008. С. 195–201.

4. *Чудинова И. А.* Слушание в псалмах и слушание псалмопения // Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке. СПб., 2011. С. 54–59.
5. *Чудинова И. А.* Мимесис и вокальная жестовость византийской церковно-музыкальной традиции // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии. СПб., 2011. С. 63–68.
6. *Чудинова И. А.* Музыкальный быт севернорусского монастыря сравнительно с монастырями греческими: Православная аскетика и звукотворчество. РИИИ, 2012 (рукопись).
7. Αρχ. Αιμίλιανού Σιμωνοπετρίτου. Λόγος περί νήψεως. Ἰνδίκτος. Αθήναι, 2007.

Валерий Свободов  
(Санкт-Петербург)

### Генрих Орлов и проблемы сравнительного инструментоведения

С Генрихом Орловым я, как многие мои коллеги по Российскому институту истории искусств, не был знаком. О негласном запрете на публикацию подлинных (без купюр) текстов его трудов, длившемся более десяти лет и вынудившем ученого покинуть страну [4: V], я узнал только в 1992 г., когда на прилавках книжных магазинов появилась книга «Древо музыки». До этого в моей библиотеке была уже в его переводе с английского работа К. Перриша и Дж. Оула «Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха». Фамилия переводчика отсутствовала. Меня это, естественно, удивило, но о причине я не догадывался.

В те годы я общался, в основном, с исполнителями-виолончелистами. Александра Стогорского волновала судьба его братьев Григория и Леонида, Мстислава Ростроповича – Солженицына. Личность Орлова в наших беседах не затрагивалась. Связующей настоящей статьи, посвященной памяти Генриха Орлова, будет сюжет моей первой публикации [7] со ссылкой на книгу К. Перриша и Дж. Оула [5].

Заглавием статьи «Эволюция кварто-квинтового строя средневекового фиделя в кварто-терцовый строй виолы и квинтовый строй инструментов скрипичного семейства» я хотел привлечь внимание инструментоведов на проблему, интересовавшую меня с юных лет, со времени моего поступления в музыкальную школу. Это – *квинта* настройки виолончели. Мои друзья, учившиеся по классу гитары, мандолины, контрабаса, настраивали свои инструменты иначе. Статья помогла мне выйти на ученых НИО Института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова (ныне РИИИ). Одним из первых ею заинтересовался Юрий Евгеньевич Бойко, а через него я познакомился с Игорем Владимировичем Мациевским.

В своем первом научном опусе я неожиданно для себя подошел к проблеме *сравнительного инструментоведения*. Вопрос

о взаимосвязи опорных тонов ладовой системы и настройки струн средневекового смычкового инструмента, заданный мне на защите кандидатской диссертации доктором искусствоведения И. А. Котляревским, хотя и выходил за рамки обсуждаемой темы, меня заинтересовал. Проблема происхождения интервальных структур инструментального строя показалась мне настолько увлекательной, что пути ее решения я искал вплоть до защиты докторской, да и сейчас проблемой серьезно занимаюсь. Только на основе данных изобразительного искусства, которыми до сих пор пользовался, ее не решить.

Анализ живописи в изучении истории инструментальной культуры мне очень помог. Например, рисунки «Школы игры на виоле» (XVII в.) и «Школы для виолончели» Себастьяна Ли (XIX в.) подсказали новые факты преемственности исполнительских культур [6: 19–20], на которые даже такой специалист виолончельного исполнительства, как Л. С. Гинзбург, не обратил внимание в своей монографии [5].

В начале научной карьеры я увлекся историей своего инструмента. Изобразительный материал помог мне изучить особенности становления виртуозного исполнительства, связанные с поднятием корпуса виолончели над уровнем пола. Первоначальная функция инструмента как смычкового баса определила основную точку опоры его о пол. Художники XVII в. изображали играющих на виолончели, под которую подставлялась скамеечка, позднее ее заменил меньших размеров шпиль. Концертная деятельность Карла Давыдова (1838–1889) закрепила в исполнительстве середине XIX столетия игру на виолончели с длинным шпилем. Сегодня некоторые виолончелисты играют на инструменте с кривым шпилем, изобретенным американским виртуозом Пьером Тортелье. Первым отечественным виолончелистом, игравшим на этом шпиле, был Мстислав Ростропович. Я присутствовал на концерте в Большом зале Ленинградской филармонии, когда кривой шпиль был впервые опробован. Публика обратила внимание, что во время игры виолончель то приближалась к исполнителю, то удалялась от него. Публика решила, что в этом и есть новизна новой конструкции шпиля. Как выяснилось в беседе с солистом, во время игры шпиль просто-напросто сломался, и никакого сек-

рета в нем не было. После концерта Ростропович жаловался, что он с трудом удерживал виолончель в равновесии.

Данные изобразительного материала свидетельствуют о том, что игра со шпилем была известна уже с давних времен. Попыты реконструкции старинной музыки, в которых исполнители играют на гамбе без шпиля, ничего общего не имеют с идеей аутентизма Альберта Швейцера, который писал: «Чтобы представить творения Баха во всей красоте, необходимо вернуться к старинным инструментам». Ему возражал Пабло Казальс: «Однако нельзя забывать, что Бах постоянно имел в виду усовершенствовать те инструменты, которыми в силу обстоятельств ему приходилось довольствоваться» [3: 179].

Б. В. Доброхотова удивляло, почему гамбу считают старинным инструментом?! В процессе эволюции исполнительского искусства виолончель, в силу своих выразительных и технических возможностей, вытеснила гамбу, но сегодня инструменты опять встретились на эстраде и живут одной концертной жизнью.

С возвращением *виолы* на эстраду возвратился ее репертуар, отличавшийся высоким уровнем виртуозного мастерства, оказавшим влияние на виолончельное исполнительство в годы его становления. О взаимосвязи исполнительских культур свидетельствует тот факт, что до сих пор неизвестен первый исполнитель виолончельных сюит И. С. Баха, которым был либо виолончелист Кеттенской капеллы Христиан Бернгард Линигке, либо, возможно, его коллега гамбист Христиан Фердинанд Абель.

«Зачем отказываться от открытий смычкового исполнительства, завоеванных искусством многих поколений?» – спрашивал Доброхотов. Сам он играл на виоле работы Николы Амати без ладков и на струнах «Tomastik» и «Pirastro», считая, что звучание струн из хромированной стали больше соответствует музыкальной эстетике и слуху современного слушателя, как и гриф с нефиксированной высотой звука особенностям игры на смычковых хордофонах наших дней. Внесла ли тембровую окраску игра без шпиля на гамбе в звучание авторского инструментария партитуры Перселла оперы «Дидона и Эней» (Петербургская консерватория, вторая половина прошлого века)? Игра со шпилем облегчает игру на виоле, улучшает звуковысотное интонирование и качество исполнения!

Не могу не вспомнить Владимира Федотова. Вместе учились с ним в Училище при Ленинградской консерватории, вместе участвовали в возрождении старинной музыки, играя в первых камерных оркестрах города и страны, руководимых Ю. М. Крамаровым и Г. И. Благодатовым. Исполнительскую карьеру Федотов начал концертмейстером группы флейт оркестра Мариинской оперы, позднее работал в оркестре, руководимом Е. А. Мравинским. Увлечшись идеей аутентизма, создал знаменитый инструментальный ансамбль старинной музыки «Ars consoni», которым и руководил до самой смерти.

Его образ приобретает реальность в стихотворении Михаила Дудина: «Грустный мастер во фраке с чужого плеча, / Открывая любви очарованный берег, / Разгораясь колеблется словно свеча, / Над кончиною века истощных истерик. // И поет его флейта над чашей души, / Переполненной истинной радости медом, / И в природе, в ее глубочайшей тиши, / Открываются выходы тайным свободам. // Растворись в этой музыке и воспари / Возрождения верой, рожденной Адамом, / И почувствуй, как жизни твоей пустыри / В час рассвета уже зеленеют садами».

Незадолго до его кончины я получил от него в подарок последний диск звукозаписи ансамбля (CR-036), с аннотацией: «Музыканты играют на инструментах, позволяющих услышать музыку барокко в тембрах, для которых она была написана. Две флейты-траверсо – точные копии уникального инструмента XVIII в. работы мастера и автора трактата об игре на флейте И. Г. Тромлица. Копии изготовлены известным ленинградским мастером и реставратором Ф. Равдоникасом. Скрипки итальянских мастеров XVIII в. Согласно традиции эпохи натянуты жильные струны. Виола да гамба – немецкого мастера того же столетия. Теорба – ленинградского мастера А. Батова, авторская модель, выполненная по оригинальным чертежам и образцам Музея музыкальных инструментов».

Увлеченность Федотова заслуживает уважения, но согласиться с ним не могу. Взял бы в руки Фридрих Второй флейту, изготовленную Ф. Равдоникасом по старинным чертежам, и стал бы играть в ансамбле с демонтированными скрипками итальянских мастеров и немецкой гамбой? Большой вопрос! Никому из масте-

ров пока так и не удалось создать инструмент, близкий звучанию и тембру итальянских скрипок, а немецкие смычковые хордофоны – самые неудачные. Теорбу Батова вряд ли можно поставить в один ряд с оригиналом. Поэтому звучание ансамбля «Ars consoni» представляло собой суррогат случайных тембров и не позволяет услышать музыку барокко в тембрах, в которых слышали ее авторы.

К сожалению, эту проблему мы так и не успели обсудить. Каждого волновали свои идеи. Я увлекся стилизацией при игре на современной виолончели, он – проблемами аутентизма при игре на старинных инструментах. Ему, как он вспоминал, продольную флейту подарил Борис Гутников, которую тот привез из зарубежных гастролей. Инструмент впервые прозвучал в Институте 28 января 1978 г. В тот день был исполнен концерт № 5 Вивальди для продольной флейты с оркестром, которым дирижировал Благодатов. Публики было много. Возрождение исполнительства на продольной флейте привело Федотова к идее реконструкции тембра произведений старинной музыки.

Изучению истории инструментальной культуры помогают данные иконографии, которые содержат сведения о возникновении, жизни и быте инструмента, варианты его первых конструкций, позволяют восстановить утраченную манеру игры. Произведения живописи и предметы археологических находок долгое время оставались основными источниками наших знаний истории инструментальной культуры. Б. А. Струве в своей докторской диссертации, защищенной в Зеленом зале Дворца графа Зубова, остановился на проблеме, от решения которой зависит всестороннее изучение музыкального инструмента, его истории и исполнительского искусства. В работе «Процесс формирования виол и скрипок» Струве писал: «Вопрос возникновения и установления строя инструментов до сегодняшнего дня остается открытым. Необходимо детальное изучение связей развития музыкальной культуры (мелодики, гармонических и полифонических средств и т. д.) с возникновением строя различных инструментов, и только тогда можно будет подойти к решению этого важного вопроса инструментоведения» [8: 128].

Это, по сути, – системно-этнофонический метод И. В. Мациевского, ныне – заведующего сектором, где когда-то работал

ученый. Метод развивается в работах сотрудников сектора инструментоведения. Преемственность поколений Института, отметившего недавно свой столетний юбилей, заслуживает особого внимания.

Что касается меня, то в своей докторской диссертации, посвященной возникновению интервальных структур строя европейских смычковых инструментов, я обращался к материалам изобразительного искусства только в крайних случаях: когда они либо отсутствовали в научной литературе, либо понимались ошибочно. Например, хордофон, изображенный на гравюре К. Дюжардена «Савояр», Л. Н. Раабен назвал «Народной скрипкой XVII века» [8: рис. 8]. Гравюра датируется 1658 г., Инструмент XVII в. пастушка (савояра), естественно, народная скрипка. Но играет он на пошетте («Taschengeige» [10: 378] по Заксу).

Научная серия истории музыки в картинах «Musikgeschichte in Bildern», восторженно принятая Заксом, возникла в Восточной Германии середины прошлого столетия. У ее истоков стоял Ганс Хикманн с работой «Ägypten» [9], вышедшей из печати в 1975 г. под тем же заглавием, что и труды немецких музыковедов, опубликованные в 1929 г.

Здесь вспоминаются слова президента Общества им. Макса Планка Петера Грусса (Германия, Мюнхен), обращенные к посетителям проходившей в Петербурге выставки «Завораживающие исследования». В буклете к выставке он писал: «Картинки из мира науки как произведения искусства приковывают к себе внимание наблюдателя и вместе с тем любопытство, которые стоят за каждой картинкой». Приковывающие внимание картинки это – «Иммунная система в действии», «Личинки позируют», «Гонка вооружений в растительном мире», «Паразиты в клетке» и т. д.). Под словами Грусса могли бы подписаться авторы работ «Musikgeschichte in Bildern», изучавшие живопись и находки археологических раскопок.

Творческие связи русских и немецких ученых установились еще до войны, когда Б. В. Доброхотов знакомил К. Закса с экспонатами выставки уникальных музыкальных инструментов Московской консерватории, а Е. В. Гиппиус – с проблемами изучения в нашей стране фольклора. После возвращения в Германию

ученого арестовали. Со статьей о Заксе выступил в советской печати Гиппиус. Он дал оценку творческой деятельности своего коллеги и значения его работ для всей мировой науки. В фашистской Германии статья произвела впечатление, и Закса выпустили из тюрьмы.

Поддержанные Заком публикации «Musikgeschichte in Bildern» давно уже прекратили свое существование. По инициативе вдовы Ганса Хикманна Эллен Хикманн была организована при ЮНЕСКО «Группа музыкальных археологов» («The Study Group on Music Archaeology»). В 1998 г. в докладе конференции (Германия, Михаэльштейн), посвященной памяти Эммануила Винтернитца, мною был вынесен на обсуждение делегатов опыт реконструкции обнаруженных в ходе раскопок остатков инструментов, которые становятся «музыкальными» только тогда, когда на них можно извлекать звуки ладовой системы [11: 87–89]. Конференция развивала идеи «Musikgeschichte in Bildern», хотя ее материалы были опубликованы под заглавием «Studium zur Musikarchäologie». В перерыве конференции Вернер Бахманн воскликнул: «Идеи “Musikgeschichte in Bildern” живут!».

Ученый согласился на приглашение сектора инструментоведения принять участие в «Благодатовских чтениях», посвященных памяти своего учителя Курта Закса. Он прислал в сборник «Вопросы инструментоведения» свою еще не опубликованную статью «История волынки». Я как редактор сборника и переводчик предложил добавить в русском тексте «по данным иконографии» [1], а в авторском, опубликованном на немецком языке, – «Musikgeschichte in Bildern».

Незадолго до смерти Вернер Бахманн обратился к сотрудникам сектора с просьбой о совместной работе. Этому, к сожалению, не удалось сбыться: помешала скоростная смерть ученого. Его памяти, памяти выдающихся отечественных инструментоведов, среди которых особое место принадлежит Генриху Орлову, предлагается проект издания «Музыка в живописи, графике и архитектуре», который имеет целью развитие межпредметных связей ученых Петербурга (Российский институт истории искусств) и Москвы (Институт искусствознания).

Проект предполагает творческие контакты инструментоведов с сотрудниками Эрмитажа и Русского музея. Изучение истории музыкальной культуры по данным изобразительного искусства получило развитие в Германии, Польше, Чехии, Китае и многих других странах. На симпозиуме музыкальных археологов в Михаэльштейне сотрудники сектора инструментоведения Института подарили научному форуму скромное издание своего сборника «Вопросы инструментоведения», посвященного памяти Б. А. Струве. Китай преподнес в подарок богато иллюстрированное многотомное издание по истории музыкальных инструментов народов мира, которое внесли на сцену несколько человек.

В России иконография как сфера сравнительного инструментоведения, к сожалению, не получила должного развития, хотя ею интересовались такие ученые, как Б. А. Струве, Р. И. Грубер, Л. Н. Раабен и Л. С. Гинзбург.

Богатый материал по истории инструментальной культуры хранят коллекции Эрмитажа, Русского музея и других сокровищниц изобразительного искусства. В отечественных изданиях репродукции картин с музыкальными инструментами почти не встречаются. Даже в таких солидных публикациях, как «Иллюстрированная “Энциклопедия музыкального искусства”», «Сокровища русских музеев», «Сокровища европейских музеев», сказывается отсутствие контактов художников и инструментоведов. Виолы, например, часто называются виолончелями, и таких неточностей много.

Настало время ученым Российского института истории искусств и Института искусствознания приступить к работе над материалами сборника «Иллюстрированная история музыки».

Сектором инструментоведения и его научным активом собран большой материал по теме «Энциклопедия музыкальных инструментов народов мира». Опубликовано девять выпусков сборника «Вопросы инструментоведения», три выпуска сборника «Материалы к “Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира”».

Пора собрать весь накопленный научный материал, обобщив данные его, полученные в ходе многолетней научно-поисковой работы, в единый издательский проект, в котором могут принять

участие инструментоведы, музыковеды, фольклористы, художники, киноведы, театроведы, культурологи и сотрудники издательского отдела Института.

Проект не ограничивается подготовкой публикации. Научная обработка предполагает обмен мнениями его участников по проблемам межпредметных связей и лекционную работу среди населения с организацией совместно с учеными музеев художественных выставок, благотворительных концертов силами сотрудников Института и артистов города. Проект подразумевает работу над созданием звукозаписей, кинолент и популяризацию данных исследовательской работы с помощью интернета.

### Литература

1. *Бахманн В.* История волынки (по данным иконографии) // Вопросы инструментоведения, Вып. 7. С. 21–22.
2. *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства. Т. 1. М., 1950.
3. *Корредор Х. М.* Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.
4. *Древо музыки* / Ред. Л. Г. Ковнацкая; Предисл. М. С. Друскина. СПб.; Вашингтон: Сов. композитор. С.-Петербург. отд-ние; Н. А. Frager & Co, 1992. XV, 408 с.
5. *Пэрриш К., Оул Дж.* Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до И. С. Баха / [Пер. с англ. Г. Орлова]. Л., 1975. 215 с.
6. *Свободов В. А.* Из истории виолончельной аппликатуры. Л., 1982: деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки им. В. И. Ленина, 7.12.82. № 374.
7. *Свободов В. А.* Эволюция кварто-квинтового строя средневекового фиделя в кварто-терцовый строй виолы и квинтовый строй инструментов скрипичного семейства. Л., 1982: рукопись деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки им. В. И. Ленина, 7.12.82 № 371.
8. *Струве Б. А.* Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959.
9. *Hickmann H.* Ägypten.Musikgeschichte in Bildern. Band II. Musik des Altertums. Leipzig: DVFM, 1975.
10. *Sachs K.* Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin: Verlag von Julius Bard, 1913.
11. *Svobodov, Valeriy.* Zur Rekonstruktion der Saitenstimmung von archäologischen Cordophonen. Rahden/West: VM, 2000.

Юлия Овчинникова

(Москва)

**Музыкальное Миротворчество  
в контексте сравнительного изучения  
традиционных культур**

«Любая древовидная иерархия – это всего лишь ветвь некой большей иерархии; идея изоморфизма ведет в конечном счете к признанию единства и внутреннего подобия великого Древа Жизни – мира в целом... И то огромное целое, которое мы называем музыкой, по-своему изоморфно миру. Это подобие нельзя обнаружить ни в звучании музыки, ни в анализируемой партитуре. Оно выступает как конечный источник и само оправдание существования музыки в опыте ее восприятия человеком» [10: 51–52].

*Генрих Орлов*

Сравнительные исследования традиционных культур дают богатый материал для осмысления мирозидующей и мироустроительной роли музыкального творчества. Первое, что увлекает внимание исследователя во время полевых наблюдений, – это то, что музыка в традиционной культуре выступает не в виде одного из разделенных искусств, распавшихся на множество ветвей-ипостасей, но как единое синкретичное целое, объединяющее в себе миф, этноисторию, поэзию, пение, инструментальную музыку, танец, обряд, молитву и другие грани жизни народа.

