

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ. XXI век

Выпуск 3

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

XXI век



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ —
XXI ВЕК**

Статьи и материалы
III Международной конференции
«Орловские чтения»

15–16 октября 2018 г.

Выпуск 3



Санкт-Петербург
2021

УДК 781.9
ББК 85.31

Редакционная коллегия:

И. В. Мациевский (ответственный редактор)
О. В. Колганова (редактор-составитель)
Д. А. Булатова

Рецензенты: Н. Г. Кононенко, кандидат искусствоведения
М. И. Карпец, кандидат искусствоведения

Сравнительное искусствоведение — XXI век. Вып. 3:
Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15–16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. 310 с.

Вниманию читателей представлен третий выпуск исследовательской серии, посвященной проблемам сравнительного искусствоведения. Ядро авторского коллектива составили участники проведенной в 2018 г. сектором инструментоведения III Международной конференции «Орловские чтения».

Редактор английских текстов М. И. Карпец

Дизайн обложки: О. Беляев

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-274-1

© РИИИ, 2021
© О. В. Колганова, составление, 2021
© Коллектив авторов, 2021

Содержание

Вступление5

I. НАСЛЕДИЕ Г. А. ОРЛОВА И СОВРЕМЕННОЕ СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ

Александр Никаноров (Санкт-Петербург)

Генрих Александрович Орлов
как музыковед-просветитель (новые материалы
его научно-творческой деятельности)11

Татьяна Букина (Санкт-Петербург)

«Семантика музыки» Г. А. Орлова:
дискуссии о семиотических идеях в отечественном
музыкознании конца 1960–1970-х гг.66

Елена Фатьянова (Санкт-Петербург)

Творческие концепции Эдуарда Артемьева
и Генриха Орлова: совпадения и параллели78

II. СРАВНИТЕЛЬНОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

Татьяна Анкуда (Санкт-Петербург)

Системно-этнофонический метод как реализация
интегративного подхода в этноорганологических
исследованиях (к 80-летию И. В. Мациевского)89

Юлия Овчинникова (Москва)

Отношение «Человек — Природа»
в творчестве этнических музыкантов:
механизм идентификации и обособления112

Наталья Сербина (Москва)

Странствующие лирики Украины и Европы:
социум внутренний и внешний134

Виола Казанина (Минск, Беларусь)

Структурное и функциональное в искусстве:
реконструкция Viola Organista — польский проект148

Динара Булатова (Санкт-Петербург)

Танцевальные мелодии в традиционной татарской
скрипичной музыке158

Виктория Антипова (Дубай, ОАЭ)

Индонезийская нотация ансамблевой музыки171

III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ТОЧНЫЕ НАУКИ

- Алиса Тимошенко** (*Санкт-Петербург*)
Исследователи точных наук об искусстве
(концепция «четвертого измерения искусства»
Ю. В. Пухначева)182
- Марина Сень** (*Санкт-Петербург*)
Физико-математические основы
этномузыкологической концепции А. Аврамова195
- Татьяна Терехова, Анна Тихомирова** (*Екатеринбург*)
Поиск идеала звучания струнных инструментов
в творчестве уральского мастера В. М. Терехова218
- Анна Кузнецова** (*Санкт-Петербург*)
Акустическое пространство современных
оперных театров в историческом контексте226

IV. МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

- Андрей Денисов** (*Санкт-Петербург*)
Критерии плагиата в музыкальном искусстве:
исторический аспект проблемы236
- Владимир Орлов** (*Саратов*)
Сюита ор. 25 А. Шенберга в контексте
эстетических теорий М. Вейца и П. Зиффа247
- Ольга Колганова** (*Санкт-Петербург*)
Г. И. Гидони — С. О. Майзель:
проект Института изучения света и краски/цвета
(Петроград/Ленинград, 1920-е гг.)257
- Максим Карпец** (*Санкт-Петербург*)
Метаморфозы трансгрессии творческой модели
в музыкальном искусстве274
- Сведения об авторах296
- Summary299

Вступление

Лавинообразно развивающийся трансмедийный контекст современной цивилизации и культуры, в котором зарождаются и находят свое осуществление новые аспекты, феномены и смыслы искусства, со всей очевидностью предъявляет соответствующие требования и к научной парадигме искусствознания. Междисциплинарность все более утверждается в качестве ведущего тренда, выражающего интегративный характер современного этапа научного познания мира в целом, уже не разделяемого, как некогда прежде, на несоприкасающиеся сферы естественных («природа») и гуманитарных («культура») наук. Сформулированные в XX в. и примененные в сфере физики «принцип дополнительности» (сочетание взаимоисключающих систем понятий) и «антропный принцип» (учитывающий наличие субъекта наблюдения) постепенно стали фундаментальными регуляторами исследовательской деятельности. В итоге современный этап научных разработок демонстрирует синтезирующую фазу двунаправленного диалектического процесса, включающего в себя, с одной стороны, принцип дифференциации научных дисциплин, направленный на спецификацию поисков в отдельных областях, с другой — стремление к интеграции знаний и поиску универсальных законов. Последнее осуществляется в широком диапазоне: от применения комплексного подхода, объединяющего данные исследований разных научных отраслей, до выявления нового дисциплинарного синтеза, который реализуется не только в опыте перенесения исследовательского инструментария из одной сферы в другую, но и в попытке создания «функционального синтеза методологий» — т. е. в метатеории.

Третий выпуск серии «Сравнительное искусствознание — XXI век» представляет собой чрезвычайно актуальный проект, посвященный ключевым методологическим проблемам междисциплинарных исследо-

ваний в соответствующей сфере. Коллективная работа включает четыре раздела и демонстрирует все обозначенные векторы научных изысканий.

Первый раздел издания посвящен современной рефлексии о концепции выдающегося отечественного музыковеда XX в. Г. А. Орлова, в которой специфическую расширенную трактовку получает сама предметная область музыкального творчества, вследствие чего данная теория может быть определена как *метатеория* музыкального искусства. Так, в работе «Семантика музыки» Г. А. Орлова: дискуссии о семиотических идеях в отечественном музыкознании конца 1960-х – 1970-х гг.» **Т. Букина** анализирует полемическую статью Г. Орлова «Семантика музыки» (1973 г.), в которой ученый, возражая приверженцам семиотической теории, определяет музыкальное искусство как *«коммуникативную систему неязыкового типа»*, обращает особое внимание на многозначность, контекстуальность и нестабильность музыкального семиозиса, призывая исследовать музыкальную семантику в ее «перекрестных связях с целостной метасистемой культуры, охватывающей разнообразные проявления человеческой активности: обычай, мораль и право, ремесла и науку, искусства и религию». Текст **Е. Фатьяновой** «Творческие концепции Эдуарда Артемьева и Генриха Орлова: совпадения и параллели» обращен к подходу к музыкальному искусству как к метаязыку, включающему новейшие и древние, высокоразвитые и примитивные, специализированные и синкретические практики, а также к роли, которую играют в данной эстетической парадигме категории звука, пространства и времени.

Второй раздел сборника — «Сравнительное музыкознание» — посвящен анализу комплекса методов, применяемых к изучению предметной области этномузыковедения. В работе **Т. Анкуды** «Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях»

сделана попытка осмыслить историю становления *системно-этнофонического метода* И. В. Мациевского (сформулирован в 1983 г.). Данный подход предполагает изучение традиционного инструментального исполнительства как полиэлементной системы, осуществляющей перманентное взаимодействие составляющих «*музыкальный инструмент — исполнитель — музыка*» в неразрывной связи с окружающим миром, целостной системой культуры и интегрирующей знания и методы таких дисциплин, как эргология, история, музыкознание, этнография, социология, музыкальная антропология, психология, когнитивистика. В статье **Ю. Овчинниковой** «Отношение “Человек — Природа” в творчестве этнических музыкантов: механизм идентификации и обособления» система взаимодействия этнических музыкантов с природной средой (идентификация и обособление) рассматривается в контексте противопоставления традиционного сообщества с относительно стабильной структурой этнической группе, находящейся в ситуации транзитивности. Работа **В. Казаниной** «Структурное и функциональное в искусстве: реконструкция Viola Organista — польский проект» посвящена проблеме воздействия функциональных элементов «корневого» искусства этноса на структуру художественных жанров и форм европейской музыки. Вопросам бытования локальных этнических музыкальных традиций адресованы статьи **Н. Сербиной** («Странствующие лирники Украины и Европы: социум внутренний и внешний»), посвященная сравнительному анализу уклада и функционирования лирницких братств Европы и Украины, **Д. Булатовой** («Танцевальные мелодии в традиционной татарской скрипичной музыке»), повествующая о синкретической форме *такмака* в репертуаре татарских музыкантов Волго-Уралья, **В. Антиповой** («Индонезийская нотация ансамблевой музыки», о принципах нотации, предложенных европейскими учеными для фиксации процесса ансамблевого музицирования индонезийского гамелана).

Третий раздел издания «Музыкальное искусство и точные науки» представляет собой своего рода рефлексии на тему междисциплинарного синтеза на стыке гуманитарных и естественных наук. В тексте **А. Тимошенко** «Исследователи точных наук об искусстве (концепция “четвертого измерения искусства” Ю. В. Пухначева)» обсуждается опыт сравнительного анализа феноменов кино (С. Эйзенштейн), живописи (О. Домье), поэзии (М. Цветаева) и музыки (И. Стравинский), предпринятый Ю. В. Пухначевым в контексте физико-математических исследований в связи с реализацией идеи единого пространственно-временного континуума. Работа **М. Сень** «Физико-математические основы этномузыкологической концепции А. Аврамова» посвящена разработанной А. Аврамовым идее 48-тонной системы темперации («универсальной тональной системы»), дающей возможность объединить европейские и внеевропейские, письменные и устные традиции в рамках единой системы интонирования и нотации. В статье **Т. Тереховой** и **А. Тихомировой** «Поиск идеала звучания струнных инструментов в творчестве уральского мастера В. М. Терехова» обсуждается разработанная скрипичным мастером идея моделирования в акустическом спектре скрипки элементов национального колокольного ландшафта. **А. Кузнецова** в работе «Акустическое пространство современных оперных театров в историческом контексте» прочерчивает линию исторической эволюции форм проектирования звукового пространства оперных залов: от эмпирических — к научным методам акустического моделирования с помощью современных технологий.

В четвертом разделе издания — «Материалы к истории искусствознания» — представлены исследования, концентрирующиеся на отдельных междисциплинарных векторах проблем интерпретации произведений искусства в связи с пограничными ситуациями исторической эволюции эстетических норм. Так, в статье **А. Денисова** о критериях плагиата в музыкальном

искусстве рассмотрена проблема исторической изменчивости в музыке границ оппозиции «свое/чужое» и вариативности художественных и этических норм заимствования, а также поставлен вопрос о применимости понятия плагиата к искусству XX–XXI вв. Текст **О. Колгановой** «Г. И. Гидони — С. О. Майзель: проект Института изучения света и краски/цвета» посвящен попытке организации нового института при АН СССР в 1926 г. и реконструкции процесса становления в творчестве Г. Гидони в 1920–30-е гг. уникальной концепции нового «искусства света и цвета», «выводящего изобразительные искусства *из плоскости, в которой они развивались, во время и пространство*». В работе **М. Карпеца** «Метаморфозы трансгрессии творческой модели в музыкальном искусстве» современный феномен гипертекстуальности рассмотрен как особый музыкальный макроинструмент, функционирующий с помощью алгоритмических действий в виртуальной реальности и являющийся частью синкретической архитектоники современной культуры, и сформулирована гипотеза континуальной трансгрессии художественного пространства в условиях общей виртуализации культурного ландшафта. В статье **В. Орлова** «Сюита op. 25 А. Шенберга в контексте эстетических теорий М. Вейца и П. Зиффа» ставится вопрос об атрибуции фактора художественности в произведении искусства, содержащем стилистическую новацию (в качестве примера берется опус, резко сдвинувший границы современной ему эстетической нормы).

Подытоживая вышесказанное, подчеркнем, что очередной выпуск серии «Сравнительное искусствознание — XXI век» демонстрирует разработку ключевых векторов междисциплинарных направлений в сфере искусствознания — от дисциплинарного синтеза музыкальной *метатеории* и *системно-этнофонического метода*, объединяющего данные широкого спектра научных дисциплин, до опыта перенесения в сферу искусствознания инструментария естественных наук и применения разнообразной исследователь-

ской оптики в изучении пограничных ситуаций исторической эволюции эстетических норм.

Отдельного упоминания заслуживает введение в научный обиход редких и малодоступных ранее материалов и сведений, — например, в работе О. Колгановой о Г. Гидони, а также в тексте **А. Никанорова** «Генрих Александрович Орлов как музыковед-просветитель (новые материалы его научно-творческой деятельности)», посвященном осмыслению музыкально-просветительской деятельности ученого и публикации его неизданных работ.

Данная коллективная работа видится состоявшимся исследовательским проектом, вносящим значительный вклад в продвижение современной науки к универсальному единству, лежащему в основе разных форм знания.

Наталья Кононенко

I. НАСЛЕДИЕ Г. А. ОРЛОВА И СОВРЕМЕННОЕ
СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ

Александр Никаноров
(Санкт-Петербург)

Генрих Александрович Орлов
как музыковед-просветитель
(новые материалы его научно-творческой
деятельности)

Имя Генриха Александровича Орлова любому специалисту, знакомому с его творчеством, в первую очередь приводит на память такие фундаментальные труды, как «Древо музыки» [8], «Русский советский симфонизм...» [9] или книги и статьи о Д. Д. Шостаковиче, его симфоническом творчестве, иные работы о русской и советской академической музыке. Все они принесли ученому заслуженную известность яркого, оригинального и очень серьезного музыковеда-исследователя XX в. Меньше всего приходит в голову, что Г. А. Орлов немало сил отдавал популяризации знаний о музыке для широкого круга слушателей. В таких текстах всегда ощущается фундаментальность подхода и глубина эрудиции их автора в самых лучших традициях отечественного музыкального просветительства.

В основном интерес к популяризации знаний о музыке возник у Г. А. Орлова в конце 1950-х — 1960-х гг. В то время во всех областях науки, культуры и искусства от советских ученых требовалось читать лекции для массовых аудиторий; выступать по радио, а позже

и по телевидению, в популярных познавательных передачах; наряду со специальными фундаментальными исследованиями, писать статьи в газеты, журналы; публиковать популярные книги и брошюры, предназначенные для непрофессионального читателя. Это касалось не только естественных и точных, но и гуманитарных наук, особенно книг о проблемах истории, литературы, искусства, в том числе музыки¹. Главная заповедь для авторов таких передач и публикаций: рассказывать понятно, содержательно, увлекательно, и, по возможности, кратко.

Всем этим требованиям безусловно отвечают брошюры, написанные Г. А. Орловым. Среди них: «Б. Ключнер. Концерт для скрипки с оркестром» (1959) и «Щербачев. “Пятая симфония”» (1959), вышедшие

¹ Помимо многочисленных отдельных изданий всевозможной литературы, книги выходили тематическими научно-популярными сериями. На выпуск такой литературы работало целое издательство «Знание». Из книг естественно-научной и физико-математической направленности напомним, к примеру, серию «Эврика», начавшуюся в 1963 г. и в обновленном виде продолжающуюся в наше время. Среди искусствоведческих популярных серий — шестую подсерию «Литература и искусство», серии «Новое в жизни, науке, технике», «Университетам культуры», «В помощь [народным] университетам культуры», в т. ч. «Беседы о музыке», «Библиотечка любителя музыки», «Библиотека музыкального самообразования» и др. Особую сферу популяризации составляли книги для детей и юношества справочно-энциклопедической, научно-приключенческой, профессионально-ориентационной направленности. Как правило, все они создавались видными советскими учеными либо писателями, имевшими специальное образование в той или иной отрасли знаний, иногда в соавторстве с опытными литераторами. Музыка в детской литературе также была представлена целым рядом книг и брошюр, выходивших в сериях: «О музыке детям», «Детям и юношеству о музыке», «Рассказы о музыке для школьников», а также периодическими изданиями и альманахами: «Пионерский музыкальный клуб» (1959–1979), «Музыкальный календарь школьника» (1963–1967), «Музыка и ты» (1978–1990) и др.

в серии «В помощь любителю музыки»; «Симфонии Д. Шостаковича» (1962) — серия «Библиотека музыкального самообразования»; «Музыка, рожденная жизнью» (1963) — брошюра о советской симфонической музыке, выпущенная в серии: «Новое в жизни, науке, технике. 6-я сер.: «Литература и искусство»» и, наконец, «Дмитрий Дмитриевич Шостакович» (1966) — краткий очерк о жизни и творчестве композитора, напечатанный в музыкальной серии «Книжка для юношества». К таким работам относятся и некоторые статьи о произведениях Д. Д. Шостаковича, К. Орфа, других композиторов, опубликованные в журнале «Музыкальная жизнь» и прочих периодических изданиях².

Кроме упомянутых публикаций, Г. А. Орлов являлся одним из авторов³ коллективной монографии-справочника «50 опер» (1959), в расширенном варианте позже вышедшей под названием «100 опер» (1964). Книга написана по инициативе его учителя профессора Ленинградской консерватории Михаила Семеновича Друскина (1905–1991). По-видимому, она была задумана по образцу давно уже забытого и малодоступного издания Г. А. Ангерта «100 опер», вышедшего в 1927 г. под редакцией Л. Л. Сабанеева [4], в котором приведены биографические данные композиторов и либретто оперных сочинений с разъяснением их особенностей.

Согласно замыслу М. С. Друскина⁴, в каждой главе книги, посвященной тому или иному произведению,

² Библиографию Г. А. Орлова, а также дополнение к ней, составленные А. Б. Никаноровым, см. в двух предыдущих выпусках сборника «Сравнительное искусствознание — XXI век» [2–3].

³ Этот авторский коллектив с течением времени немного менялся. В разные годы в него входили: Г. К. Абрамовский, М. Г. Арановский, И. В. Белецкий, Л. Г. Данько, С. В. Катонина, А. К. Кёнигсберг, Л. Г. Ковнацкая, Л. В. Михеева, И. А. Ноткина, Г. А. Орлов, А. П. Утешев.

⁴ М. С. Друскиным был разработан план-концепция книги, составлен словник, написаны отдельные фрагменты текста. Также он взял на себя труд составления и общего редактирования всего издания.

непрерывно присутствуют еще два важных раздела. В одном рассказывается об истории создания оперы, в другом освещается ее музыкальная драматургия⁵. В первом варианте этого справочника («50 опер») Г. А. Орлову принадлежат пять разделов: очерки об операх Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» и «Краткий словарь музыкальных терминов». Кроме того, Г. А. Орловым была осуществлена общая музыковедческая редакция всей книги.

Ко второму, расширенному варианту — «100 опер», кроме уже названных, Г. А. Орловым были дописаны главы еще о шести произведениях: «Похищение из серая» и «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе, «Манон» Ж. Массне, «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича и «Муса Джалиль» Н. Г. Жиганова. Книга «50 опер» выдержала три стереотипных издания (1959, 1960, 1962) и даже была переведена на грузинский язык (1966) [20]. Книга «100 опер» издавалась семь раз, в 1964, 1968⁶, 1970, 1973, 1976, 1981, 1987 годах. Общее количество освещаемых в ней произведений колебалось от 101 до 107, превышая круглое число, заявленное в заглавии.

Справочник вошел в читательский обиход многих любителей музыки, да и профессионалы им пользовались и пользуются весьма охотно. За годы переизданий он претерпел различные видоизменения, дополнения,

⁵ Порядок следования разделов по поводу каждой оперы в книге под редакцией М. С. Друскина следующий: в начале сообщаются данные о действующих лицах, их голосах, источнике и общих особенностях сюжета (как в партитуре или клавише), далее идут очерки: «История создания», «Сюжет», «Музыка». Эти рубрики неукоснительно присутствуют в каждой главе, посвященной той или иной опере во всех переизданиях данного справочника.

⁶ По неизвестным причинам книга 1968 г. вышла без указания порядка издания, а на титуле 1970 г., по сути третьего издания, обозначено сразу «4-е изд.». Далее нумерация продолжается до восьмого без нарушения ее порядка.

сокращения, текстовые редакции, которые касались и перечня освещаемых произведений. Так, например, начиная с шестого издания (1976), глава об опере Ж. Бизе «Искатели жемчуга», написанная Г. А. Орловым еще в 1964 г., была снята, но остальные его тексты, посвященные операм В. А. Моцарта, Н. А. Римского-Корсакова, Д. Д. Шостаковича, Н. Г. Жиганова, Ж. Массне, как и «Краткий словарь музыкальных терминов», оставались во всех последующих изданиях книги, подвергаясь лишь незначительной коррекции. С 1976 г. (6-е изд.) фамилия Г. А. Орлова в связи с его отъездом за рубеж в конце 1975 — начале 1976 г. перестала упоминаться на обороте титульного листа книги среди других членов авторского коллектива⁷. Имя Г. А. Орлова восстановлено лишь в новой версии справочника-путеводителя «111 опер» (вышел четырьмя стереотипными изданиями в 1998, 1999, 2000 и 2001 годах), в котором использованы некоторые материалы из ранее написанных им глав. К сожалению, его тексты, как, впрочем, и тексты других авторов книги «100 опер» под редакцией М. С. Друскина в обновленной версии справочника-путеводителя «111 опер» подверглись сокращению и далеко не всегда оправданному редактированию⁸. В новую книгу не включены главы об операх «Искатели жемчуга» Ж. Массне

⁷ Почти на два десятилетия имя Г. А. Орлова оказалось вычеркнуто из отечественного музыкознания. Об этом см.: [6: 37–38].

⁸ Как сообщается в предисловии («К читателю») издания «111 опер»: «Предлагаемый справочник-путеводитель продолжает традицию сборника “50 опер” (в последующих изданиях “100 опер”), задуманного более 35 лет назад видным отечественным музыковедом профессором М. С. Друскиным» [10: 13]. На авантитуле М. С. Друскин назван также автором идеи. Однако в этом, казалось бы, расширенном издании наращивание количества бегло освещаемых произведений происходит подчас в ущерб качеству собственно музыковедческих текстов, нарушая изначальный замысел, осуществленный М. С. Друскиным в книгах, вышедших при его непосредственном участии.

и «Муса Джалиль» Н. Г. Жиганова, «Краткий словарь...» в версии Г. А. Орлова тоже отсутствует.

Как стало известно, в конце 1950-х — 1960-х гг. Г. А. Орлов работал еще в одном музыкально-просветительском жанре. В эти годы им был написан ряд текстов-аннотаций к музыкальным произведениям, исполнявшимся на концертах в Большом зале Ленинградской филармонии. Аннотации печатались в виде вкладышей к концертным программам. Указание на существование четырех из них было сделано самим Г. А. Орловым в списке публикаций, включенных в дело о защите им в 1970 г. докторской диссертации⁹. При дополнительных разысканиях в фондах библиотеки Санкт-Петербургской государственной филармонии оказалось, что этих — по-своему уникальных — материалов, которые могут быть приравнены почти к архивно-рукописным источникам, больше: не менее восьми. Они писались из расчета на широкого читателя: образно, доходчиво, кратко и при этом очень профессионально. Данные эссе по большей части не повторяются в других трудах и публикациях ученого. К сожалению, как печатный материал сугубо прикладного назначения на хранение в крупные государственные библиотеки (РНБ, РГБ, БАН и др.) такие мелкопечатные публикации не поступали. Лишь изредка они оседали в личных собраниях постоянных слушателей концертов и в некоторых архивах. Как выяснилось, многие ленинградские музыковеды писали подобные

⁹ Список музыковедческих трудов Г. А. Орлова // Орлов Генрих Александрович. Дело о защите. Т. 2. (18 июня — 11 сентября 1970). КР РИИИ. Ф. 152 (Г. А. Орлов). Ед. хр. без номера. Л. 16–20 (Л. 19, № 49–52). Данная единица хранения представляет собой копию дела о защите Г. А. Орлова, оригинал которого находится в Москве в Государственном архиве Российской Федерации (ГА РФ). Ф. Р-9506. Оп. 80. Д. 1646. 93 л. Копия поступила в КР РИИИ благодаря усилиям доктора искусствоведения, ведущего научного сотрудника РИИИ Л. Г. Ковнацкой.

тексты, но они почти никогда не становились предметом изучения, а тем более, публикации¹⁰.

Нам удалось выявить следующие вкладыши-аннотации с напечатанной в конце каждого текста подписью «Г. Орлов»:

1. Пауль Хиндемит и его симфония «Гармония Мира». Л.: [Ленинградская филармония], 1964. 4 с.

2. И. Ф. Стравинский (род. в 1882 г.). «Агон» (1954–1957), «Поцелуй Феи» (1928). Л.: [Ленинградская филармония], 1965. 6 с.

3. И. Ф. Стравинский (род. в 1882 г.). «Свадебка». Л.: [Ленинградская филармония], 1966. 5 с.

4. Арнольд Шенберг (1874–1951). Сопровождение к киносцене, соч. 34 (1930). Л.: [Ленинградская филармония], 1967. 2 с.

5. Шостакович (1906–1975). Симфония № 5. Л.: [Ленинградская филармония], б.г. 3 с.

6. Шостакович (род. в 1906 г.). Шестая симфония, си минор, соч. 53 (1939). Л.: [Ленинградская филармония], 1963. 3 с.

7. Шостакович (род. в 1906 г.). Седьмая симфония, до мажор, соч. 60 (1941). Л.: [Ленинградская филармония], 1957/1958. 6 с.

8. Шостакович (род. в 1906 г.). Десятая симфония, ми минор, соч. 93 (1953). Л.: [Ленинградская филармония], 1966. 4 с.

Все листы с текстами близки по размерам к современному формату А5. В зависимости от объема текст занимает от двух до шести обычно нумерованных страниц. В самом низу последней страницы указаны выходные данные, из которых следует, что почти все вкладыши печатались в типографии № 10 им. печатника Н[икандра Семеновича] Григорьева, с которой,

¹⁰ Ранее на подобный источник обратила внимание музыковед-фольклорист Е. Н. Разумовская в подготовленной ею книге о другом талантливом ученике М. С. Друскина — педагоге Ленинградского (Санкт-Петербургского) музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова А. С. Стратиевском [1: 102–154].

по-видимому, Ленинградская филармония сотрудничала на протяжении многих лет. (Типография находилась на улице Константина Заслонова, д. 7, ныне не существует). В выходных данных также содержится производственный номер заказа на печать тиража и количество экземпляров (обычно, оно колеблется от полутора до пяти тысяч), в некоторых случаях указана дата изготовления. По ней либо по рукописным пометам на первой странице нами произведена датировка. Поскольку типографские технические данные вряд ли представляют интерес, в данной публикации мы посчитали возможным их опустить. Также снята повторяющаяся после каждого текста подпись «Г. Орлов», поскольку авторство его не вызывает сомнения. В процессе подготовки нами были сделаны необходимые примечания, сверены, а кое-где уточнены цитаты, указаны их источники, при значительных разночтениях в сносках приведены их оригиналы. Явные опечатки, как правило, исправлены без специальных оговорок. Тексты приведены к нормам современной пунктуации и орфографии в соответствии с нормами публикации материалов данного хронологического периода.

Предлагаем вниманию читателей ранее неизвестные музыковедческие сочинения Генриха Александровича Орлова. Хотелось надеяться, что подобный материал, созданный в те же годы другими ленинградскими музыковедами и сохранившийся в сходных источниках, со временем также будет привлечен исследователями для изучения научно-творческого наследия этих ученых.

Пауль ХИНДЕМИТ и его симфония «Гармония Мира»

Пауль Хиндемит — один из крупнейших представителей современной музыки, чья творческая личность отмечена необычайной многогранностью, прочными связями с жизнью. Мысль об общественной миссии художника освещает весь его путь. Он выступает и как деятельный музыкант-практик, и как организатор

демократических музыкально-общественных начинаний, и как педагог — воспитатель нескольких поколений композиторов, и как оригинально мыслящий теоретик, стремящийся обосновать принципы обновления и оздоровления современной музыки. Хиндемиту принадлежит огромное количество произведений, получивших мировое признание. В своем творчестве он охватил все существующие жанры, создал новые, много внимания уделив бытовой музыке и педагогическому репертуару.

28 декабря 1963 года, на 69-м году жизни, в расцвете творческих сил, Хиндемит скончался.

Сейчас еще трудно подводить итоги его многосторонней плодотворнейшей деятельности. Но бесспорно, что при всех противоречиях, вопреки влияниям буржуазных художественных течений, он — с теми, кто утверждает своим искусством высокие этические и эстетические ценности, кто, понимая могучую воспитательную силу музыки, ратует за искусство глубокое, духовно богатое, облагораживающее. Художник глубоко национальный, он занимает место среди таких выдающихся мастеров современной зарубежной музыки, как Стравинский, Барток, Онеггер.

Путь Хиндемита был необычным и не всегда прямым. Выходец из семьи силезского рабочего (родился 16 ноября 1895 г. в Ханау на Майне) он прошел в юности нелегкую школу жизни. Рано осознав себя музыкантом, зарабатывал на хлеб как скрипач, альтист, пианист, ударник в ансамблях кино, кафе, дансингов, в джазах, военных оркестрах, в оркестрах оперетты и оперы. Этот суровый опыт скоро принес плоды.

В 20-х годах в полной мере проявилась разносторонняя кипучая натура Хиндемита. Он — один из организаторов и руководителей музыкальных фестивалей в Донауэшингене, создатель и участник струнного квартета Амар-Хиндемит, с успехом концертировавшего во многих странах Европы (в 1927 году гастролировал в СССР), один из инициаторов «Молодежного музыкального движения», поставившего перед собой

задачу обновления репертуара любительских коллективов, создания новой бытовой музыки.

Как композитор Хиндемит в то время выступает с позиций ниспровергательства, борется против мешанских вкусов, обывательщины, не останавливаясь перед эпатажем буржуазной аудитории. В его фортепьянной сюите «1922», «Камерной музыке № 1», сатирической опере «Новости дня» немало нарочитого гротеска, ошеломляющих эффектов, формального сочинительства.

Однако сквозь эти изломы уже проглядывает глубокая преданность возвышенному и чистому духу музыки, душевное здоровье, трезвое и мужественное отношение к жизни, стремление к ясности мысли и выражения. В них преобладает стихия ритма, движения, энергии, лирическое же начало сковано, ему недостает прямоты, непосредственности.

«Житие Марии» (вокальный цикл на стихи Рильке, 1923) было первым произведением, запечатлевшим серьезность и глубину чувств. Через образы библейской легенды, преломляя их в духе Дюрера, Хиндемит приближался к постижению традиций старого немецкого искусства. Этому циклу он придавал особое значение. Спустя четверть века, в 1948 году, он сделал новую редакцию, стилистически более чистую, свободную от следов увлечений молодости. По собственному признанию «Житие Марии» было связано с его первыми размышлениями о моральной ответственности, лежащей на художнике. Эта тема получила своеобразное отражение в опере «Кардильяк» (по романтической новелле Э. Т. А. Гофмана «Девушка Скюдери», 1927).

К началу 30-х годов Хиндемит — композитор с мировой известностью, профессор Берлинской высшей музыкальной школы, пользующийся огромным авторитетом. Однако его творческие поиски продолжают развиваться. Появляются Концерт для альта и оркестра, «Бостонская симфония» (1930), виртуозный Концерт для оркестра (1932). Несколько позже — восемь больших сонат для фортепьяно, органа и других инструментов,

«Лебединая песнь» для альта и оркестра на народные темы (1935); в них воплощено новое, более глубокое и человеческое содержание.

Центральное место в этом периоде принадлежит симфонии «Художник Матис» (1934), включившей три симфонических антракта из оперы того же названия (поставлена в Цюрихе, в мае 1938 г.). Воскрешенные в ней события начала XVI века — Крестьянская война в Германии, изуверство воинствующего католицизма и на этом фоне трагическая фигура великого живописца Матиаса Грюнвальда — не только воплощали мысль, волновавшую Хиндемита, но и перекликались с его собственной судьбой, с событиями, развернувшимися в те годы в Германии.

В условиях нацистского террора сочинения Хиндемита оказываются под запретом. Он вынужден покинуть родину. Последующие 30 лет проходят в скитаниях: Турция, затем Япония, США, а после окончания войны — Швейцария. Однако его творческая продуктивность по-прежнему остается исключительно высокой. «Метаморфозы на темы Вебера» (1934), полифонический цикл «Ludus tonalis» (1943), балеты «Благороднейшие видения» (1938) и «Амур и Психея» (1943), Симфония ми-бемоль мажор (1940) и «Symphonia Serena» (1946), труды по теории композиции и книга «Мир композитора» (1950) — таковы лишь самые крупные вехи этого периода.

В лучших сочинениях широко раскрылись творческая индивидуальность Хиндемита, своеобразие его зрелого стиля — полнокровное мироощущение, горделивая мужественность и энергия, выразительность, чуждая ложного пафоса и сентиментальной расслабленности. В рельефных, отточенных музыкальных образах, в их непреложном развитии слышится уверенное, логически несокрушимое обоснование благородных нравственных принципов.

Такова и симфония «Гармония мира», написанная в 1951 году. Подобно симфонии «Художник Матис», она связана с оперой, носящей то же название (постав-

лена в Мюнхене, в сентябре 1957 г.). В обоих случаях автором либретто был сам композитор. На этот раз своим героем он избрал Иоганна Кеплера (1571–1630), одного из величайших астрономов и математиков, открывшего законы движения небесных тел.

Многое могло привлечь Хиндемита в этой фигуре. Героическая судьба ученого, преодолевшего нищету, тяжелую болезнь, потерю зрения; несокрушимая верность истине, сохраненная наперекор мракобесию и преследованиям со стороны средневековых церковников (мать Кеплера была предана суду как ведьма, этот эпизод нашел отражение в опере); и особенно выдвинутая Кеплером в трактате «Гармония мира» (1619) мысль об общности законов, управляющих вселенной и лежащих в основе музыки.

Между симфониями «Художник Матис» и «Гармония мира» есть и существенное различие. Первая относится к программным произведениям; образный смысл, как и названия ее частей («Концерт ангелов», «Положение во гроб», «Искушение св. Антония»), связаны с картинами Грюнвальда в Изенгеймском алтаре. Вторая же не имеет программы и сюжетно с оперой не связана.

Названия ее частей заимствованы из еще более древнего источника, из трактата философа VI века Боэция «Основания музыки», глубоко повлиявшего на европейские музыкально-теоретические системы последующего тысячелетия. Боэций разделял музыку на три категории: «*Musica Instrumentalis*» («музыка инструментов»), «*Musica Humana*» («человеческая музыка»), «объединяющая наше духовное и телесное бытие», и «*Musica Mundana*» («мировая музыка»), «управляющая небесами, временем и землей», воплощение гармонии мира.

Первая часть симфонии Хиндемита «*Musica Instrumentalis*» основана на музыкальных темах оперы, воссоздающих обстановку действия, мрачные, бесчеловечные образы средневековья. Этот тревожный мир открывается в холодном блеске вступления, где мед-

ные духовые инструменты поочередно провозглашают бесстрастную угловатую тему (тем же эпизодом заканчивается часть). Затем следует стремительный тяжеловесный марш со зловещими мелодическими изломами и чеканным ритмом. После недолгого успокоения на смену являются новые образы, гротескные, суетливые, отравленные дьявольским сарказмом. В центральном разделе с механической четкостью разрабатываются быстрая, судорожно извивающаяся тема струнных и мотив широких скачков, резко интонируемый медными. Этот разгул дикой, грубой силы приводит к кульминации, где вновь звучит марш.

Во второй части, «Musica Humana», всего две темы, отражающие душевный мир героев оперы. Первую из них, мелодию широкого неторопливого дыхания, насыщенную красноречивыми интонациями, излагает вся струнная группа, сопровождает ее характерный для Хиндемита ритмически рельефный, сдержанный и полнозвучный аккомпанемент медных духовых инструментов. Вторая тема, трогательно печальная и нежная, звучит у солирующего гобоя. Постепенно она крепнет, переходя к кларнетам и фаготу, затем к валторнам и трубам, наполняется силой, решимостью и полифонически соединяется с первой. Конец части — далекий, чуть слышный задумчивый танец, словно дымкой обволакиваемый призрачными звучаниями ударных и колокольчиков, — основан на ритмически измененной начальной теме.

Финал, «Musica Mundana», впечатляет эпической широтой и монолитностью. В его основе — всего одна неторопливая, торжественно величавая тема, суровой ясностью очертаний напоминающая темы мастеров до-баховской полифонии. Она разрабатывается в начале части — в форме фуги, в главном ее разделе — в форме пассакалии. Тема поочередно проходит у разных инструментов и групп и словно расцветает, окружаясь все новыми полифоническими «побегами». Одиннадцатое проведение темы поручено колокольчикам; на этом таинственно мерцающем фоне звучит

выразительный речитативный диалог флейты и фагота. Затем тема внезапно искажается саркастическими гримасами первой части. Но ее лучезарный облик вскоре проясняется. Мощно нарастающая кода полна радости свершения, она говорит о торжестве достигнутой и утвержденной гармонии, о нерушимости законов мира и нравственных законов, управляющих людьми.

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ (род. в 1882 г.)
«Агон» (1954–1957), «Поцелуй феи» (1928)

Стравинский — одна из самых замечательных фигур в современном искусстве. Мы еще слабо знакомы с его творчеством, личностью, художественными идеалами. А между тем лишь в совокупности этих слагаемых можно понять внутреннюю логику, своеобразие, историческую ценность созданного им.

Более шестидесяти лет назад Стравинский вступил на стезю композиторского творчества. За это время он проделал громадный путь и тем не менее остался самим собой.

Широта его художественных интересов и замыслов поразительна и порой трудно постижима. На разных этапах композиторской биографии он с равно глубоким пониманием и убежденностью первооткрывателя оживлял в музыке персонажи русских народных сказок и античные сюжеты, древние языческие верования и обряды, и образы Библии.

Ему ведомы музыкальные языки и наречия разных стран и эпох. Не только неповторимый язык родной ему русской песни, мелодия народного говора, музыкально-творческое восприятие, которые он решительно обновил на десятилетия вперед в «Петрушке», «Весне священной», «Свадебке» и других сочинениях. Столь же непринужденно и полно он постигает в «Персефоне» мелодику, ритмику, самый дух французской музыкальной речи. А в «Пульчинелле» кажется прирожденным неаполитанцем.

Репутация Протея, мгновенно меняющего внешнее обличие, давно укрепилась за Стравинским. Однако при этом часто забывалось другое, более существенное. Не удивительно ли, что в любом сочинении, будь то «История солдата» или «Симфония псалмов», балет «Поцелуй феи», посвященный памяти Чайковского, или додекафонные «Движения» для фортепиано и инструментов, его рука узнается безошибочно через несколько тактов?

«Что должно преобладать в моем подходе к Перголези — уважение к его музыке или любовь к ней?» — спрашивал себя композитор, приступая к сочинению «Пульчинеллы». Этот выбор был предрешен: «Только уважение само по себе всегда бесплодно и не может стать творческой силой. Для творчества нужна динамика, нужен некий двигатель, а есть ли на свете двигатель более мощный, чем любовь?» [11: 133 (189–190)]¹¹.

Всеобъемлющая бескорыстная любовь к музыке движет Стравинским во всех его начинаниях. Она открывает перед ним щедрые источники жизненности, духовной силы и красоты в музыкальных образцах минувших столетий, которые для многих были и остаются всего лишь мертвыми музейными экспонатами; «это не вымершие формы, но части музыкального духа, изъятые из употребления», — говорит композитор. Он возвращает их современному слушателю в обновленном, преображенном виде.

Его Концерт для камерного оркестра («Dumbarton Oaks», 1938) воспринимается как прямой потомок Бранденбургских концертов Баха. Французские танцевальные формы XIII–XIV веков в «Агоне» пленяют новой грацией и свежестью. Восстанавливая и переписывая по не полностью сохранившимся партиям шестиголосные мадригалы Джезуальдо для «Мадригальной симфонии», посвященной его памяти (1960),

¹¹ В круглых скобках указаны страницы по второму изданию книги «Хроника моей жизни» И. Ф. Стравинского, опубликованной в переводе на русский язык в 1963 г. и 2005 г.

Стравинский выступает как чуткий понимающий соавтор композитора, родившегося за 400 лет до этого.

«Традиция — понятие родовое, — говорит он, — она не просто “передается” от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: она рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и может быть возрождается». — И далее, приведя слова современного французского поэта¹²: «Наше наследство оставлено нам не по завещанию», — добавляет: «Я думаю, это правда. Однако в то же время художник чувствует свое “наследство”, как хватку очень крепких щипцов» [11: 218–219].

Любовь к музыке, стремление реализовать все, что она может дать человеку, открыла перед Стравинским не только прошлое, но и настоящее. Пуританский вкус, догматизм в принципах, поза священнодействия ему чужды. Среди пестрого моря звучащей вокруг музыки, среди соперничающих идей и творческих концепций нет ничего, что показалось бы ему как художнику недостойным внимания.

В «Петрушке», Маленькой сюите № 2, Октете для духовых он заставил сверкать алмазными гранями банальные площадные интонации. Одним из первых он оценил возможности джаза — нового слоя в современной бытовой музыке; присущие джазу искусство коллективной импровизации, богатство ритмики, разнообразие исполнительских приемов Стравинский творчески ассимилировал в ряде своих сочинений — от «Рагтаймов» 1918 года до «Черного концерта» (1945), сочиненного для ансамбля Вуди Германа.

Многочисленные заказы не стесняют его фантазию. Напротив, каждый становится для него поводом предпринять новое путешествие по стране, именуемой «Музыка», возможностью совершить в ней новые открытия. В малом он так же пытлив, изобретателен и не позволяет себе повториться, как в большом. Даже «Цирковая полька», написанная для представления

¹² Рене Шар (1907–1988).

с участием слонов, блестяще остроумная, оказалась миниатюрным шедевром.

В 1959 году Стравинскому был задан вопрос: «Допускаете ли вы, что некоторые из новых “экспериментирующих” композиторов могут зайти слишком далеко?». — «Когда вам семьдесят пять лет, — ответил он, — и ваше поколение перекрыло четыре молодых поколения, вам не положено решать авансом “как далеко могут зайти композиторы”, но стараться открыть, что именно из новшеств дает право новому поколению называться новым» [11: 281–282].

Эти слова не были рисовкой. Шестью годами ранее всемирно признанный мастер, чьи достижения на протяжении полувека оказывали сильнейшее влияние на музыкальный климат Старого и Нового света, доказал свою готовность «учиться у младших». Громадный арсенал его художественных средств пополнился принципами додекафонии. Он не воспринял их догматически, а с самого же начала решительно подчинил своей творческой воле и индивидуальности. В «Агоне» и «Священном песнопении» (1956) эти принципы реализованы лишь в отдельных частях и эпизодах в слиянии с типичными для Стравинского формами тонального мышления. И даже в «Трени» (1958)¹³, где они проведены более последовательно, композитор не без оснований говорит о «намёках на простые трезвучия в каждом такте»¹⁴.

Музыка для Стравинского — это особый мир, не поддающийся внешнему описанию. От сочинения к сочинению этот мир меняется: выбор мелодики, гармонии, ритмики, характера звуковой ткани, исполни-

¹³ «Трени» («Threni») — Плач пророка Иеремии, духовное сочинение И. Ф. Стравинского на латинском языке из Ветхого Завета, созданное в 1957–1958 гг. для сопрано, альты, двух теноров, двух басов, хора и оркестра. В произведении широко использована додекафонная техника.

¹⁴ В книге «Диалоги», изданной в 1971 г., этот фрагмент цитаты выглядит так: « <...> в каждом такте в Threni есть намеки на простые трезвучия» [11: 244].