Человек в традиционной культуре, самым глубинным образом «вписанный» и «включенный» в мироздание, не мыслит себя вне окружающего мира божественной природы, вселенной как целостного, единого организма, в котором жизненно важно поддерживать лад и гармонию. Основа этой гармонии лежит в сфере духовной, проявляется в сакральном отношении к природе, ко всей иерархии жизненных миров этнокультурного космоса и находит отражение в традиционной музыке. Процесс музыкального творчества являет собой актуализацию этнокультуры, ее непрерывное само-со-творение и со-бытие с окружающим миром.

Живой, комплексный, синкретичный, импровизационный и гармонизирующий характер народной музыки позволяет говорить о музыкальном Миротворчестве как универсальном явлении традиционных культур.

**I. Музыкальное Миротворчество: определение.** Благодаря многозначности слова «мир» в русском языке мы выходим на несколько взаимосвязанных и взаимодополняющих смыслов этого понятия.

1. *По целям действия: Миротворчество как музыкальное творчество, направленное на достижение гармонии и единства с окружающим миром.* Слуху, одному из важнейших средств познания, умению слышать мир, в традиционной культуре придавалась особая роль. Разными народами было создано множество инструментов, имитирующих звуки животных и птиц, различных явлений природы. При этом везде мы находим сокровенный смысл этих символов: продолжение жизни броненосца в музыке чаранго, связь музыканта с волшебным конем через звуки морин-хуура, обращение к божественному покровителю с помощью флейты в виде Пернатого Змея. Через исполнение осуществляется связь с природой для созидания всеобщей гармонии. В зависимости от материала изготовления музыкальные инструменты отражают голоса стихий: «Земля, ее звучание – это ударные инструменты, где тело о тело, шумы разные: барабан, трещотки, ксилофон... Вода – это сырое, живое в инструментах: кожи (животы) – барабаны, гайды, волынки-бурдюки; и жилы-струны... Воздух – духовые инструменты: та или иная плененная в трубу часть мирового воздушного океана... Огонь, как стихия, представлен в медных металлических инструментах: их нельзя произвести без огня, плавки металла и их кования в раскаленном виде...» [4: 69–70].

Наблюдения о меняющемся звучании природного космоса и осознание ответственности за поддержание гармонии в мироздании можно встретить у разных народов. К различному времени суток традиция создавала свою музыку, учитывая положение Солнца и его влияние на пространство Земли. В индийской культуре музыканты воспитывались с сознанием соотнесенности раги со временем суток. Еще в «Сангитамакаранде» (ок. IX в.) Нарада выделял дневные и ночные раги, предостерегая от пения

и слушания мелодий в часы, не предназначенные для их исполнения. В случае нарушения этого соответствия музыкальная композиция могла нанести вред человеку и окружающей природе [3: 296–270]. Нарушение человеком гармонии – в устремлениях, отношениях, поступках – становилось причиной несчастий, болезней, неблагоприятных погодных условий. В архаических культурах основная ответственность за восстановление равновесия и выживание общины ложилась на жреца или шамана, который обращался к Великому Духу за помощью и совершал магическое путешествие по мирам.

2. *По способу творчества: Миротворчество как мирное действие, осуществляемое с помощью лада.* В архаических традициях, сохраняющих сакральное отношение к слову, звуку и их творящей роли, исполнение музыки четко регламентировалось, чтобы уберечь общество от зла, агрессии и разрушения. Мажуак, шаманка с острова Малый Диомид в Беринговом проливе, вспоминает: «В былые дни каждую осень у нас устраивали большие празднества в честь души кита; их следовало всегда начинать новыми песнями... И пока мужи искали слов для этих гимнов, было в обычае гасить все лампы... Ничто не должно было тревожить, отвлекать. В глубоком молчании сидели они во тьме, размышляя... Ибо наши праотцы верили, что в этой тишине рождаются песни, пока все стремятся думать только о прекрасных вещах» [12: 305]. Другим примером может служить монгольская церемония «хуус»: она проводится, когда верблюдица отказывается принимать родившегося верблюжонка. Распев обрядового слова, обращенного к животному, под аккомпанемент морин-хуура длится до тех пор, пока мать не заплачет от звуков песни. Ее слезы означают принятие малыша [17]. Забота о ближнем – малом и великом – является важной частью народного мировидения.

3. *По исполнению и участию: Миротворчество как совместное действие, произведенное всем миром – вместе с миром.* Всем миром исполнялась обрядовая музыка, песни календарного и жизненного циклов. Сольное пение или игра в традиционной культуре существовали не как эстетическое зрелище, но как действие, вписанное в жизненный уклад. Бытование музыкального фольклора актуализировало единство времен, рода, семьи, де-

ревни, народа, людей и мира природы, космоса. В традиционной культуре отсутствует понятие сцены, разделения на слушателей и исполнителей (как это происходит в «цивилизации»)\*. В индийской традиции и по сей день сцена выступает как сакральное пространство (почти как храм), где осуществляется молитва. Музыканты ступают на сцену, как и в храм, босиком, прикладываясь к ее порогу, как к порогу храма. Даже при наличии сцены здесь нет разделения – есть общая молитва, которая объединяет всех участников музыкального действия.

Творчество сказителя не было его личным делом, но сакральным, общим действием, направленным на благополучие, успех, исцеление, удачную охоту. В Бурятии в момент исполнения эпоса о Гэсэре предполагалось незримое присутствие его героев и живое участие коллектива в его воспроизведении. Сам улигер поется соло, а хором исполняются тематически самостоятельные песни. В угталга – призывной песне, адресованной сказителю, – выражается желание послушать улигер. В сэр даралга слушатели переживают за судьбу героя-богатыря и желают ему удачи. Эти песни исполняются, когда улигершин делает паузу, чтобы перевести дыхание, промочить горло, и выполняют роль связок между эпизодами. Согласно древнему поверью эпосопение не должно прерываться, чтобы действия героев были успешными. Удэшэлгэ поют по окончании улигера для обращения к героям эпоса, которые, незримо присутствуя во время воспевания их подвигов, должны возвратиться на небо [2: 269].

4. *По предмету творчества: Миротворчество как созидание посредством музыки мира своей культуры (своей земли, дома, этноса) и культуры всечеловеческой.* В основе традиционной культуры каждого этноса лежит музыкальная матрица, которая вбирает в себя звучание природного космоса родины, мифологическую картину мира народа, ее духовно-ценностное содержание, эмоционально-психологический способ постижения мира, национальный характер, исторический путь народа.

---

\* Такое разделение, правда, имеет место в профессиональных сферах этнической (особенно, инструментальной) музыки.

Русскому человеку необходимо петь, чтобы слышать свое сердце, чтобы возвращаться на родину, где в самых высоких устремлениях и поисках наших Святая Русь, от Китежа до Беловодья, живет в своей чистоте и неповрежденности. Латиноамериканцу необходимо танцевать и петь на карнавале, чтобы «ориентироваться на собственный идеальный образ, “подтягиваться” к утопическому образцу. Причем под “утопией” следует подразумевать воссоздание в празднике некой идеальной реальности или образца для возводимого людьми в этом реальном мире космоса» [6]. Ирландцам – воспевать древний кельтский Элизиум. В традиционной музыке и слове, с нею связанном, у каждого человека есть возможность найти себя, свое прошлое, настоящее и будущее. В самых глубинных пластах музыкальных традиций разных этносов мы видим живой источник сотворения в музыке того идеального, Высшего образа мира, родины и себя в этом мире, который может быть временно забыт, но о котором помнит душа народа. Так мы приходим к определению: *музыкальное Миротворчество в традиционной культуре означает созидание гармонии, целостности и единства мира с помощью музыки – всем миром, на благо мира, через искусство мира.*

**II. Модели музыкального Миротворчества. Модель Мирового Древа.** Если проанализировать иконологию героев и богов в различных традициях, одним из распространенных мотивов предстанет изображение музыканта, играющего на инструменте и сидящего у Мирового Древа в центре мироздания. Подобная структура встречается в иконографиях Орфея, Вяйнямейнена, Шивы, Кришны, Сарасвати, Бензайтен, Хатор. Сравнительный анализ мифов выявляет универсальную функцию музыканта – преобразование и гармоничное упорядочивание мифологического пространства во время игры: на лире (Орфей), на кантеле (Вяйнямейнен), на флейте (Кришна), на арфе (Дагда), на биве (Бензайтен). В Древнем Египте символом Древа Жизни являлась сикомора и почиталась как живое тело Хатор, богини неба, музыки, плодородия и любви. Хатор обитала в стволе сикоморы, стоящей на пути в иной мир, и питала умерших соком и плодами. Отведав их, душа человека получала силы идти дальше по пути к Вечности.

Л. К. Гервер отмечает, что сам процесс музицирования может пониматься как своеобразный аналог Мирового Древа: звучание голоса или музыкального инструмента охватывает основные зоны мира, объединяя и организуя их по вертикали и по горизонтали [5: 7–21]. Одно из подробных описаний мифологии музицирования сохранилось в эпосе «Калевала». На звуки музыки откликаются три мира. Средний мир – в образах белок, горностаев, лосей, рысей, медведя, волка, старца Тапиолы, хозяйки Метсолы. Нижний мир символизирует водная стихия и ее обитатели: щуки, водяные псы, лососи, окушки, плотички, Ахто, «вольных волн владыка», хозяйка воды – «травогрудая красotka». Верхний мир представлен небесными птицами, «девами чудных сфер воздушных», хозяйкой месяца Кутар и хозяйкой Солнца Пяйвятар. Деление на миры обозначает вертикаль музыкального пространства; различные виды животных, птиц и мифологических существ – горизонталь. Через слезы и душевное пробуждение происходит их объединение: «Не было таких героев, <...> кто б не обронил слезинки, кто бы сердцем не растаял...» В «Слове о полку Игореве» в описании вешего Бояна находим упоминание о трех мирах (нижний – волк; средний – мысль (белка); верхний – орел), которые он охватывает, совершая магическое превращение, и о вертикали, которая осваивается с помощью песни: «Боянь бо веший, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслию по древу, серымъ вълкомъ по земли, шизым орломъ под облакы».

В музыкальном Миротворчестве аспекты горизонтали и вертикали имеют и другие проявления. Горизонталь актуализирует себя во временном аспекте (длительность тонов и их сочетаний, ритм); вертикаль – в звуковысотном (звукоряд). В древнекитайской литературе одним из распространенных мотивов является воздействие музыки на течение времени. Так, в «Ле-цзы» (V–IV вв. до н. э.) Вэнь из царства Чжэн мог игрой на цине менять времена года: «На дворе стояла весна, он коснулся осенней ноты “шан”... Тут повеял прохладный ветерок, созрели злаки в полях и плоды на деревьях. Когда пришла осень, он коснулся весенней струны “цзяо” ...и вдруг подул теплый ветер, а травы и деревья расцвели. Летом он ударил по зимней струне “юй” ...и вдруг похолодало, повалил снег, а реки и озера оделись льдом. Когда при-

шла зима, он ударил по летней ноте “чжэн”, ...и солнце стало жарко палить с небес, так что лед вокруг тотчас растаял...» [15].

Вертикалью, элементами мироустройства и своеобразной лестницей восхождения являются музыкальные тоны. В китайской и индийской традициях известны соответствия каждого тона планете, созвездию, стихии, цвету, явлению природы и времени года. Буквенные обозначения музыкальных тонов сакрализуются и становятся символами. В Индии семь нот звукоряда выражают ступени духовного восхождения человека: SA – постижение тайны звука и приемов игры. RE – совершенствование техники путем упорной работы. GA – овладение искусством пения. MA – чистое сердце. PA – обретение нового качества. DA – путешествия по миру, музыкальное служение людям. NI – призывает: не возгордись! SA – обретение знания МУЗЫКАНТА [1: 536].

В традиционной культуре музыкальный инструмент выступает как символ и аналог Мирового Древа. В ирландском эпосе одним из имен арфы является Даурдабла, «Дуб двух зеленей». Здесь находим указание на священное дерево кельтов, из которого она изготавливалась. У саяно-алтайских народов для наименования бубнов используется тюркский термин *дюнгюр-тюнгюр-тююр*, который в форме *тюр* означает «посох», «священное дерево», «священные столбы» [11]. Башкирский курай, изображенный на флаге и гербе народа в виде семи соцветий, исходящих из единого стебля, является воплощением Мирового Древа. Семь соцветий означают 7 родов, образовавших башкирский народ, шежере и 7 поколений предков. Так, звучание курая объединяет в себе прошлое, настоящее и будущее. В музыкальных обрядах народов мира встречаем различные варианты актуализации Мирового Древа: у тотонаков Мексики – обряд воладоров («летунов»), у индейцев Великих Равнин – церемонию Пляски Солнца. Итак, *в музыкальной символике Мирового Древа осуществляется связь миров и преобразование хаоса в космос.*

**Модель Вращающегося колеса** представляет собой одну из универсалий, воспроизводящей устройство мира, – в движении электронов вокруг ядра, планет вокруг солнца, звезд вокруг центров галактик. На санскрите круговращение получило название «Рита» («порядок вещей»), что как космический закон означает

вращение Вселенной и существование всего сущего. Посредством Риты регулируется движение солнца, жизнь растений, животных, людей, макро- и микрокосмоса. В музыкальных инструментах модель вращающегося колеса отражается в звукоизвлечении на тибетской поющей чаше, в игре на афро-кубинском чекере, австралийском балрорере, а также в устройстве молитвенной раковины – роге, встречающемся у различных народов. Сакральный смысл круговорота бытия и единства мироздания находим в игре на духовых инструментах – циркулярном дыхании, которое используется при игре на бронзовых горнах Ирландии и Шотландии, на австралийском диджериду и др.

Практически во всех этнических традициях встречаются круговые танцы: русский хоровод, болгарский хоро, азербайджанский халай, бурятский ёхор, грузинский хоруми, греческий пиррихий и др. Семантика бурятского танца ёхор отражает связь с солярным культом; движение танцующих по кругу слева направо совпадает с направлением движения Солнца. Как отмечает Л. Д. Дашиева, «танцевать в противоположном направлении запрещено, так как существовало поверье, что против Солнца двигаются злые духи <...> В шаманских и свадебных обрядах ритуальный танец имел особое значение: ёхором завершался обрядовый блок ритуальных действий, и его коллективное исполнение, очевидно, было связано с закреплением сакральной целостности родового общества» [7: 44–45].

Молитвенный танец дервишей в суфизме также в основе своей имеет круговое вращение, объединяющее мироздание, отражение ритма вселенной, приобщение к высшему творчеству: божественная благодать нисходит к танцору через поднятую руку, проходит через тело и дух и через опущенную руку соединяется с землей. Таким образом, *модель Вращающегося круга в музыкальной культуре народов мира актуализирует круговорот и цикличность бытия, единство вселенной.*

*Модель Дуальности мироздания* находим в музыкальной символике мифов. Одно из проявлений дуальности – в космическом танце *созидания и разрушения* Шивы. Играя на двухмембранном барабане дхамару, он предстает в облике космического творца, в танце которого звучит ритм вселенной и осуществляет-

ся разрушение для последующего возрождения и обновления на более высоком плане бытия.

Сакральный смысл дуализма *мужского и женского начал* в мифологии связан с тайной андрогината. Расщепление единой человеческой сущности на две половины – мужскую и женскую – стало следствием падения человека, первоначально созданного андрогином. Возвращение человека в свой высший первообраз невозможно без восстановления разрушенной целостности. Только таким образом может быть реализована полнота проявленного Абсолюта.

В сакральном смысле рождение звука, а через него – вселенной происходит через соединение двух начал, мужского и женского. Это взаимодействие обнаруживает себя в сущности колокола: «Язык – “мужского рода”, он дает удар, колокол – “женского”, он получает импульс, и во взаимодействии обоих рождается “ребенок” – звук» [8: 133]. В осетинском фандыре крытая кожей чаша-резонатор являет собой женское начало, мужское – воспроизводится в смычке. Извлечение звука трением соотносится с мифологемой со-творения мира, человека, природы и всего живого [13: 78]. Среди мембранофонов достаточно широко распространены парные барабаны с разными тонами. Игра на них отражает музыкальный код культуры, воспроизводящий этническую картину мира. В индийских барабанах табла даян высокого строя соотносится с женским началом, а байан низкого строя – с мужским. В кубинских барабанах бонго наоборот: малый (высокий) называют «macho» – «мачо», большой (низкий) – «he mbga» – женщина, матка. Подобное сочетание можно встретить и в духовых инструментах: в древнегреческом авлосе, а также в восточных двойных флейтах – сочетание мужского голоса (бурдона) и женского (мелодического).

Дуализм *жизни и смерти* в музыкальной культуре находит проявление в образе птиц как посредников между мирами, символа души, вечного начала, соединяющего земное бытие и жизнь после смерти в единую ткань мироздания. Имитация пения птиц нашла отражение как в игре и оформлении музыкальных инструментов (духовых и струнных), так и в семантике самого слова «музыка». В культуре гуарани *Ñe'é* означает «слово/душа» и «пе-

ние птиц»; гэльское слово «сеd1» («музыка») в своем звучании имитирует пение птиц – посланников разных миров. Каждая птица имеет свою специализацию: образ лебедя (изображенного на ситаре, тампуре) в индийской культуре ассоциируется с Верхним миром; образ совы (отраженный в глиняных свистках погребальных комплексов) в культуре сапотеков помогает осуществлять связь с миром предков [16: 6–7]. Таким образом, *модель Дуальности мироздания актуализирует в себе единство и взаимодействие жизни и смерти, мужского и женского, разрушения и созидания – в процессе космической эволюции.*

**III. Способы Музыкального Миротворчества в традиционной культуре.** И. В. Мациевский выделяет два способа создания звуковых миров: *интонацию* (как процесс переживаемого движения, преодоления пути от звука к звуку, связанный с индивидуальной экспрессией музыканта) и *контонацию* (как созерцание, «со-слушивание», медитацию и осознание объективно существующего в окружающем мире конгломерата звуков, созвучания, соразмерности тонов и их сочетаний) [9: 3].

Интонация лежит в основе музыкальной экспрессии и во многом определяет локальную специфику этнической традиции. Это глубинная, психологическая, архетипическая, смыслообразующая основа мировосприятия и мироощущения этноса. Одна и та же мелодия, сыгранная на одном и том же инструменте представителями разных традиционных культур, будет звучать и украшаться совершенно по-разному, выражая различные смыслы и различную психологию этнокультурных миров и творческих индивидуальностей. Через интонацию человек творит сам себя, свой мир, свое настоящее и будущее на пути самостановления.

Контонационная основа музыкального Миротворчества связана с пространственной спецификой этнокультурных миров, вписанных в ландшафты природы, в космическое и мифологическое мироустройство. Как отмечает Г. Орлов, то, что в западной культуре воспринимается как ритмические конструкции и количественные соотношения, на востоке представляет миры совершенно иной природы и значения: «Там, где непосвященному наблюдателю видятся голые, абсурдно сложные структуры, местному музыканту открываются неисчерпаемые жизненные реаль-

ности <...> Эти реальности, воспринимаемые ими как нечто само собой разумеющееся, священны и, помимо всего, недоступны словесным описаниям» [10: 128]. Со-бытийствование с этими реальностями, со-слушивание, взаимодействие, взаимопроникновение являют контонационную основу музицирования.

Сегодня в условиях распространения западной техногенно-потребительской модели развития общества мы встречаем явления, интересные по форме, но упускающие контонационную сторону созидания музыкальных миров, а значит «выпадающие» из гармонии природного космоса. В свою очередь, контонация без интонации не дает укорененности в своей культуре как микрокосме мироздания, не дает того индивидуального опыта самовыражения, самопорождения деятельности, помогающего душе двигаться вперед. Замена локальных интонационных особенностей традиционной музыки этнических миров на единый западный «рыночный» образец влечет очень серьезные последствия отрыва человека от смыслообразующей, природной, этнокультурной специфики мировосприятия и миропорождения. Только тесная взаимосвязь интонации и контонации в традиционной культуре создает *музыкальное Миротворчество – непрерывное со-творение целостности мира, единого для человека и природы, в отношениях взаимодействия, взаимослушания и взаимопостижения.*

**IV. Роль музыкального Миротворчества в традиционной культуре** раскрывается в преобразовании хаоса в космос; в духовном пробуждении человека и в восстановлении его целостности, единства и гармонии с ближним (человека с человеком), с природным космосом, с Абсолютным Первоначалом (с точки зрения христианской антропологии – с Богом); в обретении и созидании единого многомерно-полифонического бытия, состоящего из множества жизненных миров, в соединении прошлого, настоящего и будущего.