тельского состава, архитектоники всякий раз внушает слушателю иную, всегда неповторимую сумму художественных впечатлений.

Слушать и *слышать* для Стравинского понятия качественно различные. Он не сочувствует тем, для кого музыка — повод предаться мечтам и воспоминаниям. «Меня шокирует, что многие люди имеют низменные представления о музыке. Музыка для них просто нечто, напоминающее что-либо другое, — например, ландшафт»¹⁵. Отсюда вовсе не следует, что Стравинский избегает говорить своей музыкой «о чем-либо другом»: произведения, связанные с сюжетом, сценическим действием, словесным текстом, живописующие природу, быт, характерно выразительный человеческий жест, составляют львиную долю его творчества. Однако прежде всего должна быть услышана сама музыка.

Ту же мысль убедительно развивает другой современный композитор, Бриттен, демократичность и гуманизм которого общепризнанны. Он обращается к слушателям со следующими словами: «Не сдавайтесь, когда вы впервые слушаете новое произведение и не совсем понимаете его. Только немногие произведения можно понять сразу. <...> Не предавайтесь мечтаниям, когда слушаете музыку. <...> Я опасаюсь, что многим людям музыка нравится только потому, что при слушании ее в их воображении возникают определенные образы. Эти люди рисуют себе роскошные ландшафты с лесами и живописными деревьями или представляют себя в каких-либо романтических ситуациях. <...> Но ведь это не музыка обуславливает испытываемую

¹⁵ Позднее, в изданной версии «Диалогов» И. Ф. Стравинского (Л., 1971), в основу которой положен перевод с английского языка, выполненный Верой Александровной Линник (1901–?) под редакцией Г. А. Орлова и общей редакцией М. С. Друскина, первое предложение звучит несколько иначе: «Что, однако, поражает меня, это открытие, что мышление многих людей стоит ниже музыки. Музыка для них — просто нечто, напоминающее что-то другое, например ландшафт» [11: 227].

ими радость <...>. Настоящие переживания, истинная радость от слушания музыки значительно глубже: это мелодии, которые мы воспринимаем и любим ради них самих; ритм, который захватывает нас, гармонии, которые нам импонируют как гармонии. <...>¹⁶.

¹⁶ Г. А. Орлов, цитируя Б. Бриттена, сделал ряд скрытых купюр (в тексте нами они отмечены с помощью отточий). Судя по ряду характерных неточностей, русский перевод данного высказывания заимствован из публикаций А. И. Тауратиса [13: 139; 14: 118], который, в свою очередь (без точной ссылки на источник), воспользовался фрагментами высказывания композитора опубликованными на русском языке в книге О. Т. Леонтьевой [7: 93] и переводе статьи Мартина Фоглера (Martin Fogler) [15: 38]. В двух последних публикациях слова Б. Бриттена переданы точнее, но также в них не указано место публикации английского оригинала. Как нам удалось установить, данная цитата является последним абзацем из обращения композитора к юношеству в одной из радиопередач BBC серии «For The Schools»: «Music and Movement for Juniors»: «Talks for Sixth Forms» («Для школ»: «Музыка и движение для детей»: «Беседы для шестиклассников»), прозвучавшей по радио 18 октября 1946 г. 11:40–12:00 [17: 61; 18: 108; 19; URL: https://genome.ch.bbc.co.uk/schedules/service_home_service/1946-10-18 (дата обращения 18.07.2021)]. В отечественной музыковедческой литературе полностью этот текст Б. Бриттена не публиковался ни в подлиннике, ни в переводе. Приводим цитируемый Г. А. Орловым и другими советскими музыковедами фрагмент высказывания английского композитора в оригинале: «One other thing. Don't give up after the first hearing of a new piece. Very little music can be appreciated at once. And remember, music is not all easy entertainment (although much of the lighter kind is). Don't just day-dream when listening to it, but listen seriously to the music that you feel one day you may like. I am afraid many people like music only for the ideas it gives them. They imagine wonderful scenes, or themselves involved in some romantic situation. They may enjoy this, but it is not the music they enjoy but the associations stirred up by this music. The fullest benefit and enjoyment to be got from listening to music is a much deeper thing — the appreciation

Только такая установка музыкального восприятия может открыть перед слушателем доступ в звуковой мир «Агона». Это необычный балет для двенадцати танцоров (восьми женщин и четырех мужчин) был создан Стравинским совместно с Жоржем Баланчиным — одним из крупнейших хореографов современности¹⁷. Глубокая общность художественных интересов свела их тридцать пять лет назад.

По словам самого Стравинского, эстетика классического балета послужила краеугольным камнем его музыкальной эстетики. В основе его музыкального

and love of the tunes for themselves, the excitement of the rhythms for themselves, the fascination of the harmony and the overwhelming satisfaction which a well-constructed piece of music gives you. These are the things which the good composer offers you. The good listener is ready to receive them». («И еще одна вещь. Не сдавайтесь, когда вы впервые слушаете новое произведение. Очень мало музыки можно понять сразу. И помните о том, что музыка — не всегда легкое развлечение, хотя по большей части именно этому служит легкая музыка. Не предавайтесь мечтаньям, а слушайте серьезно ту музыку, которая, как вам кажется, однажды может вам понравиться. Я боюсь, что многие люди любят музыку только потому, что она дает их воображению определенные образы. Они представляют себе прекрасные сцены или сами попадают в какую-то романтическую ситуацию. Они могут наслаждаться этим, но им нравится не музыка, а лишь те ассоциации, которые она пробуждает. Настоящая польза и удовольствие, которые можно получить от слушания музыки гораздо глубже: это мелодии, которые мы воспринимаем и любим ради них самих; захватывающие нас ритмы; очарование гармонии и огромное удовлетворение, которое доставляет хорошо выстроенное музыкальное произведение. Все это то, что предлагает хороший композитор. А хороший слушатель готов все это воспринять») [17: 66; 18: 112].

¹⁷ Премьера состоялась в Нью-Йорке в декабре 1957 г. В следующем году для парижского Театра Елисейских полей Баланчин осуществил новую постановку. В Советском Союзе «Агон» был показан среди других постановок Баланчина во время гастролей труппы Нью-Йорк Сити Балет в 1962 г. (*Примечание автора.*)

красноречия, в особенности неповторимого ритма, лежит красноречие отточенных движений и жестов балетного танца. Вот почему эта музыка столь много говорит хореографу. «Слушая его партитуру, — писал Баланчин¹⁸, — я двигаюсь, пытаюсь сделать видимыми не только ритм, мелодию и гармонию, но даже инструментальные тембры»¹⁹.

Подобно некоторым предшествующим работам Стравинского и Баланчина («Балюстрада» на музыку скрипичного концерта, 1931, «Концертные танцы», 1942) «Агон» не имеет сюжета, но лишен также характерных костюмов и декораций. Агон — греческое слово, означающее соревнование, борьбу. Балет, названный так, был задуман и осуществлен как турнир танцоров и музыкантов, соперничество пластики и звучания; он стал единым художественным целым, позволяющим без натяжки говорить о танцевальном движении, слышимом в музыке, и музыкальной архитектонике, зримой в танце.

Музыка «Агона» состоит из трех групп танцев. В первой группе — три Pas-de-Quatre (танцоры выступают по четыре). Балет открывается оживленным вступлением-интрадой; фанфарные реплики труб чередуются с хрупкими звучаниями арфы и мандолины. (Той же музыкой балет завершается.) Два других Pas-de-Quatre (двойной и тройной) образуют простую трехчастность. Основной ее образ — порывистое движение у деревянных духовых с «подхлестывающим» ритмом струнных;

¹⁸ Джордж Баланчин (Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904–1983) — грузинский хореограф, основоположник американского и неоклассического балета.

¹⁹ Это высказывание, впервые опубликованное Дж. Баланчиным в его статье 1947 г., выглядит так: «When I listen to a score by him I am moved — I don't like the word inspired — to try to make visible not only the rhythm, melody and harmony, but even the timbres of the instruments». («Когда я слушаю его партитуру, я испытываю побуждение — не люблю слово “вдохновение” — попытаться сделать видимыми не только ритм, мелодию и гармонию, но и тембры инструментов») [16: 252–253 (264)].

в среднем разделе движение приостанавливается, красочно сопоставляемые тембры солирующих инструментов сплетаются в ажурное звуковое кружево.

Вторая группа — Pas-de-Trois (три танцора) — открывается Прелюдией — вначале бравурной, затем плавной. Следует своего рода маленькая сюита старинных танцев. Героически суровая Сарабанда — виртуозное скрипичное соло в сопровождении ксилофона и двух тромбонов, величавая Гальярда с изящной мелодией у арфы и мандолины замыкаются подвижной порхающей Кодой, где вновь доминирует сольная партия скрипки. После повторения музыки Прелюдии следуют три традиционные разновидности Бранля: «простой» основан на живой, прихотливо ритмизованной теме двух труб; «веселый» — изящная медленная мелодия флейт на фоне монотонного ритма кастаньет; «двойной» — мужественный, энергичный дуэт скрипок и медных. Вновь повторяется музыка Прелюдии, завершая этот раздел.

Третья группа начинается классическим балетным Pas-de-Deux (дуэт), включающим традиционные разделы: Adagio со скрипичным соло и каденциями, две вариации — мужскую (острая переключка трех валторн и рояля) и женскую — рефрен (повторение мужской вариации) и коду, развитие которой приводит к повторению музыки первого Pas-de-Quatre, открывавшей балет.

Музыка «Агона» весьма необычна. Отделенная от хореографии, своим лаконизмом и прихотливостью она требует активного слушания, неослабного внимания даже от подготовленной аудитории. Чтобы постигнуть ее красоту, завершенность, внутреннюю жизнь, беглого знакомства мало. Но — напомним разумный совет Бриттена: «Не сдавайтесь... Только немногие произведения можно понять сразу» [13:139; 14: 118].

Балет «Поцелуй феи» принадлежит к этим немногим²⁰. Дух Чайковского осеняет этот замысел. Поста-

²⁰ Балет написан в 1928 г. для труппы Иды Рубинштейн. Премьера состоялась в Париже в ноябре того же года под управлением автора. (*Примечание автора.*)

новка была приурочена к 35-летию со дня его смерти. В поисках сюжета Стравинский обратился к сказке «Ледяная Дева» («Снежная королева») Ханса-Кристиана Андерсена, писателя, столь близкого художественной натуре Чайковского. Наконец, и в основу музыки Стравинский отважился положить несколько широко известных мелодий великого русского композитора, насытить сочинение характерными для него интонационными оборотами. «Колыбельная в бурю» пронизывает первую картину и эпилог. Во второй звучат темы фортепианных пьес — «Юмореска», «Мужик на гармонике играет» (из «Детского альбома»), «Ната-вальс». Начало третьей картины напоминает «панораму» («сон») из «Спящей красавицы», дальнейшее — образы «Скерцо юморески» для фортепиано и скерцо Третьей симфонии, затем появляется нежная мелодия «Листка из альбома», а заключительная сцена широко развивает мелодию романса. «Нет, только тот, кто знал».

И все же «Поцелуй феи» менее всего можно назвать обработкой, парафразами или стилизацией. Стравинский и здесь в полной мере проявил удивительную способность сливаться с избранной художественной «моделью», вдыхая в нее новую жизнь и в то же время оставаясь самим собой. То, что он, как писал Б. Асафьев, «гипотетически развивает звуко-идеи Чайковского, как бы предвосхищая, что и каким образом мыслил бы Чайковский в нашей современности», то, что он сообщает музыкальным мыслям Чайковского большую мужественность, ритмическую рельефность — может быть даже не самое существенное.

«Поцелуй феи» — это творение не только большого мастера, но и человека большой души, горячего сердца, благоговейная дань таланту и личности великого художника. В своей «Хронике» Стравинский говорит об этом более сдержанно, чем в музыке. «Я нежно любил творчество Чайковского и <...> получал возможность принести свою искреннюю дань восхищения замечательному таланту этого композитора». И далее, касаясь сюжета андерсеновской сказки: «Я взял эту тему и

развил ее следующим образом: фея отмечает своим таинственным поцелуем ребенка в день [его] рождения и разлучает его с матерью. Двадцать лет спустя, в ту минуту, когда молодой человек достигает величайшего счастья, фея вновь дарит ему роковой поцелуй и похищает у Земли, чтобы вечно обладать им в мире высшего блаженства <...> сюжет этот показался мне тем более подходящим, что я видел в нем некую аллегорю: муза точно так же отметила великого композитора своим роковым поцелуем, таинственная печать которого ощутима во всех его творениях»²¹ [12: 212–213 (315–316)] Музыка балета и звучит как симфоническая элегия-иносказание о жизни Чайковского, о высокой и горестной судьбе, выпавшей на его долю.

Балет состоит из трех картин и эпилога, следующих без перерыва. Настроение первой картины («Колыбельная в буре») определяет печально вопрошающий напев романса; порождаемый им широкий, плавный мелодический поток временами затуманивается призрачно фантастическими образами, игрой теней.

Вторая картина («Сельский праздник») — колоритная зарисовка быта. В начале ее впечатляет выразительный диалог между грубоватым деревенским танцем и щемящими фразами струнного квартета. Заключительный эпизод (сцена гадания: фея появляется перед юношей в облици цыганки) вносит в музыку порывистость и драматизм.

В третьей картине («У мельницы») преобладают лирические и ласково шутливые образы. В центре ее — *Pas-de-Deux* с большим любовным Адажио.

В кратком Эпилоге («Колыбельная вечности») вновь звучит мелодия первой картины, прерываемая паузами и словно цепенеющая.

²¹ В тексте отмечены необозначенные пропуски в обеих цитатах и отдельные разночтения с опубликованным вариантом перевода по новому изданию «Хроники» И. Ф. Стравинского.

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ (род. в 1882 г.) «Свадебка» (1914–1923)

Свои первые сочинения Стравинский написал около 60 лет тому назад. Он пережил своих современников — Шенберга, Веберна, Берга, Хиндемита, Онеггера — крупнейших представителей европейской музыки 1-й половины XX века, чьи произведения являются ныне современной классикой. Сейчас Стравинскому 83 года, но он по-прежнему полон энергии, художнического энтузиазма, юношеской пылкости. Самые дерзкие эксперименты молодых композиторов послевоенного времени не в состоянии заглушить его голос, притупить интерес к его начинаниям, за которыми пристально следит весь музыкальный мир.

Творческая биография Стравинского беспримерно разнообразна, неожиданна своими поворотами. Ее принято разделять на три периода: «русский», закончившийся в 1923 году, неоклассический и додекафонный, который начался в 1953 г. Однако такое разделение создает лишь самую общую, грубо приблизительную картину эволюции его творчества. Повороты совершались и внутри названных периодов. Хронологически близкие сочинения распадаются на группы, отчетливо различающиеся тематикой, жанровой природой, музыкально эстетическими принципами, но даже в пределах одной группы нет произведений, которые можно было бы назвать однотипными: каждое неповторимо, уникально.

Лишь охватывая единым взором все, созданное Стравинским, можно осознать поразительную широту его жизненного и интеллектуального кругозора, духовную универсальность, самобытность взгляда и непостижимое богатство художественной фантазии, чудесный дар инстинктивно органичной музыкальной речи, всякий раз подсказывающий ему точные, лаконичные, единственно возможные «слова» и «выражения».

«Свадебка», которую сам автор определил как «русские хореографические сцены с пением и музыкой», —

одно из «узловых» его сочинений. Мысль о ней возникла еще в 1912 году, работа началась в 1914, сразу после создания «Весны священной»; она неоднократно отодвигалась на второй план другими замыслами и была доведена до конца в 1923 году. Это сочинение не только завершило «русский период», но и явилось широким обобщением, синтезом **характерных** для него интересов и достижений.

«Свадебку» справедливо называют иногда музыкальным двойником «Весны священной». В обоих сочинениях композитор обращается к праистокам славянства, воссоздает суровый языческий ритуал, связанный с культом плодородия и идеей человеческой жертвы.

Начиная с «Весны священной», много говорилось о «варварстве» Стравинского. Сам он вкладывает в это понятие особый смысл. Для него варварство не просто дикость, но «концепция культуры: отличающейся от нашей собственной культуры». Своей музыкой он приподымает завесу, открывая в рельефных, осязаемых образах иной, незнакомый нам строй жизни, мировосприятия, человеческих отношений.

К картинам древней Руси, к культу Солнца, языческим обрядам и действиям русские композиторы обращались и до Стравинского. Так, Римский-Корсаков любовно воссоздавал образы народных сказок, традиции и поверья наших далеких предков. Надеясь свои персонажи индивидуальными характерами, психологически мотивируя их поступки, он стремился приблизить их к психологии современного человека, словно бы призывал слушателей вместе с ним полюбить героев, сочувствовать им, насладиться поэзией, ароматом народных сюжетов. В его изображении древнего язычества доминировало гуманистическое мироощущение позднейших веков.

Сопоставление с творчеством Римского-Корсакова помогает с особой ясностью ощутить новизну, оригинальность замыслов Стравинского. Бесконечно трогательный образ тающей Снегурочки воплощает ту же

идею языческой жертвы, фаталистически покорного приятия неумолимых законов Природы, что и образы Избранницы в «Весне священной» и Невесты в «Свадебке». Но между их художественными воплощениями лежит пропасть.

Языческие персонажи Стравинского, так же как люди на полотнах Рериха, лишены неповторимого лица, индивидуального характера, личного отношения к происходящему с ними или рядом. Они неотделимы от природы и среды себе подобных, сурово и бесстрастно исполняют положенное от века, облачают свои поступки, мысли, чувства в безличные формы обряда.

Безликость персонажей определила условность художественного решения. В «Свадебке» фигурируют Невеста, Жених, их родители, Дружки и др. Упоминаются и собственные имена — Пелагея, Савельюшка. Однако имена не относятся к определенным персонажам: «Они привлекли мое внимание своим звучанием, слоговым строением и русской спецификой», — признавался Стравинский. Участники же обряда не связаны с определенными музыкальными партиями: слова Жениха произносит то тенор, то бас, в одном месте тенору поручены фразы Матери невесты, в другом — Отца жениха, сопрано то выступает как Невеста, то участвует в обрядовых хорах и ансамблях. В постановках «Свадебки» хор и солисты остаются на сцене в продолжение всего спектакля, не исключая и эпизоды камерного плана²².

²² Премьера состоялась 13 июня 1923 г. в Париже в театре Gaité-Lirique в хореографической постановке Брониславы Нижинской, в декорациях и костюмах Наталии Гончаровой, под управлением Эрнеста Ансерме. Партитура носит посвящение Сергею Дягилеву; ему принадлежала идея хореографической инсценировки, которая не входила в планы композитора и была осуществлена при его сопротивлении. Впрочем, Стравинский признал впоследствии «Сценическое воплощение ничем не искажало моего произведения» [12: 165 (242)]. (Примечание автора.)

В отличие от чисто инструментальной «Весны священной», «Свадебка» опирается на широко развитое вокальное письмо; она представляет собой кантату, впрочем, весьма необычную по мелодическому складу, слитности построения, характеру инструментального сопровождения. Это сближает ее с другими сочинениями Стравинского, создававшимися в одно с ней время.

Замысел «Свадебки» возник в результате вспыхнувшего интереса к русской народной поэзии, не подвергнутой литературной обработке. Композитора восхищали особенности произнесения слов, неповторимая ритмика, терпкая, шероховатая первозданность речи. Из книги П. Киреевского он извлек «целый букет» таких текстов, которые по частям использовал в «Свадебке», «Прибаутках» (1914), «Кошачьих колыбельных» (1915–1916), «Байке про Лису, Петуха да Барана» (1915–1917).

«В мой замысел совершенно не входило воссоздание обряда деревенских свадеб, — писал Стравинский, — этнографические вопросы занимали меня очень мало... У меня отнюдь не было намерения подражать звучаниям, характерным для такого рода народных празднеств, которых, кстати говоря, мне никогда не приходилось ни видеть, ни слышать». Он пренебрег и использованием напевов из сборников русских народных песен. За исключением одной мелодии «фабричной» песни, повторяющейся в последней картине на разные слова («Я по пояс во золоте обвилась», «Пастелья моя, караватушка» и др.), весь мелодический материал был сочинен им самим.

Разумеется, знание сборников Чайковского, Лядова, Римского-Корсакова (Стравинский называет их «замечательными») сыграло немаловажную роль, но решающая принадлежала народной поэзии. На новом историческом этапе Стравинский вслед за Мусоргским услышал и запечатлел мелодию, творимую русским народным говором. Вспливания и «голошение» Невесты, скорбные причитания родителей,

задорные прибаутки Дружек, исступленные выкрики, многоголосый гомон крестьянской свадьбы — все это с поразительной точностью, глубоким ощущением национального воплотилось в вокальной ткани, спелось в затейливый, яркий, подчас грубоватый, но неповторимо красочный узор.

Сложной проблемой для композитора оказался выбор инструментального оформления. Первым побуждением было воспользоваться обычным большим составом оркестра с включением партии старинного бугля²³ с клапанами (одного из любимых инструментов Стравинского, спустя много лет использованного в партитуре «Threni»²⁴). Сложность прихотливо узорчатой вокальной ткани, однако, оказалась чрезмерной для такого состава. Тогда возникла мысль поручить сопровождение ансамблю, составленному из механических инструментов — рояля и фисгармонии, — венгерских цимбал (ими Стравинский увлекся в тот период) и ударных. Но при этом трудность синхронизации партий механических инструментов с партиями певцов и музыкантов оказалась бы непреодолимой для дирижера. Лишь в 1923 году, когда дата премьеры была уже установлена, пришло окончательное решение: «Мне стало ясно, что <...> вокальный элемент, в котором звук обусловлен дыханием, найдет лучшую поддержку в ансамбле, состоящем из одних ударных инструментов <...> — роялей, литавр, колоколов и ксилофонов <...>, а с другой стороны, — из барабанов различных тембров и высоты <...> » [12: 163 (239–240)].

В звучании этого причудливого ансамбля еще меньше этнографической достоверности, чем в вокальных партиях «Свадебки». Но его холодно звонкий, сухой колорит, не смешиваясь со звучанием человеческих голосов, придал им особую рельефность, подчеркнул жестко бесстрастный строй всего сочинения, чуждого чувствительности и чувственности. (Между прочим,

²³ Имеется ввиду горн (bugle, англ.) — амбушюрный аэрофон.

²⁴ О «Threni» («Трени») см. примеч. 13.

в «Книге о Стравинском» Б. Асафьев [5: 181–215] без достаточных оснований усиленно акцентировал эротические мотивы «Свадебки». К сожалению, такая трактовка получила широкое хождение).

«Свадебку» можно назвать рубежом в истории современной русской музыки. Многими своими сторонами говорящая о неприятии традиционно условных, хрестоматийных представлений о национально русском в музыке, она открыла перед композиторами новые горизонты, дала им ключ к постижению истинного, первозданного, неповторимого не только в старинной, но и в современной русской народной песне и речи. Об этом говорят вокальные сочинения некоторых молодых советских композиторов, написанные в последние годы (С. Слонимский, Р. Щедрин и др.). Задержка в творческом освоении этого интереснейшего опыта Стравинского понятна. После исполнения в начале 30-х годов Ленинградской Государственной капеллой под руководством М. Климова «Свадебка» не звучала более на наших концертных эстрадах (и ни разу не ставилась на театральной сцене).

Произведение представляет собой 4-частную сюиту, исполняемую без перерывов между частями.

1-я картина «Коса» воспроизводит начало свадебного ритуала: расплетание косы, плач по девичеству, прощание Невесты с подругами. Обрядовые причитания, «вой» Невесты чередуются с дробной скороговоркой-псалмодией Подружек: *«Чесу, почесу Настасьину косу»*. Этот диалог приводит к более светлому эпизоду; Подружки утешают Невесту: «Не кличь, не кличь, лебедушка». Лежащая в основе хора короткая попевка разрастается в многократных повторах, ритмически варьируется в инструментальном сопровождении, переплетается с фразами солистов, приводя к исступленным возгласам: *«Рай! Рай!»* Начавшееся было оргиастическое возбуждение гасится медленными скорбными заплачками Невесты и ее матери (сопрано и тенор).

2-я картина «У жениха» контрастирует 1-й густым и суровым «мужским» колоритом. Объединяющая роль

в ней также принадлежит начальному хоровому речитативу: *«Пречистая Мать, ходи, ходи к нам у хать»*. Его разработка обрывается причитаниями родителей Жениха (меццо-сопрано и тенор), в которых звучат интонации, близкие причитаниям 1-й картины. Вновь более мощно и тяжело повторяется начальный хоровой речитатив. Вслед за обращением Жениха к родителям (двухголосие — баритон и низкий бас из хора: *«Бословите отечь с матерью»*) в музыке берет верх скомороший элемент. Переброска задорно дерзкими репликами сначала чередуется с архаически строгими речитативами хора, затем как бы сливается с ними. Динамическое напряжение, подстегиваемое буйными хоровыми выкриками, неуклонно нарастает до самого конца картины и внезапно обрывается.

Начало 3-й картины **«Проводы невесты»**, самой простой и сжатой, возвращает к девичьим образам 1-й. Уже знакомый напев *«Не кличь, не кличь, лебедушка»* звучит у женских групп хора ликующим светлым перезвоном. Вновь начинается оргиастический подъем с хоровым «воем», но не получает продолжения: проводы Невесты удаляются, на сцене остаются Матери невесты и жениха; их совместный плач (сопрано и мезцо-сопрано: *«Родимое дитяtko, мое милое»*) резко тормозит динамику, создает состояние застылости, оцепенения, подготавливая взрыв в начале финала.

В финальной 4-й картине **«Красный стол»** долго сдерживавшееся буйство языческого обряда прорывается, наконец, наружу. Эта картина наиболее масштабна и напряженна. В темпераментном потоке, переплетаясь, прерываемые разрозненными возгласами пирующих, чередуются свадебные песни *«Ягода с ягодой сокатилаcя»* и *«Летала гусыня, летала серая»*. Затем слитное в песнях хоровое звучание рассыпается. Отец жениха вручает ему жену, которую подводит ее Мать; их обращения к молодому мужу перебиваются торопливыми скороговорками мужской и женской групп хора: гости обрядовыми фразами комментируют происходящее, напутствуют молодых. Свадебная

песня-игра возобновляется на фоне реплик и выкриков участников пира. Среди пестрого гомона выделяются песенная мелодия сопрано (*«И я была на синем мори»*), диалог между хоровыми группами (*«Хветисушка скажет: «спать хочу»...*»), где впервые возникает музыка, завершающая сочинение. В последней обрядовой сцене — молодых ведут к постели — многократно возвращается широкая мелодическая фраза (*«Пастелька моя, караватушка»*), сопровождаемая колокольными звучаниями роялей и ударных инструментов. На этом фоне одиноко, печально звучат последние вокальные фразы (баритон). В заключительных тактах остаются лишь колокольные звоны; разделяемые длинными паузами, они замедляют и, наконец, как бы останавливают движение музыки.

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ (1874–1951) **Сопровождение к киносцене, соч. 34 (1930)**

Арнольд Шенберг — один из крупнейших композиторов первой половины XX века, создатель «нововенской школы», оказавшей и оказывающей глубокое влияние на музыку нашего времени. Эта школа заявила о себе после 1908 года, когда Шенберг и его ближайшие ученики, друзья и единомышленники — Альбан Берг и Антон Веберн — открыто вступили на путь атональности. Этот шаг касался отнюдь не только технических проблем и был сделан вовсе не из любознательности экспериментаторов. Новый музыкальный язык был необходим «нововенцам» чтобы отразить новое мироощущение, строй мысли и чувств, определившийся в канун первой мировой войны.

При всех индивидуальных различиях сочинения композиторов школы Шенберга, написанные в тот период, объединяет ощущение зыбкости человеческого существования, одиночества, незащитности перед враждебным миром — алогичным²⁵, чреватым

²⁵ Здесь в оригинальном тексте напечатано «аналогичным», что, по-видимому, является опечаткой.

катастрофами. Эти черты были характерными для искусства экспрессионизма, возникшего перед первой мировой войной в литературе, театре, живописи, находившего опору в некоторых течениях научной и философской мысли. Экспрессионизм зародился в Австрии, в 20-х годах распространился в Германии, опустошенной войной, а затем получил многообразное преломление в творчестве художников разных стран, потрясенных мировыми событиями последующих десятилетий.

Шенберг пришел к своим открытиям уже в зрелом возрасте. Начав учиться музыке с восьми лет, он как композитор формировался самостоятельно, если не считать нескольких месяцев занятий контрапунктом под руководством Александра Цемлинского. Свое первое крупное сочинение, «Просветленная ночь» для струнного секстета, Шенберг написал в 25-летнем возрасте. В 1903 году началась его педагогическая деятельность, продолжавшаяся более четырех десятилетий. Он ведет классы композиции в Вене, затем в берлинской Академии искусств (1925–1933), наконец в Калифорнийском университете (1936–1945) в США, куда он был вынужден эмигрировать, изгнанный после фашистского переворота из Германии.

Шенберг-педагог не был продолжением Шенберга-композитора. Он учил композиции на строго традиционной основе, на образцах музыки Баха, Генделя, венских классиков, Брамса; никаких примеров из собственных сочинений, никакого давления на ученика, ищущего собственный стиль. Но при этом и на занятиях, и в своих учебных и теоретических трудах Шенберг умел увидеть и показать привычное в новом свете, выявить в старом искусстве предпосылки нового художественного мышления.

Важным рубежом в композиторской биографии Шенберга и в развитии современной музыки стал 1922 год, когда Шенберг сформулировал свои принципы «композиции с двенадцатью тонами». Он придал реальность идеям, носившимся в воздухе, осветил цель,

к которой ощупью шли разные композиторы. В новый целостный звуковой мир атонального мышления, свободный от традиционной расчлененности и сложной внутренней иерархии, был внесен строгий порядок.

И на этом рубеже потребности прямого художественного высказывания шли впереди конструирующего разума, указывали ему путь. Шенберг отнюдь не считал свое искусство бессодержательной игрой форм. Среди большого числа написанных им произведений разных масштабов, жанров, тематики многие связаны со словесным текстом. Слово призвано довести до сознания слушателей то, чем полна музыка: боль и гневный протест, неистовость богоборчества и нравственную бескомпромиссность. Своим огненным темпераментом, не знающим покоя и умеренности, Шенберг часто напоминает библейских пророков, особенно там, где обращается к образам и темам Библии, — в неоконченной оратории «Лестница Иакова» (1917–1923), опере «Моисей и Аарон» (1930–1932), «Уцелевшем из Варшавы» (1947) и «Современном псалме» (1950), написанных на собственные тексты.

Таков Шенберг и в чисто инструментальных произведениях. «Сопровождение к киносцене» (*Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, op. 34), написанное в начале 1930 года, — один из показательных примеров. Сочинение имеет программный подзаголовок: «Грозящая опасность, страх, катастрофа» [*Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe*]. Не следует думать, что эта музыка сочинялась для какого-либо конкретного фильма. Единственное, чем она может навести на мысль о кинематографе, — это обилие коротких контрастных эпизодов, связанных между собой как кадры в киномонтаже, концентрированная экспрессия и сжатость формы: общая продолжительность «Сопровождения» составляет восемь минут.

Если учесть то младенческое состояние, в котором в конце 20-х годов находилась киномузыка, то упоминание о кино в названии пьесы едва ли окажется чем-то бóльшим, нежели ирония. Полемически сыми-

тировав кинематографическую динамику действия, Шенберг запечатлел в музыке символически обобщенную экспрессионистскую ситуацию, создал музыкальный экстракт экспрессионистской драмы, многочисленные прообразы которой можно было наблюдать не только на экране, но и на театральной сцене и в литературе.

И вместе с тем сжатость музыкального действия, эмоциональная насыщенность, множество «событий», вложенных в небольшой объем, придают этому сочинению особое значение. В характерном для современной музыки движении к сокращению форм и концентрации смысла оно воспринимается как одна из важных вех.

ШОСТАКОВИЧ (1906–1975)

Симфония № 5²⁶

В середине 30-х годов в творчестве Шостаковича начинается период, с которым связаны его крупнейшие достижения в области монументальных форм, снискавшие ему мировое признание как наследнику великих традиций классической симфонии и выдающемуся симфонисту XX столетия. Этот период открывался четвертой симфонией, написанной в 1936 году, но исполненной впервые лишь четверть века спустя. Выдающимся творением Шостаковича-симфониста стала Пятая симфония.

Она была написана в 1937 году и исполнена оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского 21 ноября того же года. Новую симфонию ожидала завидная судьба. С первых

²⁶ Выявлены лишь варианты текста, напечатанные в 1975 г., 1991 г. и без обозначения года. Более ранние датированные публикации найти не удалось. О симфониях Д. Д. Шостаковича, как уже говорилось выше, Г. А. Орлов в 1960-х гг. писал неоднократно. В этой, как и последующих аннотациях о 6-й, 7-й и 10-й симфониях имеется немало переключек с предшествующими работами автора.

же исполнений она завладевала мыслями, будила умы, находила живой отклик. Симфония вошла в духовный мир широкого круга слушателей, стала событием в их жизни. Едва успев приобрести известность, Пятая симфония стала достоянием современной музыкальной классики, бессменным украшением концертных программ. Такой могла быть судьба лишь у сочинения, глубоко и правдиво запечатлевшего нечто чрезвычайно важное.

Действительно, эта музыка воссоздает для нас неповторимый дух времени ее создания, жизненный пульс, эмоциональную окраску, строй мысли — сложный, внутренне конфликтный образ конца 30-х годов, сложившийся в сознании одного из наиболее социально чутких и проницательных художников современности.

В ней нет литературной программы или скрытого «сюжета», который можно было бы пересказать словами. В ее образах и драматических коллизиях многое и разное: они не иллюстрируют конкретные явления и события, скорее наоборот — множество конкретных событий и явлений может служить их иллюстрацией, ибо в них получили музыкальное запечатление сущностные силы, движущие жизнью, и логика их взаимодействий. В этом отношении Пятая симфония представляет типичную для Шостаковича-симфониста музыкальную «картину мира», развивающуюся по законам драмы, где отдельные музыкальные образы выступают, действуют, изменяются как театральные персонажи, но одновременно символизируют отвлеченные понятия-идеи — народа и личности, человечности и насилия, радости и страдания, созерцания и действия...

Замысел симфонии разворачивается в переплетении двух планов: один из них — своего рода авторские «лирические отступления», эмоционально насыщенные раздумья над повествуемым, другой — действие, наглядное и вместе с тем символически обобщенное отображение процессов, героем которых выступает не автор, не отдельная личность, а человеческая масса.

Большим эпизодом такого рода открывается первая часть; она господствует в четырехчастном цикле симфонии, сжато воплощает ее драматическую идею, которая затем детализируется и обогащается. В ее построении есть черты балладного повествования, обрамленного прочувствованно неторопливыми обращениями автора к слушателям. Медленная музыка начального раздела проникнута неясной тревогой, полна предчувствия и ожидания бури. Среди ее мелодических образов, объединенных сдержанно сосредоточенным тоном высказывания, есть и «упоминания» о тех, которые впоследствии предстают в своей осязаемой реальности.

Начало самого повествования отмечает появление поэтически светлой, парящей мелодии высоких скрипок на фоне мерного аккомпанемента — образ покоя и простора. Затем безмятежная картина омрачается вторжением темных тембров низких валторн, пиццикато струнных басов и фортепиано. Тревога нарастает, с каждой новой фазой развития все отчетливее проступают черты воинственной агрессивной силы; на кульминации она принимает обличье злобного марша, который звучит у труб в сопровождении тяжелой поступи литавр и дроби малого барабана.

Воинственный марш разбивается о горделивые, героически приподнятые темы у всего оркестра. Пластически наглядно музыка отражает перелом в схватке, момент преодоления угрожающего натиска. И вновь постепенно возвращается покой и ясность.

Рядом с драматическими коллизиями первой части Скерцо — вторая часть — кажется особенно лучезарным, жизнерадостным, беззаботным: так сквозь внезапно распахнутое окно врываются буйные шумливые голоса повседневной жизни. Здесь она предстает в своей непритязательной обыденности. Музыка наэлектризована танцевальными ритмами. Капризные перестановки акцентов то воссоздают грубоватый юмор деревенского танца, то окрашивают иронией изысканность старинного менуэта, то увлекают полет-

ностью вальса. Нотки добродушного юмора дополняют эту картину безоблачного, беспечного веселья.

Соседство с первой частью подчеркивает в Скерцо и другое: оно рисуется островком благодушия, хрупким и обреченным в своей незащищенности и неведении. Несколько позже в статье о Седьмой симфонии Шостаковича Алексей Толстой чутко подметил эту мысль композитора, напомнив старый стишок о птичке, что «ходит весело по тропинке бедствий». Начиная с Пятой симфонии, эта тема прочно обосновалась в творчестве Шостаковича: осуждение легкомысленного довольства жизнью, нежелания видеть ее сложность и драматизм, эгоистического устранения от ее нравственных проблем звучит во многих его сочинениях.

Словно в ответ на бездумное веселье Скерцо возникают печальные размышления третьей части. Это центральное «лирическое отступление» симфонии — одна из вершин поэтического вдохновения Шостаковича. Музыка струится неспешно и задумчиво; не часто Шостакович столь близко соприкасался с лирической созерцательностью Чайковского. Широта и разнообразие мелодики сродни здесь то древнерусскому распеву, то скорбным образам Мусоргского. Хоральные звучания сменяются напевными мелодиями, речитативными монологами гобоя, кларнета, флейты. В монолитной эмоциональной гамме этой части различается богатство оттенков суровой сосредоточенности, мечтательного покоя, печали, драматической страстности, доверчивости признания... Эта музыка живет напряженной духовной жизнью, говорит об упорстве и пытливости мысли, о глубине и силе эмоциональных откликов, управляемых и сдерживаемых волей и самодисциплиной. Не случайно эта часть наводит на мысль о Бахе — композиторе, служившем для Шостаковича символом единства глубоко субъективных эмоций и строгой внеличной дисциплины.

Начало финала врывается в тишину последних тактов медленной части грозным нарастанием, режущим унисоном тромбонов и труб на фоне громового топо-

та литавр. Такова заставка заключающей Пятую симфонию широкой панорамы, которая обращает мысль к образам окружающего мира, полного движения, энергии, порыва. Деятельные темы напористо сменяют одна другую, ни на миг не ослабляя динамики и напряжения. Ритмы чередуются, напоминая то марш, то оживленный танец, то торжественное шествие. В среднем разделе финала возникает последнее «лирическое отступление» — реминисценция раздумий первой части. Бетховенски твердым звучанием главной темы финала — образом непреклонного шествия — заканчивается симфония.

ШОСТАКОВИЧ (род. в 1906 г.) **Шестая симфония, си минор, соч. 53 (1939)²⁷**

Шестая симфония Дмитрия Шостаковича — произведение оригинального и значительного поэтического замысла. Написанная в 1939 году, она соединяет зрелость мысли и юношескую остроту жизненных наблюдений с безупречным, самобытным художественным мастерством.

При всем разнообразии и монолитности симфонического творчества Шостаковича в нем можно проследить три группы произведений, различающиеся наподобие четных и нечетных симфоний Бетховена характером замыслов. В первой преобладают темы гражданского, злободневного, иногда политически острого звучания. Это Седьмая («Ленинградская»), Одиннадцатая («1905 год»), Двенадцатая («Ленинская») и Тринадцатая симфонии. Во второй группе на передний план выступают всевременные, общечеловеческие, философские идеи; в Первой, Четвертой, Восьмой симфониях, в Скрипичном и Виолончельном концертах образы приобретают характер символов. Остальные симфонии — Пятая, Девятая, Десятая — сочетают признаки обоих типов.

²⁷ Текст перепечатывался в 1964, 1966, 1971 и в др. годы.

Шестая симфония, безусловно, принадлежит ко второй группе произведений. Ее строение озадачило первых слушателей и критиков. Вместо обычных четырех частей здесь всего три. Привычное быстрое сонатное аллегро в начале симфонии отсутствовало, зато вторая и третья части — оживленное скерцо и танцевальный финал — многим показались «близнецами». «Симфония без головы», «симфония с двумя скерцо» — так долгое время называли Шестую.

Одни критики увидели смысл этого произведения в резком контрасте между скорбной первой частью и двумя остальными; они истолковали его как автобиографическое противопоставление минувшим тягостным сомнениям одинокой личности обретенного оптимистически светлого взгляда на жизнь. Другие вообще отказывались воспринимать симфонию как художественное целое, считая, что композитор произвольно соединил несоединимое.

Время, однако, показало, что Шестая симфония Шостаковича обладает жизнеспособностью больших явлений искусства и что содержание ее много глубже и значительнее, чем могли предположить при ее появлении даже наиболее доброжелательные критики.

В этом сочинении противопоставлены не две, а три ярко контрастные образные сферы. Композитор тщательно размежевывает части, устраняя малейшие черты сходства между ними. Вместе с тем каждая из них отличается поразительным внутренним богатством оттенков.

Первая часть от начала до конца выдержана в очень медленном движении. Ее красочная гамма приглушена. Общий колорит матовый, словно подернутый туманной дымкой. Медлительное ровное изложение главной темы, ее строение напоминают баховскую полифонию. Здесь трудно не ощутить настроений глубокого скорбного раздумья, характерных для реквиема.

Вторая тема усиливает это впечатление. Печальный напев английского рожка, мерный ритм басов, подоб-

ных одиноким ударам далекого погребального колокола, делают образ смерти зримо вещественным.

Без взрывов отчаяния, душераздирающих жалоб и заупокойных молитв — этих традиционных аксессуаров музыки, говорящей о смерти, — композитор создал впечатляющий образ оцепенения, неподвижности, скованности, порой загадочно странный и нереальный. Особенно в среднем разделе части с холодно фантастичными свирельными наигрышами флейт, предвосхитившими образы Пассакалии Восьмой симфонии Шостаковича.

Музыку скерцо (**вторая часть**) критики сочли в свое время неудачей автора. Убежденные в том, что эта часть — как и финал — призвана выражать «кипучую жизнерадостность», они нашли ее холодной и формальной. Она и в самом деле холодна, безрадостна. Таков был замысел автора. Царящее здесь суетливое оживление, взрывы недоброго, оргиастического веселья кажутся чем-то чужим, странным, пугающим. Музыкае придан фантастический, призрачный колорит с преобладанием отрывистых, царапающих, щелкающих звучностей. Он подчеркнут сухой «беспедальной» оркестровкой с обилием стремительно извивающихся мелодических линий, господством тембров деревянных духовых инструментов, ксилофона и малого барабана.

В скерцо множество рельефных красочных тем, но ни одной из них композитор не дает полностью овладеть вниманием слушателя. Эти мысли мелькают, роятся, скользят, сплетаются, незаметно возникая из фона и вновь растворяясь в нем. Музыка то струится равнодушно и безразлично, то становится обольстительно вкрадчивой, то раздражается внезапными взрывами саркастического хохота. Она звучит таинственно, торжествующе, громогласно или грубо и жестоко.

Скерцо Шестой симфонии принадлежит к тем страницам Шостаковича, шире — мировой музыки вообще, — в которых запечатлен облик враждебных человеку сил. Его ближайший поэтический аналог — пушкинские «Бесы».

В финале, в отличие от предшествующих частей, широко — и в своем прямом значении — используются жанры бытовой музыки: зажигательный галоп, тяжеловесный вальс, бодрый, подъемный марш. Звучащие рядом с ними отголоски музыки Россини и Моцарта подчеркивают многокрасочность и широту этой симфонической панорамы городского музыкального быта 30-х годов.

В мелодических оборотах, энергичных, задорных ритмах, в характере оркестрового звучания музыки живо воскресает атмосфера массовых празднеств, стадионов, садов и парков, танцевальных вечеров и цирковых представлений, популярных концертов и эстрадных обозрений, — то, что составляло пестрый музыкальный фон жизни советского человека, проникало во все ее поры, окрашивало мировосприятие.

Напоенный соками современного музыкального быта, финал приобретает глубоко земной смысл радостного опьянения жизнью во всей ее грубоватой материальности.

Обособленность трех частей симфонии, отсутствие между ними сюжетных связей позволили широко раздвинуть смысловые рамки симфонического цикла, затронуть в нем, хотя бы фрагментарно, самые различные стороны жизни, которые при других условиях не могли бы отразиться в рамках одного произведения.

Сдвигая, сопоставляя образы небытия, сумеречного разгула злых сил и кипучей, солнечной жизнерадостности, композитор внушает мысль о неисчерпаемости жизни, о том, что в ней, как в шекспировской трагедии, соседствуют добро и зло, красота и безобразие, благородство и низость, жизнь и смерть.

Это глубоко поэтичная мысль, выраженная реалистически сильно и современно, делает Шестую симфонию Шостаковича одним из самых оригинальных и глубоких произведений советского симфонизма.

Д. ШОСТАКОВИЧ (род. в 1906 г.)
Седьмая симфония, до мажор соч. 60 (1941),
посвящается городу Ленинграду
Allegretto. Moderato. Adagio. Allegro non troppo
[две последние части исполняются] без перерыва

Имя Дмитрия Дмитриевича Шостаковича — выдающегося композитора современности — хорошо известно не только советским слушателям, но и всему передовому человечеству.

Подлинный патриот своей Родины, страстный борец за светлые идеалы человечества — он с горячим сочувствием и симпатией следит за героической борьбой миллионов простых людей земного шара, сурово, с беспощадной правдивостью, обнажая подлинную сущность темных сил жизни.

В творчестве Шостаковича представлены все музыкальные жанры. Из-под его пера вышли десять симфоний, оратория «Песнь о лесах» и «Хоровые поэмы» на тексты революционных поэтов, камерные произведения — квартеты, фортепианный квинтет, фортепианное трио и вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», инструментальные концерты, музыка для кино, массовые песни и многие другие сочинения.

Однако с наибольшей широтой огромный талант композитора раскрылся в области симфонии. В этом жанре музыка Шостаковича достигает особой глубины и эмоциональной силы. Острое жизневосприятие, умение ярко выразить противоречивые чувствования современников, передать напряженный пульс жизни отразились в первую очередь в его симфониях. Эти произведения надолго сохранят притягательную силу взволнованных и правдивых повествований о нашей бурной и величественной эпохе.

Особое место в советской музыке заняла седьмая, «Ленинградская» симфония. Она возвышается как монументальный памятник героическому советскому народу, одержавшему трудную и блистательную победу над фашизмом в Великой Отечественной войне.

Шостакович начал писать свою седьмую симфонию в Ленинграде летом 1941 г., вскоре после внезапно-го вторжения фашистских полчищ в пределы нашей Родины. Работа над симфонией продолжалась в условиях блокады Ленинграда и закончена в Куйбышеве в конце 1941 г. В 1942 году Седьмая симфония была исполнена во всех концах необъятного Советского Союза — в Куйбышеве, Москве, Ташкенте, Новосибирске и даже в блокированном Ленинграде, а также в различных частях света — Европе, Азии, Америке, Австралии.

В монументальной композиции Седьмая симфония рисует потрясающий ход событий от вероломного нападения империалистических хищников на нашу Родину до грядущего справедливого возмездия.

Сюжетный узел симфонии завязывается в ее первой, наиболее объемной части, образный язык которой достигает совершенно плакатной конкретности и определенности.

Прекрасный и разумный ход мирной жизни внезапно нарушается вторжением «враждебной силы» механичной и бездушной, которая тупо и беспощадно разрушает, ломает, коверкает и уничтожает все, что встречается на ее пути.

Средние (вторая и третья) части симфонии контрастируют с ее трагическим началом. Воспоминания о прошлом, глубокое раздумье заполняют эти части. Развязка трагедии наступает в финале, в котором постепенное, но неуклонное накопление сил справедливости приводит к ликующему победному гимну.

Открывается **первая часть** образами мирной, спокойной жизни. Горделивой силой дышат широкие, «привольные» интонации темы главной партии; энергичные ритмы литавр, мужественный колорит оркестровки подчеркивают ее волевою твердостью и духовную мощь.

Переход ко второй теме вносит в музыку новые построения. Бережно поют скрипки светлую мелодию, как бы переполненную ощущением счастья жизни, радости

бытия, восторженного любования красотами природы. Звучит безмятежный пасторальный наигрыш флейты, медленно тают в воздухе мягкие аккорды струнных. Музыка рисует почти зримую картину бескрайних мирных полей, уходящих далеко за горизонт, озаренных ласковыми лучами восходящего солнца.

Но вот в эту «звучащую тишину» проникает еле слышный, но чуждый и тревожный звук — сухая барабанная дробь... Именно так началась война для сотен тысяч советских людей: чуть слышным рокотом бомбардировщиков в прозрачной тишине летнего утра, далеким гулом артиллерийской канонады...

В музыке возникает страшный образ нашествия. Угловатая, мертвенно-неподвижная в своих очертаниях, отрывистая тема неумолимо надвигается как тупая, механическая сила, чуждая человечности. С каждым новым появлением этой темы все отчетливей становится ее звериный оскал. Растет и усложняется звучность оркестра, обостряется драматизм музыкального развития. И вот это уже не зрелище вражеских полчищ, а ожесточенная, смертельная схватка. В момент ее наивысшего напряжения слышатся трагические интонации первой темы. Как бы окутанная клубами дыма, она приобретает здесь символическое значение образа израненного, но героически борющегося народа.

Печать драматических испытаний ложится и на вторую тему. Ее интонации болезненно искажаются, облик мрачнеет; одинокая мелодия фагота звучит на фоне размеренных ударов, как скорбный рассказ о неисчислимых бедствиях войны и ее жертвах. Но они не смогли подорвать духовные силы народа. В заключение части вновь появляются героически-мужественные и светлые, пасторальные образы. На фоне молчаливого пейзажа, как тень, воспоминающие, проходят отголоски темы нашествия.

Вторая часть

Музыка этой части принадлежит к числу наиболее проникновенных лирических высказываний Шоста-

ковича. Она насыщена глубоким и сильным чувством, то печальным, то элегически просветленным.

В среднем разделе части появляются новые образы. Острое звучание кларнета *riccolo*, призывные возгласы труб, энергичные маршеобразные ритмы вновь напоминают о тех драматических событиях, которым посвящена Симфония.

В **третьей части** продолжает развиваться настроение предыдущих частей, но здесь появляется суровая мужественная сила, которой не было раньше. Не случайно именно в этой части возникают ассоциации с баховской лирикой — строгой, благородно сдержанной и пламенно страстной. Величавая органная тема пронизывает всю часть. Эти образы затем властно сметаются взрывом драматизма. В музыкальную ткань вплетаются начальные темы части: хорал и речитатив. Постепенно напряжение спадает, приводя к первоначальному сосредоточенно углубленному состоянию. Часть заканчивается глухими, грозными раскатами там-тама, которые подчеркивают ее сумрачный, предгрозово-колерит.

Финал вновь вводит нас в атмосферу борьбы. На этот раз в ней преобладают волевые и героические образы. Музыкальное развитие стремительно разворачивается подобно туго свернутой стальной пружине, рождая две широкие волны динамического нарастания, передающие героическое напряжение сил. В сложной полифонической ткани постепенно проясняются мелодические контуры, все отчетливее ощущается твердая поступь героико-трагической темы.

Вторая волна приводит к завершению (коде) Симфонии. Мощно звучит начальная тема первой части, как ликующая песнь всепобеждающего народного мужества.

И если борьба еще продолжается, то образ победы в финале Седьмой симфонии воспринимается уже как нечто близкое и осязаемо реальное.

ШОСТАКОВИЧ (род. в 1906 г.) Десятая симфония ми минор, соч. 93 (1953)²⁸

Десятую симфонию отделяет от Девятой промежуток в восемь лет. Для композитора, всегда связывавшего с симфонией свои самые значительные творческие замыслы, самые глубокие раздумья о жизни, это срок немалый. Напомним, что в предшествующее десятилетие (1936–1945) Шостакович шестикратно обращался к этому жанру.

В своих военных симфониях он воссоздал образы зла и разрушения с беспощадностью документалиста, с невозмутимостью летописца; музыкальные концепции приобретали черты объективной драмы шекспировского плана; обнажая чудовищный лик фашизма, композитор не был склонен щадить своих слушателей. Если продолжить аналогию с жанрами литературы, можно сказать, что прототип Десятой симфонии — гражданская поэтическая лирика, искусство ярко эмоциональное, глубоко личное по тону, которое, однако, не замыкается в кругу интимных тем, а охватывает явления большого мира, волнуется судьбами народа и человечества, освещено великими социальными идеалами.

Это сочинение лирично в самой своей эстетической основе. Человечность и красота — его главные художественные критерии. Полнее и разнообразнее, чем прежде, здесь выявились национальные истоки музыки Шостаковича. Песенность определила свойства стиля, сказавшись не только в мелодическом строе, но и в певучести оркестровой ткани, сочности красок, плавности развития.

Так же, как в лирической поэме, мы редко найдем в этой музыке изображение внешних событий и картин, нет в ней и связанного последовательно изложенного сюжета. Живые впечатления преобразуются в индивидуальном восприятии художника. Его испытующий взор проникает сквозь оболочку явлений действитель-

²⁸ Текст перепечатывался многократно в 1969, 1973, 1991 и в др. годы.

ности в их скрытую сущность. Неотвязная мысль, напряжение чувств придают образам реального мира многозначительную окраску воспоминания, сновидения, воображаемых возможных событий.

Ощущение многозначительности не оставляет нас с первых тактов **вступления**, напоминающих начало Шестой симфонии Чайковского. Из потаенных глубин медленно рождается задумчивая печальная фраза. Долгий протяжный звук сопровождает ее, паузы приостанавливают мысль на «полуслове», нагнетая атмосферу настроенного ожидания.

Оно разрешится не скоро. Мечтательно светлый напев кларнета (главная партия), певучий и поэтичный, как мелодии русских протяжных песен, отстраняет настойчивый вопрос. На протяжении первой части бурные волны драматически напряженного развития неоднократно выносят эту тему «на поверхность»; музыкальный символ Родины остается неприкосновенным как спасительная мысль среди тяжких раздумий и предчувствий.

Новая тема (побочная партия) не вносит существенного контраста. Душевная чистота проникновенной мелодии кларнета получает в ней лишь более интимную личную окраску. Таинственный тембр флейты в низком регистре, неровный пульс сопровождения сообщают ей оттенок неясного безотчетного волнения.

Для симфонии того типа, к которому принадлежит Десятая, характерно самопроизвольное развитие, бурное освобождение эмоциональной энергии, скрытой в каждой теме, в каждом образе. Уже при первом изложении основных тем части возникают напряженные волны нарастаний. В разработке они достигают наибольшей силы. Тема вступления делается грозной, наступательной; она сверлит мозг, напрягает чувство как вопрос, упорно требующий разрешения. Ритм побочной партии твердеет. Мелодия главной сжимается в короткий возбужденный возглас-восклицание.

Заключительные разделы приносят некоторое успокоение. Сумрачно беспокойная тема побочной пар-

тии словно расправляет крылья, расцветает нежными красками зари; в ее ритме, вновь гибко струящемся, отчетливее проступает пластичность вальса. Тема главной партии в звучании высоких скрипок освещается трепетным интимным чувством.

Несмотря на внушительные размеры, первая часть составляет лишь начальное звено, пролог инструментальной драмы; автор словно окидывает мысленным взором то, о чем ему еще предстоит рассказать. Последующее развитие движется от части к части по расширяющимся концентрическим кругам. В музыке раскрываются все новые стороны действительности, новые связи и взаимодействия. Образы становятся все более осязаемыми, зримыми, предметными. Пробужденная смутной тревогой мысль шаг за шагом воссоздает поразительно яркую «картину мира», раздираемого острейшими противоречиями, яростными столкновениями благородных идеалов и слепых разрушительных стихий, жизнелюбия и отчаяния.

Вторая часть, скерцо, приносит с собой стремительную динамику. В толковании ее критики расходились. Одни определяли музыку как обличительный портрет «злых сил», другие — как воплощение могущества борющегося народа. Подобные однозначные характеристики здесь, однако, неприменимы. В сокрушительном натиске этой музыки есть кое-что от токкаты Восьмой симфонии, злых скерцо Шестой и скрипичного концерта. Вместе с тем она захватывает мужественной энергией, волевым подъемом. Резкие динамические контрасты, «неправильные» ритмы, внезапные повороты и сдвиги говорят о борьбе, полной ожесточения и радости действия.

Этот образ многозначен. Схватка со смертоносной силой увидена глазами ее участника. Не случайно в кинофильме «Песнь великих рек»²⁸ начало скерцо столь

²⁸ «Песня великих рек» («Das Lied der Ströme»): документальный черно-белый фильм / реж. Йорис Ивенс; сценарий: Владимир Познер и Йорис Ивенс; композитор Дмитрий

естественно входит в один из эпизодов этой схватки — в кадры столкновения рабочей демонстрации с полицией. Активная, утверждающая мысль выражена здесь весьма решительно: суровая размашистая тема словно перефразирует вступительную мелодию «Бориса Годунова» Мусоргского; она придает всей части эпическую широту, терпкий национальный колорит.

Ожесточенная битва то стихает, то разгорается с новой силой. Возбужденно гремят призывные кличи труб. В среднем разделе у струнных неуклонно ширится безостановочное вихревое движение, рассекаемое мощными ударами медных. К нему присоединяются деревянные духовые. На этом бурном фоне у фаготов и контрафагота тяжело и непреклонно звучит чуть измененная начальная «русская» тема. Она же господствует в заключении; твердо скандируемая всеми низкими инструментами, она ассоциируется с широкой богатырской поступью, с сокрушительными равномерными взмахами тяжелой палицы.

Медленная **третья часть** возвращает к глубоким размышлениям, напряженному созерцанию первой. Однако лирическое начало получает в ней более наглядное выражение. Музыка рождает ощущение пространства ассоциации пейзажного характера. Природа ее картинности не живописно-изобразительная, а психологическая. Образы, всплывающие в сознании, словно получают независимое бытие, овеществляются; располагаясь в перспективе воображаемого ландшафта, они делают зримой мысль о сложности мира, границы которого теряются в загадочной дали.

Первая тема задает тон всей части. В ней соединены разные типы мелодического движения — угловато отрывистое и лирически распевное; скользящие пе-

Шостакович. Германия (ГДР). Центральная студия документальных фильмов, 1954 г. Хронометраж: 1:25:50. Фильм о единстве трудящихся всего мира в борьбе за свободу. URL: <https://www.net-film.ru/film-4456/> (дата обращения: 09.07.2021).

ребои двух- и трехдольного ритма передают неустойчивость чувств, колебания между настороженностью и покоем, судорожные сокращения «душевной мускулатуры», которые сопутствуют ощущению опасности.

Примечательна вторая тема; это своеобразная музыкальная *монограмма*, звуки которой в немецком написании образуют инициалы композитора (*re-mi-be-mo-ol-do-si: D. Sch.*). Она звучит вначале несколько возбужденно в упругом ритме вальса, затем неоднократно возвращается каждый раз в новом облике. Изменения этой темы намечают как бы пунктиром внутренний путь некоего свидетеля и участника драматического повествования, переходящего от бездумной радости через отчаянную борьбу и ощущение потерянности и далее — в финале — через скорбь и протест к суровой непреклонной решимости.

Третья тема — певучий, величаво печальный зов валторны — говорит о необозримых просторах, царственной тишине полей и лесов, о вечном, нерушимом покое природы. Эти три образа чередуются, не смешиваясь друг с другом. И даже в последнем разделе части, где долго копившееся напряжение разряжается внезапной вспышкой драматизма, они сталкиваются, не взаимодействуя, не изменяясь, как непримиримо противостоящие силы человеческой души. Конфликт выходит на поверхность, достигает крайней степени остроты, но не получает разрешения.

Медленное вступление **финала** подводит итог сказанному. Скорбная мелодия виолончелей и контрабасов переходит в напевный речитатив гобоя, затем в безмятежные пасторальные наигрыши флейты. Колорит светлеет. Сумрачные видения третьей части неприметно вытесняются образами живой природы — приветливой, озаренной весенним солнцем.

В финале образный мир симфонии раскрывается с наибольшей полнотой и цельностью, а мысль получает законченное выражение в стремительно развивающемся действии. Воздушно легкая, журчащая ручейками первая тема, темпераментно танцевальная

вторая полны бодрости, оживления, молодого задора. Ручейки сливаются в поток; поток ширится, увлекая с собой новые темы-образы.

Мало-помалу, однако, упругие «спортивные» ритмы становятся маршеобразными, грубовато помпезными, начальная тема уснащается вызывающе дерзкими саркастическими форшлагами. В drobных контрастах, внезапных акцентах, настораживающих перевоплощениях тем возникает неясное сперва беспокойство. Оно усиливается в разработке, где в мерном движении басов проступают тяжелые контуры сурово непреклонной темы скерцо. Эта тема повторяется с возрастающим упорством. Праздничная картина распадается. Ее обрывки беспорядочно смешивает крутящийся вихрь. Жестокие ритмы, резкие звучания надвигаются, как грозовые облака. Предвестниками беды мечутся темы вступления. В стихийном натиске рождается и, наконец, встает во весь рост центральный образ скерцо — образ злобного разгула смертельной схватки.

Это дьявольская оргия обрывается гневным возгласом всего оркестра; кульминация финала, где вторая тема предшествующей части воспринимается именно как голос самого автора, звучит приговором бесчеловечности и насилия. Затем наступают внезапная разрядка, скорбное «лирическое отступление», прочувствованное слово «от автора», которые так часто встречаются в симфониях Шостаковича.

Постепенно изложение входит в прежнее русло. Вновь в беспечном хороводе кружатся оживленные праздничные темы. Волна динамического нарастания сжато повторяет ход предшествующего развития, но, не достигнув трагической кульминации, круто сворачивает на новый путь. В фейерверках сверкающих пассажей у басов грозным напоминанием и предостережением настойчиво повторяется возглас, прозвучавший на кульминации.

Литература

1. Адам Соломонович Стратиевский: книга памяти (1938–2013) / сост. и общ. ред. Е. Н. Разумовской. СПб., 2016.
2. Библиография работ Генриха Александровича Орлова / сост. А. Б. Никаноров // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: сб. статей и материалов [Первой Международной конференции «Орловские чтения», 12–14 декабря 2012 г.] / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2014. Ч. 1. С. 146–159.
3. Библиография работ Генриха Александровича Орлова (дополнительный список) / сост. А. Б. Никаноров // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 2: Статьи и материалы II Международного конгресса «Орловские чтения: Актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания», 1–3 декабря 2014 г. / Российский институт истории искусств; ред.-сост. Д. А. Булатова; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2021. С. 301–314.
4. *Ангерт Г. А.* 100 опер: либретто опер, характеристики и биографии композиторов / под редакцией Л. Сабанеева; изд. Русского театрального общества. М., 1927 [1926].
5. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Ленинград, 1929. 2-е изд.: Л., 1977 (предисл. Б. Ярустовского).
6. *Ковнацкая Л. Г.* Генрих Орлов: биографический очерк // Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: сб. статей и материалов [Первой Международной конференции «Орловские чтения», 12–14 декабря 2012 г.] / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2014. Ч. 1. С. 25–47.
7. *Леонтьева О. Т.* Бенджамин Бриттен // Леонтьева О. Т. Западноевропейские композиторы середины XX века. М., 1964. С. 84–94.
8. *Орлов Г. А.* Древо музыки / ред. Л. Г. Ковнацкая; предисл. М. С. Друскина. СПб.: Сов. композитор. С.-Петербург. отделение; Вашингтон: Н. А. Frager & Co., 1992. 2-е изд.: СПб.:

- Композитор•Санкт-Петербург, 2005; 3-е изд.: СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2015.
9. Орлов Г. А. Русский советский симфонизм: пути, проблемы, достижения / Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии. М.; Л.: Музыка, 1966.
 10. 111 опер: справочник-путеводитель / ред.-сост. А. К. Кёнигсберг, ред. Л. В. Михеева. СПб., 2001.
 11. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; ред. пер. Г. А. Орлова; послесловие и общ. ред. М. С. Друскина; [коммент. И. В. Белецкого]. Л., 1971.
 12. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни / перевод с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной; ред. перевода А. М. Шадрина; статья и общ. ред. В. М. Богданова-Березовского. Л., 1963. 2-е изд.: М., 2005 (перевод с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл., общая текстологич. ред. И. Я. Вершининой).
 13. Таурагис А. И. Бенджамин Бриттен: очерк жизни и творчества. М.; Л., 1965.
 14. Таурагис А. И. Выдающийся мастер современности: [о творчестве Б. Бриттена] // Советская музыка. 1963. № 12. С. 113–118.
 15. Фоглер М. [Vogler, Martin]. Бенджамин Бриттен и его «Альберт Херринг» // Берлинский театр Комише Опер. Германская Демократическая Республика = Komische Oper. Berlin. Deutsche Demokratische Republik: [гастроли в СССР, ноябрь–декабрь 1959 : пер. с нем.: буклет]. М., 1959. С. [38, 40, 42].
 16. Balanchine G. The Dance Element in Stravinsky's Music // Dance Index. 1947. Vol. 6, № 10/12 : Stravinsky in the theatre / a symposium prepared by Minna Lederman. P. 250–256. (В переводе на русский: *Баланчин Дж. Танцевальный элемент в музыке Стравинского* / пер. с англ. Э. Шапиро // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М., 1985. С. 261–269).
 17. Britten B. The Artist and his Medium: Composer and Listener // Britten B. Britten on music / ed. by Paul Kildea. New York, 2003. P.61–66.
 18. Britten B. How I Became a Composer (from a broadcast to Sixth Forms) // The Radio Listener's Week-End Book:

- A Selection from Notable Broadcasts of the Past Five Years / ed. by John Pringle. London, [1950]. P. 108–112.
19. [Britten B.] How to Become a Composer // The Listener / The British Broadcasting Corporation [BBC]. London, 1946. Vol. XXXVI (36), № 930 (November 7). P. 624.
20. 50 ოპერა / რუსულიდან თარგმნეს ნუნუ კუკულაძემ და დორა კეშელავამ ; მ. დრუსკინის წინასიტყვ. თბილისი : ლიტერატურა და ხელოვნება, 1966. 429გვ. [50 опер / перевод с русского: Нуну Кукуладзе и Доры Кешелава; предисловие М. Друски-на. Тбилиси: Литература и искусство, 1966. 429 с.]. (На грузинском яз.)

Татьяна Букина
(Санкт-Петербург)

**«Семантика музыки» Г. А. Орлова:
дискуссии о семиотических идеях
в отечественном музыкознании
конца 1960–1970-х гг.**

На рубеже 1960–1970-х гг. в эпицентре внимания отечественных музыковедов оказались вопросы музыкальной семантики: на этом круге проблем сошлось сразу несколько актуальных научных «трендов» эпохи «оттепели». Так, одним из главных ориентиров для музыковедения послужили изыскания лингвистов, занимавшихся изучением языковой коммуникации с применением методов точных наук. Ведущая роль в распространении этих методов и идей принадлежала представителям московско-тартуской семиотической школы, занявшей в эти десятилетия лидерские позиции в советских гуманитарных науках. Другим источником их вдохновения послужили работы Б. В. Асафьева и, в частности, его концепция «интонационного словаря эпохи». Начиная с 1960-х гг. наблюдается своеобразный «ренессанс» его творчества: в течение десятилетия вышли переиздания монографий «Музыкальная форма как процесс» (1963, 1971), «Речевая интонация» (1965), «Симфонические этюды» (1970) и др., которые были восприняты в музыковедческих кругах как крупное событие современной научной жизни [4: 133–134].

Еще одной важной ветвью, по которой проходило обсуждение семантических проблем музыки, были поиски в области баховедения — в первую очередь зарубежного. 200-летие со дня смерти Баха в 1950 г. инициировало целую сеть научных мероприятий, став толчком к новому осмыслению ключевых проблем творчества композитора. Среди них важное место принадлежало дискуссиям, развивавшим идеи А. Швейцера, А. Пирро, А. Шеринга о христианской

символике в его произведениях, [3: 354–359]. Интерес к этой теме в советской музыкальной науке отчетливо проявился в эпоху «оттепели» на волне частичного ослабления религиозных табу: в 1960-х гг. состоялось издание монументальной монографии А. Швейцера, а также ряда других работ отечественных и зарубежных авторов по данным вопросам.

Под влиянием этих и других обстоятельств к обсуждению проблем музыкального семиозиса обратились одновременно представители различных областей отечественного музыкознания. Между тем конкретные решения этих проблем кардинально отличались в рамках разных школ, порождая подчас острые дискуссии и взаимное непонимание. Подобные дискуссии были обусловлены как объективной сложностью и многомерностью самой семиотической проблематики, так и трудностями ее проецирования на анализ музыкального материала. Высокая специфичность музыкального языка приводила к разночтениям в трактовке самых исходных позиций: что считать музыкальными знаками, как их типологизировать, что является их денотатом и т. д.

Помимо того, ставился вопрос о степени концентрации знаков в музыкальном языке: от одного или ограниченного их числа на произведение до почти тотальной семиотизации звукового пространства. При наличии множества точек зрения по данным вопросам в самом общем плане в рамках музыковедения выделились две противоположные позиции, представляемые различными субдисциплинами.

На одном полюсе находились представители аналитических методологий (в первую очередь целостного анализа), которые достаточно последовательно стремились адаптировать аппарат лингвистической семиотики: это позволяло им подкрепить результаты музыковедческого анализа методологически более «строгой» и «доказуемой» информацией. Противоположный полюс представляли историки музыки, которые трактовали положения семиотики более свободно,

видя в них дополнительные возможности для обсуждения своих профильных проблем: «интонационного словаря эпохи» и процессов его трансформации, изменений в исторической рецепции сочинений и т. п.

В целом положение, возникшее в 1970-е гг. вокруг в связи с вопросами музыкальной семантики, будет правомерным охарактеризовать как *эристическую ситуацию* или спор различных исследовательских парадигм. Согласно Т. Куну, парадигма представляет собой определенную дискурсивную модель, систему профессиональных ценностей, которая формирует специфическую для данной научной традиции «оптику» видения проблемы.

С этой точки зрения анализ эристических ситуаций, провоцируемых дискуссионной и неоднозначной проблематикой, представляет особый интерес для науковедения, поскольку в процессе таких дискуссий авторы нередко формулируют ключевые установки своей парадигмы, обычно применяемые ими неосознанно. Подобную роль играют работы полемического жанра, направленные на ревизию современных взглядов по остро дискутируемому вопросу и аргументированное продвижение альтернативной (собственной) позиции. В отношении музыкальной семиотики видное место среди таких текстов принадлежит статье Г. А. Орлова «Семантика музыки», опубликованной в 1973 г. в сборнике «Проблемы музыкальной науки» [12].

Насколько можно судить, обращение к семиотической проблематике было обусловлено не только профессиональными интересами, но и личными склонностями ученого. Будучи одним из любимых учеников М. С. Друскина, Г. Орлов с середины 1950-х гг. заявил о себе как видный музыковед-историк, автор ярких работ в области русской и советской музыки. В то же время он профессионально разбирался в технических проблемах, имея 4-летний опыт работы радиомонтером (в военные годы). Коллеги неоднократно описывали склонность Орлова к точным наукам, его «инженерный талант», интерес к устройству радиоап-

паратуры и самостоятельному конструированию приборов [7: 28–29]. Такая разносторонность позволила ему осмыслять проблемы музыкальной семантики на пересечении различных интеллектуальных дискурсов и при необходимости ссылаться, например, на точные данные и факты из практики инженеров-связистов, свободно оперируя формулами и специальной терминологией.

Тем не менее, в своих базовых установках Г. Орлов последовательно придерживается соответствующей историко-культурной позиции в трактовке феноменов музыкальной семантики. Основной мишенью его критики стали методологии, применяющие в анализе музыки аппарат точных наук: теория информации, структуралистский и семиотический подходы. Его доводы были направлены прежде всего против имплицитного представления о наличии у музыкального произведения определенного, устойчивого «объективного смысла», который надлежит лишь «правильно угадать» или «дешифровать». В противовес этой позиции Г. Орлов определял музыку как *«коммуникативную систему неязыкового типа»*, которая уже на раннем этапе развития обособилась от вербального языка, выстраивая свою коммуникацию со слушателем на совершенно иных основаниях.

Приводя обширную аргументацию в пользу своей точки зрения, автор названной статьи при этом четко артикулирует разночтения в понимании одних и тех же феноменов музыкальной семантики разными исследовательскими традициями. Компетентное владение дискурсом технических дисциплин позволяло ему уточнять значение, казалось бы, самоочевидных и общепринятых терминов, обращаться к их этимологии, сталкивать их различные трактовки и разоблачать возникающие логические «ловушки». Благодаря этим качествам работа Г. А. Орлова позволяет с достаточной отчетливостью воссоздать взгляды на проблемы музыкальной семиотики, продвигаемые музыковедами-«аналитиками» с одной стороны, и историками — с другой.

В то же время автор статьи, не ставя себе задачу представить последовательную историографию по проблемам музыкальной семантики (а возможно, не желая также «переходить на личности» в споре), ограничился лишь небольшим числом ссылок. Поэтому для получения более целостного представления о музыковедческих парадигмах аргументы исследователя необходимо дополнить обращением к более широкому кругу публикаций тех лет, в которых затрагивались вопросы семантики музыки. С этой точки зрения наиболее принципиальные дилеммы, описываемые в статье Г. Орлова, могут выглядеть так:

**Проблема константности
музыкальных смыслов: «Язык ли музыка?»**

Проекция свойств знаковой системы побуждала исследователей к поиску в музыке устойчивых единиц, способных выполнять языковые функции: конкретных носителей значений (лексем) и определенных правил их связи (синтаксис, грамматика). В роли таких правил музыковедами рассматривались, в частности, принципы тонально-ладового мышления, нормы формообразования, константные жанровые признаки и т. п. Между тем, было очевидно, что в музыке любые подобные регламенты, как и соответствующая им звуковая «лексика», сохраняют стабильность на протяжении лишь ограниченного периода времени. Это ставило последователей семиотической концепции перед необходимостью ограничиваться территорией действия одного кода. Неудивительно, что большинство авторов этого направления фокусировались в своем анализе на классико-романтическом стиле второй половины XVIII–XIX вв. — периоде высокой стабильности музыкально-языковых средств и господства тонально-гармонической системы.

Однако языковая «монолитность» классико-романтического периода также не выглядела бесспорной. Именно по этому пункту возникали разногласия между «аналитиками» и историками музыки, чья исследова-

тельская «оптика», напротив, была нацелена на поиск культурно-исторического своеобразия исследуемых явлений. В названной статье Г. Орлов утверждал, что не только знаки, но даже наиболее общие грамматические правила музыки подвержены «сверхбыстрой» изменчивости (в течение нескольких десятилетий); кроме того, наблюдаются индивидуальные особенности языка у каждого отдельного автора, вследствие чего «в любых, сколь угодно тесных границах, музыкальный язык мыслим лишь как некое множество кодов» [12: 451]. Подобно Орлову, И. А. Барсова в более поздней публикации называла специфической особенностью музыкальной семантики ее чрезвычайную подвижность во времени и адаптивность к меняющемуся мировоззрению: «Семантизация тех или иных элементов музыкального языка хрупка. С изменением картины мира, свойственной эпохе, забываются значения, которые казались на век зафиксированными, а в произведениях, если они остаются жить, вносятся новые смыслы» [2: 116].

В противоположность историкам музыки, музыковедом-аналитикам музыкальный язык представлялся достаточно устойчивым к историческим трансформациям — именно в таком качестве он мог выступать объектом семиотического анализа. Обновление же в нем если и происходило, то было, по мнению специалистов, незначительным и имело кумулятивный характер. «Изменения в музыкальном языке, по крайней мере, на первый взгляд, совершаются значительно быстрее, чем в языке слов, но здесь процесс развития в значительно большей мере является накоплением, напластованием, нежели сменой предыдущего последующим... В глубинах музыкального языка при всех его вековых вариантах сохраняются черты его предназначения для общения, приспособленности к законам физиологии и психологии восприятия, которые в основе своей эволюционируют несравненно медленнее любых семиотических знаковых систем и слу-

жат осью развития», — настаивал Е. В. Назайкинский [11: 58–59].

Своего рода «компромиссный» вариант предложил М. Г. Арановский, напомнив о существующих различиях между изменчивым, подвижным музыкальным стилем и несравненно более стабильным музыкальным языком, который как раз и является объектом изучения в музыкальной семиотике: «По преимуществу язык оказывается долговечнее стиля и нередко становится базой для развития... многих конкретных стилей... Музыкальный стиль можно определить как конкретно-историческое состояние системы музыкального языка» [1: 96]. Таким образом, различная фокусировка в видении своего объекта приводила исследователей к противоположным выводам.

Проблема изоморфизма музыкального семиозиса: «Знак или символ»?

Представление о знаковых свойствах музыкальных элементов заставляло последователей семиотики вводить дополнительные ограничения своего объекта: прежде всего, это требование изоморфизма между десигнатом и денотатом или, иными словами, наличия однозначных и устойчивых связей между звуковым обликом музыкальных знаков и их смысловым наполнением. Только в этом случае они могли дать надежную опору в толковании музыкальной семантики. Однако таким критериям даже в рамках единого классико-романтического стиля удовлетворяли лишь наиболее универсальные элементы музыкальной ткани. Ю. Г. Кон, например, предлагал ограничить круг знаков отдельными мелодическими, гармоническими и ритмическими оборотами, которые в течение длительного времени выдерживают смену стилей, сохраняя семантическую функцию. В ряду таковых исследователь называл, в частности, фригийский тетрахорд, романтической мотив вопроса, некоторые ритмические фигуры в танцевальных произведениях и прочие примеры «обобщения через жанр» [8: 97].

Подобное ограничение также вызывало возражения Г. А. Орлова, который, напротив, акцентировал многозначность музыкального семиозиса. Если эволюция европейских языков шла по пути постепенного возрастания количества знаков и конкретизации их значения при одновременном обесценивании их звуковых характеристик (тембра, артикуляции, тесситуры, длительности, громкостной динамики), то в музыке, утверждал ученый, именно эти качества принципиальны для ее выразительного смысла. Кроме того, вследствие множественности и многомерности данных характеристик музыкальная коммуникация, в отличие от вербальной, многоканальна. Поэтому даже в случае признания существования музыкальных знаков необходимо одновременно признать за ними такие свойства, как предельная индивидуальность (каждому музыкальному знаку соответствует неповторимый единичный чувственный комплекс) и уникальность (данный комплекс не может быть обозначен никаким другим способом).

Наконец, музыкальный знак обнаруживает несомненную причастность к обозначаемому им смыслу, в силу чего соответствует, скорее, свойствам символа. Эти особенности, предопределяющие бесконечную вариативность музыкального семиозиса и контекстуальность его значений, представляют основную сложность в «дешифровке» музыкальной семантики. По утверждению музыковеда, «невозможно обнаружить и оценить содержательность художественного произведения в отрыве от определенной историко-культурной среды, породившей его и представляемой им» [12: 479].

Подобно Г. А. Орлову, многие его коллеги-историки, обращаясь к проблемам семантики музыки, стремились трактовать их гибко и интерпретативно. Такой подход отличало, во-первых, стремление распространить круг семантически значимых единиц на максимально широкий диапазон музыкальных явлений, во-вторых — утверждение разнообразия истоков музыкальной семантики, среди которых особое значение

приобретали разнообразные культурные конвенции, понятные только в соответствующем историческом контексте.

Отсюда следовало представление о многомерности и исторической изменчивости значений элементов, составляющих семантический арсенал музыки. Так, М. С. Друскин, исследуя образность музыки И. С. Баха, особо отмечал ее многослойность, полемизируя с А. Швейцером, который, по его мнению, «сложноопосредованную систему Баха невольюно “подогнал” под вагнеровскую лейтмотивную технику» [5: 28].

Среди разнообразных аллегорических и символических приемов, участвующих в создании целостного образа в музыке композитора, М. Друскин рассмотрел, в частности, музыкально-риторические фигуры, теорию аффектов, изобразительные аналогии, вызываемые нотной графикой, числовую символику, темы-цитаты хоральных мелодий, символику музыкальных форм (*cantus firmus*). Поскольку символический смысл многих этих приемов конвенционален, ассоциативный ряд музыки Баха в полном объеме недоступен современной аудитории, обладающей иным культурным и эстетическим опытом, утверждал музыковед.

**Канал передачи и процесс формирования музыкальных значений:
Is Medium the Message?**

Приверженность идее стабильности музыкального языка приводила последователей семиотики к тому, что из поля их внимания, как правило, выпадали вопросы о том, как происходит формирование музыкальной семантики, и кто ответственен за этот процесс. В большинстве случаев подобные феномены выносились учеными далеко за пределы исследуемого периода: например, В. В. Медушевский, исследуя коммуникативный синтаксис в музыке, возводил его генезис к нормам античной риторики [10: 21]. Такой взгляд во многом корреспондировал структурно-семиотической концепции в лингвистике, опиравшейся на введенное

Ф. Соссюром разграничение языка и речи. Согласно данной концепции, субъекты общества оперируют в процессе коммуникации лишь речью как вторичным, производным от языка феноменом, сам же язык остается за пределами их досягаемости. В результате изучению подлежал не индивид, создававший конкретный речевой/текстовый продукт, и даже не сам этот продукт, а некая система, «независимая от индивида» [6: 12].

Возражая подобному представлению, Г. Орлов доказывал, что в музыке значимы конкретные физические характеристики индивидуального звучания: характер артикуляции определяет смысл произносимого, обладая при этом самостоятельной эстетической ценностью. Тем самым ученый утверждал не только контекстуальность музыкальных значений, но и перманентный характер всего процесса формирования музыкальной семантики. Для продуктивного анализа этого процесса он предлагал обратиться к системному подходу, который позволяет исследовать музыкальный семиозис в его перекрестных связях с целостной метасистемой культуры, охватывающей разнообразные проявления человеческой активности: обычаи, мораль и право, ремесла и науку, искусства и религию [12: 469–471].

Аналогичную позицию ярко продемонстрировала В. Дж. Конен. В своей работе «Театр и симфония» она задалась целью исследовать генезис выразительного фонда инструментальной музыки и механизм его формирования. Согласно концепции В. Конен, на этапе кристаллизации нового стиля «строительным материалом» для него становятся элементы программной музыки — интонации и формообразующие приемы, которые имеют устойчивую связь с внемузыкальными элементами: словом, сценическим действием, ритуалом, танцем. На определенном этапе эти приемы способны уже самостоятельно вызывать у слушателя те или иные образные ассоциации, и тогда они осваи-

ваются в непрограммной музыке, ложась в основу ее художественного воздействия.

Хотя подобные процессы становятся особенно заметными в эпохи стилевых переломов, проведенное исследование позволило В. Дж. Конен обосновать связь практически *всего* музыкального материала с внемузыкальными истоками. По ее мнению, «постепенное обособление, отпочкование “чистой выразительности” в пределах того или иного жанра и стиля от ее первоначальной, почти всегда программной основы — общий принцип музыкального искусства» [9: 25–26].

Если подвести итог дискуссии о семиотических идеях, нашедшей отражение в статье Г. Орлова, то, обратившись к теории аргументации, ее можно назвать ярким примером «*спора о ценностях*», в ходе которого снимается вопрос о существовании единственно возможной объективной истины. Такой спор не всегда приводит к победе одной из сторон, однако он обычно помогает дискутирующим прояснить свои позиции и увидеть перспективы их дальнейшего развития. С исторической же дистанции подобные эристические ситуации позволяют с максимальной полнотой реконструировать эти позиции, не ставя вопрос о том, кто прав в данном споре.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. М., 1974. С. 90–128.
2. *Барсова И. А.* Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения — 1984. Л., 1986. С. 99–116.
3. *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 2005.
4. *Васина-Гроссман В. А.* Они будят мысль // Советская музыка. 1966. № 10. С. 133–134.
5. *Друскин М. С.* Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976.

6. *Живов В. М.* Московско-тартуская семиотика: ее достижения и ограничения // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 11–26.
7. *Ковнацкая Л. Г.* Генрих Орлов: Биографический очерк // Сравнительное искусствознание — XXI век. СПб., 2014. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов. Ч. 1. С. 25–47.
8. *Кон Ю. Г.* К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: Сб. статей. М., 1967. С. 93–104.
9. *Конен В. Дж.* Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1968.
10. *Медушевский В. В.* К теории коммуникативной функции // Советская музыка. 1975. № 1. С. 21–27.
11. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
12. *Орлов Г. А.* Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 2. С. 434–479.

Елена Фатьянова
(Санкт-Петербург)

**Творческие концепции
Эдуарда Артемьева и Генриха Орлова:
совпадения и параллели**

Генрих Орлов и Эдуард Артемьев — фигуры равновеликие¹ в отечественной музыкальной культуре второй половины XX в. По хронологии открытий и достижений их творчество практически совпадает: известные исследования классика отечественного музыкознания Генриха Александровича Орлова и сочинения, принесшие признание композитору Эдуарду Николаевичу Артемьеву, приходятся на 1970–1980-е гг. Искания Артемьева и научные идеи Орлова оказались созвучными по многим параметрам музыкального мышления: во взглядах на время и пространство, природу музыкального звука, функции тембра, в том числе на идею поиска структурных и содержательных универсалий музыкального языка.

Эдуард Артемьев и Генрих Орлов не были знакомы, хотя можно допустить, что Орлов, писавший в то время об электронной музыке и, в частности, об АНСе, знал сочинения Артемьева. Композитор же, как удалось выяснить в процессе личного общения с ним автора статьи, не знал исследователя. По поводу совпадения творческих векторов Эдуард Николаевич сказал, что «идеи витали в воздухе»² и сложно было пройти мимо них, однако далеко не всем удавалось отыскать пути к осмыслению нового мира электронной музыки, и многие исследователи видели перспективы в поисках универсалий музыкального мышления. Известная книга Генриха Орлова «Древо музыки» [9] появилась в России уже после эмиграции ученого в США — в Со-

¹ Точка зрения автора может не совпадать с мнением редакционной коллегии сборника (*прим. отв. ред.*).

² Диалог с композитором 18.10.2018.

ветском Союзе его научные идеи не нашли понимания³.

В настоящей статье делается попытка анализа некоторых положений концепции Генриха Орлова, высказанной ученым в книге «Древо музыки», и творческих открытий Эдуарда Артемьева в области электронной музыки.

Большинство идей, осознанных Орловым и воплощенных Артемьевым в музыкальные образы, являются продолжением новаций Э. Вареза, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса. Но в Советском Союзе творчество европейских композиторов-новаторов противоречило основному направлению музыкального искусства, и развитие их концепций не приветствовалось в академической среде.

Известно, что К. Штокхаузен в 1952 г. в парижском «Музее человека» «записывал с помощью микрофона звучание различных экзотических инструментов и затем в студии конкретной музыки “Club d’Essai” проводил первые опыты акустического анализа, пытаясь выявить разницу между тембрами при помощи фильтров» [8: 17]. В одном из интервью композитор говорит о том, что «процесс синтеза звука был революционным и открывал новые горизонты для всей западной музыки» [8: 17]. Как и Штокхаузен, Артемьев стремился к созданию и «редактированию» оригинального тембра. Он вспоминает: «Когда я занялся электроникой, для меня открылись наиболее полные возможности для выражения эмоционального, как ни странно. Прорыв в какие-то новые миры, новые звучания, пространство» [12: 35].