Мы рассмотрели глубинные, смыслообразующие, идеальные стороны музыкального Миротворчества в традиционных культурах. Следует отметить, что эти элементы, выраженные в большей или меньшей степени, существуют в традиции неререфлективно, формируя комплекс норм, запретов и предписаний, на которых

держится этнокультура. Так делали родители, бабушки, дедушки, значит, так правильно. Однако в условиях усиленного межкультурного взаимодействия и все большего проникновения различных элементов западной техногенно-потребительской цивилизации в миры традиционных культур это нерефлективное поведение порой оказывается неспособным противостоять разрушительным явлениям современности.

Главным условием преодоления этих трудностей становится пробуждение в человеке субъекта, опытное переживание и приведение в осознание глубинных, архетипических, ценностных сторон музыкального Миротворчества в связи с живой жизнью, ее реалиями и проблемами. Исследование музыки с точки зрения ее аксиологии и фундаментальных основ человеческого бытия на основе индивидуального опыта в творческом созидании и восприятии мира поможет нам в будущем вернуться к тому музыкальному Звуку-Слову-Делу, которое творит и преображает мир, воссоздает потерянную целостность и единство Человека и Вселенной.

### Литература

1. Баркова Ю. С. Культурологические аспекты музыкального творчества в Индии // Материалы III Международной конференции «Феномен творческой личности в культуре». 24–25 октября 2008 г. М., 2009.
2. Бурчина Д. А. Героический эпос // Буряты: Народы и культуры. М., 2004.
3. Васильченко Е. В. Звук/музыка в системе культуры мировых цивилизаций. М., 2009.
4. Гачев Г. Национальные образы мира: Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. М., 1999.
5. Гервер Л. К проблеме «миф и музыка» // Музыка и миф: Сб. трудов. М., 1992. Вып. 118.
6. Гирин Ю. К вопросу о праздничной культуре Латинской Америки // Русский журнал. 2008. 30 янв. URL: [www.russ.ru](http://www.russ.ru)
7. Дашиева Л. Д. Семантика бурятского кругового танца ёхор // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 311.
8. Хаазен Йо. Тайны колоколов // Музыка колоколов. Сборник исследований и материалов. СПб.: РИИИ, 1999.
9. Мацевский И. В. В пространстве музыки: в 2 т. Т. 1. СПб., 2011.

10. Орлов Г. Древо музыки. СПб., 2005.
11. Прокофьева Е. Д. Шаманские бубны // Официальный сайт Института археологии и этнографии СО РАН. URL: [www.sati.archaeology.nsc.ru](http://www.sati.archaeology.nsc.ru)
12. Уигет Э. По ту сторону Берингова пролива // Эскимосская литература: Материалы и исследования. М., 2008.
13. Цивьян Т. В. Оппозиция мужской/женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991.
14. Чесноков В. С. Этюды по истории научной мысли. М., 2010.
15. Чжуан-цзы, Ле-цзы / Пер. В. В. Малявина. М., 1995. URL: <http://lib.ru>
16. Cabrera R. V. Sonidos mexicanos // Este país: Tendencias y opiniones. México, 2007. № 191 (Feb.).
17. The Story of the Weeping Camel. ThinkFilm DVD. Germany; Mongolia, 2003.

Виолетта Юнусова

(Москва)

### К проблеме семантического анализа макамого текста

Классическая музыка Ближнего, Среднего Востока, Закавказья и Центральной Азии, обычно называемая термином *макамат*, к настоящему времени уже достаточно изучена с позиций этномузыкознания, фольклористики, академической теории музыки. В меньшей степени исследованы ее востоковедческие и музыкально-исторические аспекты (к числу последних работ в этом плане можно отнести труды А. Низамова, О. Матякубова, Т. Сергеевой) [3; 5]. Семантический анализ искусства макамата осуществляется крайне редко и фрагментарно, вписываясь в комплекс других методов исследования. Специальных работ, посвященных данной теме, на сегодняшний день не существует. Поэтому проблема семантического анализа искусства *макамат* представляется актуальной и необходимой. Текстологический подход, в определенной степени и ранее применявшийся в анализе макамата, по отношению к этому искусству был специально заявлен в нашей докторской диссертации («Творческий процесс в классической музыке Востока». М., 1995) [8] и развит в докторской диссертации Г. Шамилли [7].

Крайне важной представляется классификация текстов в данном искусстве. Анализируя макаменный текст, исследователи часто имеют в виду прежде всего его нотно зафиксированную форму. Между тем в живой музыкальной практике этого искусства (как искусства *устной традиции*) основным считается *акустический текст* (А. Соколов), представленный конкретными исполнительскими версиями, в том числе зафиксированными аудиовизуальными средствами (аудио-, видеозаписи). *Нотированные записи*, в том числе *автонотации* исполнителей, имеют большое значение: они используются как вспомогательные в процессе обучения, помогают исследовать это искусство, однако не могут считаться единственными репрезентантами макамого текста. К сожалению, крайне редко предметом анализа становятся одновременно акустический текст, его прообраз, нотированная

запись, осуществляемая исследователем, еще реже самим исполнителем, т. е. *автонотация*. В любом случае макамаат дает пример многоуровневого текста как по типу самого текста, так и по его поэтико-музыкальной составляющей.

Большинство масштабных макамных циклов (*макам аль-Ираки, нуба, васль, дастгах, дестгах, маком, мукам* и др.) в качестве основных содержат вокально-инструментальные разделы. Они, как правило, построены *в тексто-музыкальных формах* (Ю. Холопов) средневековой классической поэзии (*газель, мувашишах* и др.), поэтому анализ семантики таких разделов непременно должен включать особенности поэтической составляющей макамного текста, который и в данном (музыкально-поэтическом) аспекте представляется многоуровневым. Важная роль поэтического текста определяется особым отношением к слову (восходящему к священному слову Корана) в исламском мире. Исследовательница тюркской классической поэзии И. В. Стеблева отмечает наличие в восточной поэзии *семантического центра* (или нескольких центров), которые определяют трактовку текста: «... образуют вокруг себя соответствующие семантические поля, в которых реализуются ограниченные традицией вариативные возможности раскрытия единой темы жанра, <...> определяют группировку мотивов, конкретизирующих тему, <...> а также обуславливают реализацию мотивов с помощью тех или иных образов и, как следствие этого, влияют на появление в тексте разнообразных приемов и средств художественной изобразительности» [6: 12].

Они, как правило, совпадают с наиболее яркими, показательными ладо-интонационными структурами, т. е. выявлены поэтическими и музыкальными средствами, что позволяет обозначить их как *поэтико-музыкальные семантические центры*. Поскольку большинство поэтических текстов в макамаате связано с эстетикой суфизма (мистического направления в исламе), то выделяемые семантические центры часто соотносятся с важнейшими суфийскими символами, дающими ключ к пониманию истинного смысла стиха, а соответственно и музыки. И не учитывать эту сторону в собственно музыкальном анализе было бы неверным. Соотнесенность смысла и формы в классической поэзии издавна

была предметом анализа филологов, которые подчеркивали значительную роль формы в арабской классической поэзии; «средневековые ученые способствовали возвышению роли формы и – соответственно – принижению роли содержания» [2: 124].

Помимо совпадающих с текстовым семантическим центром в музыкальной составляющей *макамата* существуют и другие, не зависящие от поэзии *имманентно-музыкальные структуры*, выступающие в качестве семантических элементов. К их числу можно отнести зачины и концовки (к примеру, *аяг* азербайджанского мугама или *форуд* – таджикско-узбекского макома). Они содержат опознавательные для данного *макама* попевки, интонационные ходы, которые являются как показателем лада закрепленного за ним этоса, так и наиболее значимыми собственно *музыкально-семантическими центрами*.

Характерные интонации и попевки, группирующиеся в таких центрах, могут трактоваться как *семантические единицы*. Показательно, что семантические центры и единицы издавна были теоретически осмыслены и обозначены специальными терминами (*авазе, парда, макам, нуба* и др.), зафиксированными как в трактатах, так и в творческой практике, где используется собственная, так называемая *исполнительская терминология*. Семантические единицы являются важнейшими структурными и формообразующими элементами, причем не только в вокально-инструментальных, но и в инструментальных частях и версиях всего цикла. Г. Орлов относит их обнаружение к особым свойствам музыканта – носителя культуры, который «способен устанавливать тайные связи между звуком и организующими его психическими процессами и структурами» [4: 287].

Семантический анализ *макама* будет неполным без учета семантики главных инструментов, которые в условиях устной или устно-письменной традиции выполняют, кроме прочих, функцию хранения музыкальной информации и пространственных ориентиров акустического текста. Так, одним из подобных ориентиров выступают ладки главного струнного щипкового инструмента, по которому строится теория региональной разновидности *макамата* (арабские *уд*, на котором первоначально были навязные ладки, и *танбур*, иранский и азербайджанский *тар*, центрально-

азиатский *танбур*). Именно вокруг ладков образуются ладовые сегменты-попевки; не случайно наиболее значимые ладки именуются *шах-перде* (главный ладок), *мийан перде* (средний ладок), а сами попевки также именуются *перде* (*парда*).

Особый интерес представляет семантический анализ инструментальных штрихов-комплексов, характеризующихся принципиальной нераздельностью определенной мелодико-ритмической структуры и способа ее исполнительской реализации (исполнения). К примеру, красочные обозначения штрихов-комплексов азербайджанского тара, таких как «Голубиное крыло», «Верблюжий колокольчик», равно как и в других региональных традициях макамата, в контексте семантики ранее не рассматривались.

Помимо анализа тонов как мельчайших семантических единиц в макамате особым значением наделяются паузы, моменты тишины, во время которых переживается только что услышанное. Переживание это опирается на опыт всей культуры, а также на индивидуальный слушательский опыт, наличие которого обязательно предполагается в этом классическом искусстве. Подчеркивая сложность анализа музыки, Г. Орлов справедливо отмечал ее двойственную природу: «С одной стороны, музыка выступает как продукт культуры, истории, традиции, коллективной мудрости, мощный фактор социальных взаимодействий – феномен, существующий объективно и предполагающий объективный подход. Но, с другой стороны, этот гигантский объект существует только потому, что питается опытом, вырастает из опыта, всегда глубоко интимного, индивидуального, субъективного» [4: 365]. М. Г. Арановский указывал на взаимозависимость смысла, структуры текста и механизма восприятия музыки. Он писал: «...смысл не произволен, он *зависим* от структуры и *навязан* ею слушателю», а также подчеркивал, что «при образовании семантики действует целая система фильтров, которые заложены в самой структуре и направляют восприятие в нужное русло» [1: 10].

Среди перспективных представляется проблема стабильности или мобильности положения музыкально-семантических центров в разных региональных формах *макамата*, версиях разных исполнителей и исполнительских составов. В ряде разновидностей *макамата* (*макоме*, *мугаме*, *нубе*), для которых

характерна семантическая полицентричность, можно выделить как *стабильные* (чаще это музыкальные семантические центры), так и *мобильные* (поэтико-музыкальные) семантические центры. Постоянное положение зачина и концовки как важнейших показателей макамого лада с его строго обусловленным этосом определяет стабильность музыкальных семантических центров; в то же время в поэтическом тексте ключевые слова располагаются более свободно, поэтому можно констатировать мобильность расположения поэтико-музыкальных центров.

Таким образом, макамый текст может быть охарактеризован как многоуровневый. Его семантический анализ включает в себя анализ семантики поэтического текста, музыки всех разделов; инструментальной составляющей цикла или отдельной его части. Он предполагает выявление семы как единицы анализа, ее проявление в музыкальном языке; определение поэтико-музыкальных и собственно музыкальных центров; их соотношение между собой и с формой в целом.

### Литература

1. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. М., 1998.
2. *Куделин А. Б.* Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII–XI века). М., 1983.
3. *Низомов А.* Таърих ва назарияи Шашмаком. Душанбе, 2006.
4. *Орлов Г.* Древо музыки. СПб., 2005.
5. *Сергеева Т. С.* Музыка Аль-Андалус: Рождение западно-арабской классики. Казань, 2008.
6. *Стеблева И. В.* Ритм и смысл в классической тюркоязычной поэзии. М., 1993.
7. *Шамилли Г. Б.* Классическая музыка Ирана: Фундаментальные категории теории и практики: Дис. ... докт. иск. М., 2009.
8. *Юнусова В. Н.* Творческий процесс в классической музыке Востока. Дис. ... докт. иск. М., 1995.

**Галина Тавлай**  
(Санкт-Петербург)

### **Взаимодействие различных художественных сфер в белорусской смеховой песне**

Как обрядовая, так и необрядовая формы коммуникации в традиционной культуре белорусов предполагают обязательное задействование смехового песенного компонента. В любом жанровом образовании наряду с песнями иного предназначения всегда функционирует огромная группа *смеховых песен*, задача которых – способствовать созданию веселого расположения духа собравшихся, их преднамеренной эмоциональной открытости, раскрепощенности, отвлечению от тягот и забот повседневной трудовой жизни. При всей кажущейся малой значимости, несерьезности этот песенный пласт занимает в культуре чрезвычайно важное место. Песенный материал такого рода в высшей степени распространен – его любят как сами певцы, так и те, для кого эти песни предназначены. Смеховая песня несет в себе сущностную, восходящую к базовым мифологическим воззрениям, информацию. Вербальное, музыкальное, кинетическое, инструментальное, театральное, художественно-изобразительное начала слиты в смеховой песенной форме в единый поликомпонентный комплекс. В его границах каждая художественная сфера, каждая группа задействованных в данный момент смежных видов искусства, используя собственные возможности и способы воздействия, вносит свою лепту в формирование сложного функционального и структурного наполнения подобных песенных образцов.

Собственно смеховый контекст как наиболее очевидный повод для произвольной смеховой реакции слушающих, внимающих песенному содержанию, может быть запечатлен в слове – в собственно вербальном материале, где языковыми средствами со всей очевидностью и однозначностью запечатлен очередной веселый, дерзкий по способу выражения смеховый мотив-фантазия. В нем – зерно и суть смешного. В других случаях таким исходным, смешивающим окружающих, становится столь же самодо-

статочный, не требующий перевода на языки смежных искусств театрално-поведенческий компонент. Он может быть представлен, к примеру, всевозможными проделками ряженных в соответствующем песенном звуко-акустическом обрамлении вне какой бы то ни было взаимной синхронизации двух этих смежных искусств. Свою лепту в организацию формы подобной направленности, собственный набор характерных приемов, возможностей, дополнений привносит каждая из соучаствующих художественных сфер, возводя таким образом смеховой эффект в новую степень. Музыкальный ингредиент, опираясь на простейшие кинетические проявления, подобие-вариантность хореографического или театрализованного рисунка, может соотноситься со смежными искусствами и иным способом, чутко реагируя на такое вновь возникающее качество обновлением музыкальной структуры. Талантливое преломление народно-театрализованного, кинетико-танцевального, музыкально-инструментального, импровизационно-поэтического мастерства, различного рода свойств музыкальной виртуозности может быть воплощено группой традиционных «артистов» – в случае разделения этих функций, либо одним специалистом, свободно владеющим всеми названными умениями в их единовременной реализации.

Музыка выступает в смеховой песне в ряду других искусств. Межвидовые художественные сферы вступают здесь в полиэлементные синкретические или синтетические связи, образуют блоки внутри песенной формы, в которых те или иные художественные возможности становятся определяющими. Музыкальный ритм выступает при этом как озвученный, неотделимый от кинетической составляющей первичный порождающий механизм структурообразования, как основа процессуального становления песенной формы, как основополагающий принцип в организации компонентов и различных их единств, их темпа, синхронизации или свободного соотношения структур. Ритм слова и обусловленная его спецификой музыкально-слоговая ритмика стиха с ее то увеличивающимся, то уменьшающимся слоговым объемом становятся ритмическим планом второго порядка, вписанным в канву исходного музыкально-хореографического ритмического рисунка и обладающим в целостном песенном кон-

тексте собственной художественной направленностью. Ударный и безударный тоны, слоги, плясовые притопы, хлопки в ладоши определяют характер экспираторной (силовой) ритмики, динамизируют, обновляют песенную форму, придают строфам песни неповторимый облик, становятся весьма важным дополнительным, сугубо музыкальным средством выразительности. Их появление и воздействие рассчитаны и на пугающий, и на смешанный эффект внезапности, неожиданности, нарушения заданной инерции в вариантном повторении устоявшейся ритмической фигуры.

Существуют образцы собственно звуковой символики смеха. Таковым для европейской культуры эпохи Средневековья являлся крик осла, похожий на имитацию голоса смеющегося человека. Не зря подражание такому крику стало знаковым для праздников смеха в так называемых ослиных мессах [2: 90]. Еще один подобный звуковой символ (в большей мере характерный для традиционных культур Юго-Восточной Азии, Африки, но не только) – хрюканье поросенка, которое тоже имеет подобие, сходство с человеческим смехом. Видимо, поэтому «свиное рыло», само изображение этого «будто бы смеющегося» животного, дающего большой приплод, так плотно связаны со смеховой культурой. В отдельных славянских традициях поводом для смешного становится появление в зоне межстрофической цезуры смеховой песни голосовой имитации, звукоподражания ржанию лошади. Подобный прием периодически возникает, к примеру, как неожиданный выразительный компонент жанра польской припевки (регион Любельщина). Уподобление голосу «смеющегося» животного, своего рода очеловечение животного, сопоставление его воображаемого голоса как вполне реального с голосами поющих людей, смешение этих двух звуковых планов усиливает комизм ситуации, заставляет собравшихся добродушно хохотать еще веселее.

В ряду индоевропейских, в том числе славянских культур ярко «музыкально представленным» домашним животным является весьма плодовитая коза. Исторические и культурные корни «козьего мифа» связаны еще с охотничьим доземледельческим бытом и в этом своем качестве – дикой, еще не «одомашненной» козы как трофея загонной охоты – отражены в эпизоде традици-

онного кукольного представления *так-теке* горных таджиков. Игрушечная фигурка козы, закрепленная нитями-поводами за пальцы рук актера-кукольника, под звуки игры даффа (барабана) или темир-комуза (металлического варгана) безуспешно с десятка попыток как бы пытается выпрыгнуть, спастись из «ямы-загона» (низ закулисья), сопровождаемая смешавшей собравшихся жестикуляцией актера [10]<sup>1</sup>. Горные козлы и бараны почитались у исторических предков индоевропейцев как священные животные. Два рога, исходящие из единой основы, символизировали связь с верхним миром – это Корень Мира, Древо Жизни, а столб с водруженными на нем рогами обозначал Мировую Ось, Мировой Столб. Пластическое изображение рогов было связано со светоносной солнечной символикой неба – центром вселенской гармонии и порядка. Начиная с эпохи бронзы подобные объекты были распространены по всему Древнему миру. Так, в Древней Греции они были преобразованы в колонны храмов, соответственно, их навершия в виде рогов – в важную архитектурную деталь античности – ионическую капитель. В Древнем Иране подобное же строение стало алтарем храмов огня, в Древней Индии – фаллическим символом бога Шивы.

Знаменитый песенно-драматический эпизод колядного действия белорусов связан с выходом-сценкой, по сути мифологически осмысленными театрализованными жизнью, умиранием и возрождением колядной козы, символически воплощающими центральный момент зооморфного мифа, перенесенного исторически позже и на растительный вегетативный. Ритуальная колядная песня «Го-го-го каза, а дзе ты была?», пропетая-проговоренная на улыбке, с пританцовыванием и очевидными элементами

---

<sup>1</sup> См. об этом также: [3: 88] (на юге республики в предгорьях Памира темир-комуз – металлический варган – применяется «и в кукольном представлении “Так-теке” (“Прыгающая коза”). Исполнительница привязывает к пальцам правой руки нитки, а другие их концы прикрепляют к маленькой подвижной фигурке козы, прыгающей на столике. Цепляя пальцами во время игры язычок инструмента, исполнительница приводит в движение и фигурку козы: она то прыгает, то вертится, проделывая всевозможные забавные движения. Это зрелище дополняется смешной жестикуляцией исполнителя»); 9; 5.