³ Первая версия книги «Древо музыки» была написана во время работы Генриха Александровича Орлова в научно-исследовательском отделе Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ныне — Российский институт истории искусств). Как пишет Л. Г. Ковнацкая, «после бесконечных требований купюр, исправлений, вставок — [она] была отвергнута издательством “Музыка” (1974)» [6: 37].

Сходство творческих концепций Орлова и Артемьева в первую очередь прослеживается в толковании категории пространства в музыке. Орлов считает **значительной** роль **физического пространства**, так как оно является «местом обитания» звучащей музыки и имеет такое же большое значение, как резонирующий корпус скрипки. **Акустически организованное** физическое пространство становится неотделимым компонентом музыки.

При определении понятия пространства в музыкальном искусстве Г. А. Орлов затрагивает феномен «пространственной» музыки. Он отмечает, насколько волнующим открытием для людей того времени оказалось внезапно ожившее трехмерное пространство, заполненное массивными звучаниями голосов и инструментов, приходящих со всех сторон, умноженных эхом. Автор отмечает не случайность того, что эксперименты с пространством в музыке совпали по времени с появлением стереофонической звукозаписи. «Оказавшись в распоряжении музыкантов, это новое средство исподволь переменило самый взгляд на музыку» [9: 250]. В подтверждение своей идеи Г. Орлов цитирует М. Маклюэна: «Появление высококачественной записи поистине стало для музыки тем, чем кубизм явился для живописи и символизм для литературы, а именно, признанием многогранности и многоплановости единого опыта. Вместе с глубиной звука пришла и глубина музыкального переживания» [9: 250].

Артемьев вспоминает, что на него «сильное влияние оказала живопись, даже больше, чем музыка. Миро, Танги, Клее, Мондриан открыли для меня пространство, иной мир, другое измерение. Для меня пространство — самое могучее средство музыки. Его можно выстроить, электроника дала возможность» [5]. Композитор приводит пример музыки Клауса Шульце; в ней на первое место выходит бесконечное пространство, звуки живут в среде управляемой акустики и являются поводом, чтобы услышать все пространство. Так, для реализации идей режиссера Андрея Тарковского Ар-

темьеву удалось в одном акустическом пространстве соединить два разных мира: искусственного и реального звука. Композитор понял, что все объединяется и звучит в одном пространстве. «Надо придумать это единое пространство — и тогда в нем все проникает друг в друга, сливается, живет» [2: 19].

Обращаясь к вопросам традиционной теории, Артемьев говорит о том, что музыкальная теория глубоко разработала все, что касается полифонии, гармонии, лада, ритма, формы и оставила без внимания пространство как физическую среду, где существует сама музыка. И эта мысль совпадает с ранее высказанной Генрихом Орловым.

В Московской консерватории в 1993 г. Э. Артемьев прочитал цикл лекций «Пространство и музыкальная форма», в котором композитор изложил свои идеи о том, «как пространство может быть активным и преобразующим элементом всего музыкального “здания” от его элементарных частей — тембр, ритм, гармония и т. д. — до формы всего сочинения в целом» [7]. Композитор утверждает, что пространство формирует музыкальную форму исподволь. «Можно написать сонату, а если играть в пространстве, то уже соната ни при чем. Это уже не побочные партии, а какой-то совершенно другой вид»⁴. В качестве примера «пространства и музыкальной формы» Артемьев приводит раннее сочинение А. Веберна «Четыре пьесы для скрипки и фортепиано». Композитор рассуждает: «Я стремился показать, что Веберн слышал пространство и пытался передать свое ощущение оною через паузы. В паузах он “видел” и глубину, и высоту, и, возможно, иные измерения воображаемого пространства» [15: 103].

Г. Орлов также читал курс лекций, который он называл «Общая теория музыки», в Уэслеанском университете в штате Коннектикут. «Назрела необходимость в метаязыке, который позволял бы описывать заведомо несхожие музыкальные культуры — новейшие и древ-

⁴ Диалог с Эдуардом Артемьевым 18.10.2018.

ние, западные и незападные, примитивные и высоко-развитые, специализированные и синкретические — в общей системе понятий и критериев» [9: 11]. Новый материал, полученный в процессе исследований многонациональной музыкальной культуры в Америке, был включен автором в окончательную версию книги «Древо музыки».

Продолжая общее направление подобных исследований, Артемьев отмечает, что такие фундаментальные музыкальные понятия, как тема, интонация, фактура, ритм, в макроструктурном понимании остались неизблемыми, но современная электронная техника дает возможность идти вглубь этих понятий. Такое понятие как тема в электронной музыке может быть реализовано как движение одного звука (тембра) в пространстве. Высказывание композитора подтверждает его собственное сочинение, одно из самых значительных в истории электронной музыки из созданных для АНСа, — «12 взглядов на мир звука». Здесь применена идея вариаций на один тембр — уникальный замысел, который можно воплотить исключительно средствами электроники. Для реализации данной концепции композитором был создан цикл из двенадцати развернутых картин, «взглядов», соответствующих двенадцати техническим приемам преобразования тембра.

Композитор пишет, что в поисках тембра для этой идеи его выбор пал на *темир-комуз*, так как у него семьдесят два обертона и тембр его близок к звучанию электронных инструментов. Спектр этого своеобразного инструмента имеет достаточное количество составляющих и позволяет, по замыслу автора, свободно оперировать различными комбинациями обертонов, их длительностями.

Так, обусловленным сходной позицией композитора и исследователя стало обращение к звуку, а не к тону, который прежде был принят за единицу измерения в классическом музыковедении. Вместе с этим их внимание привлекают восточная культура и ее инструментарий.

Г. Орлов обращает внимание на то обстоятельство, что «музыкальные теории и эстетические учения принимают в расчет не звуки, а тона “чистого” звука, обладающего определенной стабильной высотой и однородной окраской» [9: 58]. Сравнивая звук и тон, исследователь говорит, что «звук, воспринимаемый как звучащее пространство, выходит за пределы исключительно слуховых ощущений. Как сказано в дзен-буддистской сутре Сурангама, в такой ситуации «ухо не только слышит, но и видит, обоняет и осязает... преграды между чувственными функциями исчезают... Тогда возникает переживание, называемое “совершенным слиянием”» [9: 229].

Артемьев в «Заметках об электронной музыке» (1989) отмечает, что музыке и эстетике Востока свойственны лады, не укладывающиеся в европейскую темперацию, тембры, считавшиеся у европейцев «немузыкальными», иное отношение к вопросам формы и времени в музыке. «Например, импровизации на ситаре индийских музыкантов, как бы останавливающих время, что достигается за счет организации его как некоего единого звукового потока волнового типа, не расчлененного дискретно на ритмические структуры периодического характера (что является основой современной европейской музыки)» [1]. Появление электронной музыки в Европе способствовало экспериментам с параметрами и структурой звука, изобретению оригинальных синтезированных тембров.

Для Генриха Орлова «размытый звук с колеблющейся высотой» принципиально отличается от «раскраски» статичного тона в классическом оркестре. Попытка западными теоретиками зафиксировать эту ускользающую гибкость с помощью микротоновости не помогает уловить ее. «Скольжения, еле заметные качания, плавные повышения и понижения тона нельзя зафиксировать и воспроизвести как ступенчатые последования тонов фиксированной высоты» [9: 43].

Еще одно заметное совпадение в творческих концепциях Генриха Орлова и Эдуарда Артемьева каса-

ется восприятия музыкального времени. У Орлова культуры Востока и Запада в рамках этой категории противопоставляются — «точное» западное время и «релятивное» — на Востоке. Музыкальное время в руках исполнителей на восточных инструментах текуче, изменчиво и бесконечно, в то время как у западных музыкантов оно максимально оформлено и организовано. Анализируя исполнение восточной музыки, исследователь отмечает, что «адекватный опыт такой музыки предполагает не истолкование, а созерцание: она предлагает слушателю быть во времени, а не манипулировать временем или бороться с ним» [9: 44].

У Артемьева музыкальное время вновь воплощается в специфике музицирования на восточном инструменте. Выбор темир-комуза для звуковых экспериментов в произведении «12 взглядов на мир звука» также ассоциируется с особым типом звукосозерцания и мироощущения, связанного с представлениями о Востоке, о медитации, с иллюзиями остановившегося времени, с образами природы и вечности.

Известно, что в конце 1960-х гг. композитор увлекся идеями **восточной философии**. Наиболее сильное влияние на формирование мышления Артемьева оказала эстетика дзэн-буддизма, основополагающим понятием которого выступает Сатори (просветление). Под влиянием восточной философии Артемьев создает композицию «Семь врат в мир Сатори» для ансамбля электронных инструментов, гитары, ударных, скрипки и фонограммы (1974).

В киномузыке Артемьева восточные аллюзии возникают вновь. Так, работая с Тарковским, композитор создает восточный колорит в синтезе со средствами электроники в фильме «Сталкер». Композитор вспоминает, что режиссеру требовалось в фильме «слияние духа двух культур». Для реализации этой идеи Тарковский посоветовал ему познакомиться с диссертацией Г. Померанца «Некоторые течения восточного религиозного нигилизма» [11]. В результате в звуковой картине фильма был использован, по выражению Арте-

мьева, стилевой симбиоз. В качестве представителя восточной культуры был избран старинный струнный щипковый инструмент *тар*, европейский инструментарий представлен продольной флейтой. Артемьев не просто соединил их в одну аудиокартину, он обратился к электронике и пропустил их звучание через каналы эффектов синтезатора «SYNTHI-100», придумав много разных необычных модуляций для флейты. Звучание тара также было пересмотрено композитором. Для реализации идеи была снижена скорость воспроизведения записи инструмента для того, чтобы можно было услышать «жизнь каждой его струны» [4].

Г. Орлов чутко улавливал все изменения, происходившие в музыкальном искусстве, интересовался в том числе и современными технологиями. Так, в статье 1969 г. «Художественная культура и технический прогресс» [10] он анализировал электронную музыку и новый музыкальный инструментарий, который так увлек молодого Артемьева. В своей статье Г. Орлов указывает на три стадии развития электронной музыки. Именно во время третьей стадии, согласно ученому, началась работа над созданием звукового материала принципиально новой природы, над звуком и звуковыми построениями, использующими более широкую непрерывную шкалу (в отличие от неподвижно дискретной, «ступенчатой» шкалы классической музыки) высот, динамических уровней, тембров, скоростей. «Кульминацией третьего этапа, — считает Орлов — явилось создание двух замечательных устройств — большого электронного синтезатора колумбийской радиокорпорации, возможности которого, по словам Стравинского, заставляют считать все предшествовавшее — лишь предысторией электронной музыки, и электронно-оптического синтезатора московского конструктора Е. Мурзина, получившего восторженные отзывы ряда крупнейших советских и зарубежных композиторов» [10: 36]. Как известно, именно Артемьев будет изучать этот уникальный инструмент и со-

чинять музыку для АНСа⁵. Знакомство с этим чудом техники, по его признанию, произвело на композитора ошеломляющее впечатление. «Мир, которого я раньше не слышал. Это мой мир. Мне нравится оперировать пространством, я в нем свободно себя чувствую, я знаю, чего я хочу, как мне этого достигнуть. Я понял самоценность звука, его способность вмещать в себе макромир и микромир. Звук несет в себе информацию, не техническую, а духовную, передаваемую исполнителем. Звук наполнен духом» [5].

В статье 1969 г. Орлов резюмирует, что прошло слишком мало времени с тех пор, как эта совершенно новая область — электронная музыка, а вернее, новый, как и кино, вид искусства, «встал на ноги». «Однако уже сейчас ясно, что в качестве звукового компонента кинофильма и театрального спектакля он вполне оправдывает себя и занимает все более прочные позиции» [10: 36].

Важно отметить, что именно в киномузыке Артемьев экспериментировал с электронным звучанием, редактированием параметров звука, внедрением шумов в электронную партитуру. Композитор вспоминает, что работа в кино дала свободу, возможность творить и проникнуть в электронику так глубоко. Для А. Тарковского было важно, чтобы музыка в его фильмах создавала уникальную атмосферу, в которой существуют его герои. «Зритель погружался в некую стихию, звуковую плазму. Музыка растворяется в шуме листвы, плеске воды, гуле ветра — вот такая техника» [13], — говорит Артемьев.

⁵ Синтезатор «АНС» — фотоэлектронный оптический полифонический музыкальный инструмент, названный в честь композитора Александра Николаевича Скрябина. По замыслу инженера Евгения Мурзина работа на синтезаторе «АНС» объединила три творческих процесса: сочинение музыки, запись сочиненного и исполнение. Произведения для АНСа написали А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, Э. Артемьев, С. Крейчи, О. Булошкин.

Тарковский утверждал, что возможности электронной музыки в применении к кинематографу очень велики. «Она должна была выражать условность реальности и в то же время точно воспроизвести определенные душевные состояния, звучание внутренней жизни. Инструментальной музыке гораздо труднее раствориться в фильме, стать его органической частью. Электронная музыка обладает способностью растворения в звуке. Она может скрываться за шумами и казаться чем-то неопределенным: голосом природы, неясных чувств... Она может быть похожа и на человеческое дыхание... » [14].

Обозначенные автором настоящей статьи сходство во взглядах композитора и ученого говорят нам о качественно ином уровне изучения и развития музыкального искусства, в котором для исследования и сочинения задействовано все звуковое пространство, весь слышимый звуковой спектр, а не дискретные тоны и отдельные структуры. Так, поиск метаязыка в музыкальном искусстве привел Г. Орлова к философии музыки, а Э. Артемьева — к созданию партитуры «музыкальной Вселенной», в которой соединились в одном пространстве тембры акустических и электронных инструментов, вокала и звуков природы.

Для своего времени Эдуард Артемьев и Генрих Орлов выполнили важную миссию. Они предложили иной творческий взгляд на звучащий мир, окружающую действительность, обозначили свои научные и звуковые концепции, которые еще предстоит исследовать и воплощать в музыкальном искусстве и образовании.

Литература

1. *Артемьев Э. Н.* Заметки об электронной музыке. URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/index.html> (дата обращения: 05.06.2021).
2. *Друбачевская Г.* Эдуард Артемьев: «Убежден, будет творческий взрыв» // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 14–20.
3. *Егорова Т. К.* Вселенная Эдуарда Артемьева. М.: Вагриус, 2006.

4. *Егорова Т. К.* Эдуард Артемьев. Он был и всегда останется творцом... URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/egorova2/index.html> (дата обращения: 05.06.21).
5. *Катунян М. И.* Музыка — искусство резонанса. URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/katunyan/index.html> (дата обращения: 05.06.2021).
6. *Ковнацкая Л. Г.* Генрих Орлов: биографический очерк // 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. Мациевский]. СПб., 2014. Ч. 1. С. 25–47.
7. *Мечковский А.* О музыке и не только. URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/mechkovsky/index.html> (дата обращения: 05.06.2021).
8. *Обрист Х. У.* Краткая история новой музыки / [пер. с англ.: Светлана Кузнецова]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. (Garage).
9. *Орлов Г. А.* Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2005.
10. *Орлов Г. А.* Художественная культура и технический прогресс // Вопросы теории и эстетики музыки / ред. кол.: А. А. Гозенпуд, Ю. А. Кремлев; отв. ред. Л. Н. Раабен. Л.: Музыка, 1969. Вып. 9. С. 18–40.
11. *Померанц Г. С.* Некоторые течения восточного религиозного нигилизма: Автореф. дис. <...> канд. ист. наук. М., 1968.
12. *Суслова Л. В.* Прорыв в новые звуковые миры: Беседа с Э. Артемьевым // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 33–42.
13. *Томилов Б.* Эдуард Артемьев — пространство русского духа. URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/tomilov/index.html> (дата обращения: 05.06.2021).
14. *Тарковский А. А.* Запечатленное время. Глава V: Образ в кино. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-8.html> (дата обращения: 13.12.2020).
15. *Фатьянова Е. А.* Мистерия звука Эдуарда Артемьева // Музыкальная академия. 2020. № 2. С. 99–103.

II. СРАВНИТЕЛЬНОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

Татьяна Анкуда
(Санкт-Петербург)

**Системно-этнофонический метод
как реализация интегративного подхода
в этноорганологических исследованиях**
(к 80-летию И. В. Мациевского)

В XX в. активно происходит смена научно-мировоззренческих парадигм, которая неизбежно затрагивает музыкознание. Расцвет авангарда, открытие европейскими музыковедами внеевропейских музыкальных культур и собственного музыкального прошлого (традиций Средневековья, Ренессанса, Барокко), приведшее впоследствии к возникновению движения аутентизма. Все это, естественно, поставило перед музыкознанием вопрос о пересмотре методологического инструментария. В более широкой перспективе в этот же период, в противовес классической науке прошлого, во главу угла становится гуманитарное знание.

Наука начала осознаваться как сложный комплекс дисциплин в тесном их взаимодействии, поэтому закономерной оказалась потребность в использовании накопленных знаний в различных ее областях и сферах. Это повлекло за собой переход от узкой специализации к междисциплинарности и далее — к расширению спектра дисциплин, вовлеченных в «междисциплинарные конгломераты».

Следует выделить два ключевых подхода к междисциплинарности. В первом случае — это взаимодействие нескольких дисциплин, имеющих свой предмет исследования, свою терминологию и методiku. Во втором — выявление некой «лакуны», расположенной между научными дисциплинами, которая не является объектом исследования ни одной из них. В этом случае приставка «меж» понимается как «пробел» на стыке двух областей знания, на месте которого может возникнуть новая дисциплина. Преимущество междисциплинарного подхода заключается в выявлении связи между областями знания различных дисциплин, в преодолении стереотипов и норм сложившихся исследовательских традиций [10].

Апологеты междисциплинарного подхода в полемически заостренной форме декларируют необходимость осознания потребности в освоении новых методов и подходов в противовес так называемому профессиональному кретинизму¹ — моральной и профессиональной неготовности ученого выйти за рамки своей научной дисциплины, в результате которой возникает инерция и стереотипизация научных выводов, что ведет к снижению уровня профессионализма, актуальности и достоверности научного исследования [4].

Иными словами, актуальность междисциплинарных исследований в искусствоведении XX в. возрастает в общемировом масштабе: ученые ставят вопросы, решить которые внутри монодисциплинарности невозможно. Это вопросы *восприятия* искусства, воплощения *личности* автора в художественном произведении, экстраполяция предшествующей или существующей *национальной* традиции в конкретных произведениях; вопросы о том, какие процессы происходят в *сознании* художника в акте творчества, и др. При междисциплинарном подходе в искусствознании смежные дисциплины порой видятся практически

¹ Определение, употребляемое А. А. Волковым, И. Н. Назаровой, И. А. Усачевой. См.: [4].

равноценными, а их понятийно-терминологический аппарат может использоваться для решения искусствоведческих задач.

Тем не менее, гораздо чаще обращение к научному инструментарию «чужой» дисциплины в исследованиях искусствоведов носит *локальный характер*. По причине сложности междисциплинарных исследований с 1970-х гг. и по сей день искусствознание предпочитает не контактировать с науками, формирующими конкретное представление о новых предметах, а апеллировать ко второй группе общенаучных подходов (*системный, комплексный, структурный, функциональный*) [2].

**Интегративные подходы в изучении
традиционной этнической культуры:
комплексный, полидисциплинарный
и междисциплинарный**

Как уже было сказано, смена научной парадигмы на рубеже XIX–XX вв. повлекла за собой «методологическую ревизию» и в музыкознании. Фольклористика как наука (и, в частности, музыкальная фольклористика как эмансипировавшаяся дисциплина, «генетически» связанная с музыкознанием) переживает сходные процессы формирования и развития: период коллекционирования и фиксации «артефактов», относящийся к XVIII в., сменяется к началу XX в. этапом типологизации и формирования адекватного методологического аппарата для анализа ее проблематики.

Сразу следует оговориться, что сама упомянутая выше дефиниция («фольклористика») с середины прошлого века является предметом научных баталий: многие исследователи (как западные, так, позже и отечественные) считают термины «фольклор», «фольклористика» (и их производные) некорректными по ряду причин. Вероятно, это связано с антиколониальными настроениями в мировом сообществе, и единственным возможным термином для обозначения научной

дисциплины является этномузыкология² (музыкальная этнография), существующая в тесной взаимосвязи с такими науками, как музыкознание, этнография, история, социальная психология, лингвистика. Также одна из проблем в использовании определения «фольклор» (folk-loge — народная мудрость) заключается в различии понятий «народ» и «этнос».

В российском искусствоведческом дискурсе наименование «музыкальная фольклористика» выкристаллизовалось в советский период и посему впоследствии приобрело отрицательную коннотацию для ряда ученых в связи с жесткой политизацией искусства и научной деятельности, свойственных этому историческому этапу.

В 20-е гг. XX в. коллективизация и окончательное разрушение сельской общины напрямую сказались на методике изучения народного творчества. Научные изыскания в сфере народной культуры строго регламентировались советской идеологией, само искусство направлялось в определенное политическое русло. Вследствие этого внимание исследователей должно было сосредоточиться на жанрах, отвечающих новому «социальному заказу» (к примеру, на песнях позднего слоя, воспевающих колхозный быт и советскую действительность). То есть, негласно сосуществовали два направления: «идеологически верная» музыкальная фольклористика и «теневая» музыкальная этнография.

Собственно говоря, фольклористика этого периода являлась в большей мере филологической дисциплиной, а научные изыскания музыкальной фольклористики ограничивались изучением песенного искусства (преимущественно его мелодического языка) в полном отрыве от исторического, социального и этнографического контекста [18]. Одним из первых исследователей, поставивших вопрос о некорректности такой трактовки термина «музыкальная фольклористика»,

² Термин «этномузыкология» был впервые введен Я. Кунстом в 1950-х гг.

был Б. Н. Путилов, предпринявший попытку обоснования более адекватной трактовки предметного поля фольклористики [16].

В настоящее время в работах российских ученых фактически утвердился альтернативный термин «этномузыкология» (по западной модели); тем не менее, несмотря на отторжение, термины «фольклор» и «фольклористика» в широком значении — как обозначение синкретического традиционного художественного явления — вошли в обиходную речь и академический нарратив и используются российскими и зарубежными авторами (как правило, при дополнительном уточнении предмета исследования в каждом конкретном случае).

В данной работе при обращении к литературным источникам мы будем сохранять, по возможности, определения авторов исследований, на которые дается ссылка.

Условием развития музыкальной фольклористики как науки в XX в. стала дифференциация в ней различных областей знания; традиционное этническое творчество стало осознаваться как сложный музыкально-инструментально-драматический комплекс, что, в свою очередь, явилось основанием для признания необходимости некой «стереоскопической оптики» для его изучения — то есть *комплексного* подхода. Несмотря на то, что в последние десятилетия комплексный подход (метод) объявлен основополагающим для полноценного изучения многопланового полифункционального феномена народного творчества, в интерпретации данного метода нет единства.

Некоторые ученые трактуют его как *полидисциплинарное* (одновременное или параллельное) изучение одного явления представителями разных наук: например, как если бы одну и ту же народную песню анализировали музыковед, филолог, историк, этнограф, каждый из которых в результате делает собственные выводы, обосновывая их с позиций своей дисциплины.

Однако возникает вопрос: можно ли в этом случае полидисциплинарность рассматривать как комплекс-

ность? Чаще всего исследователь, в зависимости от своих научных интересов, оперирует своим набором специфических методов (филологических, социологических, музыковедческих и др.), не выходя за их пределы. Несмотря на то, что при *полидисциплинарном подходе* мы получаем разносторонние знания, это не более чем «набор» «разновекторных выводов» на основе разных научных критериев; здесь налицо — отсутствие системы (ил. 1) [8: 29–32].



Ил. 1. Полидисциплинарное изучение фольклора (по А. С. Каргину) [8: 31].

Другая группа ученых трактует комплексный подход не как полидисциплинарный, а как *междисциплинарный*. Так, например, В. Е. Гусев (не случайно подчеркнувший междисциплинарность комплексного подхода в названии своей статьи) формулирует положения, обязательные при организации междисциплинарного исследования: 1) требование научной методологии; 2) подготовка специалистов-комплексников; 3) фиксация народных текстов в экспедиционном исследовании при участии представителей различных наук (филологов, этнографов) [5]³.

³ См.: [8: 31].

Отечественная фольклористика XX в. интегрирует знания не только из истории, филологии и этнографии, но и из искусствоведения, психологии, эстетики, семиотики, антропологии, социологии и других наук, положения которых переосмысливаются в зависимости от задач фольклористики. В таком взаимодействии различных дисциплин постепенно сформировались «пересекающиеся поля» интересов, где произошла «интерференция» методов частных наук и сформировались новые дисциплины — этномузыковедение, этнолингвистика, этнопсихология и т. д. [8].

А. С. Каргин описывает процесс интеграции знания таким образом: «...текст фольклора оказывается средоточием перекрещивающихся интересов разных наук, обеспечивающих все более глубокое и разнообъектное его исследование: они взаимодействуют между собой, образуя широкий спектр разностдисциплинарных научных комплексов (историко-филологических, лингво-культурологических, историко-искусствоведческих и т. д.)» [8: 36] (ил. 2).



Ил. 2.

Схема взаимодействия наук (по А. С. Каргину) [8: 37].

Один из проблематичных моментов, на котором заостряет внимание ученый, заключается в том, что расширение «комплексного спектра» фольклористики влечет за собой пропорциональное усложнение отношений между его составляющими. Решением этой проблемы, по мысли Каргина, должна стать фольклористика, но не подразделяющаяся на несколько отраслей, объект которой представлен изучением отдельных его сторон, а фольклористика, «рассматривающая свой предмет как особую интегральную форму бытовой культуры в современном ее художественно-духовном пространстве» [8: 37]. Иначе говоря, единственным и основным объектом изучения фольклористики должен быть фольклор как целостное, функционирующее в национальном культурном «хронотопе» образование; при этом объединение методов различных дисциплин осуществляется «вокруг» фольклористики как системообразующего ядра, а «частные» фольклористические разделы выступают в качестве субдисциплин науки о фольклоре.

Механизм взаимодействия «внутри системы» А. Каргин рассматривает как, с одной стороны, заимствование фольклористикой методов и инструментария других наук, и как «делеги́рование» ее частных вопросов «смежной науке», с другой [8: 36–37]. В этом случае комплексный метод трактуется как интегративный — формирующийся в результате соединения методологического инструментария отдельных частных наук, на основе которого образуется новая исследовательская база. Комплексный метод должен обеспечить исследование фольклора как целостной функционирующей системы со своими законами и взаимосвязями с окружающим миром. Таким образом, в развитии идей *полидисциплинарности* и *междисциплинарности* в изучении народного творчества формируется новая научная парадигма, позволяющая интегрировать методы разных наук в единый фольклористический комплекс [8: 36–37].

В XX в. в западной и отечественной этномузыкологии внимание исследователей впервые обращается к *личности* носителя музыкальной традиции, вследствие чего актуальными становятся исследования на пересечении социокультурной антропологии и этномузыкологии, а также определяется новый ракурс изучения традиционной культуры: художественное явление изучается без отрыва от создателя-носителя традиции, окружающей его среды и общества.

Ранее многие отечественные и зарубежные работы, посвященные этнической музыкальной (в частности, инструментальной) традиции, содержали описание инструмента, способы звукоизвлечения, нотные записи инструментальной музыки и указания на ареал ее распространения. Проблема *мышления, восприятия и самовосприятия* музыки человеком — носителем традиции, игнорировалась.

Как отмечает американский антрополог и этномузыколог А. Мерриам в книге «Музыкальная антропология», этномузыковеды прежде всего сконцентрировали свои усилия на изучении звукового материала и структуры традиционной музыки. При этом антропологический аспект остается вне зоны внимания, и вопросы, касающиеся человеческого поведения и мышления в музыке, не затрагиваются. По словам ученого, «... мы разбираемся в звуковой организации [артефакта] намного лучше, чем, собственно, в процессе [его] продуцирования» [19: VII]. Поскольку музыка — это один из компонентов сложного поведенческого комплекса человека *разумного*, процесс *осмысления звукотворчества носителя традиции* видится первоочередной задачей в изучении традиционной музыки. Этномузыковеду, согласно Мерриаму, не следует, как прежде, ограничиваться вопросами *что* и *где*: исследователь должен задаться, по его мнению, более насущными вопросами: *как* и *почему* [19: 5]. Данное требование осуществимо лишь при разностороннем анализе традиционных музыкальных практик, включающем исторический, социо-психологический, структурный, куль-

турный, функциональный, физический, эстетический, символический и другие аспекты.

Несколькими десятилетиями ранее сходные мысли высказывал основоположник отечественной музыкальной этнографии К. В. Квитка (1880–1953)⁴. Обращая внимание органистов на личность традиционного музыканта-исполнителя, ученый выявил новые музыкально-психологические и музыкально-социологические проблемы и внес ценный вклад в формирование этноорганиологии как самостоятельного научного направления.

Сущностно новый подход К. В. Квитки к изучению традиционной инструментальной музыки отражен в схеме, где *музыкальный инструмент* заключен в тесную взаимосвязь с жизнью народа, с личностью музыканта-исполнителя (его социальным статусом, оценкой и восприятием в глазах общества, самовосприятием и т. п.) [9: 248] (ил. 3).



Ил. 3.

Жизнь выдающегося ученого оборвалась в 1953 г., и, хотя история не знает сослагательного наклонения, кажется вероятным, что в развитии собственных идей он мог бы прийти к формулировке метода, впоследствии названного *системно-этнофоническим*. Его научные искания были продолжены и развиты в работах этномузыковедов по всему миру и, в частности, ученых петербургской и евразийской этноорганиоло-

⁴ Идеи К. В. Квитки стали достоянием широкой академической общественности только в 1973 г., когда в московском издательстве «Советский композитор» был опубликован его двухтомник «Избранные труды» [9].

гической школы во главе с заведующим сектором инструментоведения Российского института истории искусств И. В. Мациевским.

Системно-этнофонический метод И. В. Мациевского

В 1983 г. в Ленинграде выходит сборник статей «Методы изучения фольклора», в котором на материале различных видов народного творчества (песенного, инструментального, обрядово-танцевального, игрового) рассматриваются актуальные методологические проблемы того времени в изучении традиционного этнического искусства. Здесь же широкой академической общественности впервые представлен *системно-этнофонический метод*, сформулированный И. В. Мациевским. Прежде чем перейти к понятию «системно-этнофонический метод» и его сути, обозначим предпосылки к формированию этого актуального для органологии метода.

Для исследователей традиционного инструментария изначально принципиальными были вопросы о том, *что является народным музыкальным инструментом и каковы смысловые границы феномена «народная инструментальная музыка»* [3; 13]. К началу XX в. все более четко определяется местоположение музыкального инструмента в следующих иерархиях: «1) народ — народная духовная культура — народная звуковая культура — народная музыка — народный музыкальный инструмент; 2) народ — народная материальная культура — орудия — звуковые орудия — народный музыкальный инструмент» [14: 56].

В статье 1983 г. И. В. Мациевский выделяет два основных направления, выкристаллизовавшихся в процессе становления *этноорганологии* как самостоятельной отрасли музыковедения. К *этнографическому направлению* ученый относит исследователей, которые обращаются к самому широкому кругу музыкального инструментария и исполняемой на нем музыки, опираясь в основном на стабильность их функциониро-

вания в быту. Этноорганологов, вслед за К. Квиткой, К. Заксом, А. Шеффнером дифференцирующих музыкальный инструментарий по эстетическому признаку, с опорой на социальную функцию и музыкально-структурные признаки, И. В. Мациевский причисляет к *искусствоведческому направлению*. Однако, как отмечает ученый, в реальных органологических исследованиях границы между *этнографическим* и *искусствоведческим* подходами условны [14: 54–55].

Более того, структурные признаки, трактуемые в отрыве от исторической и локальной специфики местной традиции, могут привести к неточностям и недоразумениям. В качестве пояснения И. Мациевский приводит следующий пример: «...Если согласиться с определением К. А. Верткова, согласно которому музыкальный инструмент непременно должен обладать “способностью издавать фиксируемые по высоте и ритмически организованные звуки”, то не только “трещотка... колотушка... и свисток, на котором можно издавать неизменяемый по высоте звук... не могут служить объектом инструментоведения”, но и огромное число музыкальных инструментов, составляющих нередко основной, определяющий стилевой и тембровый фонд музыкальной культуры множества народов и даже целых этнических групп (народы Дальнего Востока, Сибири, Африки, Океании) и т. д.» [14: 55].

Подобные недоразумения могут быть объяснены тем, что этноорганология, пусть не всегда осознанно, во многом опирается на инструментоведение европейской академической музыки, структурные и функциональные признаки которой возведены в абсолюте; в таком случае рассмотрению подлежат лишь традиционные музыкальные инструменты, тем или иным образом родственные европейским. И. В. Мациевский отмечает, что в более широком смысле «...проявление европоцентризма имеет место и в характерном для классической теории фольклористики и этномузыкознания противопоставлении академического искусства как профессионального (социально закреплённо-

го, опирающегося на собственную систему обучения, обладающего своей теорией и терминологией) и традиционного — как народного (стихийного коллективного творчества людей труда, непосредственных производителей материальных ценностей)» [12]. Характеризуя данную ситуацию, К. В. Квитка писал: «Насколько распространен вышеуказанный взгляд на народную музыку как на примитивную стадию в общей {истории развития} [музыкального] искусства, настолько мало распространено {историческое} понимание того, что заключается в самом понятии “народная музыка”» [9: 7].

Снисходительное отношение к народной музыке как к некоему допрофессиональному, примитивному этапу развития музыкального искусства постепенно сменяется осознанием необходимости изучения *контекста* этнической культуры, овладения адекватным методологическим инструментарием. Вероятно, для «первопроходцев», обратившихся к носителям традиции с целью постижения креативных практик и попытавшихся войти в творческую лабораторию народного музыканта, этот процесс выглядел как нечто парадоксальное (необычное, противоречащее устоявшимся взглядам). Так, американский предприниматель У. Баффет однажды с удивлением заметил, что люди, приезжающие на Уолл-стрит на роллс-ройсах, вынуждены просить совета у тех, кто добирается туда на метро. Однако уже классики русской академической музыки П. Чайковский, М. Глинка и др. ценили хранителей этнического наследия, изучали фольклор и, условно говоря, хорошо осознавали, кто — истинный владелец «роллс-ройса».

С течением времени постепенно сформировалось понимание самозначимости принципиально иной системы народного музыкального творчества, однако *покровительственно-снобистские* взгляды имеют место и поныне.

К. В. Квитка с сожалением отмечал, что и в наши дни нередко интерес к изучению дошедших до нас

памятников народной бесписьменной музыкальной традиции (воспринимаемой как некий допрофессиональный этап развития музыкального искусства) и даже к первобытным ее формациям не продиктован пониманием их художественного и научного значения и признанием самозначимости их эстетики, а основывается на потребительском отношении в смысле пригодности ее (традиционной этнической музыки) для использования в современных, в основном массовых формах творчества — путем преобразования, аранжировки, то есть — актуализации для современного слушателя [9: 5–7].

В результате осознания упущений в фиксации музыкального инструментария XIX — начала XX в. и в связи с необходимостью углубленного его изучения в направлениях, предложенных К. Заксом, К. Квиткой, А. Шеффнером, были сформулированы основные методы современной этноорганологии, ставшие предметей формирования системно-этнофонического метода. Приведем ниже их краткую характеристику.

Историко-морфологический метод основывается на изучении конструкции музыкального инструмента и способа его изготовления в историческом контексте, его акустико-технических параметров и характера функционирования. Материалистический подход в изучении музыкального инструментария чрезвычайно важен для понимания исторических эволюционных процессов музыкального инструментального творчества, в частности, тогда, когда фрагменты музыкального инструмента, добытые при археологических раскопках, являются единственным материальным свидетельством культуры минувших эпох. В этом смысле историко-морфологический метод находит широкое применение в работе инструментоведов-археологов; на его основе также сформулированы классификации музыкальных инструментов В. Маййона и Хорнбостеля-Закса [14: 56].

Структурно-типологический метод предполагает исследование музыкального инструмента в генетиче-

ской связи с породившей его духовно-материальной культурой. Конструктивные и музыкально-стилистические качества музыкального инструмента рассматриваются в корреляции с его тембровыми характеристиками и спецификой материала, из которого он изготовлен, морфологической символикой и соответствующим традиционным терминологическим аппаратом. Научный интерес представляет *каждый отдельный инструмент как уникальный, самоценный феномен*; при этом дедуктивный классификационный принцип (от общего к частному) осознается как неадекватный [14: 57–58].

Музыкально-стилистический метод базируется на изучении звучащего музыкального инструмента, его строя, звукоряда, ритмо-динамических возможностей в условиях реального функционирования. Впоследствии музыкально-стилистический метод и его реализация в исследованиях А. Хыбиньского, К. Квитки, Б. Благодатова и др. инициировали зарождение *органологии* — нового направления в органиологии, специализирующегося на изучении собственно звуковых параметров инструмента в связи с исполняемой на нем музыкой. Именно музыкально-стилистический метод явился важным фактором для становления системно-этнофонического подхода [14: 57].

Иными словами, **системно-этнофонический** метод сложился как на основе вышеописанных методов современной органиологии, так и связан с концепцией К. В. Квитки, согласно которой музыкальный инструмент — *носитель звукового мышления народа*, элемент единой *системы* художественного быта и культуры [11: 101].

Этот метод, непосредственно корреспондирующий с *системным подходом*, способствует пониманию сложной высокоорганизованной системы художественной культуры и, в частности, феномена этнического инструментального звукотворчества. Обратимся к этимологии понятия: *этнофония* (греч. «народ» + «голос» или «звук») — неологизм Квитки, термин, обозна-

чающий раздел музыкальной этнографии, предметом которого является изучение манеры исполнения, особенностей фразировки и т. п. в народном пении [9: 67].

И. В. Мациевский трактует это понятие шире, чем составитель сборника трудов К. В. Квитки В. Л. Гошовский, а именно как «науку об этническом звукотворчестве, этническом звуковом искусстве» [11: 101].

Назовем базовые принципы системно-этнофонического метода согласно трудам И. В. Мациевского:

1. Неразрывное изучение инструментов и музыки. Приступая к исследованию, важно понимать взаимодействие систем: системы *музыкального инструментария* изучаемой местности, *жанрово-стилевой системы* традиционной музыки, включающей в себя каждое конкретное исполнение, *каждую версию* этнического музыкального произведения и каждую *стабильную группу таких версий*, **неразрывно** связанных с особенностями воспроизводящего это произведение *инструмента*, локальных и даже индивидуальных (принадлежащей исполнителю) его разновидностей. Причем в этнической традиции — в противовес европейской исполнительской практике «ученой» музыки, где исполнитель является интерпретатором существующего нотного текста, — традиционный музыкант *бесписьменной* традиции являет собой исполнителя и (со-)творца музыки одновременно.

В таком случае вариантность инструментария может реализовываться в музыкальной форме, мелодике, фактуре, ритмике и т. п. То есть материалом исследований системно-этнофонического направления становятся те музыкальные инструменты, звучание которых было зафиксировано, в том числе, и в момент исполнения.

Соответственно, изучаются те наигрыши, которые были исполнены на этих инструментах, — **фиксация** и **изучение** музыки и инструментария происходит **синхронно**. Как отмечает создатель метода И. В. Мациевский, «...нельзя понять особенности инструмента без изучения его в тесной связи с исполняемой на

нем музыкой. [...] строй, звукоряд, тембровая характеристность, динамические и технико-исполнительские возможности — а отсюда и конструкция, материал, форма, способ звукоизвлечения — связаны со всей стилевой системой этнической инструментальной музыки, соответствуют ее закономерностям и одновременно влияют на ее становление и развитие» [11: 101].

2. Особое внимание к личностному фактору в сфере традиционной инструментальной музыки. Активизация внимания этноорганологов к личности носителя традиции и его реципиентов-знатоков способна существенно обогатить представления об эстетической и музыкально-теоретической системе знаний традиционного музыканта-профессионала. [1; 17]. Более того, в процессе постижения феномена этнического инструментализма следует ориентироваться на имманентную рассматриваемой традиции теорию и эстетику. Традиционный музыкант в разных ипостасях — не только исполнитель и автор (соавтор) музыки, но и мастер-изготовитель, хранитель и транслятор традиции, — должен быть в центре внимания изысканий исследователя-этноорганолога. Следует помнить предостережение И. И. Земцовского о том, что «...вытесняя человека...», можно «невольной... вытеснить музыку как основной предмет музыкознания» [6].

При изучении этнического инструментального творчества исключительную важность приобретают вопросы специфики передачи традиции, социальный и профессиональный статус традиционного музыканта, система знаний и культурно-исторических, эстетических и музыкально-теоретических представлений носителей традиции [12].

3. Представление о музыкальном инструменте как производной духовной культуры этноса. Звучание музыкального инструмента, его тембр отражают не только структурную, но и образную сторону музыки как одной из форм художественного мышления. Инструментальная музыка являла собой магиче-

ский акт, имела культовое значение, сопровождала обрядовые действия и досуговые практики. Образно-звуковые представления этноса, складывающиеся на каждом конкретном историческом этапе, интерполируются на музыкальный инструмент (его конструктивные особенности, способы игры и на звукоидеал в целом), а потому всестороннее его изучение возможно лишь в контексте всей духовной жизни народа.

4. Изучение традиций материального производства. Производимые и используемые этносом орудия звукотворчества являются своего рода «овеществлением духовного», воплощенного в визуальном и аудиальном «измерениях». Музыкальный инструмент — это материальный памятник бесписьменной музыкальной традиции, потому важно наблюдать акт создания инструмента, понять установки мастера при выборе материалов, способов его обработки, параметров конструкции и т. д.; существенными являются сведения о таких сугубо практических моментах, как хранение и транспортировка инструментов. Весь этот информационный комплекс позволяет лучше понять предназначение музыкального инструмента, его место в жизненном укладе, хозяйственной сфере этноса, обнаружить каналы связи с иными формами материальной культуры. В конечном итоге эти данные могут оказаться полезными для решения вопросов типологии и генеалогии этнического инструментария.

Итак, системно-этнофонический метод предполагает изучение определенной области культуры и искусства, в данном случае традиционного инструментального исполнительства, как системы **«музыкальный инструмент — исполнитель — музыка»**. Особый акцент делается на **системности**: инструментальная традиция рассматривается как целостность, что подразумевает **синхронное и неразрывное** изучение всех ее составляющих и механизмов функционирования. Важное условие для всестороннего анализа обозначенных аспектов — интеграция знаний и методов различных дисциплин, таких как эргология, история,

музыкознание, этнография, социология, музыкальная антропология и др. При этом, поскольку данные этих дисциплин привлекаются эпизодически, речь идет не о междисциплинарности в чистом ее виде: в данном случае имеет место не *комплексный*, а **системный** подход.

Подводя предварительные итоги, обозначим ключевые моменты:

1. Понимание инструментальной музыкальной культуры как **системы**, состоящей из **музыкального инструментария** (морфология, эргология), **инструментальной музыки** (области музыкознания: композиция, стиль, жанр, исполнительство, музыкальные формы) и самого **носителя традиции** (психология, музыкальная антропология, когнитивистика).

2. Осмысление традиционного музыкального инструментализма, в свою очередь, как *элемента* целостной **макросистемы культуры этноса в процессе исторического развития** (этнография, история, социокультурная антропология).

3. **Синхронное** изучение названных элементов, **систем и подсистем** как на стадии документации (экспедиционные аудио- и видеозаписи, беседы с исполнителями, транскрипции, каталогизация, анализ), так и на стадии построения научной концепции⁵.

Заключение

Методологический инструментарий музыкальной этнографии имеет свою историю формирования и развития. Вследствие того, что музыкальная этнография как самостоятельная наука является достаточно поздним ответвлением гуманитарного знания, то и адекватные методы исследования сформировались лишь к концу XIX — началу XX в., прежде всего в связи с наиболее точным пониманием объекта исследования — народного художественного творчества как сложного полифункционального синкретического явления.

⁵ Из личной беседы с И. В. Мациевским.

В XX в. эффективное исследование этнической музыкальной, в частности инструментальной традиции, не ограничивается лишь описанием **музыкального инструмента** и указанием ареала его распространения; внимание этноорганологов теперь направлено также и **к исполнителю-носителю традиции** (его специфическим личностным характеристикам, самовосприятию, социальному статусу, вопросам теории и эстетики собственной музыки, способам передачи традиции), к **окружающей его среде** (предметам быта, игрушкам, орнаментике, костюмам) и **социуму** (жизненному укладу, этикету, истории).

По утверждению И. В. Мациевского, становление системно-этнофонического метода в органологии — «... это естественный этап современной науки, все более стремящейся к многостороннему пониманию сложно и высокоорганизованной системы художественной культуры во всех ее разнообразных проявлениях» [11: 105]. Этот метод напрямую связан с системным подходом; главной его задачей декларируется «выявление сути функционирующей системы в реальной среде бытования, в процессе становления и развития» [11: 105].

Системно-этнофонический метод получил широкое применение в работах Ю. Бойко (Санкт-Петербург), А. Скоробогатченко (Беларусь), Д. Абдулнасыровой (Булатовой) (Санкт-Петербург), С. Утегалиевой (Казахстан), Ж. Расултаева (Узбекистан), М. Эшанкулова (Таджикистан). К данному методу обращались также ученые из Германии, Польши, Австрии, Болгарии. Метод был успешно адаптирован в исследованиях джаза (А. Галицкий, В. Шулин), в эргологических и музыкально-археологических исследованиях (В. Мараяев), а также в изучении академической музыки (В. Свободов, Н. Калентьева) [7].

Системно-этнофонический метод способствовал возникновению ряда новых исследовательских направлений и подходов, важнейшими из которых явля-

ются **комплексно-апробационный** и **когнитивный** методы исследования.

Наиболее полно **комплексно-апробационный** метод реализуется при перманентной из года в год осуществляемой экспедиционной работе, во время которой исследователь непосредственно входит в саму систему этнической культуры, не только обучаясь приемам и технике игры у традиционных музыкантов, но постигая жанровую систему, принципы формообразования и особенности риторики и артикуляции изучаемой этнической музыки, эстетические и поведенческие каноны музицирования в данной среде, а также способы передачи традиции [11: 105]. При таком подходе представляется возможным и эффективным решение проблем **когнитивной этномузыкологии** — в первую очередь, в вопросах изучения *художественного мышления* и, в частности, *особых типов «языков искусства», а также процессов смыслообразования в художественном творчестве и восприятии*.

В завершение приведем высказывание К. Квитки: «Шаткость источников и методов музыкальной этнографии, связанной с праисторией музыки, может отбить охоту к исследованиям, но может вызвать и максимальное одушевление в поисках, дающих простор для гипотез и для напряженной, увлекательной и благодарной работы, с тактичным комбинированием методов, неуклонной внимательностью к разнообразнейшим моментам, постоянным и случайным обстоятельствам и к соответствующим данным из других областей знания» [9: 26].

Литература

1. Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: Материалы Международной научно-теоретической конференции (Санкт-Петербург, 20-21 июня 2011 г.) / [Ред.-сост. И. В. Мациевский]; Российский ин-т истории искусств. СПб., 2011.

2. *Березовчук А. Н.* Методология искусствознания: курс лекций (Российский институт истории искусств, 2019–2020 гг.).
3. Современные проблемы этнографии: (Очерки теории и истории) / Ю. В. Бромлей. М.: Наука, 1981.
4. *Волков А. А., Назаров И. Н., Усачева И. А.* Особенности проявления негативных признаков профессиональной деформации личности // *Фундаментальные исследования*. 2015. № 2–23. С. 5219–5222. URL: <http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=38185> (дата обращения: 02.06.2021).
5. *Гусев В. Е.* Психология коллективного творчества // *Содружество наук и тайны творчества: [Сборник статей]* / Под ред. Б. С. Мейлаха; Комис. по взаимосвязям литературы, искусства и науки Ленингр. отд-ния Союза писателей РСФСР. М.: Искусство, 1968. С. 218–233.
6. *Земцовский И. И.* Человек музицирующий — Человек интонирующий — Человек артикулирующий // *Музыкальная коммуникация: Сб. науч. тр.* СПб.: Российский институт истории искусств, 1996. (Серия «Проблемы музыкознания»; вып. 8). URL: <http://opentextnn.ru/music/interpretacijateksta-muzyki/zemcovskij-i-i-chelovek-muzicirujushhij-chelovek-intonirujushhij-chelovek-artikulirujushhij/> (дата обращения: 02.06.2021).
7. *Калентьева Н. В.* Современное клавесинное исполнительство: Инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации: Дис. <...> канд. иск. URL: http://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/04/kalenteva_dissertation.pdf (дата обращения: 02.06.2021).
8. *Каргин А. С.* Комплексный подход к изучению фольклора: от полидисциплинарности к интерконтекстуальной фольклористике // *Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов*. М.: Гос. респ. центр рус. фольклора., 2005. Т. 1. С. 29–43.
9. *Квитка К. В.* Избранные труды: В 2 т. / Под ред. П. Г. Богатырева, с коммент. В. А. Гошовского; М.: Советский композитор, 1973. Т. 2.
10. *Лысак И. В.* Междисциплинарность: преимущества и проблемы применения // *Современные проблемы науки и образования*. 2016. № 5. URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=25376> (дата обращения: 02.06.2021).

11. *Мациевский И. В.* Системно-этнофонический метод в органологии // Мациевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. С. 97–106.
12. *Мациевский И. В.* Когнитивная методология и совершенствование теории традиционного инструментализма // Вопросы инструментоведения: исследовательская серия. Вып. 12: Статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.); Д. А. Булатова, А. Б. Никаноров, А. А. Тимошенко. СПб., 2020. С. 19–35.
13. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007.
14. *Мациевский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; [Редкол.: В. Е. Гусев (отв. ред.) и др.]. Л.: ЛГИТМИК, 1983. С. 54–64.
15. Методы изучения фольклора: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; [Редкол.: В. Е. Гусев (отв. ред.) и др.]. Л.: ЛГИТМИК, 1983.
16. *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура. URL: <http://www.infoliolib.info/philol/putilov/1.html> (дата обращения: 02.06.2021).
17. *Ромодин А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре / М-во культуры Российской Федерации, Российский ин-т истории искусств. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2009.
18. *Сайдашева З. Н.* О необходимости междисциплинарной направленности в исследовании татарского музыкального фольклора. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-neobhodimosti-mezhdistsiplinarnoy-napravlennosti-v-issledovanii-tatarskogo-muzykalnogo-folklor/viewer> (дата обращения: 02.06.2021).
19. *Merriam A. P.* The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

Юлия Овчинникова
(Москва)

**Отношение «Человек — Природа»
в творчестве этнических музыкантов:
механизм идентификации и обособления¹**

В изучении инструментальных традиций особое место занимает феномен творческой личности музыканта, обуславливающий специфику и музыкального текста, и творчески-исполнительского поведения, и звукотворчества в целом. Этот тезис был положен в основу системно-этнофонического метода, введенного в сравнительное искусствознание И. В. Мациевским. Суть метода — в синхронном исследовании триады «музыка — инструмент — исполнитель» [14, 15, 16], получившей дальнейшее осмысление в трудах сотрудников сектора инструментоведения Российского института истории искусств.

Важный вклад в осмысление психологии творчества и восприятия в системе традиционного инструментализма вносят работы А. В. Ромодина, посвященные изучению и внимательному «вглядыванию», «вчувствованию» в индивидуальный мир исполнителя. Концептуальный смысл трудов ученого заключается в обращении к психологической стороне инструментального искусства, которая находит выражение в личностных чертах музыканта и в способах исполнительского поведения: «Психологический план, присущий и человеку, и культуре в целом, обнаруживается не только в поведенческом аспекте, но и в самих музыкальных текстах, создаваемых творцами бесписьменной традиции, с помощью многозначной (традиционной и индивидуальной) артикуляции (включающей в себя

¹ Исследование выполнено при поддержке Междисциплинарной научно-образовательной школы Московского университета «Сохранение мирового культурно-исторического наследия».

исполнительский и структурно-композиционный элементы). Выявление человеческого начала в звуковых текстах — важнейшая задача исследования» [19: 27].

Результаты экспедиций (в которых принимала участие автор настоящей статьи) 2011–2019 гг. в села и деревни Башкортостана, Хакасии, Горного Алтая, Республики Саха (Якутии), а также Архангельской и Липецкой областей показывают, что в современном этнокультурном контексте традиционный инструментализм развивается под влиянием масштабных социокультурных трансформаций, охватывающих многие традиционные общества.

Во-первых, на сегодняшний день в стране фактически не осталось селений, которые были бы полностью обособлены от внешнего мира как в информационно-технологическом, так и в культурном аспектах. Во-вторых, на сегодняшний день сельские территории уже не являются оазисом, где бытует и «возрождается» традиционная культура [4]. Данные трансформации обуславливают рост исследований по проблеме **транзитивного общества**, т. е. общества, находящегося в состоянии перехода от относительно устойчивых структур к меняющимся [22: 31], общества, развивающегося в условиях «неопределенности, изменчивости и множественности современного мира» [12: 80]. В этих условиях рождается и особый тип личности этнического исполнителя, который живет по большей части не в обособленных селениях, а «на границе» традиционной культуры и цивилизации, в условиях транзитивности и проникновения новой информационной культуры в трансформирующуюся традиционную реальность.

Вместе с изменениями внешних условий жизни (информационной открытости, транспортной доступности, технологической оснащенности селений и др.) трансформируется и внутренний мир этномузыкантов, а соответственно, — содержание и формы бытования инструментальных традиций. Для того чтобы наметить некоторые шаги в осмыслении данной проблемы,

рассмотрим отношение «Человек — Природа» в традиционных музыкальных культурах на примере психологического механизма идентификации и обособления.

Исследования В. Мухиной показывают, что в основе развития личности лежит диалектический механизм «идентификация — обособление»: «Идентификация и обособление — это и есть два равноценно значимых и одновременно диалектически противоречивых элемента пары единого механизма, развивающего личность и делающего ее психологически свободной» [17: 93]. Для представителей традиционного общества окружающая природа всегда была условием и источником жизни. Отношения человека с природой в этом контексте обычно рассматриваются сквозь призму идентификации.

Идентификация (от позднелат. *identifictio* — отождествление) понимается как механизм «эмоционального или иного самоотождествления человека с другим человеком, группой, образцом» [17: 80]. В основе идентификации с природой лежит отношение к ней как к субъекту: в традиционном мировоззрении она одухотворяется, каждое явление воспринимается как чувствующее, мыслящее, влияющее на жизнь человека, и потому необходимость гармоничного сосуществования, поддержания постоянного диалога с природой ведет к ее сакрализации.

В музыкальном творчестве идентификация с природой находит множество проявлений: от материалов для изготовления музыкальных инструментов, их одушевления и поэтизации (башкирский *курай* из уральского реброплодника — символ культуры, отражающий ее аксиологическую основу; турецкий *нэй*, воспетый Дж. Руми; боливийский *чаранго*, который в поэзии раскрывается в образе броненосца, получившего новую жизнь через трансформацию в музыкальный инструмент и звучание и др.) до звуковых имитаций, подражаний и со-интонирования с *геофонией* (стихии природы), *биофонией* (звуки животных, птиц, рептилий) [23], *анимофонией* (мир духов). В традици-

онных культурах звукоподражания природе выступают как одно из проявлений «звуковой картины мира» [2] и проявляются как в звуковых имитациях во время игры, так и в названиях инструментов: мексиканское дерево дождя (исп. — *palo de lluvia*), испанский барабан ветра (исп. — *tambor de viento*), хантыйский нарась-юх (хант. — «поющее дерево) и др. Со-интонирование с геофонией можно проиллюстрировать стихиями природы (впервые эта мысль была высказана Г. Гачевым [9: 69–70]): традиционные аэрофоны (например, перуанская *сампонья*, русские *кугиклы* или турецкий *нэй*) — воздух; идиофоны (погремушки, кастаньеты, маримбы и др.) — звуки земли; мембранофоны и хордофоны с жильными струнами — вода; инструменты, изготовление которых предполагает термическую обработку (плавку), например металлические горны, гонги и др., — огонь.

В традиционном инструментализме можно встретить подражание геофонии, биофонии и анимофонии как в чистом виде, так и в смешанном. Подражание конкретным аспектам биофонии можно проиллюстрировать на примере *пищалки* из пера, имитирующей голос гагары, у чукчей-поморов, или всевозможные подражания конскому топоту на хакасском хомысе. Анимофония (со-интонирование с Высшим миром, а также с миром духов Среднего и Нижнего миров) находит яркое проявление в игре на бубне во время шаманских камланий у народов Сибири. Пример единовременного со-интонирования с биофонией и анимофонией может представлять обрядовый свисток навахо, сделанный из кости орла и являющийся неотъемлемым атрибутом сакральных церемоний (например, Пляски Солнца), во время которой звук инструмента адресован орлу, способному донести молитвы и послания Вакан Танке (Великой Тайне): «У нас у всех есть свистки из орлиной кости, и к концу каждого следует привязать орлиное перо. Когда вы дуете в свисток, помните всегда, что это голос пятнистого орла. Наш Дед Вакан-Танка всегда слышит его, ибо

видите ли, на самом деле это его собственный голос» [5: 412].

Идентификация с природой проявляется и на уровне родства всего со всем. Как отмечает А. В. Ващенко, «природа через адаптацию традиционного социума определяла его устойчивую экономику, этническую диету, а значит, традиционные занятия и весь облик культуры <...> Отсюда возникал императив породнения социума и каждого индивида со всем окружающим» [7: 70]. Для традиционных музыкантов погружение в пространство родовой идентификации укрепляло внутренние связи с миром природы. У народов Сибири и коренных жителей Америки нередко роды восходят к тотемным животным, выступающим в качестве духовных покровителей, что подчеркивает сакральную связь с Природой. Этнические ханты, например, причисляют себя к родам Медведя (Казамкины, Епаркины), Лося (Покачевы, Сардаковы), Бобра (Айпины, Лейковы, Тылчины) и др.

Как отмечает В. Мухина, «за каждым следил не только его род, но и более могущественный, чем человек, тотем. Тотем в представлении родового сообщества — праотец этого рода <...> Родовое сознание порождало нормативность и создавало социального контролера — тотем <...>» [17: 88]. И сегодня на Медвежьем празднике *Пуни хот* у хантов убитого медведя приносят в дом и чествуют в течение 4–5 дней как почетного гостя и как предка божественного происхождения песнями (например, «Ильвухэ лты ар» — песня, описывающая миф о спуске Медведя на Землю), танцами, фольклорной драмой. Все заканчивается проводами Хозяина Леса в его небесный дом [20: 27]. Нередко музыкальные инструменты украшаются символами тотема, например, хантыйский хордофон *нин-юх* — орнаментом «лягушка», тлингитские рамные барабаны — изображением «орла», погремушки *хайда* изготавливаются в форме ворона и др.

Идентификация традиционного исполнителя с миром природы связана и с **антропоморфизмом** — на-

делением явлений природы и духов человеческими свойствами и способностями, что помогает на уровне традиционного сознания проникать во внутренние смыслы неизвестного мира. Слушание сказаний под аккомпанемент музыкальных инструментов у народов Сибири входило в обряд охотничьих приготовлений.

Согласно представлениям коренного населения Саяно-Алтая, «духи-хозяева гор и лесов любят слушать героические сказания, сказки и игру на музыкальных инструментах. Заслушавшись, дух-хозяин забывает о своем скоте. Звери, оказавшись без надзора, разбегаются по тайге, и охотники бьют их, получая богатую добычу. Или же дух-хозяин горы-тайги сам выпускает свой скот и посылает его охотнику в награду за его игру и рассказывание сказок <...> Часто артели, отправляющиеся на охоту, старались взять с собой сказителя. Обычно сказитель наделялся той же долей из охотничьей добычи, что сами охотники» [21: 296]. Здесь музыкальное сказительство в сопровождении игры на хордофоне (*топшуур*, *чатхан*, *хомыс* и др.) обращено как к охотникам — членам общины, так и к духам — субъектам Среднего Мира, имеющим антропоморфные черты и характер.

Музыкальная магия служила средством переживания и выражения благодарности животным, отдающим свою жизнь для поддержания жизни человека, как установление баланса между человеком и природой. Согласно представлениям индейцев и аборигенов Сибири, «дичь сама соглашается “отдаться” охотнику, поэтому следует “испросить прощения” у нее за отнятую жизнь. Особенно пронзительно это выражено в *алеутской песне*, дошедшей из XIX века и содержащей самооправдание охотника перед добытым китом:

Свет небесный отнял — поразил я,
Свет небесный — нужно было — поразил я.
Свет небесный отнял — поразил я.
Свет небесный — очень нужно — поразил я»

[8: 81–82].

Идентификация с природой тесно связана с **контонационным аспектом** музыкального творчества, под которым И. В. Мациевский понимает «созерцание, “сослушивание” и осознание объективно существующего (большого или меньшего) конгломерата звуков, со-звучания, со-размерности тонов звуков, тонов (лат. *son* = рус. *с, со*) и их сочетаний — в широком смысле этого слова — и формирование на этой основе самых разнообразных музыкальных творений» [13: 10].

В традиционных практиках одним из средств достижения этого состояния является многократное монотонное повторение какого-либо действия на основе этноспецифических метроритмических, тембровых, звуковысотных, словесно-музыкальных формул. Например, умеренный темп хакасских инструментальных наигрышей связан с представлениями о ценности неспешного ритма жизнедеятельности. Есть множество пословиц, предписывающих не спешить во время выполнения любого дела: «Суetyащаяся муха попадает в молоко» [6: 300], «Торопливая муха в молоко попадает, торопливый человек в петлю попадает» [6: 285]. Ровный, умеренный ритм деятельности человека в созвучии с природой позволяет достичь гармонии и благополучия в жизни: *«Считается, что человек должен спокойно жить. Есть активные люди, которые много и быстро везде всё успевают. Если человек слишком активный, то много не живет. Надо жить спокойно, как река течет <...> Не надо куда-то сильно рваться <...> Все в свое время. Считается так»*. (Зап. от Валентины Гавриловны Субраковой (Сагатаевой), 1964 г. р., д. Нижняя Тёя, Усть-Чульский сельсовет, Аскизский район, Республика Хакасия. Соб. Ю. С. Баркова, 2013 г.) [АЭГ СКПА1553 2013].

Когда мы торопливо записывали текст за хакасским тахпахчи Иваном Аполлоновичем Бурнаковым, он сказал: *«Куда ты торопишься, дорогая моя? Спешить будешь, мысль как конь с дороги прямой свернет и неизвестно, в какую сторону пойдёт. Народ смеяться будет»*. (Зап. от Ивана Аполлоновича Бурнакова,

1933 г. р., с. Усть-Чуль, Аскизский район, Республика Хакасия. Соб. Ю. С. Баркова, 2013 г.) [АЭГ СКПЛ1553 2013]. Умеренный темп хакасских мелодий обусловлен и сложившимся каноном, который, с одной стороны, поддерживает гармоничную связь с миром природы («жить, как река течет»), а с другой — создает определенные рамки для инструментального творчества и импровизационного характера музыкально-поэтических текстов: неспешность мелодии предоставляет возможность исполнителю лучше продумать следующую фразу во время пения.

В процессе развития науки, оказывающей воздействие не только на цивилизацию, но и на традиционные общества, человек стал все больше обособляться от природы, «строить свои отношения с природой как субъект с объектом. Он закрепил себя в качестве субъекта, а природу — в качестве объекта» [17: 28–29]. Чтобы проследить, как эти процессы отразились на инструментальном творчестве, обратимся к рассмотрению второго аспекта единого механизма развития личности «идентификация — обособление».

Обособление понимается в психологии как «отстранение, стремление индивида выделиться из числа других, закрыться от объекта общения. Обособление есть непосредственное переживание субъектом той или иной степени своей отстраненности от объекта обособления. Объективно идентификация выступает как механизм «присвоения» индивидом своей человеческой сущности, как механизм социализации личности, а обособление — как механизм индивидуализации личности» [17: 81].

Любое музыкальное творчество (а творчество всегда несет в себе элемент выхода за границы нормы) отражает как коллективные (типичные для этнической традиции), так и индивидуальные, авторские черты, а соответственно представляет собой действие дуалистического механизма «идентификация — обособление». В отношениях с природой у этнического исполнителя степень выраженности обособления может

быть различной в зависимости от исторического и социального контекстов.

Так, например, в современных якутских селах можно встретить различные формы исполнительства на *хомусе*, обусловленные доминированием либо компонента идентификации, либо компонента обособления. Примером преобладания механизма идентификации с природой может служить якутская традиционная манера исполнительства «сыыйа тардыы» (дословно — «постепенно дергающая манера игры»). Ее отличает умеренно-размеренный темп игры, который может сопровождаться фоновыми оттенками двухголосия, динамичными периодами на стыке музыкальных фраз. Помимо умеренного темпа, для нее характерна художественно-символическая имитация явлений природы, которая проявляется, например, в артикуляционном приеме «рэгэйдэтии», который воспринимается акустически как непрерывное звучание трели-пения жаворонка; или в приеме «хаастатыы» (подражание гусиному крику), его артикуляционной базой служат мгновенные и размеренные касания кончиком языка альвеол или различных участков твердого (редко и мягкого) нёба. Игра на хомусе воспринимается как своего рода медитация, вслушивание в голоса духов и сил природы, для исполнителя характерно прислушивание к себе и соинтонирование с собственным внутренним миром, вписанным в мир природы. При доминировании в структурных и стилевых особенностях музыкального текста механизма идентификации с природой, обособление от нее здесь проявляется достаточно умеренно — в импровизационной основе «сыыйа тардыы», а соответственно и индивидуальном начале исполнительства.

Манера игры на *хомусе* с большей степенью обособления от природы наблюдается у современного поколения хомусистов, в творчестве которых контонационный аспект музыкального творчества, характерный для традиции, заменяется интонационным, с преобладанием ярко выраженной экспрессии и пережива-

ния «движения, преодоления пути от звука к звуку» [13: 9–10]. Во время полевых исследований автора 2018 г. в селах Октёмцы, Ой, Тэхтюр Хангаласского улуса Республики Саха (Якутия) мы наблюдали, что в современной игре на хомусе помимо художественно-символической имитации звуков природы нередко с целью произведения сценического эффекта используется (параллельно мелодической инструментальной линии) «прямая» звуковая имитация голосом пения птиц, воя волка, ржания лошади. Например, такая манера исполнительства присуща Алине Сысоевой из ансамбля хомусистов «Кэскил» села Тэхтюр Хангаласского улуса. Это противопоставляется традиционной умеренной игре и не одобряется представителями старшего поколения. Перловская Анастасия Дмитриевна (1969 г. р.) объясняет это так: *«Как-то она у нас играла на хомусе и изображала голосом “ржание коня”, так табун лошадей прибежал. Зачем зря коней потревожила?»*. (Зап. от Перловской Анастасии Дмитриевны, 1969 г. р., с. Тэхтюр, Хангаласский улус, Республика Саха (Якутия). Соб. Ю. С. Овчинникова, 2018 г.) [АЭГ МКМИШ 2018].

Не одобряет новую «интенсивную», «быструю» манеру игры и собиратель, музыкант, этнопедагог Клавдия Филипповна Хатылаева (1963 г. р., с. Югюлятцы Вилюйского района). «Прямая», экспрессивная вокальная имитация голосов животных и птиц традиционно использовалась не в художественно-эстетических целях, «праздных» с точки зрения необходимости выживания в традиционном социуме, а, например, во время охоты, которая строго регламентировалась. Появление в современной хомусной исполнительской технике нехарактерных для традиции приемов и элементов, таких как экспрессивная, интенсивная манера игры, «прямые» имитации голосом криков животных и птиц, использование звукоусиливающей аппаратуры, объясняет то, что «обособление возлагает на личность индивидуальную ответственность за себя» [17: 90], в отличие от ответственности общинной, родовой, родственной с

окружающим миром природы. В сознании обособленного от нее индивида не возникает мысль о том, что эти факторы каким-то образом воздействуют на мир животных и птиц, мир духов. Здесь главным адресатом выступает публика; контекст живого контакта с природой заменяется на сценическое выступление, обрядовые цели — на художественно-эстетические, а образы природы становятся основой музыкальной этнопоэтики (под термином «этнопоэтика» [7: 118] мы понимаем систему художественных средств, характерных для этнической музыки), но без сонастраивания с био-, гео- и анимофонией и без учета влияния на них музыкального исполнительства.

Важно отметить, что не все новаторские приемы современных этномузыкантов отражают действие механизма обособления. Например, в медитативно-образной варганотерапии М. А. и Е. В. Алексеевых [1] старинная манера игры «сыыйа тардыы» претерпевает существенные трансформации, так как авторы приспособливают ее под нужды пациента.

Умеренная игра обретает динамику, которая рождается не ради сценического эффекта, а в соответствии с задачами терапии. Матвей Афанасьевич следующим образом комментирует свою игру: *«Горлом надо сопровождать и на варгане играть <...> Оно в фольклорном варианте монотонное, а мы для психотерапии применяем — только вначале, а потом уже звуки варгана все используем, которые связаны картиной зрительных образов. Как будто журавль тихонечко машет, потом он улетает на прогулку, а потом возвращается. Хаастатыы — когда есть восход солнца, утро, идет имитация звуков природы. Куорэгэйдэтии — это пернатые разные поют (кукушка, жаворонок, кулики, журавли, звук насекомых, «и», «ё» — сочные звуки должны быть)».*

При этом звукосимволическое подражание топоту копыт, характерное для якутской хомусной традиции, в терапии не применяется: *«Лошадь» никогда не используем <...> Для музыкальной терапии сильно резко*

нельзя играть <...> Человек находится в дремотном состоянии, и в то время резкие звуки неприемлемы. Должны быть бархатные, спокойные, при этом четкие, громкость должна быть не сильно громкая, ниже среднего». (Зап. от Матвея Афанасьевича Алексева, 1952 г. р. (уроженца г. Вилюйска), г. Горячий Ключ, Краснодарский край. Соб. Ю. С. Овчинникова, 2019 г.). Иными словами, в данном случае можно говорить о наличии аспекта обособления и интонационности (который проявляется в динамике импровизации и усилении экспрессии по мере разворачивания музыкального текста) при сохранении доминанты на идентификации с природой: здесь пациент выступает как часть природы, с которой терапевт вступает в со-настраивание, со-творчество, со-бытие, со-переживание.

Механизм «идентификация — обособление» в аспекте анимофонии (звукового мира духов) можно рассмотреть на примере шаманских бубнов. В хакасской, якутской, корякской традициях, в культуре самодийских народов (нганасан, ненцев, энцев, селькупов) характерными чертами инструмента были: преобладание обрядового контекста использования бубна и связанные с ним функции (магическая, призывная, сигнальная, охранная); его осмысление как ездового животного шамана (оленя, коня и др., в зависимости от традиции); отношение как к профессиональному инструменту шамана, что проявлялось в различных табу (запретах на использование бубна другими лицами, кроме шамана, вне обрядовых целей) [11: 38–39]. Если в традиционных обществах звучание бубна предвещало встречу с духами и представляло собой сакральное действие, то начиная с 1960-х гг. его роль в культуре трансформируется. Как отмечает Т. А. Голованева, «выступления национальных ансамблей под аккомпанемент бубна становятся распространенным явлением на полуострове, в результате бубен начинает восприниматься как музыкальный инструмент, не связанный с семейным шаманизмом и обрядовой практикой коряков <...> Выступления национальных коллек-

тивов пользуются успехом у многочисленных туристов полуострова, в итоге бубен становится не только музыкальным инструментом, но и символом этнической культуры коренных народов Камчатки» [10: 100].

Похожие процессы сегодня наблюдаются у якутов в театре Олонхо, где в качестве ключевого атрибута сценического действия используется бубен, например в спектакле «Воительница Джырыбына» (реж. Матрена Корнилова). Такого рода спектакли получили наименование «спектакль-обряд», «спектакль-ритуал», их отличают мифологическая драматургия, сакральная пространственность, ритуальность и символизм образов. А. Борисов объясняет использование бубна в драматургии тем, что одним из источников театра Олонхо является шаманское искусство: оно «дает актеру технику овладения пространством. Кто, как не шаман, с помощью света и тени, звуков и пластики способен преобразжать пространство, поднимаясь в Верхний и опускаясь в Нижний миры, вызывать иллюзии и видения, переводить зрителя с одного уровня бытия на другой. Шаман в совершенстве владеет голосом, звукоподражанием, музыкальным инструментом (бубен), обладает тайной жеста и умеет работать с магическими предметами. И, самое главное, он — посвященный, он совершает священнодействие — участники и зрители камлания способны переродиться духовно» [3]. Таким образом, бубен из табуированного магического инструмента, помогающего выстраивать коммуникацию между мирами внутри конкретной этнокультуры, превращается в «технику овладения пространством» и в этномаркирующее средство художественной выразительности (в том числе на общероссийском и международном уровнях), и «магии» иного рода: не для выживания и гармонизации отношений между человеком и природой, а для трансформации внутреннего состояния слушателей.

В Хакасии во время экспедиции 2013 г. в аалы Усть-Чуль, Отты, Нижняя Тёя и Илиморово Усть-Чульского сельсовета мы наблюдали, что хотя шаманский

бубен *тюр* тоже нередко входит в состав современных ансамблей, у музыкантов сохранилось отношение к нему как к инструменту сакральному.

Композитор и преподаватель Усть-Чульской школы искусств, руководитель этногруппы «Солбан» Альфред Леонидович Бурнаков рассказывал: *«Старики говорят, что <...> если у тебя нет разрешения, лучше не надо трогать. Поэтому боюсь трогать иногда: сыграем и сразу уберем. Почему так — даже не знаю. Идет такое поверье, что нельзя... Его у нас в Хакасии имеет разрешение делать только один мастер. Другие боятся его делать. Может быть проклят или что-то типа такого. Разрешение дает шаман. Если нет — не имеешь права делать. Я у одного мастера спросил, он, говорит, сделал — и заболел. Очень долго болел, говорит <...>»* (Зап. от Альфреда Леонидовича Бурнакова, 1964 г. р., с. Усть-Чуль, Аскизский район, Республика Хакасия. Соб. Ю. С. Баркова, 2013 г.) [АЭГ СКПЛ1553 2013]. Здесь прослеживаются обе линии рассматриваемой дихотомии: при обособлении от природы (использование табуированного инструмента в художественных целях) имеет место сохранение элемента идентификации с природой на уровне мифологического сознания исполнителя.

У современных алтайских музыкантов тенденция обособления проявляется в использовании, наряду с алтайским *топшууром*, хакасского *хомыса*, причем последний представляется для «внешней» публики (туристов) в качестве алтайского инструмента. Молодой кайчи Амыр Амадунович объясняет это сценическими задачами: практичностью, тем, что хакасский хомыс имеет больший диапазон (22 лада, а у *топшуура* 18 и меньше), длинный гриф, объемный резонаторный корпус, что создает более громкое звучание и широкие возможности для современных аранжировок и игры в ансамбле: *«Там инструменты уже, играющие большие произведения. Хакасский инструмент — на нем можно и произведения играть, и что угодно, а вот алтайский — это раньше было, что только для кая, что*

он сидел и пел, играл, аккомпанировал себе. Сейчас делают уже более современные <...> Сейчас в разных ансамблях используют хакасские инструменты. Ладов у них больше, звучание тоже такое яркое. Больше звука издает». (Зап. от Амыра Амадуновича Саннашкина, 1993 г. р., с. Онгудай, Онгудайский район, Республика Алтай. Соб. Ю. С. Овчинникова, 2019 г.) [АЭГ СКПШ1553 2019].

В традиции *топшуур* настраивался в расширенную нетемперированную кварту (которая чуть шире чистой кварты и чуть меньше увеличенной), т. е. не диатонически; сегодня же музыканты говорят, что «настраивается в кварту, ре — соль», что связано с ансамблевой игрой и необходимостью сонастраивать разные инструменты. Струны из крученого конского волоса во время экспедиции мы не зафиксировали, везде использовались нейлоновые, так как они более прочны и практичны. Изменение роли *топшуура* в культуре (от индивидуальных и общинных магических практик до многолюдных сценических выступлений, как для «своих», так и для инокультурной аудитории) обуславливает заимствование инструмента из хакасской традиции как в исполнительском смысле, так и в плане производства.

Эти процессы влияют и на трансформацию искусства *кая*² — постепенно снимаются запреты на исполнение *кая* женщинами (одна из первых — Раиса Модорова, со сценическим псевдонимом Тандалай), большие формы заменяются на малые, исполнители обучаются сами, без традиционной инициации: «У нас это старинное, это наших дедов, прадедов <...> Мы вот по пять минут стоим, а люди по семь ночей пели <...> Я учусь в Горно-Алтайске <...> на столяра <...> Как учатся горловому пению? Амар учился еще, там Рома еще был — они пели, а я сидел <...>, мош-

² Кай (горловое пение) — особый тип интонирования (сольного двухголосия), характерный для тюрков Горного Алтая и основанный на исполнении длинных эпических текстов.

ки ел <...>, тут вот раз получился, а дальше к ним обратился, чтоб помогли мне». (Зап. от Ырыса Таташева, 1987 г. р., с. Язула, Улаганский район, Республика Алтай. Соб. А. С. Обухов, 2003 г.) [АЭГ СКПАЛ 1553 2003]. Вместе с тем этноспецифические явления, родившиеся в условиях идентификации с Природой, при обособлении от нее становятся главными идентификационными символами, помогающими переживать тождество со своими корнями и культурой [18].

Психологический механизм «идентификация — обособление», «работающий на бессознательном и сознательном уровнях» [17: 93–94], в музыкальной традиции коррелирует с механизмом «контонация — интонация», который формирует соответствующий тип музыкального мышления и способ организации музыкального текста. И. В. Мацевский отмечает, что интонационно-контонационный дуализм восприятия и моделирования обусловлен «природой, средой обитания, характером деятельности, а также психологией человеческого восприятия и отражения» [13: 11]. В идентификации с природой и рожденной из нее контонационности преобладают медитация и пространственный аспект, осмысление, концентрация внимания и мысли на окружающей природе и осознании себя как неотъемлемой части объективно сосуществующего «конгломерата звуков, со-звучания, соразмерности тонов» и их сочетаний. В обособлении от природы, выраженном в меньшей или большей степени, преобладают интонационность, экспрессия, временной аспект музыки и активная преобразующая деятельность.

В Таблице 1 мы представили наиболее крайние, полярные точки действия механизма идентификации и обособления на примере творчества этнических музыкантов: от традиционных сообществ с относительно стабильной структурой к современным локальным обществам, находящимся в ситуации транзитивности.

Таблица 1. *Отношение «Человек — Природа»: механизм «идентификация — обособление» в творчестве этнических музыкантов*

	Идентификация с Природой	Обособление от Природы
якутская хомусная традиция	старая, медленная, плавная манера игры, направленная на гармонизацию собственного внутреннего мира и мира вокруг (музыкальная медитация)	сценическая, экспрессивная, динамичная манера игры, направленная на создание художественной композиции и произведение эффекта
	соинтонирование с природой через звукоподражание в художественно-символической форме; преобладание обрядовых целей	апелляция к природной поэтике через «прямые» имитации голосом криков животных и птиц; преобладание художественных целей над обрядовыми
	живой звук в сонастраивании с гео- биофонией, анимофонией (миром духов)	использование усилителей, искаженных частот, электронной техники без учета влияния на мир природы
бубен в хакасской, якутской, корякской традиции, в культуре самодийских народов (нганасан, ненцев, энцев, селькупов)	преобладание обрядовой (магической) функции над музыкально-эстетической; табу на использование вне обрядового контекста другими людьми, кроме шамана	доминирование музыкально-эстетической и этномаркирующей функции; снятие табу на использование только шаманами; включение инструмента в сценические практики и ансамблевое исполнительство (при широком бытовании связанных с бубном суеверий)

<p>традиция кая и игры на <i>топшуре</i> у алтайцев- теленгитов</p>	<p>струны из жил; нетемперированный строй; солевая игра; исполнение преимущественно больших эпических форм; прохождение традиционной инициации кайчи и запреты на исполнение кая женщинами</p>	<p>нейлон как более практичный материал для изготовления струн; темперированный строй; ансамблевая игра; бытование в основном малых эпических форм (отрывков из эпоса авторских произведений на основе традиционной техники); обучение каю в школах без прохождения традиционной инициации, снятие запретов на исполнение кая женщинами</p>
<p>Выводы:</p>	<p>1. Преобладание контонационного компонента в музыкальном творчестве (со-слушивание, модель равенства, со-бытия, сосуществования в гармонии), что обуславливает медитативно- плавную манеру игры, основанную на монотонной повторности. 2. Сакрализация природы и преобладание обрядового контекста в создании и исполнении инструментальных произведений.</p>	<p>1. Преобладание интонационного компонента в музыкальном творчестве (экспрессия, доминирование человека над природой, иерархичность), что формирует экспрессивную, интенсивную манеру игры, динамику в развитии музыкального произведения. 2. Преобладание художественно- эстетических и этномаркирующих целей над обрядовыми в процессе музыкального творчества, применение обрядовых инструментов за пределами запретов и предписаний.</p>

	<p>3. Формирование на основе локального природного космоса музыкально-художественной этнопоэтики в сонастраивании с гео-, биофонией, анимофонией (миром духов) и учет последствий музыкального воздействия на них.</p> <p>4. Естественность ритмов и живой звук.</p> <p>5. Использование натуральных материалов, взятых из локального природного космоса для изготовления музыкальных инструментов как укрепления сакральной связи с природой.</p>	<p>3. Формирование на основе локального природного космоса музыкально-художественной этнопоэтики без сонастраивания с гео-, биофонией, анимофонией (миром духов) и учета последствий музыкального воздействия на них.</p> <p>4. Искусственность ритмов (использование электроники) и звуков (смещение частот, звукоусиливающая аппаратура).</p> <p>5. Использование более практичных искусственных (синтетических) материалов в качестве деталей инструментов (например, струн) для сценической практики.</p>
--	--	---

В. Мухина подчеркивает: «Сама природа человека двойственна <...> Идентификация–обособление для каждого человека имеет разное значение, у каждого — разное содержание переживания в зависимости от того, с кем строятся отношения <...> Ни один барометр не измерит степени человеческих идентификаций и обособлений» [17: 94]. Действительно, процессы идентификации и обособления от Природы у этнических музыкантов происходят нелинейно, неравномерно и неоднозначно, и проблема отражения данных процессов в музыкальном творчестве требует дальнейшей разработки, обсуждения и детализации. Обращение к психологическому механизму «идентификация — обособление» может расширить теоретическую музыковедческую базу и выйти на уровень междисциплинарных корреляций для интерпретации традиционного инструментализма и музыкального фольклора, специфики музыкального мышления и способа организации музыкального текста как в условиях традиционной культуры, так и в современных этнических обществах, находящихся в ситуации транзитивности. Несомненно одно: «Для гармоничного существования человека в природе необходимо не только уметь отчуждаться от нее, но и сохранить способность идентифицироваться с ней» [17: 28–29]; именно гармоничное сочетание этих двух противоположных аспектов единого механизма (без потери идентификации с локальной природой) позволяет традиционному инструментализму в процессе эволюции сохранять свое структурное, смысловое, ценностное ядро.

Источники и материалы

АЭГ МКМИШ 2018 — Архив экспедиционной группы «Музыкальная культурология» Международной исследовательской школы под руководством Ю. С. Овчинниковой за 2018 г.

АЭГ СКПАЛ 1553 2003 — Архив экспедиционной группы «Социокультурная психология и антропология» лицея № 1553 «Лицей на Донской» под руководством А. С. Обухова и В. Л. Кляуса за 2003 г.

АЭГ СКПЛ1553 2013 — Архив экспедиционной группы «Социокультурная психология и антропология» лица № 1553 им. В. И. Вернадского под руководством А. С. Обухова за 2013 г.

АЭГ СКПШ1553 2019 — Архив экспедиционной группы «Социокультурная психология и антропология» школы № 1553 им. В. И. Вернадского под руководством А. С. Обухова за 2019 г.

Литература

1. *Алексеева Е. В., Алексеев М. А.* Медитативно-образная варганная (музыкальная) психотерапия: Сб. ст. Горячий ключ: Печатный двор, 2015.
2. *Алпатова А. С.* Архаика в мировой музыкальной культуре. М.: Экон-Информ, 2009.
3. *Борисов А.* Об эстетике театра Олонхо. URL: <http://olonkhotheatre.ru/esteika-teatra-olonxo.html> (дата обращения: 05.09.2021).
4. *Брагина Д. Г.* Трансформация традиционной культуры якутов (конец XX – начало XXI в.). Новосибирск: Наука, 2016.
5. *Браун Дж. Э.* Уиваньян Уачипи. Пляска Солнца // Откровение Черного Лося / Сост. А. В. Ващенко. М.: Сфера, 1997. С. 408–445.
6. *Бутанаев В. Я., Бутанаева И. И.* Мир хорнорского (хакасского) фольклора. Абакан: Изд-во Хакасского гос. ун-та им. Н. Ф. Катанова, 2008.
7. *Ващенко А. В.* Возвращение на Итаку: Этнокультурный фактор в художественном пространстве второй половины XX века. М.: ФИЯР МГУ, 2013.
8. *Ващенко А. В.* Суд Париса: Сравнительная мифология в культуре и цивилизации. М.: ФИЯР МГУ, 2008.
9. *Гачев Г.* Национальные образы мира: Евразия — космос кочевника, земледельца и горца. М.: Ин-т Ди-Дик, 1999.
10. *Голованева Т. А.* Функции бубна в культуре камчатских коряков XX — начала XXI вв. // Известия Восточного института. 2018. № 3. С. 95–102.
11. *Добжанская О. Э.* Шаманская музыка самодийских народов в синкретическом единстве обряда: Автореф. <...> д-ра иск. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008.

12. *Марцинковская Т. Д.* Информационное пространство транзитивного общества: проблемы и перспективы развития // Консультативная психология и психотерапия. 2019. Т. 27. № 3. С. 77–96.
13. *Мациевский И. В.* Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и вне-европейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира: Проблемы изучения: материалы международных научных конференций. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. Вып. 1. С. 9–56.
14. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007.
15. *Мациевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 143–169.
16. *Мациевский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 54–63.
17. *Мухина В.* Возрастная психология: Феноменология развития. 10-е изд., перераб. и доп. М.: Академия, 2006.
18. *Овчинникова Ю. С.* Бытование музыкального фольклора теленгитов селения Язула в условиях транзитивности // Традиционная культура. 2021. Т. 22. № 1. С. 39–52.
19. *Ромодин А.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб.: РИИИ, 2009.
20. Сакральные песни медвежьего праздника казымских ханты / сост. Т. А. Молданов; науч. ред. О. В. Василенко; отв. ред. О. Э. Добжанская. Якутск: Алаас, 2017.
21. *Торушев Э. Г.* Обряды, связанные с охотой и собирательством // Обрядность в традиционной культуре алтайцев. Горно-Алтайск: Науч.-иссл. ин-т алтаистики им. С. С. Сузараква, 2019. С. 283–303.
22. *Федотова М. Г.* К содержанию понятия «транзитивное общество» // Вестник Вятского гос. ун-та. 2010. № 4. Т. 1. С. 28–31.
23. *Krause B.* The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places. New York: Little, Brown and Company, 2012.