театрализованной игры, – яркий пример совмещения пятислоговости известной типовой ритмической обрядовой песенной формы: 11112 с трехдольной плясовой фигурой и ее дроблением: 111111. В танце возможно дробление любой из трех составляющих базовых долей, что выливается в естественное соотношение шестидольности как основы типовых кинетических биений с пятислоговым колядным напевом-формулой. Каждая из начальных долей троичной фигуры, ее первая, вторая или третья составляющие могут внезапно оказаться сильными моментами, подчеркивающими очередной прыжок «козы», соотносимый с ее «артистическим топаньем» ногами. Подобные тяжелые, разгульные скоки никогда не бывают симметричными, периодичными, не повторяются трижды одинаково – на каждую долю. Одна, в равной мере любые две из нечетных – 1-й, 3-й, 5-й долей шестидольника, растянувшиеся в повторениях бесконечной цепи песенных строф, могут подчеркиваться мощными толчками-акцентами. К тому же акцент характеризуется здесь тремя разными степенями градации. Такая игривая переменчивость в динамике развертывания толчков-акцентов в равномерно пульсирующей формуле не дает возможности возникнуть слуховой инерции привыкания. Слышимым в распеве становится то реальный равномерный пульс танца-пляски, то более дробная двоичная пульсация, возникающая в сознании – порой мысленно, по слуховой инерционной заданности, что само по себе оказывает весьма определенное эмоциональное и одновременно психо-акустическое, порой принудительное воздействие на собравшихся.

Строфическая композиция из двух сцепленных шестидольников, каждый из которых обнимает одну стиховую единицу, становится замкнутой благодаря простейшему интонационному противопоставлению самостоятельных интонационно нисходящего и восходящего мелодического движения в типовой структуре АВ. Эта замкнутая поначалу конструкция в свою очередь тоже вариabельна. Она может вмещать то два, то три стиха, замыкающих строфическую форму, то четыре, то даже шесть стиховых единиц, образуя таким образом целостные строфические единства различной протяженности: АВВ, АВВВ и т.д. Их целостность обеспечивается использованием дополнительного ладово-интонаци-

онного средства – подключения простейшей межстиховой связки в виде единичного тона-сцепления. В равной мере представлен в целостной песенной форме и обычный «набор» следующих друг за другом не меняющихся двухстиховых мелостиший.

Одну такую пропетую мелостиховую единицу в равной степени можно обозначить, в зависимости от принятой точки отсчета, как колено, мелостишие, полустих, сегмент, синтагму – ряд синонимических обозначений одного проведения такого в меру устойчивого интонационно колядного формульного стиха. Смежные повторы пары стихов всегда в этом плане контрастируют друг другу, причем контраст этот каждый раз заново «сочиняется», интуитивно избирается самой певицей, – ею подыскивается какой-то всегда иной путь сопоставления акцентных долей в повторяющейся ритмо-тембровой фигуре. Эти музыкальные силовые акценты соотносятся со смешным, преувеличенно пародируемым в движениях танце ряженой «козы».

В напеве – уже интонационными средствами – дается отчетливое представление о зрительно воспринимаемой, наглядно наблюдаемой ритуальной пляске «козы», которую держит на поводке-веревке поводырь (еще один, наряду с исполнителем роли «козы», народный «актер»-ряженный). Затем он же в составе ритуальной колядной процессии проводит свое «животное» (иногда это коза кукольная) по дороге в строгой очередности от дома к дому с добрыми пожеланиями каждому хозяину, хозяйке, их детям и пожилым родителям. Динамическая линия танца козы, ее разудалый дух безошибочно воспроизводятся по памяти певцами – даже вне какой бы то ни было кинетики, сидя на стуле и пропевая песню для записи перед магнитофоном.

Смеховое начало, важным компонентом которого становится соответствующий ему в традиции напев, по сути выступает как дополнительный способ заставить смеяться. С ним скоординированы действие-танец козы, одетой в человеческие одежды, в маске со смеющимся ртом и открытыми, клацающими в ухмылке деревянными зубами, поэтический и музыкальный текст, в котором фигурирует не только сам по себе «очеловеченный» голос животного (не «ме-е-е-е», а «го-го-го»), своим лексическим выражением нацеленный на понукание «животного» и одновре-

менно на вызывание смеховой реакции, на ассоциацию прежде всего с хохотом-гоготом человека: *Го-го-го, каза! Го-го, шэрая!* Включенными в стиховую канву оказываются еще и некоторые элементы «грубого» комизма, разворачивающиеся по ходу сюжета (коза «хвостик подняла...») в качестве еще одного выразительного компонента балаганного фарсового поведения.

Важную особенность поведала нам М. Р. Чумакова (1925 г. р. из д. Любча Чериковского р. Могилевской обл.): эта песня с детства помнится ей в исполнении отца – именно его певица имитирует в собственном пении. Приход в дом ряженой козы всегда был частью мужской культуры, впрочем, как и колядование в целом. Перевод этой традиции в систему женской или смешанной в половозрастном отношении обрядовой культуры обходов (с малочисленным участием мужчин в преимущественно женском «гурте») – смещение лишь последнего полувека. Отсюда естественные проявления символизма «мужского» в подобных, исполняемых женщинами, напевах (резкие движения, непристойные намеки в поведении, дозволенные в традиции только мужчине).

Как глагольная вербальная форма, смеховая имитация песенного голоса козы становится зачином еще одного поэтического сюжета – из региона польско-белорусско-украинского пограничья: *Василёва маці Пашла гагатаці*. Смеется и заставляет смеяться здесь, как и положено, целая ватага колядовщиков: «маці» (воплощающая собой «мать» как женского первопредка) в козухе наизнанку, «улань» в смешных униформах с золотыми бумажными пуговицами и фуражках, с хлопающими печными заслонками и колокольчиками в руках, представляющие гостей-пришельцев из иного «чужого» мира, длинношейный ряженный «журавль»-воришка, незаметно похищающий круги-колбасы с крюков или задирающий юбки хозяйкам и их дочкам и пр. Поведение пришельцев не подлежит оценке или осуждению – в их мире все наоборот. Маска белорусской полесской козы (Житковичский р., Гомельской обл.), кроме собственно маски-«головы», включает еще и дополнительную «нижнюю» часть – громадный, трясущийся, явно преувеличенных размеров «бюст»-вымя: все смешное в животных – персонажах смеховой культуры, обряженных в человеческие одежды, ориентировано исключительно

на человеческие отношения, человеческое тело, на психологические особенности и человеческие реакции, связанные со смехом. Взаимосвязи со смешными ассоциируемыми чертами самого человека неслучайны: ведь смеется только человек, и смеется над своими человеческими проявлениями в смешном.

Смех – одно из ярких свидетельств любви к жизни, жизнерадостности и особого человеческого таланта – умения смеяться [6: 31]. Комизм вербального текста, действенные актерские рефлексии козы, выступающие всегда как пародия на смешное в людях, являются проявлениями внешнего, смеховые приметы напева – формами внутреннего плана комического.

Смех и сегодня все преувеличивает – с наибольшей наглядностью это, естественно, может быть выражено в смеховых вербальных текстах и специфических телесных формах периода архаики – с тем, чтобы «лучше узреть истину». Неспроста колядовщики, которых в д. Гричиновичи Житковичского района Гомельской области называют еще и «подворцами» или «козлами» («у казлы ходзяць»), в одной из обрядовых песен на «шчодры вечор» поют: «Ой, ходземо мы, *розвеселимо* да й попросімо» (как здесь не упомянуть аналогию с древнегреческими сатурналиями!). Задачу развеселить обитателей посещаемого подворцами дома всех вместе и каждого в отдельности (каждому члену семьи предназначалась лично ему адресованная песня) в канун второго колядования на «шчодры вечар», Старый Новый год, выполняли как серьезные обходные, так и типовые «смеховые» колядные напевы, откровенно рассчитанные на то, чтобы повеселить, рассмешить людей, заставить их улыбнуться. Наряду с серьезными обходными поэтическими сюжетами такой «серьезный» типовой напев может воплощать ритуальный «смеховый» сюжет с убийством-воскресением козы или кобылы. Таков вербальный материал из Центрального Полесья «Наш Кіндзёр-зладзей», главный персонаж которого – герой народно-театральной драмы, явный «иностранец-злодей» по происхождению, который поймал кобылку, спрятал ее в овине, ободрал шкуру и сшил из нее сапоги.

Мотивы материально-телесного низа, выраженные и вербально, и жестом, и костюмом, остаются тем наследием архаики, которая звучит и в нашем сегодняшнем, современном смехе. Эле-

менты преувеличения, сверхмерности, динамической, темповой неистовости, буйство силовых музыкальных акцентов становятся свидетельствами подобных же устремлений в напеве.

Стилистически важное качество напевов, направленных в комплексе с другими компонентами на вызывание смеховой реакции, – упрощенность их мелодической линии. Само по себе это уже способствует безусловной легкости запоминания и воспроизведения ее голосом человеку даже с весьма скромными музыкально-слуховыми возможностями. Мелодический контур такой мелодии всегда однонаправленный (в четырехстиховой строфе мелоформула дважды отмечена движением вверх – вниз, в шести- и больше стиховой строфе одно из мелостиший может повториться большее число раз) в преимущественно потоновом движении с минимально допустимым пропуском смежных ступеней. Локальные варианты напева обретают достаточное своеобразие в мелодическом контуре благодаря простейшим перестановкам, перекомпоновке тонов, своего рода комбинаторике, *пермутации* как оперированию одними и теми же средствами внутри той же, узнаваемой на слух интонационной формы [7: 39]<sup>2</sup>. Такой способ характерен и для становления народно-инструментальной музыки. Мелодическая композиция строится, как правило, на базе повторности звуковысотно неизменного интонационного блока, входящего в соответствующую пару. Подобный «минимализм» в мышлении, сопряженный с разудалостью, непредсказуемостью в сфере динамической акцентной ритмики становится обязательным и для напевов, предназначение которых в двигательно-моторном вербально-музыкальном комплексе – рассмешить, развеселить.

---

<sup>2</sup> Творческий метод американского композитора второй половины XX в М. Фелдмана связан с его интересом к смежным видам искусства, в частности к технике плетения турецких ковров абраш. Термином *пермутация* автор цитируемой статьи пользуется для обозначения организационного принципа, в основе которого – виртуозное балансирование между тождеством и различием, повтором и вариантностью в восприятии играющей музыкальными красками, мельчайшими оттенками, но сохраняющей при этом единство музыкальной ткани и не сводящей способы ее обновления к сугубо технологичным, внеинтонационным по сути приемам комбинаторики.

Во многих своих проявлениях такие песенные напевы строятся по устойчивой интонационно-ритмической схеме, которая смыкается с белорусским танцевальным мелосом. Воспроизводимый на дудке, волынке, цимбалах, скрипке, гармонике, подобный напев-наигрыш предполагает подключение разнообразных композиционных приемов инструментализации: «мнимых» и реальных квинтовых и октавных бурдонов, сложных микроопеваний тонов мелодии с ориентацией на принципы, характерные для сложившейся системы «разрастания», расширения фактуры в инструментальном изложении. В певческой интерпретации тот же напев-наигрыш не столько «подгоняется» под возможности певца-мастера, сколько соотносится с обычными певческими, часто весьма скромными данными «среднестатистического» участника гулянья, любой яркой личности, пожелавшей «высказаться». Здесь можно не только спеть, но и просто прокричать, продекламировать смешной «куплет», тем самым вызвав взрыв хохота окружающих, откровенно ожидающих возможности посмеяться. Весьма распространенным, сугубо музыкальным приемом становится в отдельных локальных традициях неожиданный переход долго тянущегося, завершающего строфу тона (на границе мелостиший внутри строфы или в ее окончании) в звонкое, высокое забрасывание голоса на фонеме *и!* в интервал септимы-сексты в предельно возможной динамике (*ff*). Нередко наблюдается подключение в процессе развертывания песенной формы еще одного импровизируемого экспрессивного элемента – хлопков в ладоши, притопов, соответствующих ритмической канве.

Изучаемая нами своеобразная ветвь традиционной музыкальной культуры сама по себе обусловлена не столько пением, сколько игрой на музыкальном инструменте и припеванием под танец. Певческую функцию выполняет нередко сам музыкант-инструменталист – а ведь для него искусство пения имеет все же второстепенное, подсобное значение. В роли инструменталиста может выступить и певица – исполнительница припевок, переключившись с музыкально-словесного на аутоинструментальное виртуозное пение-игру «под язык», имитирующую, как правило, в высшей степени мастерски, голосом способы звукоизвлечения на скрипке, гармоне, цимбалах, бубне с подключением сло-

говых, напоминающих звучание того или иного музыкального инструмента, блоков – «дидиликая языком: *тирли-ли, ум-па-ум-па*» и тому подобное и тем самым потешая людей. Традиционный народный музыкант-мультиинструменталист, скрипач-лидер Я. Я. Клинецвич (1929 г. р. из г. Лида Гродненской обл., на протяжении жизни руководил свадебной инструментальной капеллой и потому привык «играть в компании». Начинал свой музыкантский путь еще мальчишкой до войны, когда – «один участник капеллы цимбалы несет, а другой – меня за плечами»), поведаль следующий, известный в среде народных музыкантов воображаемый диалог инструментов «в лицах», построенный на звукоподражании и его соответствующей «веселой» интерпретации. Скрипка певуче в высоком регистре поет: «Будзям *ніці і гуляці*», а барабан низко и гулко вторит (музыкант назвал его «духовым», поскольку «уж этот инструмент как даст – так далеко слышно»): «Будзям *бачыць, як там будзя!*» В том случае если капеллу не встретили как положено, как принято в традиционной среде, скрипка затягивает: «*I ня нілі і ня елі*», а барабан ей помогает: «Я так думаў, што так будзя!» Такого рода простейшие опыты фонетически-звукового вербально-речевого претворения темброво-акустических свойств, характера звукоизвлечения на инструментах оказываются сходным образом проявленными в структуре, стилистике напевов смеховых песен.

Как правило, напев-наигрыш из этой области традиционной музыки строится таким образом, что определяющим для него становится задействование квинтовости как основы строя на базе импровизации равноправных, по ходу музыкального продвижения каждый раз как бы заново создающихся мелодий-вариантов, удобных для различных форм позиционной игры. Обычно это простая двухчастная микрокомпозиция с разделением на нижнее, а затем – противопоставляемое ему верхнее звуко-рядное последование, дающее в сумме простейшую, составной ладово-звеньевой конструкции, структуру. Глубинное свойство противопоставляемых, контрастирующих интонационных материалов (противопоставляемых ладов-звеньев напева-наигрыша) обусловлено очевидным воздействием на само строение песенной мелодии эргологических характеристик, определяющих спо-

соб игры на этнически характерных музыкальных инструментах<sup>3</sup>. Так, традиционное строение, настройка при изготовлении, а затем звучание основной бурдонирующей трубки («гука») белорусской *дуды* (волынки) предполагают использование в качестве бурдона нижнего опорного тона песенной мелодии (I ступень лада), но звучащего на две октавы ниже исполняемой уже собственно на «дудке» виртуозной парии «пірабора». Мелодический голос самим строением инструмента ограничен квинтовым тоном как верхним опорным. Подключение неопорного субквартового тона как вспомогательного предыктового к основному является важнейшим ритмико-мелодическим ходом (периодично исполняется в удобной «закрытой» аппликатуре, при которой третий палец правой руки повторяет I ступень лада, перемежаясь с другими ходами, в частности импровизируемым орнаментированным мотивом небольшого объема<sup>4</sup>), одним из определяющих в многопластовой фактурной «полифонии» иных стилеобразующих приемов. Нижний субквартовый предел мелодической линии может очертить октавное дублирование названной ступени в настройке второй бурдонирующей трубки-«гука», если это предусмотрено соответствующей местной традицией. Подобный строй инструмента отвечает типовой структуре мелодической линии громадного числа наигрышей и распеваемых под них песенных мелодий. Подключение субквартового тона готовит слух к осознанию его вначале в качестве значимого фактора ладово-мелодической переменности, исподволь намечая его связь с доминантовой гармонической функциональностью, реализуемой позже в конструктивных особенностях гармонии.

Квинтовый строй предопределяет подобную же настройку по квинтам струн скрипки. Мелодическая организация скрипичных

<sup>3</sup> Развитие документации и аналитических исследований этнической инструментальной музыки связано с выявлением П. Шегебаевым первичных аппликатурно-интонационных комплексов (ПАИК), В. Мациевской – артикуляционных ритмо-штриховых, мелодико-аппликатурных и позиционных блоков как основы становления крупных форм традиционной музыки.

<sup>4</sup> Пример заимствован из когнитивных обобщений и практики современного белорусского мастера-исполнителя на волынке А. Журы.

наигрышей, как и напевов, распеваемых под игру на скрипке, связана с наличием того же главного нижнего опорного бурдолирующего тона. В контрастном сопоставлении с верхним он диктует определенный тип организации музыкальной структуры – само строение мелодий «песен под танец», производное от возможностей и свойств названных музыкальных инструментов. Для интервальной «гармонизации» подобных наигрышей-напевов для мелодий, как типологически им свойственных, так и вновь создаваемых, абсолютно самостоятельным оказывается наличие в каждом из разделов формы противопоставления двух тонов: основного опорного тона (I степени напева) и субквартвового (4 степени). На противопоставлении двух типов мелодического движения в границах так называемых верхнего и нижнего звукорядов, их разным соотношении в форме выстраиваются два контрастных эпизода. В строфической форме возможно их произвольное (по числу повторов каждого раздела), обусловленное особенностями поэтического текста и сюжета, дублирование. Это свойство в качестве базового в инструментальной танцевальной композиции безошибочно распознается слухом. В равной мере оно предопределяет структуру как горизонтали (собственно мелодии), так и вертикали. В вертикальном плане закономерности строя реализуются в противопоставлении басового и мелодического голосов. Здесь немислима гармонизация трехзвучными аккордами – последние «убили» бы мелодии подобного рода «на корню». Как правило, противопоставление названной неполной «интервальной гармонии» на базе сопоставления опорных тонов используется на протяжении напева дважды или трижды. К концу парной строфической композиции темп, частота подобных противопоставлений, как правило, возрастают. В кадансовой зоне за субквартвовым тоном тут же, без промедления, следует основной опорный тон, в то время как в начальной фазе становления мелодии эпизод, предопределяемый каждым из названных тонов, как и соответствующее ему интонационное построение, длятся, как правило, дольше. Такие разделы могут быть разделены цезурой. Дополнительное обособление связано еще и с мощным контрастом темброво-фактурного плана – разделением на сольную и ансамблевую формы музицирования в вокально-

инструментальном ансамбле: запев поют вначале *пачынальнік* и *скрыпка*, затем *падхвадчыкі* – их может быть десять человек или меньше, вступающих вслед за запевалой совместно со скрипкой.

Такова в принципе структура целого пласта волочевых напевов танцевального – полечного, оберкового генезиса в западно-белорусской традиции. Солист-*пачынальнік* подчеркивает: «На скрипку музукант іграя, а я мелодыю паю – нота ў ноту». В ответ на вопрос о том, громко ли музыкант должен играть или нет, запевала волочевой капеллы соотношение партий определил так: главное, «каб голас цяреў», то есть необходим такой баланс партий, чтобы мужской голос, звучащий в более низкой тесситуре в сравнении со скрипкой, не перекрывался ею по динамике. Важным компонентом «веселого» становится соучастие жестовости – собственных телодвижений каждого из музыкантов, певцов и «воспринимающей» музыку стороны, обязательное соучастие тела в виде простейших хлопков, притопов, движений руками, ногами, целостных танцевальных «па» на подобном «разогреве эмоций».