Наталия Сербина
(Москва)

Странствующие лирники Украины и Европы: социум внутренний и внешний

Как известно, колесная лира, спутница странствующих украинских музыкантов, пришла на земли Беларуси, Украины и России из Европы, где, скорее всего, она была изобретена и прошла долгий путь от инструмента, использовавшегося в богослужебной музыке, до помощницы уличных менестрелей в непростые времена Средневековья. Изучение разнообразных источников дает основания предположить, что украинцы позаимствовали не только саму лиру как инструмент для исполнения своих песен и танцев, но и систему взаимоотношений музыкантов, их организацию и многие слова для своего тайного языка. На социальный статус этих музыкантов влияли особенности местного уклада. Попробуем проанализировать детальнее возможные взаимосвязи между условиями жизни лирников в некоторых европейских странах и в Украине.

Поскольку все началось с Западной Европы — предположительно из Испании, где в г. Сантьяго-де-Компостелла находится барельеф XII в. с изображением колесной лиры и двух мужчин, играющих на ней; либо из соседствующей с ней Франции, где уже в X в. был написан трактат об органиструме и его устройстве; либо из Германии, ученым которой принадлежат авторитетные и крупные труды о колесной лире в средние века — то логично будет рассмотреть упоминания о странствующих музыкантах из этих стран.

Первые сведения о музыкантах, игравших на колесной лире (среди которых не только мужчины, но и множество женщин), относятся к XII в.¹ В это время органиструм вытесняется ставшим широкоупотребительным

¹ К примеру, французский трактат «Она тащит свою лиру» — «Et ele trait sa chiphonie».

в католических церквях органом. Тогда же бедность, войны, эпидемии, рабочие забастовки породили большое количество странствующих музыкантов, игравших на различных инструментах — от арфы, свистковой флейты и скрипки до колесной лиры. Вероятно, вначале их деятельность носила стихийный характер, но позже они стали объединяться в некие корпорации. Так существовали гильдии свирельщиков, скрипачей, были и певческие союзы. Часто возглавлявших эти организации музыкантов называли «королями», они носили корону, которая передавалась по наследству старшему сыну. Этот же обычай сохранился и в Украине до начала XX в.² Руководителя музыкантского цеха называли «майстром» или «цехмайстром» (очевидно, с немецкого «meister»), а очень известным учителям присваивали титулы «королей старцев»³. Европейские братства (М. Сапонов говорит о том, что «цех» заменился неремесленным, но приятным для церковных властей словом «братство» [9]) были призваны помочь их членам выжить и явились самостоятельной юридической единицей средневековых городов. Часто европейские братства выбирали в качестве своего покровителя какого-нибудь святого. В Украине подобные братства также часто существовали при церквях, и их участники в складчину жертвовали на икону или нужды храма.

В Европе желающий петь или музицировать не мог просто так взять инструмент и отправиться зарабатывать на улицу; он должен был выдержать экзамен перед опытными мастерами. И выдержать не формально, но с высоким результатом, и только потом получить разрешение ходить по определенному маршруту (что строго регламентировалось и контролировалось участниками

² Появление ремесленных цехов в Украине относят к XVI в., в Беларуси — к XVII в.

³ Статья А. Трембицкого «Лирницкие песни и лирники Подолья» [цит. по: <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=1381> (дата обращения: 27.06.2021)].

корпорации). В Украине действовали те же принципы. Причем, если ученик с нескольких попыток не сдавал экзамен своему мастеру, то последнего могли лишить права преподавать сроком от года до трех. По книжным свидетельствам конца XIX в., тому, кто отважился ходить с лирой без разрешения, могли разбить инструмент, да и самого нарушителя строго наказать.

Интересно, что украинские ученики-лирники подносили и выставляли своим экзаменаторам ведро водки. В Германии уличные певцы также приносили алкоголь опытным мастерам пения. Что касается посвящения в лирники или просто в музыканты, часто проходившего как своего рода экзамен, то и в Украине, и в других странах могли возникать разные ситуации.

В Европе таким экзаменом мы можем назвать состязания певцов. Происходили они на улице, под контролем четырех опытных мастеров пения, внимательно выслушивавших поющего и не только оценивавших вокальную подготовку, но и отслеживавших уровень грамотности, стихосложения (не допускались неправильная латынь, неправильное донесение имен, отсутствие рифм, туманные выражения, полуслова [сокращения], повторяющиеся глаголы), а также соблюдение музыкальных правил (табулатуры). В Украине же, по описанию экзамена в одной из западно-украинской школ, главным фактором для успешной его сдачи было знание молитв, обычаев, лебийского (тайного) языка и содержания «устиянских книг»⁴. Иными словами, собственно музыкальные умения — хорошо играть на инструменте и петь — не были для них главным.

Все вышесказанное говорит о том, что в украинском лирництве прежде всего важна была его **духовная сущность**, а не **концертно-развлекательная**, как в Европе. Этот тезис подтверждается и фактами наказаний европейских лирников за ошибки в сти-

⁴ Эти книги считались недоступными посторонним (непосвященным), передавались устным путем и содержали свод знаний и молитв, необходимых лирникам.

хосложении и табулатуре, украинских — за нарушение моральных норм. Что касается музыкальной стороны лирничества, то, как уже сообщалось, европейцы должны были уметь сочинять новые произведения. Сочиняли их и в Украине — как сами лирники (начиная с известных Терентия Пархоменко, его ученика Аврама Гребня и до последнего западноукраинского лирника Дмитрия Генцара), так и их «функциональные наследники»⁵ — гармонисты. В украинском Полесье, к примеру, еще до конца 1990-х гг. на базарах выступал гармонист Адриан, сочинивший несколько десятков новых песен духовного содержания⁶. Отдельно можно говорить о представителях интеллигенции, еще с конца XIX в. сочинявших подделки эпического репертуара и даже выдававших их за народные, — от П. Кулиша до Т. Падурры⁷.

Характерной чертой странствующих музыкантов-мужчин было также и наличие **телесного недуга** или **увечья**. Главным образом это касалось слепоты — качества, считавшегося необходимым еще музыкантам Древнего Китая⁸ [8: 17], а в Средние века и вплоть до

⁵ Имеются в виду «наследники эпической традиции» — в репертуаре, способе его подачи, музыкальном сопровождении.

⁶ Некоторую часть его репертуара автор статьи записывал в 1995 г.

⁷ Сюда же можно отнести и внедрение в уличный лирничий репертуар «книжных» произведений — к примеру, известным черниговским бандуристом и лирником Терентием Пархоменко, а позже и его учеником — Аврамом Гребнем. В целом расширение репертуара лирников по различным причинам было свойственно для XX в.

⁸ «По одному древнему преданию <...>, — пишет Науман, — все музыканты в Китае были первоначально слепыми. Мудрый китайский принц Тсай-йу видит источник этого замечательного сказания в том сосредоточенном внимании, с которым музыканты древнейшего времени играли на своих инструментах — «они закрывали глаза», говорит он, чтобы «какое-нибудь происшествие или предмет не отвлекали их внимания». Такая привычка их была причиной того, что

середины XX в. — оправданием образа жизни таких музыкантов (т. е. невозможность зарабатывать традиционным способом — на земле или ремеслом, как остальные горожане-простолюдины или крестьяне). Согласно описаниям, первыми исполнителями на «прародителе» колесной лиры, органиструме, могли быть однорукие, а также хромые или слепые. Слепыми были и украинские лирники, причем слепота могла быть как врожденной, так и приобретенной в детстве в результате болезни, несчастного случая либо по решению родителей. У гуцулов в семьях лирников по традиции ослепляли старшего сына⁹, «в Болгарии в начале XX в. нередко случалось так, что мать ослепляла одного из своих детей для продажи его слепым нищим, чтобы он впоследствии кормил семью», подобное совершали и сербы [7: 143]. Известны случаи, когда украинским зрячим певцам-лирникам односельчане отказывались подавать за игру именно по причине их «зрячести».

«Артисты улиц» в Европе и Украине по социальному положению делились на две категории: зажиточные и совсем нищие. О зажиточных: в Германии «мастером пения» («мейстерзингером») мог стать человек, обзаведшийся домом и женой; в Украине лирники часто женились на таких же слепых, а нередко и на зрячих, имели дом, детей, землю. Но были и несчастные, не имевшие своих домов и странствовавшие круглый год по определенным маршрутам. Так, в экспедиции 2012 г. по Ровенскому Полесью автором этой статьи зафиксированы рассказы людей о нищих певцах и лирниках, ходивших по Заречненскому району круг-

народ прозвал их «слепыми» [8: 17]. Любопытно, что в наше время зрячие кобзари и лирники — уже как артисты — часто любят прикрывать глаза, показывая предельную сосредоточенность на музыке; и, возможно, подобным внешним выражением так же пытаются причислить себя к незрячим.

⁹ В Центральной Украине в XIX в. среди кобзарей и лирников был обычай ослеплять сыновей, чтобы дать им свободу — слепые не могли быть крепостными крестьянами.

лый год; лирники обходили район за две недели, после чего снова появлялись в хатах людей. Бывало, что в сильные морозы они погибали на дорогах.

Известно, что подобные музыканты существовали и в европейских странах, где они считались «низшим слоем», бродягами, не допускавшимися к церковным таинствам [8]. Более того, за их убийство не предусматривалось никакого наказания. В Украине же к подобным людям относились с пониманием, сочувствием и уважением, так как согласно христианскому мировоззрению бедность в земной жизни являлась достоинством (вспомним духовный стих о Лазаре и народной вере в то, что на том свете бедняки станут богатыми). В Украинском Полесье нищих певцов и лирников называли «старці» (рус.: старцы). Это одновременно обозначало и «дедов» (пожилых людей), и «людей божьих». У соседей-белорусов они обозначались как дзяды или те же старці, в Польше dziady, у словаков — džadizobráci (деды-попрошайки).

С увеличением количества лирников и лирниц в Европе ухудшалась художественная сторона их музицирования, и поэтому к XIV в. более образованная часть музыкантов предпочла отстраниться от принадлежности к лирникам.

Объединяющим моментом для лирников многих стран был репертуар, состоявший прежде всего из произведений религиозного характера. Известны случаи, когда именно европейским странствовавшим лирникам и лирницам (мы знаем конкретные примеры из Испании¹⁰ и Франции) доводилось проходить через всю Европу до Российской империи. Чтобы по-

¹⁰ В Испании знатокам и поклонникам лирницкого искусства известна фигура слепой лирницы Марии Росе Доваль, путешествовавшей по Европе в середине XIX столетия. Вместе с внучкой она прошла Испанию, Францию, Бельгию, доходила до России, а на обратном пути спускалась в Австрию и Италию, откуда возвращалась в Испанию. Этот маршрут оставался неизменным на протяжении многих лет [11].

лучать плату за свое пение и игру, нужно быть понятным публике — испанцам, французам, бельгийцам, немцам, итальянцам, австрийцам, — а это возможно при исполнении фрагментов богослужебной музыки на латыни, что тогда было нормой. Впрочем, случались заимствования лирниками песен у других, соседних народов и распевания их на свой лад. Кроме того, средневековые певцы были открыты к восприятию нового: «певец неизбежно приобщал публику в дальних странах к усвоенному им наследию, а чужбина в свою очередь давала ему новый материал» [9: 117].

В Украине, Беларуси и России общими для лирников были сюжеты духовных стихов — о св. Юрии (Георгии)-змееборце, о Христе и самаритянке, о Лазаре, о божьем человеке Алексее. Гипотезу о переселении польских лирников после указа Сейма¹¹ в 1496 г. на территорию современных Беларуси и Украины подтверждает анализ словесных текстов, записанных собирателем лирницких песен в начале XX в. в Киевской губернии П. Демуцким. Многие из этих псалмов содержат польские слова и обороты, причем относящиеся к более раннему времени, нежели их запись П. Демуцким¹². Вторая «ветвь» лирницкого репертуара — эпика; придя в Украину, по некоторым свидетельствам, к XVI в., лира (в силу особенностей своей конструкции) послужила удобным инструментом для сопровождения медленных песен. И поскольку на ней играли не только крестьяне, но и отставные казаки Запорожской Сечи, побывавшие в боях и турецком плену, то пели они уже не только молитвы и псалмы, но и исторические песни и невольничьи плачи (думы).

¹¹ Этот указ запрещал нищенство и хождение по деревням. Белорусская исследовательница лирництва Л. Баранкевич считает, что такой запрет мог послужить причиной перемещения польских лирников на земли Беларуси и Украины.

¹² К примеру, в псалме о сотворении мира есть выражение «овощ кусае» (польск. «owos» — «фрукт») и др.

Само странствование лирников Европы и Украины имело разное смысловое наполнение и цели — хотя суть состояла в заработке на жизнь. Западная Европа, с ее католической традицией, приветствовала странников преимущественно как паломников к мощам святых. К примеру, среди многих европейцев-католиков от средневековья до наших дней популярен маршрут «Путь святого Иакова» к предполагаемой могиле св. Иоанна на севере Испании в городе Сантьяго-де-Компостелла либо ко Гробу Господню; конечной целью путешествия является отпущение грехов. У восточных славян понятия «путешествие» и «странствие» относятся к внутреннему процессу, к нравственному и духовному совершенствованию¹³. Иными словами, их путь был не внешним, а внутренним, к спасению души.

Отсюда и особое положение лирника в обществе. Он не обычный крестьянин (хоть и выходец из той же среды), не богат, но в глазах простых крестьян это человек, не принадлежащий мирской жизни. С одной стороны, в силу своей слепоты — закрытости к видению внешнего — и погруженности во внутренний мир¹⁴; с другой — из-за необычных умений (не только играть

¹³ Это было связано с тем, что христианство проповедовало необходимость самоуглубления и сосредоточенности; а смена впечатлений в путешествии могла этому помешать. «Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?» (Евангелие от Матфея). К обращенности в себя призывал блаженный Августин: «Люди удивляются высоте гор, и огромным волнам моря, и величайшим водопадам, и безбрежности океана, и течению звезд, они же не обращают внимания на себя самих...». Таким образом, по мнению многих христианских мыслителей, верующему незачем ходить далеко. Теоретики византийского монашеского аскетизма утверждали: «Деревце, часто пересаживаемое, засыхает». Кроме того, моралисты опасались контактов благочестивых людей с еретиками и язычниками.

¹⁴ В частности, К. Михайлова рассматривает слепоту как «смерть по отношению к земным делам, как отстранение от нашего мира и при этом знание того света» [7: 143].

и петь, но часто молитвами излечивать односельчан, а также читать акафисты и петь похоронные песни¹⁵, что умели не все музыканты) и своего статуса — промежуточного между крестьянами и священниками¹⁶. Лирники могли приносить новые песни и знания, обладали другими способностями, их считали целителями и пророками [7: 142].

Характерной особенностью именно украинских братств кобзарей и лирников было их объединение не только по принадлежности к музыкальному ремеслу (кроме увечности), но и единение духовное, с благородными целями. Так, с XVI в. на территории Украины появились православные братства, опекавшие некоторые храмы, госпитали («шпиталя») и иногда школы. «Вообще цеховые нищенские суммы расходуются большей частью на церковные потребности, и теперь лучшее облачение в <...> церкви устроено на средства нищих. На обязанности нищих лежит также наблюдение за чистотой церковного погоста и вообще содержание церковного здания в чистоте» [5: 314].

Интересно, что и православные братства (это могли быть братства лирников, связанные с их закрепленностью за церковью или госпитале и заботе о них), и музыкальные¹⁷ возникли примерно в одно и то же время — как указывалось выше, к XVI в. Иногда оба вида братств существовали как автономные, но час-

¹⁵ Лирники пели не только акафисты и похоронные песни, но были полноправными участниками других обрядовых действий: сопровождали многие церковные праздники, крестины, свадьбы и т. д.

¹⁶ В статье об украинских лирниках из самарского городского архива содержатся сведения о том, что украинские лирники, умевшие петь акафисты, весьма уважались людьми. Им платили от 3 до 5 рублей за пение и считали приближенными к священникам.

¹⁷ Исследователь украинских братств А. Ефименко выделяет 4 их вида: ремесленные, торговые, старческие [в данном случае как раз состоявшие из слепых музыкантов, — Н. С.] и парубочьи [4: 246].

то совмещали функции того и другого. А. Ефименко в своем труде о южнорусских братствах вначале удивляется последнему факту, называя такие братства «странными», но затем приводит пример деятельности братства в городке Семиполки Черниговской губернии (сейчас село в Киевской области), где «пахарский цех» всячески помогал местной церкви. «Во всех случаях, какие выставляет жизнь, братство является верным хранителем традиций церковного братства — всюду оно выступает посредником между обществом и церковью» [4: 254]. А это перекликается с положением лирников в обществе — ведь не только знавших молитвы и духовные песнопения, но и умевших читать акафисты музыкантов считали как раз промежуточным звеном между простыми людьми и священниками. Еще один исследователь «нищенских союзов», П. Ефименко, также отмечает большое сходство между братствами «старців» и ремесленниками: «нищенские братства как в существенных чертах, так и в деталях почти не отличались от обыкновенных сельских ремесленных цехов» [5: 316].

Чтобы стать членом такого братства, недостаточно быть нищим калекой с музыкальными умениями и знанием тайного языка; участник должен был платить ежемесячные взносы и взнос при «сходке» (так и формировалась касса, из которой потом совершались пожертвования вышеперечисленным институциям). Кроме того, от члена братства, тем более избранного на какую-либо должность (ниже мы упомянем о рангах внутри организации лирников), требовались исключительно достойное поведение и авторитет.

Общая тенденция в процессе эволюции положения уличных странствующих музыкантов заключалась в том, что и в Европе менестрели изначально считались достойными людьми и хорошими музыкантами, но в экономически трудные времена количество желающих пополнить их ряды существенно увеличилось, а качество исполнения заметно ухудшилось. В конце концов бродячие музыканты опустили до стату-

са нищих попрошаек, не умевших толком ни играть, ни петь. То же самое происходило и в Украине с начала XX в. В прошлом благородные слепые или увечные музыканты, с достоинством и без унижения принимавшие свою судьбу, бравшие подаяние не просто так, но платившие за него песнями, а кроме того опекавшие больницы, монастыри и церкви материально, становятся просто нищими бродягами, не приносящими никакой пользы обществу и презираемые им.

Особенности украинского лирництва связаны также и с определенными историческими обстоятельствами, и, в частности, с наследием украинского казачества. Яркое свидетельство тому — сохранившиеся вплоть до начала XX в. названия «должностей» внутри организации: «отаман», «соцький», «десяцький».

К рудиментам казачества отнесем и то обстоятельство, что даже слепые лирники хорошо владели техникой *кулачного боя*. Это было необходимо, чтобы, во-первых, защититься от молодых сельских хулиганов (ведь ребенок-поводырь не мог этого сделать), а во-вторых, для того, чтобы подзаработать. К примеру, были случаи, когда лирники бились со зрячими на ярмарках показательными «битвами на кулачки».

Во времена Богдана Хмельницкого лирники были его агентами и доставляли секретные сведения. Не что подобное, но в мирные времена и в мирных целях, описывает Э. Науман, говоря об уличных музыкантах Европы как о своего рода «почтальйонах» между влюбленными и сообщателях новой информации для крестьян [8].

Тайный «лебийский» язык украинских лирников сохранил греческие, сербо-хорватские, цыганские и еврейские слова, что дает пищу для некоторых размышлений.

Таким образом, братства были «формой, которая шла рука об руку со всем ходом европейской цивилизации» (А. Ефименко), а на украинских землях получили свое имманентное развитие. Среди отличительных

особенностей украинских лирницких братств назовем следующие:

1. Сакральность, т. е. кроме секретного языка, существование тайных, передаваемых устным путем «Устиянских книг», т. е. своего устава.

2. Система наказаний (денежные штрафы, «обрезание торбы»).

3. Свой, местный репертуар (несмотря на существование общего корпуса текстов, мелодии в каждом регионе имели свои особенности; в поздний период, с начала XX в., самими исполнителями могли сочиняться новые мелодии на устные или книжные тексты).

4. Связь со слоем казачества — в «ранжировании» цехового устройства, владении боевым искусством, репертуаре.

Среди общих черт жизни и творчества лирников Европы и Украины назовем их существование как **цеховых объединений** (братств) с самоуправлением, наличием устава, географической зоны деятельности вне города, территориальной финансовой монополией. Братства лирников финансово опекали госпитали и хоронили родственников лирников либо содержащихся в госпиталях людей за свой счет. В Европе и Украине существовал своего рода «нравственный фильтр» при приеме новых членов. Обучение являлось устным, индивидуальным (от мастера к ученику) и закрытым для посторонних. Братства регулярно собирались для творческого обмена и решения дисциплинарных вопросов (прием, наказание, экзаменация и т. п.). Творческие встречи музыкантов с выступлениями и обменом в Европе происходили в своеобразных «Школах менестрелей» минимум с XIV в. (они просуществовали до конца XV в.), в Украине — в кобзарско-лирницких съездах с конца XIX — начала XX в. Ученики могли обучаться у мастера на разных условиях: бесплатно, проживая у него в доме на полном обеспечении (позже они отдавали учителю свои первые заработки); проживая и оплачивая учебу; приходя к лирнику на оплачиваемые уро-

ки — без проживання. По вираженню М. Сапонова, європейские братства представляли собой «финансовую альтернативу феодальному меценатству» [9], что наблюдалось и в украинско-белорусской среде.

Литература

1. *Балушок В. Г.* Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників: [монографія] / Академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Наук. думка, 1993.
2. *Баранкевич А.* Лирники // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. навук. арт. / уклад.: В. В. Прыемка Н. А. Канабеева; пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай; Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. Мінск: Права і эканоміка, 2014. Вып. 11. С. 296–300.
3. *Демуцький П. Д.* Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / П. Д. Демуцький; упоряд. Покажч. О. О. Савчук; передмови О. В. Богданової та Ю. Є. Медведика; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика; примітки О. М. Герашенко, Ю. Є. Медведика; уклад. Бібліогр. П. О. Андрійчук. Харків: Видавець Савчук О. О., 2012.
4. *Ефименко А. Я.* Южная Русь: очерки, исследования и заметки. СПб.: Издание Общества им. Т. Г. Шевченка, 1905.
5. *Ефименко П.* Братства и союзы нищих // Киев. Старина. 1883. Сентябрь. С. 312–317.
6. *Мальцев А. Ф.* О малорусских «шпиталях» / А. Ф. Мальцев // Труды Полтавской Ученой Архивной Комиссии. Полтава, 1907. Вып. 4. С. 3–22.
7. *Михайлова К.* О семантике странствующего певца-нищего в славянской народной культуре // Язык культуры: Семантика и грамматика: К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1966) / Отв. редактор С. М. Толстая. М.: Индрик, 2004.
8. *Науман Э.* Иллюстрированная всеобщая история музыки: Развитие музыкального искусства с древнейших времен до наших дней / Проф. Эм. Науман; Пер. с нем., доп. по новейшим источникам с приб. очерков истории муз. в России под ред. Ник. Финдензейн. Т. 1. СПб.: Ф. В. Щепанский, 1897–1899. Т. 1: [Кн. 1. Развитие музыки классиче-

ской и доклассической древности. Кн. 2. Развитие музыки в Средние века].

9. Сапонов М. Менестрели: Кн. о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004.
10. Bröcker M. Die Drehleier: ihr Bau und ihre Geschichte. Dusseldorf, 1973.
11. Santalices F. Tradición musical galega. [Ribadavia]: Museo Etnolóxico de Ribadavia, 2010.

Виола Казанина
(Минск, Беларусь)

**Структурное и функциональное в искусстве:
реконструкция Viola Organista —
польский проект**

Вопрос о формировании национального, этнического, регионального стиля в искусстве всегда волнует общественность и исследователей, особенно если результатом становятся выводы и обобщения аналитико-теоретического порядка. Это питательная среда для рождения жанров и форм, по которым безошибочно идентифицируют наиболее характерные признаки искусства определенного народа, этнической группы, а также структурные особенности искусства как цельной системы художественного переосмысления мира. Могут ли структурные и функциональные проявления искусства взаимодействовать и влиять друг на друга? Могут ли «корневые», исторически характерные структурные и функциональные особенности искусства иметь актуальные реплики и инновационное развитие сегодня? Эти и сходные вопросы в XXI в. все чаще привлекают исследователей, которые работают на стыке различных направлений искусствоведения и гуманитарных наук, а также осваивают компаративные методики и подходы к изучению в художественной практике.

Когда характеризуют польскую музыку, обычно приводят в пример Фредерика Шопена (1810–1849) и Генрика Венявского (1835–1880)¹. И это не случайно, ведь их музыка своей функциональной и структурной спецификой выражает мировосприятие поляков как народа с определенным этнокультурным и художе-

¹ В российских источниках встречается написание *Генрих Иосифович Венявский*, поскольку артист был весьма известен и «интегрирован» в концертную и социокультурную практику России XIX в.

ственным прошлым. Узнаваемость стиля этих авторов обусловлена функциональными корнями их партитур, которые часто иллюстрировали звучание традиционных аэрофонов и хордофонов, включающих органной пункт: волынки, фрикционной колесной лиры, а также традиционной скрипки: народные исполнители на ней использовали бурдонирование (продолжительную игру на двух струнах) как исполнительский прием.

Исследователи отмечают, что видное место в творчестве Ф. Шопена занимают такие польские народные танцы, как мазурка и полонез. Он начал сочинять их под влиянием непосредственных встреч с музыкой в возрасте 14–15 лет еще в Варшаве и ее окрестностях до французской эмиграции, когда композитор имел возможность слушать польских традиционных музыкантов. Как правило, первые его мазурки и полонезы — это ритмичные и веселые мажорные пьесы. Причем многие из этих пьес — это «своего рода картинки сельского народного быта, живые зарисовки с натуры. Их простодушно веселые или трогательно лирические мелодии словно бы звучат на фоне народных инструментальных наигрышей. Слышатся звуки волынок и дудок, деревенских скрипок, доносится гудение “толстой Марыны” — самодельного контрабаса (мазурки до мажор, опусы 24, 56, № 2 и многие другие) <...> Всего Шопен написал около 60 мазурок» [3].

Характеризуя этносоставляющую музыки Г. Венявского, исследователи обычно подчеркивают, что в ее истоках — непосредственные и ранние, а поэтому яркие впечатления от игры местных народных музыкантов, автора, родившегося в Люблине: «Романтизм породил несметное количество концертных сочинений, созданных знаменитыми виртуозами. Почти все они оказались забытыми, а на концертной эстраде остались лишь высокохудожественные образцы. Среди них — произведения Г. Венявского. Его концерты, мазурки, полонезы, концертные пьесы входят в репертуар каждого скрипача, они популярны на эстраде благодаря своим несомненным художественным

достоинствам, яркому национальному стилю, блистательному использованию виртуозных возможностей инструмента. В основе творчества польского скрипача лежит народная музыка, которую он воспринимал с детства» [5].

Наблюдения о взаимном влиянии жанров и видов традиционного искусства высказывали многие теоретики и практики искусствознания XX в. О том, что «состав инструментария оказал значительное влияние на развитие многоголосия <...> в песенном фольклоре», например, писал один из основоположников фольклористики и концертных форм народного пения в Беларуси народный артист СССР Геннадий Цитович (1910–1986). В качестве примеров, характерных для Беларуси, он приводил «бурдонные звуки колесной лиры и дуды (белорусской волынки)» [2: 18]. Следует отметить, что Г. Цитович не понаслышке с детства был знаком с традиционными бурдонными инструментами, поскольку дударем² был его родной дядя.

Упомянутая Г. Цитовичем фрикционная колесная лира³ — традиционный музыкальный инструмент, широко распространенный в Центральной и Восточной Европе во времена развития местных национальных композиторских и исполнительских школ XIX–XX вв. В разных странах и регионах ее называли по-разному: в Венгрии — *tekerő*; в Беларуси — *колавая ліра*; в Украине — *колісна ліра*, *ріля*, *риля* или *роля*; в Чехии — *niněra*; в Польше — *lira korbowa*. Древнейшим из европейских названий данного инструмента считается «органистр» (по-латински *organistrum*), название, которое относится к эпохе позднего Средневековья, появилось не ранее XIII в. Однако этот инструмент за свою историю от Средневековья и Ренессанса до

² Дударь (по-белорусски *дудар*) — традиционный исполнитель на *дуде* — белорусской волынке.

³ Струнный музыкальный инструмент, звук в нем создает трущее струны колесо-валик, вращаемое специальным рычагом.

эпохи Просвещения пережил в Европе несколько довольно продолжительных периодов — как популярности, так и забвения.

В пограничье Беларуси, Литвы, Украины и Польши в XIX — первой половине XX в. еще функционировали крупные общины профессиональных традиционных исполнителей на фрикционной колесной лире. Они были организованы по цеховому принципу со своей собственной иерархией, разграничением «рабочих» территорий и маршрутов, общей кассой для заработков, взаимопомощи музыкантам и т. д. Кроме обычных танцевальных наигрышей и инструментальных импровизаций, в традиционной практике существовали также специальные жанры, ориентированные на колесную лиру, например, *духовные стихи* и т. н. *постовые песни*, исполнявшиеся в период Великого поста в селах Беларуси, Литвы, Украины и Польши.

Жители оставляли свои дела и всем селом шли слушать странствующих исполнителей, не скупилась на вознаграждение и оказывали радушный прием музыкантам-инструменталистам, а также певцам — носителям традиционного репертуара. Несомненно, их искусство представляло собой мощный исполнительский феномен (функциональный по своей природе, предназначенный для местного рынка традиционной музыки того времени), который активно воздействовал на структуру профессиональной композиторской музыки каждого региона, а именно — на характер мелодического и гармонического озвучивания окружающего мира в авторских партитурах ведущих представителей национальных композиторских школ.

Но, как говорили в древности, «*honestā lex est tēporis necēssitas*»⁴ — и сегодня фрикционная колесная лира в Беларуси, Украине, Литве и Польше в определенном смысле — экзотика, которая известна сравнительно узкому кругу фольклористов, музыковедов, мастеров народных музыкальных инструментов

⁴ «Время диктует свои законы» (лат.).

и практикующих антикваров. Рыночная цена инструмента в Беларуси составляет 1500–1600 рублей (около \$700), в Польше, как правило, в 2–3 раза дороже. Однако следует отметить ряд современных взаимодействий этого старинного струнного музыкального инструмента с современностью:

а) в XX в. им заинтересовались рок- и поп-исполнители, которые познакомили с ним широкую молодую аудиторию (например, «Песняры» в Беларуси);

б) принципы его звукоизвлечения, моделирующие определенную структуру музыки, привлекают внимание к различным раритетным, гораздо менее известным модификациям и вариантам фрикционных музыкальных инструментов (феномен воссоздания инструмента *Viola Organista* в Польше).

На наш взгляд, неудивительно, что именно в Польше пианист Славомир Зубжыцкий (*Ślawomir Zubrzycki*) в XXI в. реконструировал легендарный музыкальный инструмент *Viola Organista* по наброскам эпохи Ренессанса [4]. Этот артефакт, сам по себе чрезвычайно интересный и достойный внимания искусствоведов, имеет яркое звучание, присущее смычковым. При этом внешне инструмент похож на клавесин, а извлечение звука происходит путем нажатия клавиши. Таким образом, обеспечивается процесс, когда соответствующая клавише струна «озвучивается» вращающимся колесом-валиком, как в колесной лире. Дело в том, что на его исполнительские характеристики прекрасно ложится национальный польский репертуар, отраженный в партитурах Ф. Шопена и Г. Венявского, что во многом и поспособствовало подготовке и реализации данного арт-проекта именно польским пианистом [7]. Ведь удачная реконструкция в Польше ренессансного музыкального инструмента, синтезирующего разные по видам классификации фрикционные хордофоны на основе этностилистики характерного репертуара, — яркий пример единства структурного и функционального в современной художественной практике Европы.

Замысел С. Зубжыцкого, естественно, был не из числа легко осуществимых: польский пианист потратил на изготовление уникального во всех отношениях музыкального инструмента более 5000 трудочасов мастеров, техников и декораторов, а также \$10 000 личных сбережений. Сами по себе нестандартные музыкальные инструменты очень сложны и дороги в изготовлении, а ренессансные, как правило, имеют еще и высокохудожественную декоративную отделку из ценных материалов, роспись, инкрустацию и т. д. Но в случае с *Viola Organista* не только это обусловило цену и резонанс проекта.

Славомир Зубжыцкий создал инструмент, взяв за основу эскизы и наброски самого Леонардо да Винчи. Имя данному сложному изобретению (отсылающее к струнным смычковым и клавишным, а также к фрикционным музыкальным инструментам) дал автор, собственноручно подписав свои наброски. Идея Да Винчи так и осталась только на чертежах, и никогда им самим (что неудивительно при глобальном масштабе увлечений и интересов этого титана Ренессанса [1: 5], [6]) не была реализована. По замыслу Леонардо да Винчи, новый инструмент являлся своего рода гибридом клавесина, виолы и фрикционной колесной лиры. От клавесина заимствовалась клавиатура, от инструментов семейства виол (предшественников более поздних — скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов) — звучание, а от колесной лиры — фрикционный способ звукоизвлечения.

Итак, *Viola Organista* обладает тембром и звучанием струнных смычковых музыкальных инструментов, а внешне напоминает богато декорированный клавесин или рояль с рядом стандартных клавиш. Извлечение звука в процессе исполнения музыки происходит весьма специфическим образом: при нажатии клавиши на клавиатуре соответствующая струна перемещается и прижимается к вращающемуся колесу-валику, а трение струны об обмотанную конским волосом кромку колеса вызывает акустические звуковые колебания.

Если у традиционной европейской колесной лиры колесо-валик — одно, то в конструкции Viola Organista таких звукоизвлекающих валиков — четыре. В движение эти колеса приводятся музыкантом-исполнителем посредством педали, шатуна и маховика. Сложность конструкции и распространенность органа и клавесина сделали Viola Organista «причудой гения» и раритетом, известным в кругах узких специалистов. Хотя, по утверждению знатоков классической музыки, Viola Organista имеет запоминающийся оригинальный и богатый тембр с металлическим призвуком, одновременно напоминающий звучание аккордеона, органа и виолончели. Интерес также представляет тот факт, что сама конструктивная идея, которая дала отсчет музыкальному инструменту такого рода, была не единична в европейских странах.

В 1575 г. органист и мастер музыкальных инструментов Ганс Гайден из Нюрнберга сконструировал и изготовил музыкальный инструмент, очень похожий на Viola Organista, и назвал его Geigenwerk (*гайгенверк*, или смычковый клавир). Клавишно-фрикционный способ извлечения звука в Geigenwerk был функционально подобен легендарному инструменту, спроектированному Леонардо да Винчи.

Музыкальные инструменты Г. Гайдена сегодня также являются раритетами: историки фиксируют сведения об изготовленных мастером 32 гайгенверках, однако документально подтверждено существование только двух из них. К сожалению, до XXI в. ни один из гайгенверков в рабочем состоянии не сохранился. Но до наших дней дошла книга теоретика музыки, капельмейстера и органиста, одного из самых разносторонних и плодовитых композиторов эпохи, Михаэля Преториуса (1571–1621), автора крупнейшего в Германии XVII в. музыкального трактата «Syntagma Musicum»⁵, в кото-

⁵ Капитальный труд «Устройство музыки» («Syntagma Musicum») изначально задумывался М. Преториусом в четырех томах, вышел только в трех (1614–1619), но зато с иллюстрированным атласом музыкальных инструментов.

ром приведено детальное описание музыкального инструмента Ганса Гайдена, история его проектирования и создания, а также изображение самого инструмента.

Действительно, Geigenwerk очень схож с Viola Organista и внешне, и конструктивно, однако (при строгом хронологическом анализе фактов) это не свидетельствует о том, что Г. Гайден заимствовал идеи Леонардо. Дело в том, что он фактически не мог иметь доступа к наброскам и чертежам да Винчи, поскольку все рукописи гениального флорентийца были переданы по его завещанию Франческо Мельци (1491–1568/1570) — итальянскому живописцу ломбардской школы, ученику да Винчи. Ф. Мельци последовал во французскую эмиграцию за своим наставником, и возможно поэтому он стал главным творческим наследником да Винчи. Эти рукописи долгое время тщательно скрывались семьей Франческо Мельци и были обнародованы только в 1579 г., уже после смерти Франческо.

Однако сам факт моделирования и создания музыкального инструмента, способного отразить структурную основу музыки, которую слушали представители европейского Ренессанса, как минимум в двух интерпретациях (итальянской и немецкой), видимо, не случаен. Успешная современная попытка реконструировать его характерный тембр, богатый декор и непростой принцип звукоизвлечения является показательной в теоретическом аспекте. Этот инструмент «облагороженный» салонной ренессансной или барочной клавиатурой, в сущности, традиционно-фрикционный музыкальный инструмент — *народный* — в понимании искусствоведов XX–XXI вв. — возродился именно в том регионе, где традиция его массового бытования оказалась наиболее устойчивой и определяющей для формирования структуры национального музыкального миропонимания.

Очевидно, что при адекватном объеме информации (а в XXI в. такой объем фактически не ограничен) креативные представители национальных арт-кругов способны выбрать из массы вариантов творческой

самореализации именно тот, который наиболее близок и органичен для их культурной традиции. Поэтому появление именно в Польше музыкального инструмента, гибридно синтезирующего различные по видам классификации (фрикционные, клавишные и смычковые) хордофоны, — закономерно. Такое, своего рода воссоздание феномена Viola Organista, вероятно, обусловлено подсознательным тяготением современных польских исполнителей к корневой стилистике национального репертуара. Этот репертуар создавался наиболее одаренными представителями местных композиторских школ, включенных с детства в процесс традиционного озвучания мира, отражающий мировосприятие и менталитет народа. В этом нам видится яркий пример взаимовлияния структурного и функционального в современной художественной практике.

На основании вышеизложенного необходимо отметить, что *функциональные* задачи становления корневого искусства оказывают большое влияние на *структуру* художественных жанров и форм будущего (иногда общемирового по уровню признания) профессионального национального искусства, а также его востребованных практик, даже если между традиционной основой и актуальной реализацией видов и жанров профессионального искусства образуется довольно ощутимый хронологический интервал.

Литература

1. *Да Винчи Л.* Суждения о науке и искусстве / пер. с ит. А. А. Губера, В. П. Зубова; под ред. А. К. Дживелегова. СПб.: Азбука, 2015.
2. *Калацэй В.* Генадзь Цітовіч і практычная фалькларыстыка // Амаратарская творчасць XXI стагоддзя. Творчая спадчына Г. Цітовіча: рэсп. навук. — пр. канф. / укл. К. Рэмішэўскі; пад навук. рэд. Т. Варфаламеевай. Мінск, 2010. С. 16–18.
3. Музыка Шопена. Мазурка. Полонез. URL: <http://fchorin.ru/9.php> (дата обращения: 26.06.2021).

4. Поляк Славомир Зубрицкий построил музыкальный инструмент, спроектированный Леонардо да Винчи. URL: <https://www.mgarsky-monastery.org/kolokol/3559> (дата обращения: 26.06.2021).
5. Григорьев В. Henryk Wieniawski. URL: <http://www.belcanto.ru/wien.html> (дата обращения: 26.06.2021).
6. Da Vinci: Inventions: Grande exhibition / Creators & Co promoters Bruce Peterson. Brighton, 2009.
7. Viola organista made by Sławomir Zubrzycki. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sv3py3Ap8_Y (дата обращения: 26.06.2021).

Динара Булатова
(Санкт-Петербург)

Танцевальные мелодии в традиционной татарской скрипичной музыке

Танцевальные мелодии (*бию кәйләре*) и инструментальное сопровождение *такмаков* являются важной составной частью репертуара татарских музыкантов Волго-Уралья, среди которых вплоть до конца XX в. важнейшее место занимали скрипачи [см.: 2]. В источниках XIX в. нередко упоминается пляска татар, а игра на скрипке зачастую выступает в качестве сопровождения танцев. Так, Евфимий Малов дает описание татарской пляски под скрипку, которую он наблюдал в деревне Алдермыш¹ Казанского уезда 10 июля 1864 г.:

... я вышел из избы и направился к речке. Здесь очень много молодых татар собрались и образовали из себя кружок. Один татарин в кругу наигрывал в скрипку, а другие плясали и помахивали платками. Женщины и девицы стояли толпою вблизи молодежи и посматривали [5: 78].

Авторы XIX в. отмечали, что танцы являлись прерогативой молодых мужчин, тогда как женщины и девушки в плясках участия не принимали. По всей видимости, мусульманство, господствовавшее на протяжении тысячелетия в культуре татар, не способствовало формированию в полной мере масштабных и групповых форм танцевального искусства. С этим же обстоятельством связана и плохая сохранность многих обрядовых жанров — календарных, свадебных. Мусульманское духовенство не одобряло стремление народа к танцам и играм, зачастую подвергало гонениям эти виды народного творчества как пережитки язычества и великий грех (тат. *зур гәнаһ*).

¹ Алдермыш — ныне село в Высокогорском районе Татарстана.

В то же время танцевальное искусство с давних времен занимало особое место в культуре татарского народа, являясь одним из любимых видов традиционного творчества, уходящим своими корнями в глубь веков. Так, археолог Н. Ф. Калинин в своей статье «От Сюкеева к Камскому устью», описывая быт волжских булгар, отмечал: «На берегу Камы у Булгарской столицы в местечке “Кыз-Тау”, “Кыз-Каласы” (“Девичья гора”) существовали специально отведенные места, где девушки проводили свои игры. Сюда в старину приезжал булгарский хан посмотреть на девичьи игры» [3: 8]. Скорее всего, на девичьих играх находилось место и танцам.

Традиция гендерного деления татарских танцев на мужские и женские сохранялась до последнего времени. В процессе экспедиций в разные районы Татарстана к народным музыкантам (скрипачам, мандолинистам, гармонистам и пр.) они нередко обращали наше внимание на дифференциацию танцев на «мужские» (*егетләр, ирләр биеуе*) и «женские» (*кызлар, хатыннар биеуе*). Традиция исполнения смешанных танцев (с участием мужчин и женщин) актуализировалась лишь в советское время.

Объектом специального интереса ученых-фольклористов татарский танец стал лишь в 30-е гг. XX в. В 1931 г. молодой хореограф, выпускник Казанского театрального техникума и хореографической студии Г. Х. Тагиров входит в состав научно-исследовательской экспедиции по сбору и обработке татарского национального фольклора, записывает танцевальные движения татар в реальной обстановке их бытования [9: 5]. Записи молодого хореографа и по сей день являются основой для изучения татарского хореографического искусства. В 1960 г. публикуется книга Г. Х. Тагирова «Татарские народные танцы» [13], в которой автор представил обнаруженные в экспедициях материалы по танцевальному искусству татар. В 1988 г. был опубликован труд мастера «100 татарских фольклорных танцев» [14]. Зафиксированные

Г. Х. Тагировым материалы можно считать достоверными памятниками живого танцевального искусства: автор подробно и скрупулезно описывает все детали изучаемого вида народного творчества.

Материал для своих книг Г. Х. Тагиров собирал с 1931 по 1976 г. в разных районах Татарстана, а также в местах проживания татар за его пределами — в Мордовии, Пермской, Свердловской, Оренбургской, Кемеровской, Ульяновской областях России. Являясь своего рода энциклопедией татарского танца, эти книги включают в себя не только подробные описания хореографических композиций в том виде, в котором они бытовали в народной среде, но и мест их исполнения. Отдельно дается характеристика движений тела, положений рук, воспроизводятся картины колоритных танцевальных сцен и их участников — танцоров, приводятся имена ярчайших их представителей, отмечается поведение во время танца. Важное значение имеет и то, что этнохореолог зафиксировал сопровождающий танцы музыкально-поэтический материал (приводятся мелодии танцев и тексты такмаков), зачастую описывается поведение музыкантов. От ученого не ускользнули многие, даже самые мельчайшие детали.

По утверждению Г. Х. Тагирова, «старинные татарские танцы не были массовыми. Пляску с большим количеством участников легко было заметить, а это могло повлечь за собой тяжелые для танцоров последствия. Да и не так просто было найти досуг для пляски, особенно тем, кому приходилось, не разгибая спины, трудиться... Лишь при праздновании сабантуя или во время рекрутских наборов, когда ненадолго ослабевала власть ишана и муллы, мужская молодежь отводила душу в играх, танцах и песнях. Иной же раз, чтобы не навлечь на себя подозрения в неуважении к шариату, парни сходились вечерами за деревней, в банях и под тальянку или скрипку распевали песни, сочиняли байты, такмаки (частушки). При подходящем случае не отказывали себе в удовольствии поплясать и представители старшего поколения» [13: 5–6].

Пляски устраивались во время вечерних посиделок (*кич утыру*), молодежных вечерах (*аулак өй* [в переводе — дом без хозяина, т. е. когда молодежь оставалась одна, без родителей]), различных видах помочей (гусиных — *каз өмәсе*, при валке сукна — *тула өмәсе* и др.). Вот, например, как описывает проведение в одном из домов деревни Аеркул (Башкортостан) помочи при валке сукна в самом начале 30-х гг. XX века тюрколог Сайфи Муратов, игравший в молодости на скрипке²:

На лавке, занимающей почти половину площади гостиной, ... установлен валяльный стан. На стене — шерстяное самотканое полотно, которое следует свалить до консистенции сукна (по-татарски: тула). По обеим сторонам сидят девушки лет по семнадцати, рукава у каждой засучены. Они валяют сукно... Валяние сукна — это своего рода помочь, оно совершается обычно по ночам. На этот случай готовят добротную еду: пекут блины и татарские оладьи (коймак), варят вкусный рисовый суп с парной бараниной. За ночь не однажды принимаются пить чай с блинами, а когда дело сделано, то вместе с девушками угощаются и парни. Обычно девушки, занимаясь валянием, поют песни. Когда же отдыхают, затевают пляски. Вот тут-то и требуется музыка. В этот вечер я играл на скрипке татарскую плясовую «эпипэ», русскую «барыню», «камаринскую», башкирскую «карабай», еще тустеп, «сербияночку» и другое, а также аккомпанировал на скрипке, когда все пели [7: 58].

Татарские этнохореологи, начиная с Г. Х. Тагирова, отмечают большую роль игры, юмора, шутки в татарских танцах [9]. Г. Х. Тагиров указывает на следующие его стилистические особенности: «Прежде всего, это танцы живые, с большим внутренним темпераментом, имеющие преимущественно игровой характер. Элементы шутки, желание перехитрить партнера по тан-

² Муратов Сайфи Низамович (1919–1994) — кандидат филологических наук, тюрколог. В юности играл на скрипке, по его собственным словам, «самоучкой овладел игрою на ней».

цу являются их характерной чертой. Девушки танцуют мягко, сдержанно, застенчиво, со скрытым кокетством, их движения неширокие, скользящие, без больших прыжков. Танец юношей задорный, активный и мужественный, их движения чеканные, изобилуют легкими подскоками и акцентированными притопами. Танцуя с девушкой, юноша держит себя уверенно, гордо, напорист в своих движениях» [13: 11–12].

Традиционное татарское хореографическое искусство теснейшим образом связано с инструментальным исполнением, ведь татарские танцы сопровождались игрой на музыкальных инструментах, «на кубызе, курае, тальян-гармони, скрипке или венской однорядке» [13: 11], и зачастую в XIX — первой половине XX века скрипка занимала одно из ведущих мест. В тексте *такмака*, сопровождавшего зафиксированный Г. Тагировым танец «Гармун-патефон», встречаются названия музыкальных инструментов:

Гармун, патефон,
Скрипка, мандалин;
Кайда батыр — шуны сөям,
Ялкауларны сайламыйм

Гармонь, патефон,
Скрипка, мандолина;
Где богатырь — того люблю,
Нерадивых не выберу.

(14: 124; перевод наш, — Д. Б.)

Г. Х. Тагиров приводит интересные примеры переклички некоторых хореографических движений с традиционными приемами инструментальной музыки. Так, писал он, «очень специфично для татарского танца заканчивать музыкальную фразу легким тройным притопом, с небольшим наклоном корпуса» [13: 11]. Отметим, что в музыкальном сопровождении эти движения соотносятся с троекратным повторением финальной ладовой опоры, которой завершается мелодическое движение подавляющего большинства татарских мелодий.

Репертуар многих скрипачей включал в себя инструментальные версии *такмаков* («Бас эле, Өммегөлсем» («Ступи ножкой, Өммегөлсем»), «Әнисә» (женское имя) и др.) — исполняемых декламационно и мелодекламационно рифмованных четверостиший. Такие мелодии, как «Әпипә», «Өммегөлсем», «Зәлидә» (зачастую в текстах *такмаков* встречались обращения к девушкам, поэтому они назывались женскими именами), очень популярны у татарских инструменталистов, в том числе — скрипачей.

Такмак — один из древнейших жанров тюркского фольклора. О раннем происхождении *такмака* свидетельствует широкое распространение его у других тюркоязычных народов как Волго-Уральского региона — башкир, чувашей, — Центральной Азии — казахов, киргизов (*таклак*), — так и Южной Сибири — кумандинцев, шорцев, алтайцев, хакасов (*тахпах*). По всей видимости, от тюрков заимствовали этот жанр и некоторые финно-угорские народы Поволжья — марийцы, удмурты [8]. Использование в текстах этого жанра древнетюркской метрической системы *бармак*, в отличие от более поздней *арузной метрики*, позволяет считать, что рождение данного жанра может относиться к доисламским временам в культуре народов Поволжья [12].

Ученые отмечают тесную взаимосвязь данного жанра с плясками и трудовыми процессами [1; 10; 12]. В стилистике *такмака* большую роль играет игровое начало: тематика нередко соотносится с шуточными припевками, прибаутками и т. д. Непосредственная связь *такмака* с ритмом движения, сопровождающегося хлопками, притоптываниями и пр., «достигается путем введения в текст различных междометий, речевых созвучий, передающих движение» [1: 75] или призывов к движению, пляске:

«Тыпыр-тыпыр биергә имән идәннәр кирәк...» («Әнисә»);

«Бас, эле Өммегөлсем...» («Өммегөлсем»);

«Бас, кызым Әпипә...» («Әпипә»).

М. Н. Нигмедзянов высказал предположение, что само слово *такмак* представляет собой «рифмованное звукоподражание», происходя «от «тагу, такмау» — привязывание, отвязывание, ибо к протяжным песням издавна приставлялись как припев короткие двустихия, часто состоящие из звукоподражательных сочетаний» [10: 124].

З. Н. Сайдашева отмечает, что в народе *такмак* противопоставляется короткой песне *кыска жыр*: «Тесная связь такмака с движением, ритмом нашла отражение и в народном выражении: *Такмак айту* — сказывать такмак, а не петь. Этим он (хотя и интонируется) противопоставляется песне, что также подчеркивается в следующем выражении: *Бу жыр тугел, такмак кына* — это не песня, а лишь такмак» [12: 487].

Э. Р. Каюмова считает, что «такмак — не просто композиционная форма, но и стихотворная форма» [подчеркнуто автором, — Д. Б.], и отмечает его функционирование в виде «четырёхстрочной (как правило) строфы 8-7-слового строения» [4: 12].

В труде «Опыт словаря тюркских наречий» В. В. Радлова, отразившего широкую панораму тюркских языков в XIX в., приводится два значения термина *такмак*, относимые автором к «казанскому наречию»: 1) «загадка, пословица»; 2) «песня простонародная» [11, т. 3, ч. 1: 794]. Здесь же находим слова «такмакчы» — «говорящий пословицами», «такмакла» — «говорить пословицами», «такмаза» — «присловие, поговорка, пустословие» [там же]. Среди значений слова «так» имеются «звук топтания, шагов» (осм., кирг. [каз.]) [11, т. 3, ч. 1: 778], а также «привязать, подвязывать», встречающиеся в казанском наречии [там же: 779]; «мак» в джагатайском и ряде сибирско-татарских наречий — «похвала» [11, т. 4, ч. 2: 1993], слово «макал» (в киргизском [казахском], туркменском, хивинском [от арабского] наречиях) — «пословица» [там же]. Таким образом, еще в XIX в. под словом *такмак* подразумевались не только интонируемые речитативы

(припевки), но и пословицы, не имеющие музыкальной составляющей. Традиция исполнения такмаков как декламируемых четверостиший без мелодического интонирования существовала и в XX в. Так, Шафик Ихсанов (1925 г. р.) из деревни Абдрахманово Альметьевского района Татарстана считает *такмак* «старинным словом» и относит его к текстовой части жанра, разграничивая с *бию кәе*: («борыңгы тел белән такмак диләр» — «по-старому плясовые припевки называют “такмак”»; «гармун, скерипкә булмаганда, такмак эйткәннәр, шуңа такмак эйтеп биегәннәр» — «когда не было гармони или скрипки, проговаривали такмак и плясали под такмак»).

По музыкально-стилевым особенностям инструментальные версии *такмаков* сходны с плясовыми наигрышами (*бию кәйләре*), что позволяет объединить их в одну группу мелодий. Инструментальным версиям *такмаков* и плясовым мелодиям свойственны четкость, упругость метроритмики, небольшой амбитус в пределах чуть больше октавы, и самое главное — почти полное отсутствие мелизматичности (в версиях *такмаков* со словами на один слог приходится один звук). Мелодии *такмаков* на скрипке исполняются отрывистыми штрихами.

Скрипичная интерпретация *такмаков* и плясовых мелодий сопряжена с большими трудностями, так как требует идеальной координации движений обеих рук, что особенно важно, учитывая очень быстрый темп этих наигрышей. Необходимо отметить, что исполнение отрывистых штрихов представляет для скрипачей особую сложность. Основной фонд скрипичных мелодий в последние века составляли *кыска кәйләр*, в которых используются равномерные движения смычка вверх и вниз, в связи с чем некоторые татарские традиционные скрипачи ощущали недостаток технического навыка при исполнении плясовых мелодий, где необходима быстрая и неравномерная смена направления движения смычка (см. пример 1).

$\text{♩} = 138 < 168$

[♩ = 144]

[♩ = 160]

[♩ = 168]

Пример 1. «Бас эле, Оммегөлсем». Исполняет Разифа Давлеева, скрипка. Нотировка автора статьи.

Характерной особенностью исполнения *такмаков* и плясовых мелодий является традиция сопровождать их *корпоромузкой* (термин И. В. Мациевского) — звуковыми комплексами, достигаемыми человеком в рамках возможностей своего тела — хлопками в ладоши, топанием (пример 2).

$\text{♩} = 184$

Пример 2. Бию кюе. Исполняет Разифа Давлеева, скрипка.
Нотировка автора статьи.

Большинство исполняемых скрипачами *такмаков* и танцевальных мелодий *бию кюйлэре* по форме представляют собой многократные повторения варьируемой строфы, имеющей парапериодическую структуру ААВВ. Встречаются случаи неквадратного строения. Такмак «Фатыйем» строится, например, как повторение одного четырехтактового колена (а а а а / 4+4+4+4).

Наигрыш «Гөлнэзир» состоит из двух колен, первое из которых повторяется четыре раза, второе — три:

А						В	
а	а	а	а	а	в	в	в
3	+3	+3	+3	+4	+4	+4	

За счет разной метрической организации оба раздела (А и В) уравниваются друг друга.

В татарской инструментальной музыке встречается тип формы, основанный на последовательном исполнении двух или нескольких мелодий без перерыва. Такие композиции самими народными музыкантами называются *тезмә* («нанизывание») и имеют аналогии с попури, широко распространенным в инструментальной музыке других народов.

У татар существует две разновидности *тезмә*.

1. Объединение в цикл двух контрастных по темпу мелодий по принципу «медленно-быстро». В этом случае первая мелодия, как правило, соответствует протяжной (*озын кәй*) или «короткой» песни умеренного темпа, вторая — «короткой» песни быстрого темпа (*такмак* или плясовая *бию кәе*).

2. Чередование двух или нескольких мелодий одного темпа, как правило, быстрого. В качестве материала для этого вида *тезмә* часто используются плясовые мелодии.

Возможно, что принцип *тезмә* возник из практики сопровождения плясовыми наигрышами самого процесса танца. Поскольку пляска могла продолжаться долго, смена мелодий уберегала музыканта от зажима мышечного аппарата, а слушателей и участников пляски — от назойливости самих мелодий. В настоящее время принцип *тезмә* широко используется в сопровождении пляски гармонистами.

Танцевальное искусство татар, несмотря на вековые запреты и гонения, является одним из самых утонченных и выразительных видов традиционного творчества в культуре народов Поволжья, привлекающих внимание исследователей и по сей день дающих

повод к размышлениям и требующих дальнейшего его изучения.

Литература

1. *Абдуллин А. Х.* Тематика и жанры татарской дореволюционной народной песни // Вопросы татарской музыки: Сб. науч. работ / под ред. Я. М. Гиршмана. Казань, 1967. С. 5–80.
2. *Абдулнасырова Д. А.* Татарская скрипичная традиция: модус культуры и музыкальный феномен: Дис. <...> канд. иск.: [Рукопись]. СПб., 2000.
3. *Калинин Н. Ф.* От Сюкеева к Камскому устью: (Археологические разведки) // Записки Тетюшского музея. 1928. № 3. С. 8–13.
4. *Каюмова Э. Р.* Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции: Автореф. дис. <...> канд. иск. СПб., 2004.
5. *Малов Е. А.* Миссионерство среди мухаммедан и крещеных татар. Казань, 1892.
6. *Мацневский И. В.* Инструментализм без специализированных орудий (к вопросу о генезисе инструментальной музыки) // Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. Ереван, 1986. С. 43–44.
7. *Муратов С. Н.* Страницы пережитого. Через тернии к возрождению. Рожденное в размышлениях. М.: Лада-М, 1995.
8. *Мушкина Н. В.* О некоторых параллелях в народной музыке мари и чувашей // Чувашаи и марийцы — соседи по «общему дому»: Материалы Межрегиональной научно-практической конференции / Чувашский государственный институт гуманитарных наук; Марийский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории им. В. М. Васильева. Чебоксары: Чувашский государственный институт гуманитарных наук (ЧГИГН), 2019. С. 376–388.
9. Народный танец и хореографическое искусство: традиции и современность: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию Гая Тагирова / сост. Э. М. Галимова, А. Р. Салихова, Д. Р. Фардеева. Казань: ИЯЛИ, 2017.
10. *Нигмедзянов М. Н.* Татарская народная музыка. Казань: Магариф, 2003.

11. *Радлов В. В.* Опыт словаря тюркских наречий: В 4 т. СПб., 1893–1911.
12. *Сайдашева З. Н.* Народная музыка // Татары: [Монография] / [Д. М. Исхаков, Д. Б. Рамазанова, И. Р. Газимзянов и др.]; отв. ред. Р. К. Уразманова, С. В. Чешко. М.: Наука, 2001 (серия «Народы и культуры» / Рос. акад. наук. Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая и др.). С. 484–506.
13. *Тагиров Г. Х.* Татарские танцы / ред. Ю. В. Виноградов. Казань: Татар. кн. изд-во, 1960.
14. *Тагиров Г. Х.* 100 татарских фольклорных танцев / [Вступ. ст. В. Горшкова]. Казань: Татар. кн. изд-во, 1988.

Виктория Антипова
(Дубай, Объединенные Арабские Эмираты)

Индонезийская нотация ансамблевой музыки

Экзотичность, яркость и колоритность звучания традиционной индонезийской музыки делает ее одним из интереснейших объектов исследования; в то же время внимание этномузыкологов привлекают не только удивительное богатство тембров и специфичность ладовой и фактурной организации, но также и уникальная жизнеспособность музыкальной культуры «Земли вулканов». В условиях активных глобализационных процессов и тиражирования форм массовой культуры на мировом уровне звуковым фоном повседневной жизни индонезийцев остается их традиционное искусство.

Концертные выступления гамеланов (от индонез. «gamel» — «ударять») — ансамблей индонезийских музыкальных инструментов — в различных частях страны проводятся практически ежедневно, собирая многочисленных зрителей; на многих островах Малайского архипелага (к примеру, Бали) и в наши дни звучание гамелана остается неотъемлемым элементом ритуальной практики. Именно традиционная музыка преимущественно звучит в торговых центрах, магазинах, ресторанах, во время массовых мероприятий и празднеств. На территории страны функционируют многочисленные учебные заведения различных уровней, подготавливающие профессиональных исполнителей и исследователей в области музыкального искусства. Традиция гамеланного музицирования в Индонезии не только не угасает и не подвергается угрозе исчезновения, но активно продолжает свое развитие. К примеру, все чаще музыканты пробуют свои силы в композиторском творчестве и создают произведения, выходя за рамки традиционных постулатов.

Пожалуй, наибольшие изменения происходят в области **музыкальной педагогики**. Изначально знания передавались музыкантами из уст в уста от поко-

ления к поколению; в настоящее время наблюдается все более частое применение музыкальной нотации. Сами музыканты воспринимают это не как негативное явление и отход от традиционной модели, но как способ сокращения временных и энергетических затрат на обучение. Если в прежние времена фрагменты музыкальной композиции или партии инструментов заучивались посредством многократного повторения, то теперь нотация позволяет наглядно представить музыкальную информацию.

Используемая сейчас нотация обладает как рядом достоинств, так и определенными недостатками, ее рассмотрение представляет значительный интерес, поскольку демонстрирует оригинальный подход к транскрипции этнической музыкальной традиции. Перед ее создателями встала довольно сложная задача, так как одной из отличительных черт музыкальной культуры Индонезии является примат **групповых форм звукотворчества** и понимание **ансамблевого музицирования** как наиболее совершенной формы музыкального искусства, в данном традиционном искусстве отсутствуют какие-либо формы сольного исполнительства.

Существующий в настоящее время вид нотации был предложен 100–150 лет назад западными этномузыкологами¹. Европейские музыковеды занялись изучением музыкальной культуры островов Малайского архипелага несколько столетий назад; проявленная ими инициатива по разработке способа графической фиксации нашла отклик у представителей индонезийской традиции.

Выбор круга графем, используемых в индонезийской нотации, был обусловлен прежде всего конструкцией музыкальных инструментов и спецификой ладовых моделей. Основу гамеланов составляют раз-

¹ Из беседы с преподавателем Индонезийского института искусств в г. Джокьякарта (Institut Seni Indonesia Yogyakarta) Аноном Сунеко (Anon Suneko) 26 апреля 2018 г.

нообразные металлофоны — это и подвесные гонги различных размеров (*гонг агенг, гонг сувукан, кемпул*), и располагающиеся на деревянных подставках металлические клавиши (*пекинг, сарон, демунг*), и гонгикотелки (*бонанг, кенонг, кетук*). Настраиваются музыкальные инструменты в соответствии с одним из двух звукорядов, принятых в индонезийской художественной практике: 5-ступенной *слендро* и 7-ступенной *пелог*. Таким образом, металлофоны в составе гамелана позволяют воспроизводить лишь 5 или 7 звуков и их октавные дублировки; поэтому в основу нотации легли арабские цифры и надстрочные и подстрочные символы (точки) для обозначения смены регистра.

На формирование облика нотации повлияло и **разделение функций различных инструментов** в составе гамелана. При помощи арабских цифр фиксируется *балунган* — исходная мелодическая линия, на основе которой строится развитие музыкальной композиции; исполняется *балунган* такими инструментами, как *сарон*², *демунг*³ и *слентхем*⁴. Часть инструментов выполняет пунктуационную функцию, для их обозначения также используются специальные символы: *кемпул* — «∪», *кетук* — «+», *кенонг* — «^», *гонг агенг* — «O»⁵. Удары любого пунктуационного инстру-

² Сарон — музыкальный инструмент, представленный 6–7 металлическими клавишами, зафиксированными на деревянной подставке; обладает ярким, звонким, громким звучанием.

³ Демунг — инструмент, по конструкции аналогичный сарону, но звучащий октавой ниже.

⁴ Слентхем — музыкальный инструмент, состоящий из 6–7 металлических клавиш, подвешенных над резонирующими трубками из бамбука; обладает мягким, приглушенным тембром.

⁵ Сведения о характеристике нотации и расшифровках музыкальных примеров получены автором статьи во время научной стажировки в Индонезийском институте искусств г. Джокьякарта (Institut Seni Indonesia Yogyakarta) в 2017/2018 учебном году.

мента всегда четко регламентированы, и традиция жестко диктует, какой тон *балунгана* (исходя из его порядкового значения) должен подчеркивать тот или иной инструмент.

Buka: 6̣ 7 2 3 · 2 · 7 · 3 · 2 · 7 · 6̣
 + + ^
 7 5 6 7 3 5 3 2
 + v + ^
 5 3 2 7 3 2 7 ⑥

Пример 1. Индонезийская нотация [7: 31].

Необходимо отметить и особенности **метрической** и **структурной организации** музыкальных композиций, исполняемых гамеланами. В своей последовательности тоны *балунгана* представляют непрерывную метрическую пульсацию, длительность их равнозначна. Необходимость паузирования обозначается при помощи замены цифры точкой — « · ».

Также следует подчеркнуть, что индонезийскому искусству свойственно не линейное, но цикличное восприятие музыкального времени. На протяжении композиции *балунган* не претерпевает изменений, музыкальный материал не подвергается развитию, но многократно воспроизводится в изначальном виде; удар большого гонга при этом становится как отправной, так и финальной точкой.

В данном случае закономерна постановка вопроса о **методах достижения синхронности вступления и завершения игры** музыкантами. Неотъемлемым структурным элементом любой исполняемой гамеланом пьесы является *бука* (от индонез. «buka» — «открытый») — интродукция или вступительная часть в музыкальных композициях для гамелана. До вступления всех инструментов гамелана *бука* задает музыкантам метрическую пульсацию, демонстрирует темп и с помощью определенных звукомusикальных сигналов-ключей позволяет музыкантам вступить од-

новременно. Чаще всего *бука* исполняется на *бонанге*, однако она также может быть исполнена и другими инструментами (например, ксилофоном *гамбанг*⁶ или двухструнной лютней *ребаб*⁷ и др.).

Повторяться *балунган* может любое количество раз на усмотрение участников гамелана; однако ведущую роль в каждом ансамбле играет исполнитель на барабане *кенданг*⁸. Определенными ритмическими паттернами он сигнализирует музыкантам о переходе к *сувук* — завершающей части музыкальной композиции. Для *сувука* характерно однократное воспроизведение *балунгана* с постепенным замедлением темпа.

Одним из достоинств индонезийской нотации становится ее **компактность** и **лаконичность**. За счет особых структурных характеристик композиций для гамелана индонезийские музыкальные тексты представляют собой не громоздкие партитуры, но краткие цифровые последовательности, по объему не выходящие за рамки нескольких строчек.

Однако индонезийская нотация обладает и существенным недостатком: партии некоторых инструментов *гамелана* **могут варьироваться** в зависимости от **избираемой традиции исполнения**. Так, в различных регионах страны сложились локальные традиции, характеризующиеся уникальным, легко узнаваемым обликом: к примеру, оригинальные стили гамеланного музицирования представлены на островах Бали, Суматра, Калимантан и т. д. Особым стилевым богатством отличается Ява: наличие собственных традиций характерно для восточной и западной частей острова, а также для округов городов Джокья-

⁶ Гамбанг — ксилофон, включающий от семнадцати до двадцати клавиш.

⁷ Ребаб — двухструнная смычковая лютя, «считается предшественником современной скрипки» [3: 336].

⁸ Кенданг — «двуглавый барабан асимметричной формы, горизонтально располагающийся на специальной подставке» [5: 18]. Существует несколько различающихся по размеру разновидностей данного инструмента.

карта и Суракарта — важнейших культурных центров Малайского архипелага.

Для всех стилевых ответвлений характерно единообразие только в области **трактовки инструментов**, исполняющих *балунган*. Партии музыкальных инструментов, выполняющих мелодическую функцию (*пекинг, бонанг, бонанг панерус, гендер, гамбанг, ребаб, сулинг*), представляют собой варьированное воспроизведение *балунгана*: при помощи дробления исходных мотивов, введения опеваний и пунктирных ритмов они значительно обогащают музыкальную ткань и придают ей большую выразительность. Однако исполнителю необходимо владеть знаниями об особенностях игры на данных инструментах, обусловленных стилевым плюрализмом индонезийского искусства. Таким образом, часть звукомusикальной информации в нотации не демонстрируется, но лишь «подразумевается», и у музыкантов может возникнуть необходимость в дополнительных указаниях или уточнениях со стороны представителей локальных традиций об особенностях местной исполнительской практики.

В то же время даже понимание основных принципов трактовки *балунгана* различными инструментами не гарантирует точного соответствия традиции. В некоторых композициях для гамелана возможно введение кратких украшающих мелодических фигураций. Причина заключается в подражании учителям или каким-либо уважаемым гамеланам, продемонстрировавшим в прошлом данный вариант исполнения. Использование орнаментики трактуется индонезийцами как более желательное и соответствующее традиции. При этом информацию об особенностях мелодических фигураций музыканты могут получить преимущественно **от носителей традиции или исполнителей**, долгое время скрупулезно изучавших гамеланное музицирование.

В связи с опорой на 5- и 7-ступенные ладовые модели для индонезийской музыкальной культуры не характерно применение микрохроматики. Несмот-

Особый вид нотации предусмотрен для *гендера* — музыкального инструмента, представленного металлическими клавишами, подвешенными над полыми бамбуковыми трубками; число клавиш варьируется от 12 до 14. Играет исполнитель на *гендере* двумя маленькими молоточками, обитыми войлоком. Примечательно, что партия *гендера* представлена двумя полифонически сочетающимися мелодическими линиями. Существенно осложняет использование нотации тот факт, что *балунган*, партии *ребаба* и *гендера* печатаются в отдельных сборниках. В связи с этим необходимо иметь пособие для каждого из инструментов.

Бука:

---	6	-1-6	-1-6	2̇1̇2̇6	2̇ 1̇ 2̇ 6
-216	-3-2	-3-2	-352	-2	16-6-

3	2	3	1	3	2	.1	6
5	6	5	3	6	5	6	1
-	1	2	-	6	2	6	1

1	2	1	3	1	2	1	6
-	1	6	1	2	3	5	2

565-	5653	2	1
--61	212-	6563	6561
		653-	6261

Пример 3. Нотация для гендера [6: 61].

Расшифровка:

Бука:

balungan

gambang

balungan

gambang

Фиксации при помощи графем подвергается также и звучание барабана *кенданг*, однако для этого используются не цифры, но литеры латинского алфавита: «b», «p», «t», «k», «kt» и т. д. Буквы по принципу звукоподражания передают специфику звучания барабана в зависимости от приемов игры.

+		+	^	+	~	+	^
2	1	6	5	2	1	6	5
$\overline{p \ Bp}$		$\overline{.B.p}$		$\overline{B p}$		$\overline{.p.B}$	
$\overline{p \ Bp}$		$\overline{.B.p}$		$\overline{B p}$		$\overline{.p.B}$	
+	~	+	^	+	~	+	^
2	1	5	6	1	2	3	2
$\overline{p \ Bp}$		$\overline{.B.p}$		$\overline{B p}$		$\overline{.p.B}$	
$\overline{p \ Bp}$		$\overline{.B.p}$		$\overline{B p}$		$\overline{.p.B}$	

Пример 4. Совмещение цифровой и буквенной нотаций [4: 34].

В настоящее время данная нотация активно применяется в образовательном процессе; однако лишь исходя из уровня исполнителей и сложности композиции, преподаватель решает, целесообразна ли опора на фиксированный текст или же предпочтительнее устный метод.

В индонезийской музыкально-педагогической и исполнительской практике нотация начинает использоваться все чаще, но, несмотря на ряд таких достоинств, как информативность и лаконичность, она не дает музыкантам исчерпывающей информации об особенностях трактовки музыкальных партий всех инструментов. Рассмотрение индонезийского способа записи музыкального текста представляет собой интереснейший и оригинальный пример фиксации ансамблевой формы музицирования. Также обращение к системам нотации, представленным в разных *цивилизациях-регионах*⁹, способно не только расширить кругозор исполнителей и ученых в области музыкального искусства, но и продемонстрировать принципиально новые подходы к транскрипции этнической музыки.

Литература

1. *Карташова Т.* Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М.: Композитор, 2010.
2. Djumadi. Titi Laras Rebaban. Surakarta: Diperbanyakoleh ASKI di Surakarta untuk Kalangan Sendidri, 1976.
3. *Eiseman F.* Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. Singapore: TUTTLE Publishing, 1990.
4. *Suhardjono S.* Teknik Instrument Kendang. Yogyakarta: Jurusan Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2012.

⁹ Термин принадлежит «основоположнику методологической системы изучения музыкальных культур мира, создателю одноименного научно-учебного направления в Московской консерватории Дж. К. Михайлову (1938–1995)» [1: 17].

5. *Sumarsam V.* Introduction to Javanese Gamelan. Middletown, 1998. Sunyata. TehnikInstrumen Gender. Yogyakarta: Jurusan Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 1999.
6. *Sutrisni M. Sn.* Materi Mata Kuliah Tembang. Yogyakarta: Jurusan Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2017.

Алиса Тимошенко
(Санкт-Петербург)

Исследователи точных наук об искусстве
(концепция «четвертого измерения искусства»
Ю. В. Пухначева)

Тема сближения и взаимовлияния точных (в т. ч. естественных) наук и искусства — сегодня одна из наиболее актуальных. С одной стороны, развитие компьютерной музыки и всех видов творческой активности, связанных с новыми технологиями, немислимо вне процесса интеграции искусства с наукой. С другой, — на примере таких явлений медиакультуры, как Science Art (и его разновидности — био-арт, робо-арт и т. д.), виден обратный процесс — создание артобъектов учеными, представителями естественных и точных наук, их интерес к природе процессов художественного мышления. Сегодня, по словам Т. В. Черниговской, роль искусства в развитии мозга, формировании интеллекта и научной эвристике прошла серьезную переоценку в нейронауке [10].

Началом послужил пересмотр во второй половине XX в. представителями точных дисциплин отношения к процессам творчества и — в какой-то мере — с признания ими единства природы познавательных процессов. Е. А. Фейнберг, физик-теоретик, академик

РАН, в своей монографии «Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке» писал: «С гносеологической точки зрения оценка доказательности опыта ученым и интуитивный отбор художественных средств, “преображение реальности по законам красоты” художником — однотипные акты творческого познания» [7: 64]; и далее: «”синтетическое суждение”, подразумевающее логические и внелогические операции, в разной степени свойственно как точным наукам, так и искусству и искусствознанию» [см.: 7: 80–81]. Путем алгоритмических и цифровых анализов шедевров литературы, архитектуры, музыки Е. Л. Фейнберг пришел к выводу о том, что они и есть те самые сложные, самоорганизующиеся системы, открытые наукой в середине XX в.

Тема эта очень обширна, и ей посвящен серьезный объем исследовательской литературы. Задача настоящей статьи ограничена частным случаем — рассмотрением концепции пространства-времени в искусстве, предложенной известным отечественным ученым-физиком Ю. В. Пухначевым. Концепция эта интересна прежде всего тем, что феномены разных видов искусства осмыслены исследователем в категориях открытий в области точных наук, и в то же время они созвучны искусствоведческому дискурсу второй половины XX в., чем подтверждается мысль Е. Л. Фейнберга и многих других ученых о единстве ноосферы, в которой протекают процессы художественного и научного мышления.

В отечественной науке можно выделить ряд известных ученых, которые имели свой особый взгляд на природу искусства. Он связан с их собственной научной картиной мира. Может быть, самая яркая фигура здесь — священник Павел Флоренский, который, будучи ученым-математиком, физиком, химиком, философом, свои наиболее значимые труды создал в области церковного искусства. К этому же ряду принадлежит и выдающийся физик, один из основоположников отечественной космонавтики Борис Викторович Рау-

шенбах, перенесший свои открытия из области оптики в область проблем пространственных построений в живописи и написавший известную книгу «Геометрия картины и зрительное восприятие» (2002). Тема взаимодействия науки и искусства звучит в размышлениях Валерия Васильевича Шторма, видного отечественного ученого-физика, посвятившего жизнь созданию атомных технологий, и в то же время талантливого художника-акварелиста.

В. В. Шторм отмечает тенденцию сближения науки и искусства: «В наше время до середины XX века мир представлялся как детерминированная система, стремящаяся к равновесию, но в семидесятых годах XX века появилась необходимость представления мира как нестабильной и недетерминированной системы. Разработки ученых в области теории саморегуляции сложных систем активизировали философов и художников на поиск новых форм и представлений, адекватных представлениям науки» [12]. Последнее подтверждается рядом музыкально-теоретических концепций и творчеством И. Шиллингера, Э. Вареза, П. Булеза, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, А. Хилен, Б. Фернихоу и др. Но В. В. Шторм отмечает и другую сторону этого процесса: «физики», как по традиции 60-х гг. прошлого века называет представителей точных наук автор, «оценив свои возросшие возможности в познании мира, проявляют интерес и к познавательным возможностям современного искусства, высказывают предположения о сближении познавательных процессов в современных науке и искусстве» [12].

В середине 70-х гг. прошлого столетия бельгийский ученый-физик, русский по происхождению, Нобелевский лауреат 1977 г. Илья Романович Пригожин создал теорию самоорганизующихся систем, которая резко изменила сложившиеся представления об окружающем мире: «Поскольку классическое мышление, основанное на причинно-следственных терминах, стало приводить к вынужденному упрощению исследуемых ситуаций, новая теория (известная также как “теория

хаоса») быстро распространилась на многие направления культурной жизни социума» [12]. Как отмечает С. Д. Хайтун, «по-видимому, можно даже сказать, что переход к фрактальной картине мира является одним из главных достижений науки второй половины XX в.» [9: 133].

Если обратиться к европейской музыке периода, когда Пригожин сформулировал свою теорию, то становится очевиден параллелизм процессов научного и художественного мышления и познания. Появление понятия «открытое произведение» и «открытая форма» (У. Эко), а также фактора нелинейности, когда минимальные изменения могут приводить к масштабным изменениям в структуре текста, рассматриваемые И. Пригожиным характеристики системы — нелинейность, неустойчивость, неравновесность, флуктуации — все больше завоевывают семантическое пространство изобразительного искусства и музыки.

Начиная с 60-х гг. XX в. утверждается сонористика, которая самой природой своего звукового материала и принципами его организации «постулировала» теорию организованного хаоса средствами музыкального искусства. Многие явления сонористики можно описать, пользуясь концептуальным лексиконом школы Пригожина. «Сложноорганизованный хаос» как новое качество музыкальной композиции становится отличительной особенностью сонористического письма: хаотичные нарастания, пики алеаторического движения к *tutti* и внезапный распад звуковой массы, динамика внезапных всплесков, уплотнений и разрежений сонорной фактуры, состояние «стабильной» нестабильности, флуктуаций тембра, темброво-фактурных пластов, наконец, самой формы — основные приемы в партитурах К. Пендерецкого, В. Лютославского, А. Тертеряна.

Одна из аналогий — известное из теории хаоса понятие *точка бифуркации* — кульминация, к которой приводит критическое состояние системы, ставшей неустойчивой в результате действия флуктуаций и со-

стояния неопределенности. Станет ли состояние системы хаотическим или она перейдет на новый, более дифференцированный и высокий уровень упорядоченности, — разрешение этого конфликта становится драматургическим принципом многих сонористических партитур.

Открытые наукой новые свойства и характеристики материи и времени перешли в область художественного и, особенно, музыкального мышления, стали инструментом искусствоведческого анализа. К примеру, в работах научной школы Ю. Н. Холопова был введен параметр плотности музыкальной ткани — родственный понятию плотности в физике. В последнее время в музыкознании активно используется взятый из естествознания и точных наук термин **фракталы, фрактальное структурирование** (от лат. *fractus* — иррегулярный, фрагментарный) для анализа сложноорганизованных прогрессирующих структур современной и традиционной музыки (Л. Федянина, И. Мациевский). Данная парадигма открывает новые возможности создания и анализа электронной музыки.

Теории хаоса и фрактальных структур появляются на пике открытия нового понимания пространства и времени — обратимости времени — и признания единства этих двух категорий. В искусствоведении же этот новый гносеологический опыт отразился в предложенном М. М. Бахтиным термине «хронотоп», под которым ученый понимал сюжетную, динамическую организацию пространства и времени. Этому вопросу посвящено исследование Юрия Васильевича Пухначева¹ «Че-

¹ Юрий Пухначев (1941–2005) — кандидат физико-математических наук, доцент (1979), заведующий отдела журнала «Наука и жизнь» (1970–1989), научный консультант журнала «Наука и жизнь» (с 1989 г.), член Союза журналистов СССР (с 1974 г.). Советник министра науки и технологий Российской Федерации (1997–1999), основатель и первый президент Ассоциации колокольного искусства России (1989), заслуженный работник культуры Российской Федерации (2003).

тыре измерения искусства» (1980). По словам ученого, «исследование ведется на стыке наук — искусствоведения, физики и математики» [5: 8]. Пухначев, будучи известным ученым-физиком, много лет посвятил изучению искусства, был одним из основателей и первым президентом Ассоциации колокольного искусства России. Это был человек энциклопедических знаний, страстный любитель искусства, особенно кино. Его книга представляет собой опыт сравнительного анализа феноменов различных искусств — кино, живописи, поэзии и музыки — сквозь призму универсалий: категорий пространства и времени, познанных ученым в процессе физико-математических исследований.

Книга «Четыре измерения искусства» привлекает внимание уже самой постановкой вопроса. Достижение современной науки — представление о единстве пространства и времени — по мысли Пухначева, сформулировано в первую очередь в искусстве, поскольку «единство пространства и времени, свойственное нашему миру, свойственно и отражению мира в сознании художника» [5: 6]. Тем не менее искусства разделились на временные и пространственные. Исследуя данную проблематику, автор искал ее практическое применение в собственной теории языка «музыки» цвета и форм: речь идет о создании цветовых композиций, разворачивающихся во времени и принадлежащих к феноменам искусства, имеющим миметическую, гносеологическую и эстетическую функции.

Изучая закономерности построения пространственно-временных образов в кино, поэзии, живописи и музыке, Пухначев обращается к четырем фигурам европейской культуры — С. Эйзенштейну, М. Цветаевой, О. Домье и И. Стравинскому. Он называет свой подход естественнонаучным, ссылаясь на физико-математические способы трактовки материала. В предисловии к книге академик Б. В. Раушенбах отмечает эту необычность и непривычность для искусствоведения подхода Пухначева к анализу феноменов искусства. Но при чтении книги, напротив, возникает

ощущение, что автор — маститый гуманитарий, всю жизнь только и занимавшийся вопросами искусства. Поражает его эрудиция, знание трудов коллег по цеху искусствоведов: например, среди исследователей творчества И. Стравинского упоминаются имена Б. Асафьева, М. Друскина, ряда западных музыковедов.

Много ценных выводов сформулировал Пухначев о **пространственно-временных закономерностях построения феноменов киноискусства**. Так, анализируя фильмы С. Эйзенштейна, он обнаружил, что если наслаивать кадр на кадр, мы получим время, обращенное в пространственную координату; структура кинокадра предстает как кубик из множества кадров — «нечто одноименно предметное, как архитектура, живопись, скульптура, и вместе с тем текучее, подвижное, как музыка» [5: 17]. В итоге мы получаем то самое «четвертое измерение» — эйнштейновское единство времени и пространства. В главе «Пространство Цветаевой» исследователь обращает внимание на преобладание в ее поэзии пластического лексикона, кинетической энергии слова, образов движения, создающих близость ее стихов кинопоэтике. Нужно отметить, что методологическая составляющая этой главы применима также и к анализу образцов поэтического искусства в целом.

Третий очерк связан с творчеством французского художника-графика Оноре Домье. Как мы уже понимаем, во временных искусствах Пухначева интересует проблема передачи движения в пространстве, а в пространственных — аспект времени, в данном случае — пластики движения. Исследователь обратил внимание, что Домье создавал в своих литографиях иллюзию движения так, чтобы под действием первого, мгновенного, но достаточно сильного впечатления картина развивалась в воображении зрителя как бы по инерции, в движении. Память Домье, по мысли Пухначева, накапливала впечатления многочисленными образами мускульных движений в мельчайших характерных подробностях.

Тот же эффект потенциальной кинетической энергии позы исследователь замечает и в работах гениальных скульпторов: известном «Дискоболе» Мирона — или в шедеврах Огюста Родена. Домье создает как бы трехмерный образ движения, выбирая различные «кадрики», разные срезы, фазы движения и совмещая их одновременно. Получается несколько «дефектная» картина с размытыми контурами и анатомическими разломами, но она воспринимается как наиболее, если это применимо к картине, «подвижная» и естественная. Творческую манеру Домье Пухначев называет монтажной: «Глядя на некоторые из этих рисунков, невольно сравниваешь их с фотографиями, где очертания предмета смазаны слишком быстрым его движением. Вглядевшись внимательно в размытые контуры, замечаешь, что они расслаиваются на тонкие штрихи, и сравнение с фотографией уточняется: теперь рисунок кажется особым, стробоскопическим снимком. Смысл и особенности такого снимка в том, что быстро движущийся предмет освещают серией коротких искр и снимают на один кадр; при этом на снимке оказываются запечатленными несколько фаз одного и того же движения. <...> Быть может, верный контур — это тот, который состоит из штрихов разных фаз и именно поэтому несет в себе иллюзию движения?» [5: 96].

В качестве вывода из размышлений над стилем Домье Пухначев озвучивает новаторскую идею *пластичности художественного времени и образа*: поскольку временная структура образа в зависимости от общего замысла поддается столь же смелым деформациям, как черты лица на шаржах Домье, то «можно замедлять и убыстрять течение времени», «предписывать разные темпы движения предметам одного и того же кадра», «вливать в поток изображений все, что подсказывают память о прошлом и представление о будущем. Можно опускать любые детали изображения на экране и заменять их любыми плодами воображения. Можно заставить цветовой поток сливаться в изображение одного предмета и сразу вслед переливаться в изобра-

жение другого...» [5: 115–116]. Идеи пластической музыки цветов и форм, высказанные ученым в 80-е гг. прошлого века, предсказали технику кадра современного кино и телевидения. Это наблюдение применимо и к музыке, поскольку позволяет по-иному взглянуть на категории музыкального времени, пластичность музыкальной композиции, природу художественного хронотопа в рамках исторического или индивидуального стиля.

Наконец, последняя, четвертая глава работы посвящена музыке И. Ф. Стравинского. Завершая исследовательские этюды музыкой, Пухначев дает понять, что анализ музыкального сочинения в контексте его методологии возможен при прохождении через предыдущие опыты в области кино, поэзии и живописи. Признавая сложность анализа музыки — искусства реального времени и воображаемого пространства, — Пухначев пишет, что музыка часто является результатом сложного синтеза полимодальных впечатлений — зрительных, кинетических, тактильных, — и, будучи наполнена смысловыми и эмоциональными ассоциациями, она передает этот опыт внепредметно, вне смыслов, посредством чистых звучаний, потенциально имеющих широкое семантическое поле. Сложные полимодальные комплексы, или «синестетические стустки» (Б. Шифрин), получают в музыке свою жизнь и формируют индивидуальный почерк композитора.