Создание веселого, наполненного радостью звукового акустического поля, смешного и смешашего, нацеленного на откровенно «веселую» реакцию, – одна из важных определяющих функций музыкального обрядового кода. Смех – орудие и одновременно знак силы, власти. Музыкальные средства не всегда выполняют довлеющую, самостоятельную роль в воссоздании смеховой реакции. С одинаковой и даже большей частотой музыкальный компонент становится средством дополнительным, вспомогательным в некоем синкретическом песенно-танцевально-акционально-театрализованном ритуальном комплексе, в сцеплении выразительных средств разной природы. Б. В. Асафьев по поводу новаторской работы Е. В. Гиппиуса «Интонационные элементы русской частушки» писал, что здесь впервые раскрыта художественная суть жанра частушки, этой «совершенно до него (Гиппиуса. – Г. Т.) недооцененной области народного скерцо», в основе которого лежит принцип вербально-вокально-инструментального состязания-импровизации [1: 32]. Можно ли представить себе без художественных потерь такое состязание вне музыки: в форме чтения, декламации частушек? Конечно,

нет. Музыкант на инструменте и голосом воплощает ту же, по ассоциации, идею бесконечной «смены костюма», переодевания смешного головного убора, недопустимых в обыденной жизни, вызывающих смех публики жестов, ужимок, «непрозрачных» намеков. Часто они реально сопутствуют такой смешавшей народ игре, пению.

Включение календарных (жнивных, купальских, колядных, юрьевских и т. д.), а также жизненного цикла (крестинных, свадебных) припевок в единый, контрастный по отношению к начальному интонационному материалу политематический комплекс – характерная черта всех обрядовых циклов. В нашем случае такова, к примеру, приуроченная к послеколядному периоду круговая игра-песня-танец в «умруна», который лежит лицом вниз на лавке внутри дома. Неожиданно для всех вскакивая, он бежит за следующим претендентом на эту роль. Игра мгновенно перетекает в припевки, чередуясь с ними. Подобны ей композиция, во-первых, рекрутского плача, который разворачивается в сопоставлении двух контрастных материалов – плачевой тирады матери и бравых припевок рекрута; во-вторых, типового календарного напева юрьевского уличного хоровода, который разворачивается по заведенной чередке у каждого дома деревни, но в самом движении процессии по улице к следующему дому перетекает в серию припевок, исполняемых в сопровождении лаконичного инструментального ансамбля в составе балалайки и бубна или гармони с бубном. Эти же приметы характеризуют переключение на новый интонационный материал в свадьбе, когда свадебный напев-формула сменяется серией припевок-пересмешек родов жениха и невесты. Припевки с танцем на лавке становятся еще одной обязательной гранью в живой реализации функций бабки-пупорезницы в белорусской крестинной обрядности. В заключительном этапе жнивного северо-белорусского церемониала типовой живной напев также сменяется напевом-танцем, под который по кругу «обскакивают» на одной ноге ритуальную «бороду», оставляемую на сжатом поле. Волочebный обходной напев также может переключиться на серию танцев, «заказываемых» хозяевами, – такую настоятельную просьбу волочebники обязаны беспрекословно выполнить. Представлять себе волочebную тра-

дицию как идущую в сопровождении только лишь обходного «серьезного» волочечного напева будет не совсем верным. Как только обходники выходят на дорогу, чтобы направиться к следующему дому или в другую часть деревни, они сменяют репертуар – переключаются на пение-танец припевок в сопровождении инструментального ансамбля (скрипка или гармонь с бубном и т. д.).

Сходные эпизоды синкретической природы обязательны в определенные моменты реализации содержания ритуала. Такие вызывающие смех песни-танцы оказываются неперменным компонентом любого обрядового цикла белорусов – будь то календарь или обрядовость индивидуального жизненного цикла. Происходит это включение ровно в тот момент, когда необходимо, чтобы зазвучал смех – символ жизнетворящего начала.

«Меня уверяли, что при женитьбе *Цярэшкі* больше никаких песен не поют <...> Сам мотив у них очень однообразный, один общий для всех и не представляет собой ничего, достойного внимания» – такую, полную уныния, характеристику типового напева замечательного явления белоруской традиционной культуры, закрепленного за молодежной игрой, проводимой начиная со второго дня коляд, а иногда на протяжении всего «мясоеда» – до Масленицы в полоцкой локальной зоне Центральной Витебщины, дал со слов Н. Я. Никифоровского П. В. Шейн [8: 99–105].

Основное действие игрища – подбор свадебных пар (их бывает до 30-40) специально назначенными *бацькам* и *маці* («мать» могла встречать «молодых» на пороге специальной съемной хаты в вывернутом наизнанку тулупе и с чаркой в руках – как на настоящей свадьбе). Условная «женитьба» молодых (с предшествующими убеганием-ловлей друг друга) имеет карнавально-игровой завуалированно эротический характер – на время игры сочетавшиеся в пару становятся друг для друга *дзядулькай* и *бабулькай*. В завершение игры происходит ритуальный пир – угощение вкладчину. Задействованными в обряде оказываются музыкально-песенный, музыкально-инструментальный (если музыкант-волынщик или скрипач были приглашены на игрище), танцевальный, актерско-ролевой, действенно-драматический компоненты.

Центральным моментом, устным сценарием, согласно которому разыгрывалась «*Жаніцьба Цярэшкі*», была песня. Поэтические

тексты для нее когда-то импровизировались, сочинялись по ходу действия и тут же могли забываться. Поэтому *цярэшку* (как обозначение жанра) могли называть то игрой, то игрой-танцем, то песней, то танцем, то припевкой, хотя были и долгие – объемом до 15 строф песни-танцы. В целом поэтические тексты *цярэшак* наполнены доброжелательностью, теплотой, шутивными взаимными похвалами, коплиментами, выказываемыми друг другу новоявленными *дзядулькамі* и *бабулькамі*.

Достаточно неоднозначна этимология самого названия праздника: *Цярэшка* – одновременно и старый дед, который приходит с мешком подарков для девушек на колядное игрище, и мальчик-*Цярэшачка*, герой сказок, вырезанный из деревянной колоды бездетными стариками-родителями, ставший им сыном подобно Буратино (отсюда другое его имя в сказках – *Ліпнік*) [4: 10–12]. Согласно словарю И. И. Носовича *Цярэшка* – это и имя, полученное в ходе христианского крещения, и мотылек (в том числе – душа умершего), и толкушка (*таўкач*) [4: 12]. Присутствие среди толкований обозначения обряда фаллического предмета-символа неслучайно – в нем непрозрачный намек на обрядовую установку происходящего. Документальные описания различного рода процессий с подключением символических воплощений фаллоса как части культуры европейского карнавала (именно в подобных шествиях некоторые теоретики и историки литературы видят истоки жанра комедии), обязательность этого символа в качестве универсального атрибута обрядового мышления народов мира в полной мере объясняют сопряженность с ним всеобщего смеха и веселья. Смех и всё, с ним связанное, должны были воздействовать на урожай, способствовать пробуждению жизненных сил, вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова. Смех был обязательным в обрядах инициации, сопровождал моменты символического нового рождения посвящаемого. Смех способствовал мифологическому воскрешению из мертвых. Известно, что в средние века был распространенным так называемый пасхальный смех, когда во время церковной службы на пасху в католических странах священник смешил прихожан непристойными шутками.

В полном соответствии с подобными представлениями находится и рассматриваемый белорусский обычай. Цярэшку женили

с полночи до утра. После того как все «переженятся», начинались обычные танцы. Напев Цярэшкі удивительным образом создает и отражает то состояние покоя, умиротворенности, «вписанности» в традиционную белорусскую жизнь, которые отвечают месту и времени проведения обряда. В сам напев, в его структуру непонятным образом «впечатано» ощущение редкой домашней «бабушкиной» теплоты; в мягкости абрисов напева, в гибкой простоте его мелодической линии угадывается связь с песенными традициями жизненного круга и их «опознавательными знаками» – свадебными формульными напевами, крестинной песней со знаковой асимметричной ритмико-слоговой структурой (4+5) и подобным же интонационным содержанием, танцевальной «домашней» обрядовой лексикой, несимметричными ритмическими композиционными структурами, основанными на простой повторности – наподобие детских песен-потешек или колыбельных песен.

Типовая мелодико-слоговая ритмическая форма – семи-слоговая с продлением пятого слога мелостишия: 1111212. Его можно причислить к семислоговым формам квантитативного песенного стихосложения с обязательным для разных жанровых его форм (весна, свадьба, крестины) продлением пятого слога каждого поэтического стиха. Если в отдельных стихах, а иногда – и во всем местном стиле распевания цярэшак не семь, а более слогов, то практически всегда поэтические тексты подбираются, сочиняются певцами таким образом, чтобы не нарушить песенную стиховую заданность, устоявшуюся стиховую песенную систему: один «лишний» слог свободно размещается путем дробления надвое квантитативно продленного, пятого по счету в формуле тона-слога: 1111112. Более того – лишнему слогу всегда предшествует равный ему по долготе и всегда ударный слог слова: он находится всегда на своем привычном месте в этой сложившейся ритмико-мелодической формульной структуре. В типовой песенной форме этот слог продляется долготой, при наличии же «лишнего» слога словесное ударение всегда остается на привычном, пятом по счету месте. Все другие словесные речевые ударения в песне атонируются. Ритмическая композиционная форма мелостишия как базовая основа песен-цярэшак узнаваема и неизмен-

на, несмотря на скромные слоговые излишества. Слоговой распев отмеченного типовой музыкальной формой продленного пятого слога, как и возможность смещения ожидаемой временной долготности, превращаются в особую «краску», в деликатную форму обновления материала с преодолением инерционной заданности.

Силовая акцентная ритмика *цярэшак* строго урегулирована – акцент-притоп ногой стабильно приходится на последнюю конечную половинную долю ритмической фигуры (знак «интерпункции» по К. Квитке). После этого со второй половины этой же последней половинной длительности (она соответствует второй составляющей ее четверти и в музыкальном плане не произносится, не пропеваётся, реализуясь лишь в формуле движения) происходит перехват партнеров руками. С этого момента начинается их обоюдное движение в противоположную сторону. Эта сложная картина соотношения ритма движения и ритма пропевания прекрасно задокументирована на базе тщательных экспедиционных наблюдений И. Д. Назиной [4: 43].

Интонационно-мелодический срез *цярэшак* демонстрирует столь же тщательный отбор традицией соответствующих напевов-мелостиший, отвечающих принципам простоты, запоминаемости, близкого подобия каждого следующего стихового напева-формулы. Для многосоставных композиционных решений характерны построения, организованные по принципу несложной вопросо-ответности, увеличения объема строфической формы за счет набора, сложения, повторения нужного количества раз начального построения-мелостишия – своего рода танцевального «колена» и в целом оформления напева с использованием приемов комбинаторики, замещений в ряду однофункциональности рядоположенных тонов (обычны это терцовые замены), близких к принципам набора формы в инструментальной танцевальной композиции. При сохранении ведущей роли двигательного ритмического начала, ритмической формульности устная природа бытования напевов *цярэшак* дает о себе знать в способах координации различных компонентов музыкальной строфической композиции, Здесь допустима предельная изменяемость звуковысотного компонента, очевидная при сравнении различных локальных форм мобильность мелодического контура, типов интонаци-

онного наполнения напева, в равной мере – разнообразие состава, способов набирания, самого количества мелостиховых единиц в строфической музыкальной форме (она может быть одностиховой, двух-, четырех-, шестистиховой). При этом вокальный компонент, отличаясь простотой и незатейливостью, явно контрастирует с предельной усложненностью в артикулировании мелодий инструментальных версий напева. Партия инструменталиста, если музыкант в самой обрядовой игре, к счастью, присутствует, изобилует виртуозными приемами, фактурной насыщенностью, сложными формами орнаментаций, делающими песенный напев порой неузнаваемым. Мастерские интерлюдии, располагающиеся между смежными строфами, становятся, по сути, «фантазиями» на тему *цярэшак*.

Смеховое начало в качестве конечной цели, задачи воссоздания и поддержания доброго расположения духа собравшихся выступает и в массово распространенных необрядовых припевках к танцам. Без них как обязательного компонента игрища не обходится ни одно календарное или индивидуального жизненного цикла празднование в его завершающей фазе. Уже само по себе звучание мелодии припевки, ее напева (посредством обобщения через жанр, через сложившуюся жанровую форму – как это бывает в специфическом восприятии формы-жанра вальса, пассакалии, марша и т. д. в академической музыке) вызывает желание прихлопнуть в ладоши, притопнуть в ритм напева ногами, смело подать собственный голос. Это звучание рассчитано на очевидную «веселую» реакцию наблюдающих, самих поющих и виртуозно играющих на инструменте народных музыкантов и певцов в одном лице.

Досимволические коммуникативные (и антикоммуникативные – в их числе смех) средства – это родовая память, связывающая человека с его предками. В системе упорядочения семиотиками невербальных проявлений человека смех, улыбка, плач, зевота оказываются в промежуточной зоне между так называемыми выразительными движениями (рефлексами) и «жестами». Докультурный (биологический) компонент в смехе не меньший, чем у чихания, несмотря на все обилие побочных культурных смыслов. Речевая и физическая псевдоагрессия в обрядовом поведении,

подшучивание как одна из подобных форм широко представлены материалами всевозможных белорусских припевок, специфических обрядовых форм. Смех – всегда сигнал миролюбия, прекращающий временную агрессию. Игра беспорядка, выраженная смехом, – средство возврата к воображаемому докультурному состоянию хаоса, часть ритуалов обновления мира, важная составляющая картины мира.

Смех – одна из исторически выработанных и регламентированных форм социального действия, поведения, важнейший из механизмов праздничной релаксации. Подобная функция заложена уже в физиологических, биологических его основах. Резкие короткие выдохи, сопутствующие смеху, стимулируют дыхание, работу сердца. Выделение при этом организмом эндорфинов, которые участвуют в нейромедиаторных процессах и обладают специфическим «наркотическим» воздействием, улучшает работу иммунной системы, притупляет ощущения физической и духовной боли. Сама сущность смешного, смех как таковой есть победа над неким состоянием, имеющим эмоционально-аффективную природу. В самом общем случае это психофизиологическая реакция на страх: смех раздается как завершение состояния страха. Формы смешного сознательно программируются, воссоздаются и осознаются как особая матрица культуры, как часть мифологического сознания. Смех – компенсация за ощущения страха, как индивидуального, так и коллективного. На подобном принципе основана эффективность смеха в разрешении межличностных конфликтов. Смеховая разрядка играет часто первостепенную роль в преодолении разного рода кризисных ситуаций. Шутка помогает дать выход чувствам, в том числе негативным.

Миф живет в постоянном сопоставлении человека с миром, когда сощуренный в улыбке глаз или взлохмаченные волосы (такое часто случается и в «лихом», безудержном танце) легко соотносятся с лучами солнца. Улыбающееся, круглое, смеющееся, с прищуром лицо оценивается как результат и последствие благого, необходимого в самых разных целях смеха – состояния, к которому народная культура изначально стремится как в ритуальных, так и в обычных житейских целях.

## Литература

1. *Асафьев Б. В.* Е. В. Гиппиус – фольклорист-исследователь народного музыкального творчества // Е. В. Гиппиус. Избранные труды в контексте белорусской этномузыкологии. Минск, 2004.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
3. *Виноградов В. С.* Музыка Советской Киргизии. М., 1939. С. 88.
4. *Жаніцьба Цярэшкі* // Беларуская народная творчасць / Уклад. тэкстаў, уступны артыкул і каментарыі Л. М. Салавей; Уклад., сістэматызацыя і расшыфроўка музычнага матэрыялу, уступны артыкул, каментарыі і рэдагаванне І.Дз.Назінай. Мінск, 1993.
5. Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., 1986. С. 86.
6. *Пропт В. Я.* Проблемы комизма и смеха. СПб., 1997.
7. *Тимонова А. А.* Идея и реализация в пьесе Мортон Фелдмана «Почему паттерны?» // Музыкаведение. 2013. № 7. С. 35–46.
8. *Шейн П.В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. 1: Бытовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и песнях. СПб., 1867. Ч. I.
9. *Эмсгаймер Э.* Варганы в Сибири и Средней Азии // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973.
10. *Юссуфи Т.* Инструмент дафф и формы его бытования в традиционной культуре памирцев // Вопросы инструментоведения. СПб., 2004. Т. 1. С. 149.

**Раиса Гусак**  
(Киев, Украина)

**Звуковая керамическая скульптура в Украине**  
(на образцах керамической игрушки из коллекции автора)

Коллекция музыкальных инструментов автора (более 1000 экземпляров) собиралась в течение многих лет во время фольклорных экспедиций. В основном она представляет образцы традиционной культуры многих регионов Украины. Большая часть коллекции – инструменты кустарные (традиционных и современных мастеров), остальные – фабричные. В единичных экземплярах представлены инструменты из ближнего и дальнего зарубежья: Австрия, Болгария, Боливия, Бразилия, Вьетнам, Германия, Грузия, Израиль, Корея, Ливан, Перу, Словакия, США, Тунис, Франция, Швеция.

Среди большого разнообразия инструментов особо привлекает собрание звуковой керамики. Согласно Систематике музыкальных инструментов Э. Хорнбостеля и К. Закса глиняная свистулька без грифных отверстий соответствует индексу 421.221.41 [10: 255], с отверстиями – 421.221.42 [10: 258]. Это более 400 образцов почти из всех украинских регионов: Гуцульщины, Закарпатья, Волыни, Ровенского Полесья, Подолья, Слобожанщины, Полтавщины, Крыма, Центральной Украины. В коллекции вместе с ними находятся изделия из Башкортостана, Беларуси, Китая, Литвы, Польши, России, Румынии, Чехии, Швеции.

Немного истории. Среди архаичных творений народного искусства (из костей, перьев, дерева) особого внимания заслуживают едва ли не самые древние фигурки пластической формы – глиняные. Глину смешивали с водой, затем придавали ей специальную форму. Первоначально изделия высушивали на солнце, позже стали сушить над огнем, затем – обжигать в специальных печах. Так и появился один из первых искусственно созданных человеком материалов — керамика.

Разнообразные формы мелкой пластики бытовали еще в эпоху палеолита и были сохранены в культурах буго-днестровской и трипольской, комаровской и белогрудовской, скифо-сарматской

культуре северного Причерноморья, а также раннеславянской – черняховской и других. Каждая из них привносила свои элементы, отвечающие требованиям своего времени, отражая традиции народа.

Литературные источники и архивные материалы свидетельствуют о существовании керамических изделий в Киевской Руси, когда зарождаются и начинают активно функционировать первые цехи и мастерские по обработке глины и изготовлению керамических изделий. В первоначальных образцах преобладают женские фигурки, птицы и животные. Они обращают на себя внимание ученых и во время раскопок славянских городищ среднего Приднепровья. Так, на Флоровской горе в Киеве была найдена четвероногая глиняная фигурка с головой человека [9: 139].

Согласно этнографическим источникам глина играла особую роль в жизни наших предков, отождествляясь с живым существом. Глиняные изделия служили в древности и магическим целям, сопровождая культовые обряды. Магические свойства глины И. Пошивайло связывает прежде всего с ее вибрационными характеристиками и показателями внутренней активности. Автор подчеркивает, что «этот минерал способен фиксировать магнитические потоки Земли и быть носителем определенных энергетических контуров. Вполне естественно, что владеть космическими первоэлементами и стихиями: землей-глиной, водой, воздухом, огнем под силу лишь гончару» [6].

Разнообразные сферы применения керамики репрезентируют элементы как духовной, так и материальной культуры народа. В этом кругу и музыкальные инструменты, при изучении которых нами был использован системно-этнофонический метод исследования [4].

Малые формы керамической пластики – это специфический феномен традиционной культуры, произведения народного прикладного искусства гончаров. Вначале они представляли собой незвучащие глиняные фигурки в виде птиц или животных. Эти керамические изделия были весьма популярны, и сегодня их производят в некоторых регионах. Впоследствии многие из них становятся звуковым орудием (их стали делать полыми, появляется свистковое устройство, а позднее – грифные отверстия). Для каж-

дого случая жизни человека люди знали определенные мелодико-интонационные обороты, воспроизводимые на свистульках. Как отмечает Л. Сабан, в пластике малых форм материализовалось представление народа об окружающем мире; люди верили, что звуковые игрушки в сочетании с комплексом магических ритуальных действий оберегали землю, людей, животных, обеспечивали плодородие природы [7: 70]. К сожалению, сведения о первых звуковых интонациях керамических изделий не сохранились.

Малые формы звуковой керамической пластики имеют глубокие культурно-социальные корни и у многих народов Азии, Америки, Африки, Европы [1]. Недавно на территории современной Италии при строительных работах (в 2013 г.) в древнем захоронении ученые нашли фигурку из обожженной глины, напоминающую свинью. Она одновременно являлась и игрушкой, и сосудом для кормления ребенка. Терракотовая свинка была изготовлена приблизительно 2400 лет назад на юго-востоке Аппенинского п-ва и покоилась в погребении наряду с другими археологическими объектами, среди которых были поделки из глины, включая две статуэтки в виде женских фигурок [14].

В давние времена люди верили, что свист в пустотелые кости, растения, глиняные изделия, имитация звуков птиц, зверей призывали духов-покровителей к человеку. Так, по свидетельству И. П. Сахарова, в Вятской губернии существовала традиция поминовения предков, во время которого на берегу речки продавали разные сладости, глиняные лошадки, свистунцы и шарики... Взрослые пели и танцевали, а дети бросались глиняными шариками и свистели в свистунцы. Именно эти традиции и зародили термин «свистопляска» [8: 98]<sup>1</sup>.

Лишь в XIX веке этнографы впервые обратили внимание на предмет материальной культуры: керамическую скульптурку – детскую игрушку. Часто дети сами приобщались к пластическим формам, ярко проявляя индивидуальное творчество. Игрушка в то время имела огромное воспитательное значение: это было знакомство с окружающим миром, сказочными персонажами,

---

<sup>1</sup> Такой обычай встречается также под другим русским названием «свистуньи» [3].

фантастическими героями. Для них, как отмечает украинский исследователь А. Найден, было характерным и «мифомышление, поскольку его семантические истоки касаются природы древних родовых тотемов и фетишей» [5: 62]. Постепенно формировались основы мировосприятия, в том числе музыкального.

Керамическая звуковая фигурка и сегодня очень популярна в Украине. Особенно яркое впечатление производят фигурки мелкой пластики на ярмарках, народных праздниках. В наше время среди археологических раскопок также находят давние образцы керамических изделий (предметы домашнего быта, разнообразных виды посуды, а также фигурки птиц, животных).

Очень редкая по конструкции и цветовому оформлению двусторонняя звуковая скульптура темно-зеленого цвета со свистком без грифных отверстий найдена нами в конце XX века на Полтавщине (Оржицкий район, хутор Грабов). С одной стороны фигурки – верхняя часть антропоморфного существа, которое как бы играет на духовом инструменте с грифными отверстиями (можно увидеть одно из них), с другой – голова дракона. Пока неизвестны регион функционирования, а также время пребывания данной скульптуры в этом хуторе.

Если о керамике в целом в Украине существует специальная литература, то о малых звуковых формах – лишь фрагментарные, чаще региональные, описания. В контексте изучения различных групп музыкальных инструментов к свистулькам обращались Н. Привалов, Г. Хоткевич, позднее – П. Иванов, И. Мациевский, Л. Сабан, М. Хай, Б. Яремко, Л. Черкасский. Подробнее начинает исследовать художественные особенности форм керамической звуковой пластики, одновременно изготавливая подобные инструменты, художница-керамист из Львова Александра Чаплий.

Исследуя этимологию названий керамических звуковых игрушек, мы обнаружили, что в разных регионах Украины они имеют свои отличия. В одних названиях отражены зооморфные образы, что характерно для западных регионов, – гусочка, петушок, курочка, уточка, баранчик, «зозулька» (кукушечка). В других – способ звукоизвлечения; и они распространены большей частью в центральных, восточных и южных регионах – свистулька, свистик, свистунец.

Функционируя столетиями, культура звуковых игрушек передавалась из поколения в поколение во всех аспектах эргологии и бытования: подготовка материала, региональный технологический процесс производства, конструкция, символика, воспроизведение и восприятие разнообразных интонаций и пр.

От региональных природных ресурсов зависели особенно-сти материала инструментов, результаты его обработки: фактура, цвет глины. Для изготовления свистулек использовали различные виды глины: белую, красную, черную, каолиновую, терракотовую и др. Сегодня в отдельных регионах начали использовать глину с фаянсовыми элементами и каменной массой.

Детальный анализ научных источников, а также собственные исследовательские поиски, непосредственная работа с отдельными свистульками коллекции позволяют нам утверждать, что в культуре звуковой керамической пластики, как и в игрушке, сохранены традиции символического осмысления древних зоо- и антропоморфных образов и сюжетов, отражающих народно-поэтическое творчество украинского народа. Разнообразие керамических свистулек своей образностью отображает как реальный мир (ребенок с животными и птицами, бандурист, гармонист, дед, баба), фантастический (трехглавый змея, чайка, конь), так и сказочный (свинопас на свинье, кот с бандуркой, лисица с петухом). Такие изделия, с некоторыми отличительными признаками, характерны почти для всех регионов.

Для росписи глины использовали минеральные краски, но чаще – натуральные растительные красители. Например, для черного цвета использовали отвар веток ольхи, для разных оттенков желтого цвета – цветы ромашки, лук, для оттенков синего цвета – цветы сон-травы, для зеленого – рожь. Молочай и зверобой употребляли для получения отваров оранжевых цветов, гречневую сечку – для коричневых.

Среди внешних украшений мы выявили самобытную художественную интерпретацию реальных форм природы и их символику. Так, растительные мотивы – это стилизация «древа жизни», «барвинка», переданные геометрическими элементами. В отделочных композициях распространены горизонтальные линии

(символ земли), вертикальные с веточками и листочками (растительный мир), волнистые (символ воды), а также диагональные линии, цветочные розетки, семантический анализ которых свидетельствует о давних элементах украинской керамики, ее орнаментации и украшений. К геометрическим построениям относятся солярно-астральные символы: кресты, круги, треугольники, квадраты, ромбы. Продавленные стеклом точки, крапинки (природная символика) символизируют колос, зерно, траву.

Символические элементы и даже краски переносят нас к временам древности, а реальные образы и сюжеты – к древнеславянской мифологии, отголоску эпохи ранних верований. Иногда и сегодня детям объясняют, почему именно птица – предсказательница весны, символ мечты; лошадка – благословение солнца и удача для ребенка. Олень рассматривается как символ земледелия, ремесел; барашек связан с представлениями о благополучии; всадник – символ силы, выносливости.

При сохранении традиционных форм керамических звуковых скульптурок современный этап их изготовления характеризуется привнесением новейших технологий: элементов отделки, гравировки, гаммы цветов эмали и глазури, растительного декора. К этим технологиям относим и шликерное литье, имитацию шерсти овец (иногда дети даже пытаются прикоснуться к такой поверхности), рыбьей чешуи (Полтавщина, юг Украины, Киевщина, Запорожье).

Образцом *современно-традиционной* технологии является так называемая гончарка – лепка основной формы фигуры на гончарном круге. При такой технологии полученную форму дополняют необходимыми деталями, придавая им, благодаря использованию разнообразных оттенков эмали, рельефность, выразительность. К этому процессу часто приобщаются целые семьи. В современных свистульках можно легко определить авторство мастера по указанной (чаще снизу изделия) фамилии, инициалам или символическим знакам.

Рассмотрев материал керамических звуковых изделий, их конструктивные формы, названия, внешние украшения и символические элементы, переходим к исследованию ее звуковых характеристик.

Одним из первых, кто обратил внимание в своей работе на свистульки тысячелетней давности, был выдающийся украинский этноорганолог Гнат Хоткевич. В книге «Музыкальные инструменты украинского народа» автор ссылается на описание работы кустарей Полтавской губернии русским инструментоведом Н. Приваловым. По свидетельству Г. Хоткевича, Н. Привалов описал четыре глиняных свистунца (в монографии их, к сожалению, представлено лишь три). Первый «очевидно излюбленный местный мотив» – «барыня в шляпе с ридикюлем на правой руке, под левой она держит то ли собачку, то ли утку. Тут же, в хвосте утки, сделано дульце для дутья со втулкой... при вдвании производится лишь один звук  $b^3$ » [11: 172–173]. Хоткевич подчеркивает, что эта фигурка более современна и что ее «мотив новейший и мотив только полтавских кустарей. Обычная же форма нашего свистуна, – продолжает автор, – это птичка». Становится понятным, почему Г. Хоткевич определил «мотив» лишь полтавских мастеров: именно их изделия в то время были наиболее известны и распространены в народном быту.

Вторая фигурка, которую описывают Н. Привалов и Г. Хоткевич, – это свистунец в форме барана с одним отверстием; закрывая и открывая его, можно воспроизвести чистую кварту:  $a^2 - d^3$ . Последняя описанная фигурка (петушок) с двумя отверстиями: закрыв два отверстия, можно воспроизвести звук  $fis^2$ , при открытии одного – звучит  $h^2$ . При открытии двух отверстий воспроизводится звук –  $a^2$ . Так, по крайней мере, описано в работе. Очевидно, здесь произошла техническая ошибка. Учитывая законы акустики, при открытии двух отверстий звук должен быть выше, нежели при открытии одного из них. Учитывая первый интервал – чистую кварту, предполагаем, что третьим звуком мог бы быть звук  $d^3$ , а в целом минорный квартсектакорд. Таким образом, Н. Привалов и Г. Хоткевич показали лишь три образца свистунцов: без отверстий, с одним отверстием и с двумя. И тут же Г. Хоткевич отметил, что «в зарубежной историографии существует много информации о свистунцах..., в России над ними работал Н. Привалов, специалистка Дитрих получила даже ученую степень за работу “О свистках”, а у нас в этой области нет ничего» [11: 173–174].

Почти через полстолетия в Украине появляется информация о керамической звуковой игрушке. Современный украинский исследователь традиционных музыкальных инструментов и музыки карпатского региона Б. Яремко, рассматривая гуцульские музыкальные инструменты, дает описание одного из давних инструментов – керамической «зозульки» и ее звукоряд. «Зозуля с двумя отверстиями и основным тоном  $c^2$ , – пишет Б. Яремко, – дает звукоряд тетрахорда с возможными альтерационными отклонениями:  $c^2 - c^2\downarrow - c^2\uparrow - g^2$ , а с основным тоном  $d^2$  – звукоряд  $d^2 - g^2 - ges^2 - a^2$ . Зозулька с 4-мя отверстиями и основным тоном  $as^1$  дает прямой звукоряд  $as^1 - h\uparrow^1 - c^2 - d^2 - f^2 - fis^2$  ( $ges^2$ ), который расширяется при использовании вариантной аппликатуры» [12: 349–350]<sup>2</sup>. Б. Яремко определил интересные для дальнейшего исследования звукоряды, однако привел лишь единичные примеры.

Часто на ярмарках можно встретить изделия со свистком, не звучащие, но внешне довольно яркие. И наоборот, есть мастера, которые обращают больше внимания на звук, например современный гуцульский мастер Роман Мицкан. Для своих изделий Роман использует каолиновую глину, которую нужно долго мять для достижения определенной пластичности. А далее – сложный процесс работы: «это процесс не такой, – информирует Роман, – что взял в руки свистунец, пробил две или четыре дырки, подул: ага, не играет, залепил, просверлил дальше. Нет, так ничего не выйдет, не один мастер так себе пробовал, а в конце концов выкинул, потому что не выдержал» [2: 27]. Р. Мицкан утверждает, что к работе необходимо готовиться, думать, искать, тогда и убеждаешься, что «когда поднять вот эти дырочки выше, то и звук будет выше, чем ниже они – тем и звучание ниже. Большое значение имеет расстояние между дырочками: если они очень

<sup>2</sup> Обратим внимание еще на одну техническую ошибку: в статье Б. Яремко «Народні музичні інструменти» [12] приводится звукоряд  $c^2 - c^2\downarrow - c^2\uparrow - g^2$ . На «зозульке» с двумя грифными отверстиями три первых звука по законам акустики не могут быть одинаковы по высоте. Верный звукоряд был напечатан в статье того же автора «Музичні інструменти Гуцульщини»:  $c^2 - e^2\downarrow - e^2\uparrow - g^2$  [13: 57]. Очевидно, есть неточность и во втором примере (с основным тоном  $d^2$ ).

близко, также не достигнем необходимой связи звуков»... Мастер утверждает, что сейчас мало кто занимается изготовлением свистунов, потому что не хотят и не могут, «потому что изготовить свистульку так, чтобы в ее игре кто-то почувствовал Карпаты, их настроение, – это уже мастерство»<sup>3</sup>. Большинство его изделий часто приближаются к традиционным формам. Что касается звуковых свойств, мастер ищет определенные тембры, используя собственный «закон просвиста», при котором находит живое, неповторимое природное звучание. Он учитывает форму, размер, оформление, однако главное для него – сохранить звуковой этнофон своего горного края. «Сколько думано-передумано, – говорит мастер, – сколько сделано, а как душа не вышла чудом звука изпод твоего сердца и не оживила то изделие, – так и будет стоять в образе: но не живое...» [2: 25]. Гуцульского мастера поддерживают и его крымские коллеги: «Глину нужно почувствовать, с ней нужно обращаться очень нежно и осторожно, так, будто в руках маленькая птичка» [14].

На современном этапе далеко не все мастера обращают внимание на звуковые качества керамической свистульки. Так, звучание свистульки Р. Мицкана приближается к человеческому голосу или птичьему щебету, который иногда воспринимается как звучание свистковых или открытых флейт – традиционных гуцульских инструментов. Творческая деятельность Романа Мицкана – необыденное явление, однако сегодня уже не единичное.

Можно назвать последователей Романа из разных регионов. Они – не музыканты, не являются продолжателями каких-либо локальных традиций. Важнейшей составляющей свистулек для них является звук, его чистота, оригинальные звукоряды. Например, Наталия Атамась из Черкащины использует глину с фаянсовыми элементами. Все ее свистульки маленькие, но художественно выразительные, звонкоголосые. Наталья Величенко из Закарпатья всегда удивляет нас необычными формами, разнообразием грифных отверстий, а еще более – чистотой звучания.

---

<sup>3</sup> О керамических зозулях и окаринах гуцулов с цветной фотографией Р. Мицкана см. также в: *Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів*. Вінниця, 2012.

Юрий Дерновой из Ялты на примере очень маленьких изделий демонстрирует поступенный звукоряд диапазоном в две октавы.

Много мастеров из Запорожья и области – Лариса и Виктор Нагурные, Олександр Вильшанский и его ученица Наталья Асламова, звуки птичек которой очень звонкие и полетные.

Известно, что звуковая палитра керамических произведений зависит как от мастера, так и от окружающей среды. Некоторые мастера работают над чистотой звука, строя, тембра, привлекая к этому молодежь. Киевские мастера И. Плехова, Н. Трегубова и ее ученица Марина Ловицкая (12 лет) успешно представляют свои двухголосные свистульки, а белорусский мастер В. Кужелев, который более десяти лет проживает на юге Украины, сделал окарины трехголосными (двухголосие на фоне бурдона). Такие окарины пользуются большой популярностью среди молодежи – как в учебном процессе, так и на концертной сцене.

В. Кужелев вылепил также уникальную фигурку «русалочки» с 4-мя грифными отверстиями. В то время он проживал в Гомеле. О специальном звукоряде мастер не задумывался (он – не музыкант). На встрече с исполнительницами традиционного пения Ровенского Полесья отдельные звуки «русалочки» напомнили им интонации причитаний, которые звучали, и, возможно, звучат сегодня в региональном обряде «Проводы русалок». В данном случае звучание керамической свистульки отдаленно напоминает тембр человеческого голоса в причитаниях, вызывая тем самым ассоциации с архаическим вокальным интонированием.

Действительно, звук должен быть не только звонкий, прозрачный, но и отвечать региональным традициям. Сейчас это сделать сложно, многое утеряно, но попытаемся определить натуральные и схематические звукоряды коллекционных свистулек для дальнейших исследований. Результаты можно использовать для сравнения звучания региональных свистулек с разным количеством отверстий, разных мастеров, выявляя сходные и отличительные признаки 191 образца керамической звуковой пластики.

Результаты исследования представлены в предлагаемых таблицах:

**Таблица № 1**  
**А. Инструменты с одним отверстием**

№ п/п	Регион	Интервал <sup>4</sup>	Количество образцов	Количество мастеров
1.	Полтавщина Черкащина Центр, Юг Подолье Гуцульщина	g – a	15	9
2.	Полтавщина Черкащина Гуцульщина	g – b	12	5
3.	Полтавщина Черкащина	g – h	4	4
4.	Полтавщина	g – c	3	2

**Таблица № 2**  
**Б. Инструменты с двумя отверстиями**

№ п/п	Регион	Звукоряд	Количество образцов	Количество мастеров
1.	Полтавщина Черкащина Центр, Юг Гуцульщина	g – a – h	30	9
2.	Полтавщина Подолье Гуцульщина	g – b – c	13	5
3.	Полтавщина Подолье	g – b – des	10	5
4.	Полтавщина Черкащина	g – a – b	6	5
5.	Полтавщина	g – h – d	4	2
6.	Полтавщина	g – c – es	2	1
7.	Полтавщина	g – cis– e	1	1

<sup>4</sup> Звукоряды даны на условной высоте, согласно международному стандарту, от звука g без указания октавы.

**Таблица № 3**  
**Таблица звукорядов в инструментах с 3, 4, 6, 7 отверстиями**

№ п/п	Регион	Количество отверстий	Звукоряды
1.	Полтавщина	4	g – b – h – cis – d
	Гуцульщина	4	g – b – – des – es – f
		4	g g – b – h – cis – d
		4	g – b – h – – d – es
Юг Украины	4	g – b – c – d – es	
2.	Полтавщина	4	g – a – b – c – des
	Гуцульщина	4	g – a – b – h – c
	Подолье	4	g – a – b – h – c – d
3.	Гуцульщина	6	g – a – h – c – d – e – f
	Подолье	7	g – a – h – cis – dis – e – f – fis
		6	g – a – h – c – cis – d – dis
	Северное Причерноморье	6	g – a – h – cis – d – dis – e
4	4	g – a – h – cis – d	
4.	Прикарпатье	3	g – – h – – d – – f
		4	g – – h – – d – – – – g
5.	Полтавщина	4	g–gis– a – b – h
6	Подолье	6	g–gis– a – h – c – cis – d

В представленных таблицах нашли отражение инструменты с разным количеством отверстий работы 23-х мастеров из 10-ти регионов Украины. На Полтавщине (Опишня) встречаются также свистульки без грифных отверстий. В этом же регионе – большое количество изделий с одним и двумя отверстиями. Предварительно можно предположить, что самое архаическое звучание характерно для изделий с Полтавщины. Инструменты с тремя отверстиями (по одному образцу) нами зафиксированы в Карпатском регионе и Подолье.

На каждом конкретном инструменте с одним грифным отверстием (закрывая и открывая его полностью) можно воспроизвести один из следующих интервалов: большая секунда, малая и большая терция, кварта. Все эти интервалы встречаются в архаических образцах Полтавщины. Самый распространенный интервал – большая секунда – зафиксирован в большинстве регионов.

Дальнейшая работа в этом аспекте поможет раскрыть новые грани звуковой керамической пластики.

Сейчас традиционные керамические промыслы существуют во многих регионах Украины; малые формы пластики как были, так и остались творениями отдельных народных умельцев. Правда, на современном этапе к зрелым опытным мастерам присоединяется молодежь и, что особенно важно, члены их семей. Как в прошлом, так и в настоящем свистульки – самые распространенные и любимые игрушки в Украине. Во время празднования Дня Киева, Дня Независимости Украины на Андреевском спуске, в Украинском центре народной культуры – музее им. Ивана Гончара, Национальном музее народной архитектуры и быта Украины (с. Пирогов) окружающее пространство наполняется звуками десятков, а то и более свистулечек. Дети охотно используют и наполненные водой керамические игрушки, воспроизводя различные мелодичные и ритмичные построения, имитацию птичьих трелей, а также легко исполняемые звуки «зозульки».

Распространению и пропаганде звуковой керамической свистульки способствует развитие и возрождение традиционных музыкальных инструментов среди молодежи, в творческих вузах, на фестивалях народной музыкальной культуры, а также на презентации керамических звуковых изделий на научных семинарах, конференциях.

В заключение можем подчеркнуть, что звуковая керамическая скульптура, которая стала отголоском пластической образной символики древней славянской культуры, на современном этапе в повседневном быту осознается народным потребителем, прежде всего, как игрушка. В течение нескольких десятков лет мы наблюдаем ее эволюцию, которая коснулась внешней композиции и предметных форм малой пластики. Над звуковыми характеристиками, в первую очередь, совершенствуя и обогащая тембры изделия, некоторые мастера работают лишь в последнее время. Затем думают об изобразительных элементах.

Звуковой строй в малых архаических формах остался практически без изменений. И сегодня он несет информацию об отдельных типах архаических инструментальных, иногда вокальных звукорядов, а сами архаические типы свистулечек могут способствовать более глубокому исследованию и пониманию основ музыкального мышления человечества.

## Литература

1. The Collection of Musical Instruments. 2. – Kunitachi College of Music (Collection for Organology). Tokyo, 1996.
2. Качкан В. Тих звуків дивна таїна // Соціалістична культура. 1990, № 4–5. С. 25–27.
3. Мароховский Г. Магия звука // Народное творчество: Репертуарное приложение к журналу «Клуб». 1997, № 1. С. 32.
4. Мацневский И. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 54–63.
5. Найден О. Українська народна іграшка: семантика пластичних форм // Іграшка, гра, дитина: від обрядової субстанції до сучасних моделей виховання. – Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. «Марка Грушевського читання» Київ, 2007. С. 62.
6. Пошивайло И. Архаизм гончарских традиций. [http://ukrfolk.com.ua/polissya/POL\\_UKR/POL\\_UKR\(8\).htm](http://ukrfolk.com.ua/polissya/POL_UKR/POL_UKR(8).htm)
7. Сабан Л. Традиційна звукова іграшка // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні». Київ, 1995. С. 69–71.
8. Сахаров И. П. Сказание русского народа о семейной жизни своих предков. – Ч. 2. СПб., 1849. С. 98.
9. Фільц Б. Джерела музичної культури // Дзвін. Львів, 1990, № 11. С. 139.
10. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и мат.: В 2 ч. / Ред.- сост. И. В. Мацневский. М., 1987. Ч. 1. С. 229–261.
11. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 2003. 288 с.
12. Яремко Б. Народні музичні інструменти // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження / П. І. Арсенич, М. І. Базак, З. Є. Болтарович; відп. ред. Ю. Г. Гошко. Київ, 1987. С. 346–353.
13. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини // Народна творчість та етнографія. 1986, № 5. С. 53–39.
14. <http://www.segodnya.ua/regions/krym/Krymskaya-semya-masterov-sozdaet-iz-gliny-igrushki-kotorye-svistyat-na-schaste-i-izgonyayut-zlyh-duhov-453645.html>
15. <http://viknaodessa.od.ua/news/?news=85338>.

## Г. А. Орлов. Автобиография<sup>1</sup>

*(Публикация, подготовка текста и примечания  
А. Б. Никанорова)*

Я, Орлов Генрих Александрович, родился 29 августа 1926 г. в гор[оде] Киеве. Отец из рабочих. В 1932 г. окончил Политехнический институт<sup>2</sup>, ныне инженер Упр[авления] капитального строительства Ленгорисполкома<sup>3</sup>. Мать из мещан. В 1937 году окончила 1-й Педагогический институт иностранных языков<sup>4</sup>. Ныне преподаватель английского языка института им. Лесгафта<sup>5</sup>. Беспартийные. Сестра 1932 г. рожд. в 1955 г. окончила 1-й Педагогич[еский] институт иностр[анных] языков. Ныне препод[аватель] английского языка Лесотехнического института<sup>6</sup>. Член ВЛКСМ<sup>7</sup>.

В 1941 г. я закончил семь классов трудовой средней школы<sup>8</sup>. Вместе с школой был эвакуирован в район Ст[арой] Руссы, а затем в Ярославскую область. В сентябре 1941 года с семьей переехал в Новосибирск, где поступил в декабре 1941 года на завод № 617 радиомонтером<sup>9</sup>, сначала в цех, затем в лабораторию. На заводе проработал до июля 1945 года. Одновременно учился в школе рабочей молодежи, которую окончил в 1944 году.

По возвращении в Ленинград в сентябре 1945 года был принят в Муз. училище ЛОЛГК<sup>10</sup> (муз[ыкальная] школа-семилетка была окончена там же в 1941 году). В следующем году был принят на музыковедческий факультет Консерватории. После его окончания<sup>11</sup> был принят в аспирантуру, из которой был отчислен в октябре 1954 года. Тогда же поступил в Драм. театр Балтфлота<sup>12</sup> в качестве зав[едующего] музыкальной частью, где проработал до октября 1955 года.

Самостоятельным литературным трудом занимался с 1948 года. Активно работал в качестве автора муз[ыкально]-образовательных передач на Ленинградском Радио. В 1954 году появились первые печатные работы<sup>13</sup>. Тогда же начал вести лекторскую деятельность. Осенью 1955 года был принят в число членов Союза Советских композиторов, где являюсь ныне секретарем и членом бюро Секции критики и музыкознания.

С марта 1957 года – старший научный сотрудник Гос. НИИ театра и музыки в Ленинграде<sup>14</sup>.

18 июля 1957 г. [Подпись] Орлов

## Примечания

- <sup>1</sup> Из личного дела Г. А. Орлова. 15.03.1957–26.12.1975. Л. 17. Архив РИИИ. Шифр: 10-3 (по описи: № 189).
- <sup>2</sup> Вероятно, имеется в виду Ленинградский политехнический институт имени М. И. Калинина, нынешний Санкт-Петербургский государственный политехнический университет.
- <sup>3</sup> Управление капитального строительства исполкома Ленинградского городского совета образовано в 1955, ликвидировано в 1992 г.
- <sup>4</sup> 1-й Ленинградский государственный педагогический институт иностранных языков (1-й ЛГПИИЯ). Институт создан в 1937 г. на основе объединения факультетов иностранных языков Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена и Ленинградского государственного педагогического института имени М. Н. Покровского. Находился в бывшем Александровском институте (ул. Смольная, д. 3). В 1956 г. 1-й ЛГПИИЯ присоединен к Ленинградскому государственному университету в качестве факультета иностранных языков, впоследствии слит с филологическим факультетом (*Хрусталева В. А.* К истории высшего педагогического образования в РСФСР: педвузы Москвы и Ленинграда 1918–1961 гг.: библиографический справочник. М., 1963. С. 123–124, 143–146; Обзор документов по истории Ленинградского государственного ордена Трудового Красного Знамени Педагогического института имени А. И. Герцена (1918–1967 гг.). Л., 1936. С. 123; Сборник приказов и распоряжений по Наркомпросу РСФСР. 1937. № 18. С. 6–7, ст. 313; № 20. С. 3, ст. 340; Бюллетень Министерства высшего образования СССР. 1956. № 11. С. 9–10).
- <sup>5</sup> Полное название института на тот период: Государственный дважды орденоносный институт физической культуры имени П. Ф. Лесгафта. В настоящее время – Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени Петра Францевича Лесгафта, Санкт-Петербург.
- <sup>6</sup> Очевидно, имелась в виду Ленинградская лесотехническая академия имени С. М. Кирова, ныне Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет.
- <sup>7</sup> Более подробные сведения о родственниках Г. А. Орлова см. в статье *Л. Г. Ковнацкой* в настоящем сборнике.
- <sup>8</sup> Г. А. Орлов окончил среднюю трудовую школу № 16 Дзержинского района Ленинграда (Басков пер., д. 8). Позднее, ее номер и местоположение менялись (см. статью *Л. Г. Ковнацкой* в настоящем сборнике; Ленинград: Адресно-справочная книга 1940. Л., 1940. Раздел XVI: Учебные заведения. С. 326; *История школы № 193 // Сайт ГБОУ*

СОШ № 193 Центрального района Санкт-Петербурга – URL: <http://school193spb.ru/index.php/school/informaciya/2-uncategorised/559-istorija-shkoli>).

<sup>9</sup> По-видимому, на завод пятнадцатилетний Г. А. Орлов смог устроиться благодаря своему отцу, работавшему до войны в лаборатории ленинградского завода «Светлана». Завод № 617 (сейчас – ОАО «Новосибирский электровакуумный завод “Союз”») был создан в Новосибирске в начале Великой Отечественной войны в августе 1941 г. на базе эвакуированного из Ленинграда оборонного предприятия № 211 «Светлана». Завод примерно на 70 % обеспечивал потребности Красной армии и флота от всего промышленного производства тех лет в радиооборудовании, в частности радиолампах для войсковых радиопередатчиков. В дальнейшем предприятие выпускало детали и приборы сложного радиотехнического профиля для ракетных и космических систем, а также автомобильной и медицинской промышленности (по данным *И. М. Савицкого* – URL: <http://bsk.nios.ru/enciklodediya/novosibirskiy-elektrovakuumnyy-zavod-soyuz>).

<sup>10</sup> Музыкальное училище при Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории, ныне, – Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова.

<sup>11</sup> Г. А. Орлов окончил музыковедческий факультет Ленинградской консерватории в 1951 г.

<sup>12</sup> Драматический театр Балтийского флота. Старейший военно-морской театр России, основан в 1930 г. по инициативе маршала СССР К. Е. Ворошилова. С 1970 г. носит имя поэта Всеволода Вишневского. В настоящее время находится в Кронштадте. По официальным данным с 1947 г. до 1992 г. театр располагался в городе Лиепая (Латвия), однако, в личном листке по учету кадров, заполненным Г. А. Орловым 18 июля 1957 г. в графе «Местоположение учреждения...» при упоминании театра написано: «г. Ленинград» (личное дело Г. А. Орлова в архиве РИИИ. Л. 15об.; URL: <http://milcult.ru/content/dramteatr-kronshtadt>; <http://backup.flot.com/nowadays/structure/baltic/dramatictheatre/>).

<sup>13</sup> В 1954 г. Г. А. Орлов опубликовал монографию «Советский фортепианный концерт» и три статьи в журнале «Советская музыка». Список этих и других его работ см. в «Библиографии работ Г. А. Орлова», публикуемой в настоящем сборнике.

<sup>14</sup> Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки – наименование Российского института истории искусств с 1939 по 1962 г.

## Библиография работ Генриха Александровича Орлова

(Составитель А. Б. Никаноров)

Предлагаемый список работ Г. А. Орлова – первая попытка собрать и систематизировать сведения о его опубликованном научном наследии. В отличие от целого ряда других отечественных музыковедов, работы которых регулярно включались в текущие и ретроспективные библиографические указатели, упоминания о трудах Г. А. Орлова крайне немногочисленны и до сих пор не были приведены к какому-либо единству. Это обусловлено тем, что после отъезда ученого в 1976 г. на постоянное место жительства за рубежом его имя практически исчезло в советской печати. Ранее опубликованные работы замалчивались и редко рекомендовались для прочтения, а немногочисленные новые сочинения долгое время оставались известны лишь узкому кругу близких друзей музыковеда.

Для составления настоящей библиографии нам пришлось собирать информацию, рассредоточенную по различным указателям и справочникам, таким как «Советская литература о музыке» (за 1948–1970 гг.), биобиблиографический словарь «Кто писал о музыке» Г. Б. Бернандта и И. М. Ямпольского (М., 1974. Т. 2), «Летопись газетных статей» и «Летопись журнальных статей» (с 1952 по 1975 гг.). Значительный материал дало ознакомление с неопубликованными библиографическими каталогами и картотеками, принадлежащими Российской национальной библиотеке, библиотекам Российского института истории искусств и Санкт-Петербургской государственной консерватории. За период с 1974 до середины 1980-х годов были просмотрены также международные указатели «The Music index» и «RILM<sup>1</sup> abstracts of music literature». Уточняющую, а иногда и совершенно новую информацию удалось найти в электронных каталогах крупнейших библиотек Европы и Америки, в процессе использования информационно-поисковых систем и электронных книжных массивов, в частности Google Books. Неоценимую помощь в выявлении значительного объема публикаций Г. А. Орлова и уточнении отдельных сведений о них оказала доктор искусствоведения,

---

<sup>1</sup> RILM – принятая в музыкально-библиографической практике аббревиатура, которая расшифровывается как Répertoire International de Littérature Musicale (Международный справочник по музыкальной литературе).

профессор Людмила Григорьевна Ковнацкая, которой приношу глубокую благодарность.

Основная часть библиографии (работы, написанные Г. А. Орловым) состоит из трех разделов: «Отдельные издания», «Статьи в научных сборниках и периодической печати», «Рукописи диссертаций». Дополнением к ней являются перечни: «Книги и сборники научных статей под редакцией или в переводе Г. А. Орлова. 1968 – 1975 гг.», «Книги, подготовленные и выпущенные Г. А. Орловым в его издательстве “Н. А. Frager & Co” 1988–2000 гг.»<sup>2</sup>, «Избранные работы о научной деятельности Г. А. Орлова». Первые пять разделов организованы в хронологическом порядке. Последний, шестой раздел («Избранные работы о научной деятельности Г. А. Орлова») сформирован по алфавитному принципу. В него вместе с работами других авторов включен и ряд публикаций краснодарского музыковеда Николая Николаевича Гаврюшенко, ученика и последователя Г. А. Орлова. Н. Н. Гаврюшенко написаны статьи как непосредственно о своем учителе и его трудах, которые включены в шестой раздел библиографии, так и музыкально-педагогические и культурологические сочинения, вдохновленные орловскими идеями<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Об истории создания издательства «Н. А. Frager & Co» см. в статье Л. Г. Ковнацкой «Генрих Орлов. Биографический очерк» в настоящем сборнике.

<sup>3</sup> *Гаврюшенко Н. Н.* Современная типология музыкальных культур и отечественный вуз // Мир культуры: человек, наука, искусство: тез. докл. Междунар. науч. конф. / Самар. гос. ин-т искусств и культуры. Самара, 1996. С. 257–258; Его же. Системность музыкальной культуры в свете отечественных научных концепций: к вкладу совр. музыковедения в информ. культуру общества // Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы: тез. докл. междунар. науч. конф. / Краснодар. гос. акад. культуры и искусств. Краснодар, 1997. С. 194–197; Его же. Музыкальная культура и общие факторы (принципы обусловленности музыки культурой) // Вестник Кубанского института международного предпринимательства и менеджмента. Краснодар, 2005. № 8. С. 40–45; Его же. Концепции Н. Г. Шахназаровой и Г. А. Орлова: значимость обобщений, культурологический потенциал // XX век в истории России: Актуальные проблемы: сб. материалов III Междунар. научно-практической конф. / Пенз. гос. сельскохозяйственная академия. Пенза, 2007. С. 39–40; Его же. О культурологическом потенциале концепций Н. Г. Шахназаровой и Г. А. Орлова // Вестник научных трудов Краснодарского регионального отделения Всероссийского народного туристического общества. Краснодар, 2007. № 1. С. 27–30 и др.

Большая часть изданий, имеющихся в библиотеках Санкт-Петербурга, были просмотрены нами *de visu*, что позволило уточнить неполные или спорные библиографические данные. В целях раскрытия содержания или разъяснения специфики некоторых публикаций, к ним сделаны краткие аннотации, данные в квадратных скобках либо уменьшенным кеглем в виде примечаний.

### Отдельные издания

1. Древо музыки / Ред. Л. Г. Ковнацкая; Предисл. М. С. Друскина. Санкт-Петербург: Сов. композитор. С.-Петерб. отд-ние; Вашингтон: Н. А. Frager & Co., 1992. XV, 408 с.
2. Древо музыки / Ред. Л. Г. Ковнацкая; Предисл. к первому изд. М. С. Друскина. 2-е изд., испр. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2005. 440 с.
3. Истоки «Сказания о граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Моск. орден Ленина гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1957. 16 с.
4. Б. Ключнер. Концерт для скрипки с оркестром. Л.: Сов. композитор, 1959. 10 с. (В помощь любителю музыки).
5. Музыка, рожденная жизнью: [о советской симф. музыке]. М.: Знание, 1963. 47 с. (Новое в жизни, науке, технике. 6-я серия: Литература и искусство; 19).
6. Русский советский симфонизм: пути, проблемы, достижения / Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии. М.; Л.: Музыка, 1966. 332 с.
7. Симфонии Шостаковича / Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии. Л.: Музгиз, 1961. 324 с.
8. Симфонии Д. Шостаковича. Л.: Музгиз, 1962. 68 с. (Б-ка музыкального самообразования).
9. Советский фортепианный концерт. Л.: Музгиз, 1954. 211 с.
10. Дмитрий Дмитриевич Шостакович: краткий очерк жизни и творчества. М.; Л.: Музыка, 1966. 120 с. (Книжка для юношества).
11. Владимир Владимирович Щербачев: Очерк жизни и творчества. Л.: Сов. композитор, 1959. 128 с., ил. и нот., 1 л. портр.
12. Щербачев. «Пятая симфония». Л.: Сов. композитор, 1959. 13 с., портр. (В помощь любителю музыки).

## Статьи в научных сборниках и периодической печати

### 1954

13. К спорам о Китеже // Сов. музыка. 1954. № 1. С. 75–80.

14. Обогащение жанра (О советской лирико-драматической симфонии: 27-я симфония Н. Мясковского и 10-я симфония Д. Шостаковича) // Сов. музыка. 1954. № 11. С. 10–15.

15. Произведения молодых ленинградцев: [о музыкально-симфонич. поэме Ю. Балкашина «Павлик Морозов»; «Симфонияетте» Л. Пригожина и фортепианном концерте Н. Симонян] // Сов. музыка. 1954. № 12. С. 33–37.

### 1955

16. Все ли благополучно в творчестве молодых? [Накануне съезда композиторов] // Смена. 1955. 1 дек. (№ 283). С. 3.

### 1956

17. Симфоническая поэма А. Петрова // Сов. музыка: статьи и материалы. М., 1956. Вып. 2. С. 258–261.

18. Владлен Чистяков // Там же. С. 270–273.

19. Люциан Пригожин // Там же. С. 262–265.

20. Симфония И. Шварца // Там же. С. 274–277.

21. Симфонические произведения // Творчество ленинградских композиторов. 1948–1955: Обзорно-крит. статьи / Под ред. А. Н. Должанского; Ленингр. отд-ние Союза советских композиторов. Секция критики и музыкознания. Л., 1956. С. 142–179.

22. Скрипичный концерт Б. Клюзнера // Сов. музыка. 1956. № 2. С. 43–48.

23. Симфоническое творчество ленинградских композиторов: Навстречу Второму Всесоюзному съезду композиторов // Лен. правда. 1956. 30 авг. (№ 203). С. 3.

### 1957

24. Первые успехи: Навстречу Второму Всесоюзному съезду композиторов [О музыке А. Петрова] // Сов. культура. 1957. 19 марта (№ 38). С. 3.

## 1958

25. В поисках героической темы: [О программных сочинениях ленингр. композиторов Г. Уствольской, Н. Червинского и Н. Шахматова] // Сов. музыка. 1958. № 5. С. 31–38.

26. Симфонии Д. Д. Шостаковича // Учен. записки Гос. науч.-исслед. ин-та театра, музыки и кинематографии. Л., 1958. Т. 2: Сектор музыки. С. 55–69.

27. Возрожденная опера: [О постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже» в Ленингр. театре оперы и балета им. С. М. Кирова] // Сов. музыка. 1958. № 10. С. 76–81.

## 1960

28. Доброе предзнаменование: [О вокально-симфонических произведениях А. Петрова «Поэма о пионерке» и Ю. Балкашина «Поэма»] // Сов. культура. 1960. 19 янв. (№ 8). С. 3.

29. «Кармина Бурана»: [исполнение в Ленинградской филармонии, дирижер А. Анисимов] // Музыкальная жизнь. 1960. № 8. С. 9.

30. Творческая эволюция Римского-Корсакова в 90-е и 900-е годы и «Сказание о невидимом граде Китеже» // Вопросы музыковедения: Сб. статей. М., 1960. Т. 3. С. 499–538.

## 1961

31. Недолгий путь: [Памяти композитора Ю. Балкашина] // Сов. музыка. 1961. № 12. С. 41–44, портр.

## 1962

32. Испытанная временем: К 25-летию со дня первого исполнения Пятой симфонии Д. Шостаковича: [Беседа о музыке] // Муз. жизнь. 1962. № 23. С. 7–8.

## 1963

33. Упадок или обновление? [О современной симфонической музыке. В связи со статьей М. А. Элик «Что волнует сегодня» (Сов. музыка. 1963. № 1. С. 17–24)] // Сов. музыка. 1963. № 4. С. 31–36.

34. Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1963. Вып. 2. С. 181–215.

## 1964

35. О своеобразии оперного произведения // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1964. Вып. 3. С. 37–51.

36. О шекспировском у Шостаковича // Шекспир и музыка. Л., 1964. С. 276–302.

37. Трагедия, воплощенная в музыке: [Рец. на музыку Д. Д. Шостаковича к фильму «Гамлет» (1964), сценарий и постановка Г. М. Козинцева] // Сов. культура. 1964. 25 апр. (№ 50). С. 3.

## 1965

38. О композиторской самодеятельности // Проблемы музыкальной самодеятельности: [Сб. статей]. М.; Л., 1965. С. 105–120.

## 1966

39. Наш современник: [К 60-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича] // Нева. 1966. № 9. С. 185–190.

40. Поиск и открытия: Ленинградская музыкальная весна // Сов. культура. 1966. 1 мая (№ 52). С. 2.

## 1967

41. Военный реквием Бриттена // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1967. Вып. 5. С. 65–99.

42. В середине пути: к 30-летию создания IV симфонии // Дмитрий Шостакович: [Сборник] / Сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М., 1967. С. 166–188.

43. Зарубежная музыка в советском музыкознании // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1967. Вып. 6/7. С. 115–146.

44. Творчество ленинградских композиторов // Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет: Музыкально-исторический очерк. Л., 1967. С. 52–172 (в соавторстве с А. Н. Сохором).

## 1968

45. Предисловие // *Petit P.* Тональность в современной музыке / Пер. с англ. Г. А. Орлова. Л., 1968. С. 3–4.

## 1969

46. Художественная культура и технический прогресс // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1969. Вып. 9. С. 18–41.

## 1970

47. О бетховенской программности // Людвиг ван Бетховен. Эстетика. Творческое наследие. Исполнительство: Сб. статей к 200-летию со дня рождения. Л., 1970. С. 65–81.

48. Обсуждая сборники «Музыка и современность»: [Участие, наряду с другими музыковедами, в обсуждении сборников вып. 1 (1962), вып. 2 (1963), вып. 3 (1965), вып. 4 (1966), вып. 5 (1967), вып. 6 (1969)] // Сов. музыка. 1970. № 9. С. 98–99.

Полный текст обсуждения опубликован на с. 89–103. Выступление Г. А. Орлова дано в изложении редакции журнала.

49. Music aesthetics and artistic culture of the Twentieth century // Cahiers d'histoire mondiale = Journal of World History = Cuadernos de historia mundial / UNESCO, Commis internationale pour une histoire du développement scientifique et culturel de l'humanité. Neuchâtel (Switzerland); Paris, 1970. Vol. 12. № 1/2. S. 244–250, 269. (В соавторстве с М. С. Друскиным).

## 1971

50. Симфонизм Шостаковича на переломе // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1971. Вып. 10. С. 3–31.

## 1972

51. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. М., 1972. Вып. 1. С. 358–394.

## 1973

52. Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. М., 1973. Вып. 2. С. 434–479.

53. Музыкант-гражданин: [Творческий портрет Д. Шостаковича] // Рассказы о музыке и музыкантах. Л.; М., 1973. [Вып.1]. С. 100–123.

## 1974

54. Временные характеристики музыкального опыта. Неоднородность восприятия. Целостность восприятия (Исполнение и импровизация) // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. М., 1974. С. 272–302.

55. Структурная функция времени в музыке (Исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1974. Вып. 13. С. 32–57.

#### 1975

56. Верность музыке: К 70-летию со дня рождения М. С. Друскина // Сов. музыка. 1975. № 4. С. 63–67. (В соавторстве с Л. Ковнацкой и И. Хлебаровым).

57. Н. А. Римский-Корсаков на пороге XX века: Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1975. Вып. 14. С. 3–30.

58. Традиционные и новые подходы в изучении музыки // Методологические проблемы современного искусствознания: Сб. статей. Л., 1975. Вып. 1. С. 111–126.

#### 1979

59. The Temporal Dimensions of Musical Experience // Musical Quarterly. 1979. Vol. 65, № 3 (July). P. 368–378.

#### 1980

60. Dunayevsky, Isaak Iosifovich // The New Grove dictionary of Music and Musicians: In 20 Vol. [1<sup>st</sup> ed. (6<sup>th</sup> ed.)]<sup>4</sup> / Ed. by Stanley Sadie. London, 1980. Vol. 5. P. 715.

61. Klyuzner, Boris Lazaryevich // Там же. Vol. 10. P. 116–117.

62. Pashchenko, Andrey Filippovich // Там же. Vol. 14. P. 260–261.

63. Shcherbachov, Vladimir Vladimirovich // Там же. Vol. 17. P. 244–245.

64. Shteynberg [Steinberg], Maximilian Oseyevich // Там же. Vol. 17. P. 276.

---

<sup>4</sup> С 1981 по 1998 г. словарь перепечатывался 17 раз в виде репринтов с включением в них небольших дополнений и уточнений. В серии словарей «Grove`s dictionary of Music and Musicians» издание 1980 г. является шестым, а в новой редакции («The New Grove...») – первым. Вторая версия Нового словаря Г. Грова в 29 томах выпущена в 2001 г. с обозначением на титуле «Second edition». Она же была перепечатана в 2002 г. Во втором издании (версии) Нового словаря Г. Грова некоторые статьи Г. А. Орлова опубликованы с дополнениями Л. Г. Ковнацкой (см. № 72–76).

## 1981

65. Toward a Semiotics of Music // The Sign in Music and Literature / Ed. by Wendy Steiner; University of Texas. Austin, 1981. P. 131–137.

## 1986

66. При дворе торжествующей лжи: размышления над биографией Дмитрия Шостаковича // Страна и мир: Обществ.-полит., экон. и культ.-филос. журн. Мюнхен, 1986. № 3. С. 62–75.

Позднее, статья в различных вариантах была неоднократно перепечатана другими изданиями (см. № 67–69, 71).

## 1989

67. Звено в цепи: [о Д. Д. Шостаковиче] // Сов. культура. 1989. 4 мая (№ 53). С. 5.

Сокращенный вариант статьи «При дворе торжествующей лжи», опубликованной в 1986 г. (см. № 66). Текст занимает всю газетную полосу, ему предпослано краткое вступление композитора Андрея Петрова «Размышления над биографией Дмитрия Шостаковича».

## 1990

68. Звено в цепи: Размышления над биографией Шостаковича // Музыка в СССР. 1990. [№ 1] (Январь/Март). С. 37–41.

Журнальный вариант статьи, опубликованной под тем же заглавием в 1989 г. в газете «Советская культура» (см. № 67) с сокращенным вступлением композитора Андрея Петрова.

69. При дворе торжествующей лжи: размышления над биографией Дмитрия Шостаковича // Искусство Ленинграда. 1990. № 4. С. 58–69.

Перепечатка статьи, опубликованной в журнале «Страна и мир» в 1986 г. (см. № 66).

## 1991

70. Древо жизни: фрагмент из первой главы [книги «Древо музыки»] // Сов. музыка. 1991. № 7. С. 86–91; № 9. С. 86–90.

## 1996

71. «При дворе торжествующей лжи»: Размышления над биографией Шостаковича // Д. Д. Шостакович. К 90-летию со дня рождения / Ред.-сост. Л. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 8–28.

Впервые опубликовано в журнале «Страна и мир» в 1986 г. (см. № 66).

## 2001

72. Dunayevsky, Isaak Iosifovich // The New Grove dictionary of Music and Musicians: In 29 Vol. 2nd. ed. / Ed. by Stanley Sadie; Executive ed. John Tyrrell. London, 2001. Vol. 7. P. 703.

73. Klyuzner, Boris Lazaryevich // Там же. Vol. 13. P. 684–685.

74. Pashchenko, Andrey Filippovich // Там же. Vol. 19. P. 182–183. (С дополнениями Л. Г. Ковнацкой).

75. Shcherbachyov, Vladimir Vladimirovich // Там же. Vol. 24. P. 336–337. (С дополнениями Л. Г. Ковнацкой).

76. Steinberg [Shteynberg], Maximilian Oseyevich // Там же. Vol. 23. P. 241–242. (С дополнениями Л. Г. Ковнацкой).

## 2009

77. Духовное пространство // Памяти Михаила Семеновича Друскина: В 2 кн. / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая и др. СПб., 2009. Кн. 1. С. 232–246.

Написано в 1970 г. для сборника трудов (Festschrift) в честь 75-летия М. С. Друскина (ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая), напечатанного в одном экземпляре на пишущей машинке. Статья является фрагментом исследования «Время и пространство музыки», начатого еще в 1960-е гг. и завершеном в первом варианте в 1974 г. Полностью опубликовано в книге: «Древо музыки» (см. № 1–2).

78. Из переписки [М. С. Друскина] с Г. А. Орловым / Публ. и вступ. ст. Л. Ковнацкой и Г. Орлова, коммент. Л. Адэр и Л. Ковнацкой // Памяти Михаила Семеновича Друскина: В 2 кн. / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая и др. СПб., 2009. Кн. 2. С. 227–372.

### Рукописи диссертаций

79. Истоки «Сказания о граде Китиже Н. А. Римского-Корсакова»: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1957. 339 с. ноты, ил.

Защищена в 1958 г. в Московской консерватории.

80. Русский советский симфонизм: Дис. ... докт. искусствоведения. Л., 1966. 331 с.

Защищена в 1970 г. в Институте искусствознания в Москве по ранее написанной одноименной монографии.

**Книги и сборники научных статей  
под редакцией или в переводе Г. А. Орлова 1968–1975 гг.**

1. *Рети Р.* Тональность в современной музыке / Пер. с англ. Г. А. Орлова. Л.: Музыка, 1968. 132 с. [*Reti, Rudolf.* Tonality in modern Music].
2. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; ред. пер. Г. А. Орлов, послесловие и общая ред. М. С. Друскина; коммент. И. В. Белецкого. Л.: Музыка, 1971. XVI, 414 с. [*Dialogues and a diary / Igor Stravinskij; Robert Craft*].
3. Блок и музыка: Сб. статей / Сост. М. А. Элик; Под общей ред. Г. А. Орлова. Л.; М.: Сов. композитор, 1972. 280 с.
4. Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 1. / Редколлегия: Г. А. Орлов, М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман. М.: Сов. композитор, 1972. 395 с.
5. Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 2. / Редколлегия: Г. А. Орлов, М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман. М.: Сов. композитор, 1973. 480 с.
6. *Пэрриш К., Оул Дж.* Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до И. С. Баха / Пер. с англ. Г. А. Орлова. Л.: Музыка, 1975. 215 с. [*Masterpieces of music before 1750: an anthology of musical examples from gregorian chant to J. S. Bach / compiled and ed. with historical and analytical notes by Carl Parrish and John F. Ohl*].

Из-за отъезда Г. А. Орлова на постоянное жительство за рубеж его имя как переводчика в выходных данных книги не названо.

**Книги, подготовленные и выпущенные Г. А. Орловым  
в его издательстве «Н. А. Frager & Co» 1988–2000 гг.**

1. *Друскин Я. С.* Вблизи вестников / Сост., ред. и предисл. Г. Орлов. Washington: Н. А. Frager & Co, 1988. 325 с.: портр., факсимиле.
2. *Зорин, Юрий.* Страницы о Судейкине: Pages on Soudeikin. Washington: Н. А. Frager & Co, 1989. 200 с.

Наличие издания в фондах российских и зарубежных библиотек установить не удалось. С 2012 г. библиографическое описание размещено в книжном массиве Google Books под заглавием «Stranitsy Sudeikine»,

ISBN: 0929647017, 9780929647012. Местонахождение печатного оригинала не указано.

3. *Кторова Алла. [Шандор, Виктория Ивановна, ур. Кочурова]. Сладостный дар: Рассказы об именах, фамилиях и названиях в русской и иноязычной речи. Вып. 1. Washington: H. A. Frager & Co, 1990. 102, [10] с.*

Переиздание: [М.]: Весть, 1995(?). 102, [9] с. без ссылки на 1-е изд.

4. *Орлов Г. А. Древо музыки / Ред. Л. Г. Ковнацкая; Предисл. М. С. Друскина. Санкт-Петербург: Сов. композитор. С.-Петерб. отделение; Вашингтон: H. A. Frager & Co., 1992. XV, 408 с.*

5. *Djin Yana. Bits and Pieces of Conversations. Washington H. A. Frager & Co, 1994. 104 p.*

6. *Перельман, Натан. Осенние листья. Washington: H. A. Frager & Co, 1994. 64 p., порт. [Перельман Н. Е. В классе рояля: Короткие рассуждения. Л., 1970; переизд.: Л., 1975, Л., 1981, Л., 1986, Л., 1994].*

7. *Perelman, Natan. Autumn Leaves / Ed. by Joanne Hoover; Translated from the Russian by Genrikh Orlov; postscript by Leonid Gakkel. Washington: H. A. Frager & Co, 1994. 64 p.*

8. *Памяти Н. С. Рабиновича: Очерки. Воспоминания. Документы / Сост. Д. Бухин; Ред. Л. Ковнацкая. Washington: Frager, 1996. 246, [1] с.: ил., нот.*

9. *Braudo, Isaiah. On The Study of Keyboard Works by J. S. Bach in Music Schools / Translated from the Russian by Henry Orlov; Edited and Introduced by Julian Martin. Washington H. A. Frager & Co, 1998. XV, 80 p., порт. [Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М.; Л., 1965; переизд.: Л., 1979, СПб., 1994].*

10. *Golubovskaia N. I. The Art of the Pedal / Translated from the Russian by Genrikh Orlov. Washington: H. A. Frager & Co, 2000. X, 124 p.: ill. [Голубовская Н. И. Искусство педализации. М.; Л., 1967; переизд.: Л., 1974].*

#### **Избранные работы о научной деятельности Г. А. Орлова**

1. *Гаврюшенко Н. Н. Концепция музыкальной культуры в монографии Г. А. Орлова «Древо музыки» // Методологические аспекты музыкознания и музыкальной педагогики: материалы*

всерос. науч. конф. / Краснодар. гос. акад. культуры; Моск. гос. пед. ун-т и др.; отв. ред. Н. Н. Гаврюшенко. Краснодар, 1997. С. 22–25.

2. *Гаврюшенко Н. Н.* Концепция Г. А. Орлова и музыкальный вуз (к проблеме обновления профессиональной подготовки специалистов) // Инновационные процессы в высшей школе: материалы XIII Всерос. науч.-практ. конф. 19–23 сентября 2007 г. / Кубанский гос. технол. университет. Краснодар, 2007. С. 173–176.

3. *Гаврюшенко Н. Н.* О творческом пути музыковеда Г. А. Орлова // Культурная жизнь Юга России: Регион. науч. журн. Краснодар, 2006. № 5. С. 18–20.

4. *Гаврюшенко Н. Н.* Обусловленность музыки культурой: (на материале концепции Г. А. Орлова): исслед. очерк / Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2007. 34 с. Рукопись деп. в НИЦ Информкультура РГБ 09.08.2007. № 3429.

5. *Гаврюшенко Н. Н.* Связь с традицией и грани новаторства (к истории создания обобщающего труда Г. А. Орлова) // Вестник научных трудов Краснодарского регионального отделения Всероссийского народного туристического общества. Краснодар, 2007. № 1. С. 31–44.

6. *Грошева Е. А.* К итогам дискуссии // Сов. музыка. 1964. № 1. С. 25–34.

Отклик на статью М. А. Элик «Что волнует сегодня» (Сов. музыка. 1963. № 1. С. 17–24) и отзыв Г. А. Орлова (Сов. музыка. 1963. № 4. С. 31–36).

7. *Друскин М. С.* Предисловие // *Орлов Г. А.* Древо музыки. Санкт-Петербург; Вашингтон, 1992. С.V–VIII. То же. 2-е изд. СПб., 2005.

8. *Задерацкий В. В.* Посвящено творчеству Шостаковича: [Книги о Д. Д. Шостаковиче] // Сов. музыка. 1966. № 8. С. 132–139.

Отзыв о кн.: *Орлов Г. А.* Симфонии Шостаковича. Л., 1961.

9. *Кандинский А. И.* Русский симфонизм за полвека: [Рец. на кн.: *Орлов Г. А.* Русский советский симфонизм. М.; Л., 1966] // Сов. музыка. 1968. № 2. С. 135–141.

10. *Ковнацкая Л. Г.* Генрих Александрович Орлов // *Musicus*. 2007. № 9 (окт.–дек.). С. 68–71. Фото.

11. *Ковнацкая Л. Г.* Эпизод из жизни книги: Интервью с Г. Орловым // Шостакович: Между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи. СПб., 2000. С. 717–738.

Об экспертизе рукописи книги: *Testimony: The memoirs of Dmitri Shostakovich / As related to and. ed. by Solomon Volkov; Transl. from the Russ. by Antonina W. Bouis. New York: Harper & Row, 1979* («Свидетельство: мемуары Дмитрия Шостаковича, переданные и отредактированные Соломоном Волковым...»). Публикуется полный текст рецензии Г. А. Орлова на рукопись С. Волкова (С. 725–729).

12. *Мивелидзе А. С.* Досадные ошибки: [Рец. на книгу: Советский фортепианный концерт. Л., 1954] // Сов. музыка. 1955. № 7. С. 141–142.

13. О самом главном. Музыка юбилейного года, композиторы – 50-летию Великого Октября: [Семь интервью с музыкантами Ленинграда, в том числе и Г. А. Орловым] // Вечерний Ленинград. 1967. 19 апр. (№ 92). С. 3.

О книге Г. А. Орлова «Русский советский симфонизм» (М.; Л., 1966).

14. *Kovnatskaya L.* An Episode in the Life of a Book: An Interview with Henry Orlov // *A Shostakovich Casebook / Ed. by Malcolm Hamrick Brown. Bloomington, 2004. P. 97–126.* [То же. 2-е изд.: Bloomington, 2005].

Ранее издано на русском яз., см. № 11 в данном разделе и примеч. к нему.

15. *Kovnatskaya L.* Orlov Genrich Aleksandrovich // *The New Grove dictionary of Music and Musicians: In 29 Vol. 2nd. ed. / Ed. by Stanley Sadie. London, 2001. Vol. 18. P. 705–706.*

**СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ – XXI ВЕК**

**Выпуск 1**

**Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы  
современного сравнительного искусствознания**

Сборник статей и материалов

**Часть первая**

Редактор *Е. П. Щеглова*  
Компьютерная верстка: *И. А. Громова*  
Корректор *С. П. Минин*

Подписано к печати 20.11.2014  
Бумага «Svetosory». Гарнитура «Times».  
Усл. печ. л. 10. Тираж 200 экз.

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств  
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5  
Т. 314-21-83