В музыке Стравинского исследователя интересует творческий метод передачи жеста, пластического движения. Пухначев приводит известный рассказ Стравинского из «Хроники моей жизни» об одном из первых звуковых впечатлений композитора — «огромном немом мужике», с грубой яркой внешностью, сидевшем «на конце бревна» и воспроизводившем необычную «музыку» — мычанием двух слогов, скандируемых в невероятно быстром темпе и сопровождавшихся ловкими хлопками ладоней (т. е. корпорамузыкой), а также ритмичными «довольно подозрительными», по выражению Стравинского, «причмокиваниями».

Впоследствии, довольно мастерски повторив всю эту музыку в кругу взрослых, он остался с двумя звуками, которые лишившись остального «неприличного» аккомпанемента, потеряли «всякую прелесть».

Пухначев обращает внимание на одну важную особенность — что впечатление было, главным образом, не звуковым: в нем сочетались практически все модальности восприятия, некий синестетический комплекс, включающий визуальные, кинетические, даже обонятельные (с детства будущей композитор запомнил и запах смолы от свежесрубленного дерева), и, скорее в последнюю очередь, звуковые. Но «... эта первоизданная единая музыка была насильственно разделена взрослыми на звуковую и пластическую составляющие. Пластическая часть была опорочена и заброшена. Звуковая — оставлена и возвышена» [5: 126].

Куда же ушла пластическая часть в музыке Стравинского? Об особенной пластичности музыкального движения композитора существует много наблюдений и исследований: в книге Б. В. Асафьева [1], отдельной главе о пластике музыкального жеста Стравинского в книге М. С. Друскина [2], наконец, отдельного исследования С. В. Наборщицкой «Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин» [3]. Находясь в этой исследовательской парадигме, но в то же время оставаясь физиком, Пухначев смещает ракурс восприятия на проблему физического времени-пространства и предлагает ввести понятие трехмерного *пространственно-временного ритма*. Это понятие выросло из явления «полипластики» (Пухначев) — «... одновременного сочетания движений разных групп, танцующих в **разных** ритмах, но составляющих одно образное целое» [5: 158] (выделено автором, — А. Т.). И далее: «Пластический ритм живой картины, каждая точка которой может менять свой цвет независимо от остальных, изобразима лишь с помощью трехмерной модели: два пространственных измерения плоского изображения, спроектированного на сетчатку глаза, плюс одно временное измерение» [там же].

Появление понятия *пространственно-временного ритма* вызвано необходимостью полноценного переноса ритмических принципов музыки в область динамических зрительных образов. Исследователь приходит к очень важному и интересному выводу. Получив подобное трехмерное изображение полиритмической и полиметрической партитуры Стравинского, он замечает, что в музыке композитора воплощается **модель единства пространства-времени**, художественный хронотоп которого нелинеен, неоднаправлен, а отражает концепцию цикличности, обратимости. Попутно отметим, что данное свойство времени было признано ведущими современными физиками. В конце XX в. в числе космологических концепций появляется гипотеза академика А. Д. Сахарова «многолистной Вселенной» и «поворота стрелы времени», при повороте которой «...обращаются все процессы, в том числе информационные (включая процессы жизни) <...> Поворот стрелы времени восстанавливает в космологической картине мира симметрию двух направлений времени, присущую уравнениям движения»². Гипотеза осталась не верифицированной, но она лишней раз подчеркивает сближение научного и художественного мышления в последние десятилетия.

Как знать, быть может, невероятная популярность И. Стравинского, внимание художественной и интеллектуальной элиты к каждому его опусу и статус знакового композитора XX в. были обусловлены тем, что он смог услышать и передать вот это новое ощущение пространства-времени. И, пожалуй, только такой ученый, как Пухначев, который одинаково блестяще понимал мировые тенденции и в области науки, и области искусства, смог обозначить эту тонкую грань, соединяющую великое произведение искусства с научными открытиями современности.

² Цит. по: [9: 120].

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929.
2. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский // Друскин М. С. Собр. соч.: В 7 т. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. Т. 4: Игорь Стравинский / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Российский институт истории искусств, СПбГК.
3. *Наборщикова С. В.* Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин: К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: [б. и.], 2010.
4. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986.
5. *Пухначев Ю. В.* Четыре измерения искусства / Предисл. Б. В. Раушенбаха. Изд. стереотип. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2017.
6. *Раушенбах Б. В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-Классика, 2001.
7. *Фейнберг Е. А.* Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992.
8. *Флоренский П. А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: ТОО «Мифрил»: Рус. кн., 1993.
9. *Хайтун С. Д.* Космологическая картина мира, вытекающая из гипотезы о фрактальной Вселенной // Философия и космология: Научный журнал. 2014. Т. 12. С. 119–151.
10. *Черниговская Т. В.* Для чего нужно искусство. URL: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=13547260372417427183&text=Черниговская%20Т.В%20Искусство%20-%20это%20не%20десерт&path=wizard&parent-reqid=1590416303369671-355474353913712663003086-production-app-host-vla-web-ur-151&redircnt=1590416307.1> (дата обращения: 24.06.2021).
11. *Шифрин Б. Ф.* наброски к феномену синестезии // Логос живого и герменевтика телесности: Постигание культуры: Ежегодник. М.: Академический проект; РИК, 2005. Вып. 13–14 / Федерал. агентство по культуре и кинематографии. Рос. Ин-т культурологии. Ред. кол.: О. К. Румянцев (отв. ред.). С. 425–479.
12. *Шторм В. В.* Научное искусство: Реалии и перспективы. URL: <https://docs4all.com/3731037/> (дата обращения: 24.06.2021).

13. *Beran J.* Music — Chaos, Fractals, And Information. URL: <https://ru.scribd.com/document/58926159/Music-Chaos-Fractals-Information> (дата обращения: 24.06.2021).
14. *Schillinger J.* The Mathematical Basis of the Arts. New York: Philosophical Library, 1966.

Марина Сень
(Санкт-Петербург)

**Физико-математические основы
этномузыкологической концепции
А. Аврамова**

Арсений Михайлович Аврамов (Краснокутский) (1886–1944) — один из наиболее ярких представителей музыкального авангарда начала XX в., творческая деятельность которого не вмещается в рамки традиционных представлений о специфике того или иного вида художественного творчества. Мысль об общественной миссии ученого и художника освещала весь его путь, хотя при жизни в глазах большинства современников он представлял неким чудаком-одиночкой, самородком-самоучкой. А. В. Луначарский называл его «высокоталантливым парадоксалистом». Мощный интеллект, непрерывно продуцирующий новые идеи, несокрушимая уверенность в своей правоте, упорное, решительное движение вперед, редкое умение убеждать и вести за собой привлекали к нему последователей из самых разных областей научной, технической и художественной мысли, сделав его противоречивую фигуру популярной не только среди критиков и теоретиков музыки, композиторов, фольклористов, концертующих музыкантов, но и среди самого широкого круга творческой интеллигенции.

А. М. Аврамов — мультиинструменталист, ученый-акустик, этнолог, композитор, изобретатель-экспериментатор, профессор Ростовской и Московской консерваторий, оригинально мыслящий музыкальный теоретик. Большая часть его работ публиковалась с ремаркой «печатается в дискуссионном порядке» и до сих пор требует своего научного осмысления. Музыковед Сергей Юрьевич Румянцев, вдохновленный неординарной, кипучей деятельностью Арсения Михайловича и посвятивший ему книгу [29], обозначил характер творчества ученого как экспериментально-первопро-

ходческий. Изалий Иосифович Земцовский ставил имя Арсения Михайловича Авраамова в один ряд с такими выдающимися учеными, классиками отечественного этномузыкознания, как Евгений Владимирович Гиппиус и Зинаида Викторовна Эвальд [19].

Спустя практически сто лет все еще довольно трудно подводить итоги его многосторонней деятельности, которая закладывалась в культурных реалиях первых десятилетий XX столетия, когда музыканты изучали физику и математику, математики и физики осваивали теорию музыки, художники постигали азы акустики: и те, и другие создавали концепции и формулировали методы, способные стать фундаментом будущих технологий культуры. В таких условиях была рождена идея «универсальной системы тонов», с помощью которой ее автор — РевАрсАвр (революционный Арсений Аврамов)¹ — пытался соединить достижения европейской профессиональной музыки с неиссякаемыми возможностями фольклорных культур всего мира.

Тем не менее, не вызывает сомнения тот факт, что все научно-технические усилия и вычислительные методы синтеза, осуществленные Авраамовым и направленные на становление и развитие музыки нового типа — так называемой *машинной музыки*, — были обусловлены, прежде всего, **этномузыкологическими исследованиями** ученого. Новизну звуковых возможностей, неограниченное богатство доступных тембров и выразительных средств, способных стимулировать рождение совершенно новых музыкальных замыслов, он черпал в сокровищах народно-песенного творчества.

Арсений Краснокутский проявил незаурядные математические способности еще в раннем детстве. Он

¹ Арсений Авраамов — псевдоним Арсения Михайловича Краснокутского. Литературные псевдонимы Авраамова — ARS и APC — от лат. искусство, А. А., Авр., Аз., Арс., Ars., Регент, Perditur.

увлекся акустикой с двенадцати лет. После окончания Кадетского корпуса² в Новочеркасске был принят в одно из самых престижных учебных заведений России — Михайловское артиллерийское училище в Санкт-Петербурге, где с блеском осваивал высшую математику, химию, физику, артиллерию. Однако училище вскоре пришлось оставить³. Революционные события 1905 г. не позволили ему продолжить учебу в Киевском политехническом институте. Арсений смог завершить свое техническое образование в Алексеевском Донском политехническом институте только после 1909 г., по возвращении из Москвы в Новочеркасск. Вуз был создан на базе командированного в столицу Войска Донского профессорско-преподавательского состава Варшавского политехнического института, закрытого по причине студенческих беспорядков 1905–1906 гг.⁴ Полученные там технические знания и навыки впоследствии Арсений направил на разработку революционной теории микротоновых систем, а также музыкальных инструментов нового типа [7].

Отказавшись от карьеры военного инженера, Арсений направился в Москву, где стал слушателем⁵ Музыкально-драматического училища Филармонического общества (обучался в классе общетеоретических

² В юношеские годы сын генерал-майора Донского войска Михаила Харитоновича Краснокутского Арсений воспитывался в Кадетском корпусе города Новочеркаска, который окончил в 1903 г.

³ См.: [29: 13].

⁴ В 1907 г. указом Совета министров Российской империи было принято постановление, которым предусматривалось «учредить в Новочеркасске политехнический институт, используя для сей цели денежные средства и личный состав Варшавского политехнического института».

⁵ А. Авраамов поступил в Музыкально-драматическое училище Филармонического общества в 1906 г., однако фамилия Авраамова (Краснокутского) отсутствует в официальных списках выпускников учебного заведения [см.: 29].

дисциплин и композиции у И. Н. Протопопова⁶ и профессора А. Н. Корещенко⁷), которое пользовалось правами консерватории и в известной степени являлось проводником передовых образовательных идей, связанных с изучением народного музыкального творчества, что расценивалось тогда как одна из важнейших основ наметившейся к началу XX в. реформы музыкального образования⁸. В нем музыкальная этнография трактовалась в качестве предмета, «относящегося к широкому спектру дисциплин о человеке, и рассматривалась в едином русле развития естествознания (в первую очередь, антропологии, которая имела многосторонние связи с целым рядом научных направлений)» [15: 59].

Арс. Авраамов брал частные уроки композиции у выдающегося мыслителя, пианиста, композитора, ученого-музыковеда Сергея Ивановича Танеева. На подающего надежды музыканта-исследователя, стремившегося к универсальной широте научных задач, признанный авторитет своего времени оказал исключительное влияние: композиторское мастерство «получало у него значение, превышающее границы ремесленно-технической работы <...> и содержало в себе наряду с практическими данными о том, как воплощать и строить музыку, логические исследования элементов музыки как мышления», — утверждал

⁶ Протопопов Илья Николаевич (1864–1912) — композитор, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Общедоступного музыкального училища Зограф-Плаксиной и Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Писал музыку преимущественно для церковных православных служб.

⁷ Корещенко Арсений Николаевич (1870–1921) — композитор, педагог, окончил Московскую консерваторию (класс проф. П. Пабста), где в дальнейшем преподавал гармонию и сольфеджио. Автор обработок армянских и грузинских песен.

⁸ См.: [32].

Б. В. Асафьев⁹. Благодаря С. И. Танееву Авраамов увидел в музыкальной этнографии науку «широкомасштабного плана» и обрел в традиционной культуре прочную опору для своих научных открытий.

Арсений пел в Московской симфонической капелле, которой руководил хоровой дирижер, композитор Вячеслав Александрович Бульчев¹⁰, посещал организованные им в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека» научные доклады и лекции-концерты о традиционной музыке, а с 1910 г. начал самостоятельно выступать с лекциями и критическими статьями¹¹.

Время учебы и углубленного изучения основ музыкальной этнологии совпали с общим кризисом равномерно-темперированного строя, когда русские музыканты и ученые начали усиленно интересоваться микротоновыми системами. Проявление интереса

⁹ Цит. по: [20].

¹⁰ Бульчев Вячеслав Александрович (1872–1959) — русский хоровой дирижер, музыкально-общественный деятель, писатель, композитор. В 1893–1896 гг. учился в Московской консерватории у К. А. Кипша (фортепиано), М. М. Ипполитова-Иванова (гармония), С. И. Танеева (полифония). В 1895 г. организовал небольшой любительский хор, послуживший основой Московской симфонической капеллы. В 1904 г. создал совместно с Е. Э. Линёвой хор Пречистенских курсов для рабочих. Бульчев также являлся основателем и активным деятелем общества «Музыкально-теоретическая библиотека», почетным членом которого также являлся С. И. Танеев.

¹¹ Статьи Авраамова печатались сначала в студенческих бюллетенях, затем — в периодических изданиях Москвы и Петербурга (еженедельник «Музыка», журналы «Музыкальный современник», «Летопись», немецкое издание «Melos»), в периодической печати Новочеркасска и Ростова-на-Дону («Донская жизнь», «Утро Юга», «Донские областные ведомости», «Ростовская речь»), далее — в советских и европейских изданиях: журналах «Советское искусство», «Жизнь искусства», «Советская музыка», «Музыкальная культура», «Музыкальная новь» и др.

к другим температурам было закономерно и стало результатом научно-технического прогресса в областях физики и акустики, обусловленного появлением обстоятельных трудов, изучающих свойства музыкального звука¹².

Физики и акустики в своих лабораториях исследовали структуру звука как такового, а композиторы, выражающие недовольство существующими температурными ограничениями, задумывались о путях обновления господствующей тональной системы и рассматривали варианты дробления тона на части, внедряя в музыкальную ткань звуки, не входящие в 12-ступенный равномерный строй.

С. И. Танеев сознавал, что «тональная система теперь <...> перерождается в новую систему»¹³, но как музыкант и педагог воспринимал перемены не без тревоги: «Темперация привела к разрушению тональной логики, к “омнитональному” мышлению, что, в конце концов, послужило причиной измельчения музыкальной формы; возрождение наступит не раньше, чем окрепнут новые тональные отношения, которые послужат цементом для архитектурных элементов музыки будущего» [1: 98].

Видя большие возможности в расширении традиционных мажора и минора, Камиль Сен-Санс — композитор, известный знаток музыкальных культур южных и восточных стран — не раз предлагал вернуться к старым церковным ладам, которые, по его представлениям, могли вытеснить господствующую систему либо обогатить ее [14: 114].

Музыкальный критик, композитор и доктор математики Леонид Леонидович Сабанеев (1881–1968), единомышленник и постоянный оппонент Авраамо-

¹² Речь идет, прежде всего, о книге немецкого физика, акустика и врача-физиолога Г. фон Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки» (СПб., 1875).

¹³ См.: [31: 9].

ва, рассуждая об эволюции их слуховых ощущений, подчеркивал: «Процесс привычки к сложным созвучиям неостановим, и музыкальная палитра должна обогащаться все более и более [31: 25]. <...> Музыка жаждет освобождения от уз температуры <...>. Мы ничего не можем поделать, раз наши воспринимающие органы ждут все новых раздражений для того, чтобы реагировать на них *ярко*» [31: 27]. Идея обращения к новой организации звуков, иным высотным отношениям между ними была неоспорима и завоевывала все новые позиции.

Русский художник, композитор, скрипач-исполнитель, теоретик искусства, один из лидеров русского авангарда Михаил Васильевич Матюшин (1861–1934) в 1904-м и 1905 г., пытаясь изобразить на скрипке птичье пение, пришел к тому, чтобы «удвоить <...> хроматизм, т[о] е[сть] разбить полутон на два» [25]. Идеи новых делений тона, а также проблема записи и исполнения четвертитоновой музыки на струнных инструментах стали центральным «объектом» его внимания. Сформулированные им положения послужили основой для брошюры «Руководство к изучению четвертей тона для скрипки: принцип общей системы изучения удвоенного хроматизма» (1915), которая явилась своего рода азбукой для тех, кто желал освоить четвертитоновую систему. Провозглашая необходимость использования четвертей тонов в игре на струнных инструментах, он был убежден, что это приведет к появлению в музыке «удивительных сочетаний, необыкновенных приближений к природе» [24].

Своеобразным музыкальным манифестом для Матюшина стала музыка к совместному с А. Кручёных и В. Малевичем проекту — футуристической опере «Победа над солнцем». В нем первостепенной для автора явилась не сама музыкальная ткань и музыкальная организация, но идея, лежащая в ее основе: принадлежность к «новой музыке» и разрыв со «старой» — «кисло-сладеньким графаретом», как определяли классическую музыку футуристы [18: 277].

Участник репетиций и подготовки футуристической оперы, художник, музыкант и убежденный пропагандист нового искусства Николай Иванович Кульбин (1868–1917) также считал «музыку природы» главной мерой музыкального искусства будущего. Кульбин обозначил основные положения нетемперированной музыки в кратком манифесте «Свободная музыка» [21], где указал на то, что любой художник, пишущий в стиле свободной музыки, не должен быть «ограничен тонами и полутонами <...>. Он должен пользоваться и четвертями тонов, и восьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков <...>. Возможен большой прогресс в музыке в том случае, если художник, не связанный нотами, сможет использовать любые промежуточные пространства, например одну третью или даже одну тринадцатую тона» [21: 547–549]. Основным преимуществом свободной музыки, таким образом, станет образование необычных сочетаний звуков, гармоний, аккордов, диссонансов с их разрешениями и мелодиями, — именно такая музыка, по мысли Кульбина, способна предоставить полную свободу творческому вдохновению художника [22: 3–4]. Любопытен факт, что автор, следуя за тенденциями в музыкальной акустике, советует записывать импровизации свободных нот на грампластинках или на бумаге в виде рисунка с линиями, направленными вверх и вниз [там же].

Крупнейший деятель музыкального авангарда, композитор и музыкальный теоретик Артур Винцент Лурье (Наум Израилевич Лурье, 1892–1966) также развивал идею микроинтервалики, работая с четвертитоновыми ладовыми структурами, пытаясь в своих музыкальных произведениях (например, «Прелюдия» ор. 12 № 2) воспроизвести новые звуковысотные и тембровые звучания. Его небольшая заметка «К музыке высшего хроматизма» становится своеобразным декретом «нового слышания» и теоретическим обоснованием авангардной идеи «ультрахроматики» [23]. Он называет «свободную музыку» высшим хроматизмом, а четвертитоновую систему объявляет «началом новой

органической эпохи, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм» [23: 81].

В своих ранних научных работах в области музыкальной теории Авраамов первым сформулировал термин **«ультрахроматизм»**. «Ультрахроматизм <...> — писал исследователь, — знаменует разрыв с современной системой тонов, уклонение от нее в сторону более тонких, разнообразных (и, несомненно, более гармоничных) созвучий, как бы материализующих, конкретизирующих в отношениях своих натуральный ряд чисел. Отрицание равномерно-темперационной системы сводится в нем к двум моментам: а) восстановлению точных отношений (возврат к натуральному строю) в основании ряда и б) расширению его действительных пределов введением тонов, соответствующих высшим простым числам (7, 11, 13 и т. п.)» [10: 157].

Авраамова воодушевляли идея использования обертоновых рядов звуков в целях формирования новых звуковысотных систем и сама возможность управления свободной интонацией. Уже через несколько лет эта идея будет подхвачена композиторами и музыковедами, которые были способны вслушиваться в гармонические призвуки, обертоны, разночастотные образования [13]; но пока в развернутых теоретических статьях Арс продолжал следовать своим ультрахроматическим пристрастиям, доказывая, что равноступенный двенадцатиступенный строй не является единственной и конечной точкой музыкальной эволюции; обосновывал дальнейшее расширение звукового спектра за счет внедрения новых, более сложных температур и микрохроматических гамм [3]. При этом молодой ученый демонстрировал исключительную эрудицию в самых разнообразных сферах научного знания, обнаруживал высочайшую образованность в области инженерной техники, физики, математики, музыкальной акустики.

В отличие от своих единомышленников А. Лурье, Н. Кульбина, М. Матюшина и др., также стремившихся к обновлению музыкального языка с помощью —

по большей части — манифестов и деклараций, Авраамов, эпатируя читателя провокационными заявлениями и проектами, например, поданным А. Луначарскому «планом» сожжения всех роялей¹⁴, шел по пути математических расчетов и физического анализа структуры звука, применяя открытия д'Аламбера¹⁵, Д. Бернулли¹⁶, автора теории гармонического анализа звука французского математика и физика Ж. Фурье, наконец, немецкого физика Г. Гельмгольца, без упоминания которого не обходится ни одно описание достижений в области акустики и по сей день.

Сосредоточив свое внимание на проблемах «темперации» и математическом объяснении возникающих в музыкальной практике систем организации — строев и ладов, Арс писал: «Истинное музыкальное **содержание** органически связано с музыкальной формой,

¹⁴ Клавиатура рояля являлась зримым эквивалентом европейской идеи музыкального тона, на которую опирался обширный круг западных музыкальных стилей, теорий и исполнительских школ [см.: 26: 58]. Не менее вызывающим являлось определение И. С. Баха как «величайшего преступника в музыкальной истории, который заморозил развитие музыки на двести лет и искалечил слух миллионов людей» [1: 97]. Авраамов призывал также избавиться от старых музыкальных инструментов и большей части музыкального репертуара, заменив их новыми инструментами и новыми музыкальными произведениями, отвечающими требованиям расширения музыкального звучания за счет внедрения микрохроматики [см.: 27].

¹⁵ Жан Лерон д'Аламбер (1717–1783) — французский ученый-энциклопедист. Широко известен как философ, математик и механик. В 1747 г. нашел математическое выражение движения звуковой волны.

¹⁶ Бернулли Даниил (1700–1782) — швейцарский физик, механик, математик, один из создателей гидродинамики и математической физики, академик и иностранный почетный член Петербургской академии наук (1733). В 1753 г. Д. Бернулли впервые выдвинул версию деления каждого движения струны как суммы элементарных синусоидальных движений.

подчинено ее абстрактным, математического порядка законам и принципам. Уже сама **протяженность** музыкального произведения **во времени**, восприятие которого неразрывно связано с моментом **периодичности**, делает неизбежным присутствие элементов математики в принципах музыкальной архитектоники» (выделено автором, — М. С.) [2: 87].

Несмотря на избранный Авраамовым ракурс внимания к музыке Востока, в которой ученый видел ориентиры для реформирования темперированных тональных систем, новый, «**переосмысленный тон**», тем не менее, рассматривался ученым в европейских традициях как элемент музыкальной архитектоники «ясно очерченный, легко опознаваемый <...>, участвующий в образовании гармонической и полифонической ткани, который может быть точно отмерен, однозначным образом проименован, нотирован и воспроизведен» [26: 58].

Так что в доказательствах своей теории ученый отталкивался от расчетов высоты конкретного тона и интервалов: «Музыкальные интервалы (чистого строя), — пишет ученый, — имеют точные математические отношения. Если количество колебаний некоего тона принять за единицу, то употребительнейшие интервалы от него вверх выразятся следующими отношениями:

октава	= 2 : 1
квинта	= 3 : 2
кварта	= 4 : 3
б.3	= 5 : 4
м.3	= 6 : 5
б.6	= 5 : 3
м.6	= 8 : 5
б. цел. тон	= 9 : 8
м. цел. тон	= 10 : 9
септимы м.	= 9 : 5; 16 : 9
б. 7	= 15 : 8
полутона	= 16 : 15
хром. полутона	= 25 : 24
третона	= 45 : 32 и т. д. [8: 70].

Далее Авраамов предлагал в качестве *arbeits-hypothese* — рабочей гипотезы — ряд формул, описывающих закономерности вычисления основных тональных систем.

«Формула **любого** тона системы от исходного (тоники — t) для культурной зап[адно]-евр[опейской] музыки до-Баховского периода:

$$t_n = 2^x \cdot 3^y \cdot 5^z \cdot (7^n) \quad \text{I}$$

Для равномерно темперированной системы (от Баха до наших дней):

$$t_n = \sqrt[12]{2}^n \quad \text{II}$$

Для народно-песенного творчества на европейской территории (включая Россию):

$$t_n = 2^a \cdot 3^b \cdot 5^c \cdot 7^d \cdot 11^e \cdot (13^f) \quad \text{III}$$

Для народов Азии и Африки (отчасти также Центральной и Южной Америки):

$$t_n = 2^a \cdot 3^b \cdot 5^c \cdot 7^d \cdot 11^e \cdot 13^f \cdot 17^g \cdot (19^x) \quad \text{IV [7: 218].}$$

«<...> “Примитивная” народная песня Востока, — подчеркивал Авраамов, — <...> располагает в настоящее время теми самыми средствами “ультрахроматизма”, о которых только мечтают европейские “революционеры от музыки”. <...> В то время как европейская система тонов построена исключительно на терцо-квинтовых отношениях тонов, акустически выражающихся простейшими числовыми отношениями (различными степенями 2, 3, 5), восточная мелодика дошла до 19-го обертона, включив в мелодический материал все производные от высшей пятерки простых чисел, именно 7, 11, 13, 17, 19)» [6: 218].

В качестве подтверждения формулы III Авраамов обнаружил в работах знаменитого немецкого физика,

основателя экспериментальной акустики Эрнста Флоренса Фридриха Хладни¹⁷ указание на присутствие в швабской песне высших обертонов (7, 11), а также ссылки на конструкции старинных музыкальных инструментов европейских народов [6: 219].

По расчетам ученого, из предложенной им формулы IV выводились все без исключения лады песен восточных народов, как частные случаи общего закона. И грядущим музыкально-этнографическим экспедициям, вооруженным математически точными орудиями и методами фиксации, предлагалось подтвердить или опровергнуть его гипотезу, в том числе и то, что формулы I и III являются частными случаями формулы IV [там же].

Многие соотечественники не понимали категоричных высказываний Арса: его идеи были слишком сложны и малопонятны для большей части критиков и теоретиков музыки и — уж тем более — для исполнителей, которым не предлагалось ни оригинального нотного материала, ни новоизобретенного музыкального инструментария. Вступивший в долговременную полемику с «одним из наиболее горячих проповедников грядущего освобождения музыки от тисков темперации» [30: 99], Сабанеев заявлял: «Его помыслы о музыке совершенно чужды художественного созерцания. Он — не художник, а только ученый. <...> Г. Авраамову не следует рассуждать о музыке вовсе: ему надо удалиться в тишь акустических кабинетов и там

¹⁷ Хладни Эрнст Флоренс Фридрих (1756–1827) — немецкий физик, основатель экспериментальной акустики, изобретатель, иностранный член-корреспондент Петербургской Академии наук (1794). В 1787 г. издал книгу «Теория звука» («Открытия в теории звука»), в 1802 г. опубликовал научный труд «Акустика»; в 1791 г. изобрел музыкальный инструмент, названный эуфоном Хладни (эуфон в пер. с греч. — благозвучный). Инструмент состоял из стеклянных стержней с различной частотой колебаний и являлся своего рода «предком» музыкального инструмента, известного как стеклянная гармоника.

заняться химически чистым звукоизвлечением, забыв о зловредных фигурах Баха и Скрябина. <...> Его горячее стремление к рафинированной чистоте самого акустического звука, его акустическая тоска по чистым интонациям убеждает меня в том, что о музыке, как об искусстве, <...> он вовсе не имеет понятия. <...> Для него музыка — это какое-то “звукоизвлечение” с неизменным условием, чтобы извлекаемые звуки были абсолютно чисты. Это — не искусство, а какая-то стерилизованная фармакопия в звуках» [30: 100].

Критик утверждал, что чистый строй не находит применения, прежде всего, из-за «технической» сложности его осуществления, так что, «возвращая проблему конструкции к первобытной, г. Авраамов опять может ввести музыку в прежнее положение затруднений от избытка звуков, находящихся в распоряжении» [30: 103].

«Новая эра истории музыки», по мнению Аврамова, будет предопределена слиянием науки и искусства и обретет актуальность в век научно-технической революции: «Существует целый ряд исторических фактов революционного воздействия “теории” на “практику” — <...> учение о перспективе в живописи, прогресс механики в архитектуре, введение температуры в музыке и др., — я говорю лишь, что наступает эпоха систематического (а не случайного, эпизодического, как было прежде) влияния, — эпоха сдвигов, прорывов и прыжков в будущее; для которой не будет обязательной точки отправления “итог исторического искусства к сегодняшнему дню”, — очень этот жалкий “итог” останется далеко позади творческой практики живущих поколений» [5: 238].

Конечно, разносторонняя и кипучая деятельность Аврамова исходила из позиций ниспровержения господствующей тональной системы, каждая его статья была проникнута остротой полемических высказываний, высокопарным слогом с большой долей артистизма. Тем не менее, его мысли и обобщения отличались особой силой убеждения благодаря личному

опыту и высокой компетенции. В кругу тотальной незавершенности многих экспериментальных проектов того времени, сохранившихся в виде многочисленных схем, рисунков, чертежей, но так и не доведенных до практического результата, — сами по себе музыкальные произведения авангардного толка были не так уж и важны, профессионалам вполне хватало их описания, т. е. главным было — зафиксировать идею в виде декларации¹⁸, — тональная концепция Авраамова обладала завидной цельностью, поскольку опиралась на методы точных наук и представляла собой математические доказательства основного постулата его теории. По мнению ученого, **«народная песня в самой своей формальной — ладовой — структуре содержит революционные в музыкальном смысле элементы, — она указывает современной музыке, задыхающейся в тисках 12-ступенной темперации, — путь в будущее»** (выделено мною, — М. С.) [11: 286–287].

Дальнейшее расширение звукового спектра Авраамов видел во внедрении **сложных темпераций и микрохроматических последований, «гамм», присущих народным ладам**. Он изобретал оригинальный инструментарий, предоставляющий новые возможности для микротоновых опытов, **в том числе — для точного исполнения образцов традиционной музыки**¹⁹. «Для того чтобы хоть сколько-нибудь приблизительно передать все эти интонационные богатства, нужно, по крайней мере, увеличить число тонов в октаве (48-ступенная темперация), для более же точной передачи нужно в семь раз большее количество тонов, т. е. 84 тона в каждой октаве, и это все еще будет лишь **темперация**: о чистом строе, т. е.

¹⁸ Многочисленные манифесты начала века представляли собой отдельный вид творчества, в них оттачивалось острие пера, репетировалась хлесткость выражений и опробовалась непредсказуемость идей [13].

¹⁹ См.: [7].

математически-точной фиксации всех этих богатств, мы не можем и мечтать, так как при этом число октавных дроблений перевалило бы за четырехзначный предел» [9: 68]. В «сплошном звукоряде, — считал ученый, — человечество найдет и научно обоснует все без исключения народно-песенные лады, которые, к тому же, впервые в истории музыки удастся наконец точно зафиксировать и расшифровать» [там же].

Анализируя широкий круг явлений мировой традиции и основываясь на достижениях музыкальной акустики, Авраамов подошел к идее «универсальной тональной системы», получившей в дальнейшем мировую известность как «Welttonsystem» — «Всемирная тональная система народной музыки», или «Универсальная система тонов». Разработанная ученым 48-тонная система temperации была призвана «заменить» классическую европейскую 12-ступенную.

Ее культурно-политический пафос представлял собой **возможность объединения европейских и внеевропейских «письменных» и культур «устной традиции» в рамках единой системы интонирования и нотации**. Иными словами, формировался своего рода **«музыкальный интернационал»** [16: 37].

В интонировании традиционных музыкантов, которое не поддавалось точной фиксации, так как еще совсем недавно воспринималось европейцами как несовершенство исполнения, ученый находил неповторимую и неотъемлемую специфическую черту народной мелодики. Бесценный этномузыковедческий опыт Авраамов обретал в регулярных музыкально-этнографических экспедициях, собирая материал для акустического изучения песенных ладов народов России и Востока. В «подлинных образцах музыки Советского Востока», в которых чувствуется «глубокая и тонкая музыкальная культура, поражающая своим своеобразием и законченностью» [12: 15], он черпал исследовательский материал для «грядущей музыкальной науки» [6: 226]. При изучении музыкальных инструментов

и их фотографий в музейных коллекциях Петербурга и Москвы, Авраамов отмечал: «Я наблюдал на грифах равноотстоящие лады <...>; встречал неоднократно свирели и свистульки с равноотстоящими отверстиями <...>. На таких инструментах только и возможен натуральный унтертоновый минор <...>» [1: 92].

Ученый полагал, что ознакомление с натуральными звукорядами — «обертонным» и «унтертонным», из которых можно черпать новый материал, как из наиболее естественного природного источника, — должно стать первым шагом к развитию и обновлению тональной системы [28: 61]. Акустик, математик, музыковед и композитор Эмиль Карлович Розенов (1861–1935) настаивал на том, что Авраамов «первым показал путь проникновения унтертонного ряда в сознание человека на первых шагах его музыкальной культуры. И указание это имеет <...> **широкое культурно-историческое значение**, побуждает к историко-этнографическому исследованию строя старинных и современных народных инструментов в связи с ладами старинных и современных песен первобытных народов» [28: 67].

Вслед за математическим объяснением тональных систем акцент внимания переместился на разработку физико-акустических методов исследования закономерностей артикуляционной стороны музыки — исполнительского творчества. «Здесь, — по мнению ученого, — взаимоотношения музыки и математики переходят в область звуковой краски, тембра, так что <...> приходится учитывать не только арифметический порядок ряда обертонов, обуславливающий тот или иной тембр, но и формы движения — струны, язычка, столба воздуха» [2: 89]. Ученый приводит формулу и уточняет, что для выражения этих величин требуется уже высшая математика.

$$y = \frac{8P}{\pi^2} \sum_{n=1}^{n=\infty} \left\{ \frac{1}{u^2} \sin \frac{n\pi x}{L} \sin \frac{2\pi n}{T} \left(t - \frac{A}{2} \right) \right\}$$

P здесь означает амплитуду колебания в середине струны, L — ее длину, T , t и A — продолжительность колебания для различных точек струны, n — число колебаний чечевицы вибрационного микроскопа²⁰, служащего для наблюдения движения и т. д.²¹ «Без полной, исчерпывающей осознанности», считает исследователь, — «невозможна точная фиксация творческой мысли», и призывает «не доверять исполнителю столь безгранично, как это делал, например, И. С. Бах» [там же].

Статья «Музыка насквозь математична» не была напечатана при жизни автора. Публикация ее была осуществлена композитором и музыковедом А. Ровнером в 2013 г. [3]. В данной статье воплощен уникальный опыт мыслителя — экспериментатора, акустика, инженера, этномузыколога, композитора. За размышлениями ученого стоит высокий уровень интереснейших теоретических обобщений, а главное — осознание важности миссии музыкальной науки.

В своей работе Авраамов приводит ряд доказательств того, что в музыке «строгим числовым закономерностям подчинены не только физико-акустические элементы, но и средства ее художественного воздействия» [3: 126]. Представляя в начале статьи некоторые базовые описания музыкального звука как «протекающего во времени», будучи «строго периодичным во временной координатике», Авраамов устанавливает числовые измерения музыкальных интервалов, а затем и физико-математические основы динамических нюансов. Он доказывает также, что ряд натуральных чисел играет большую роль в формировании музыкаль-

²⁰ Звучащая струна колеблется не только целиком, но и каждая ее часть в большей или меньшей степени колеблется отдельно, усложняя, таким образом, общую форму колебания струны, от которой зависит тембр звука. Сложные колебания струны можно наблюдать и изучать при помощи вибрационного микроскопа Гельмгольца.

²¹ См.: [2: 89].

ных тембров, представляет формулу равноступенных температур, демонстрирует, как натуральные целые числа служат исходной базой для построения самых разных музыкальных конструкций: от основных интервалов вплоть до более сложных музыкально-акустических образований [27; 3]. Приведем несколько важнейших положений данной работы:

1. **«Звук протекает во времени.** Музыкальный звук строго периодичен во временной координатике (высотная характеристика). Последовательность звуков в музыкальной форме подчинена закону кратности. <...> Числовые символы используются а) при определении музыкальной высоты звука, б) при обозначении музыкальной длительности отдельных звуков, в) при обозначении метрических элементов музыкальной формы тактовых обозначений и г) темпов исполнения. <...>

2. **Динамические характеристики музыки также подчинены числовым закономерностям** и могут быть выражены математическими рядами (восходящими и нисходящими) либо в геометрической транскрипции закономерными кривыми. Это относится в равной мере и к «силовым» (громкостным) изменениям (**crescendo — diminuendo**), и к метроритмическим (**accelerando — ritardando**) <...>.

3. Числовые измерения музыкальных интервалов как отношений количества колебаний мелодических или гармонических тонов в единицу времени **имеют тысячелетний опыт.** Ряд натуральных чисел наглядно представляет все употребительные в музыке интервалы в порядке их понижающейся консонантности. Наиболее сложные диссонансы мы найдем лишь в более высокой части ряда. <...>

4. **Ряд натуральных чисел играет важную роль в учении о музыкальных тембрах.** Большинство музыкальных инструментов дают тембры, закономерно включающие большее или меньшее число членов этого ряда:

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6

Исключение составляет семья кларнетов, дающих столь же закономерный ряд нечетных обертонов:

1 : 3 : 5 : 7

5. Если мы обратимся к **общей формуле равномерных темпераций** $t = n/2$, где n = число тонов в октаве, а t = величина наименьшего интервала (в европейской системе темперирования полутонов = $12/2$), то можем считать себя достаточно убежденными в том, что числовая символика захватывает области гораздо более “высокие”, чем “акустика” как таковая <...>: строение музыкальной формы и проблема консонанса, диссонанса, системы темперации — все это <...> упирается в числовую систему и ее символику и находит в ней наиболее ценное и точное выражение» [3] (выделено автором, — М. С.).

Аврамов был убежден, что его исследования, основанные на данных **«математической, физической и особенно физиологической акустики»**, могут обеспечить **музыкальной науке в целом** грандиозный прогресс и **«эру небывалого расцвета»**; что современная наука — **музыкальная этнология** — должна рассматриваться как совокупность научно-музыкальных дисциплин, посредством которых разрабатываются **«новые совершеннейшие методы фиксации и репродукции** живой музыкальной речи, а также, — <...> соответствующие их требованиям **системы нотописания»** [6: 220].

Теоретические искания Авраамова, ознаменованные историческими задачами объединения гуманитарных дисциплин с точными науками, находились в русле новых веяний в музыкальной науке, были в ее авангарде. Именно поэтому идеи ученого нелегко прокладывали путь к умам современников и не всегда находили отклик и понимание. Труды Авраамова способствовали обновлению музыкознания благодаря интеллектуальному погружению в особую атмосферу, способствующую преодолению стереотипов, привычных представлений, систем, концепций, выходу за пределы традиционных рамок образовательных задач и переходу к собственно научному подходу [17: 41].

Литература

1. Авраамов А. М. Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Музыкальный современник. 1916. Вып. 2. С. 80–103.
2. Авраамов А. М. Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // Музыкальный современник. 1916. Вып. 6. Февраль. С. 81–98.
3. Авраамов А. Музыка насквозь математична // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 126–128.
4. Авраамов А. М. Народ и художественное творчество // Искусство и народ: Сб. статей / под ред. К. Эрберга. Пг.: Колос, 1922. С. 79–91.
5. Авраамов А. Научная организация художественного материала: Перспективы метода точных наук в теории и практике современного искусства // Румянцев С. Арс Новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М.: ООО «Дека-ВС», 2007. С. 23–243.
6. Авраамов А. М. Проблемы Востока в музыкальной науке: Arbeitshypothese // Русский современник. Л.; М., 1924. Кн. 3. С. 216–227.
7. Авраамов А. Смычковый полихорд // Музыкальный современник. 1915. № 3. С. 44–52.
8. Авраамов Арс. Синтетическая музыка // Современная музыка. 1934. № 8. С. 67–75.
9. Авраамов А. М. У истоков великой проблемы // Искусство народов СССР. М.: Государственная академия художественных наук, 1927. Вып. 1. С. 64–70.
10. Авраамов А. М. «Ультрахроматизм» или «омнитональность»? // Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 157–168.
11. Авраамов А. М. Фольклор и современность // Современная музыка. 1927. № 22. С. 286–287.
12. Авраамов А. Я протестую // Жизнь искусства. 1927. № 10. С. 15.
13. Адэр Л. О. Микротоновая музыка в Европе и России в 1900–1920-е годы. Дис. <...> канд. иск. СПб., 2013. URL: <https://www.dissercat.com/content/mikrotonovaya-muzyka-v-evrope-i-rossii-v-1900-1920-e-gody> (дата обращения: 08.08.2021).

14. *Адэр Л.* Микротоновая идея: истоки и предпосылки // *Opera musicologica*. 2011. № 3–4 [9–10]. С. 114–134.
15. *Алексеева Л. Д.* Московский университет и становление преподавания этнографии в дореволюционной России // *Вестник Московского университета. Сер. 8: История*. 1983. № 6.
16. *Анфилов Г. Б.* Физика и музыка. М.: Детгиз, 1962.
17. *Арановский М. Г.* Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // *Искусство музыки: теория и история*. 2012. № 6. С. 41–60.
18. *Енукидзе Н. И.* «Победа над солнцем» наяву // *Искусство авангарда: язык мирового общения*. Уфа: АО Музей современ. искусства «Восток»: Башкортостан, 1992.
19. *Земцовский И.* Русская советская музыкальная фольклористика // *Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. научных трудов*. Л.: Музыка, 1967. Вып. 6–7 / под ред. Ю. Кремлева. С. 215–263.
20. *Корабельникова Л.* Сергей Иванович Танеев. URL: <https://www.belcanto.ru/taneev.html> (дата обращения: 08.09.2021).
21. *Кульбин Н.* Свободная музыка: Тезисы свободной музыки // *Семиотика и авангард: Антология* / ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин; Под общ. ред. Ю. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 547–549.
22. *Кульбин Н. А.* Свободная музыка: Применение новой теории художественного творчества к музыке. СПб.: Военная типография, 1909.
23. *Лурье А. С.* К музыке высшего хроматизма // *Стрелец*. 1915. № 1. С. 81–83.
24. *Матюшин М. В.* К руководству новых делений тона // *Матюшин М. В.* Руководство к изучению четвертей тона для скрипки: принцип общей системы изучения удвоенного хроматизма. Пг.: Журавль, 1915.
25. *Матюшин М. В.* Мои музыкальные композиции (Матюшин М. Моя жизнь) // *Отдел рукописей Пушкинского Дома РАН*. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 70.
26. *Орлов Г.* Древо музыки / ред. А. Г. Ковнацкая; предисл. М. С. Друскина. СПб.: Сов. композитор. С.-Петербург. отделение; Вашингтон: Н. А. Frager & Co., 1992.

27. *Ровнер А.* Вступ. ст. / Авраамов А. Музыка насквозь математична // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 126–128.
28. *Розенов Э. К.* О развитии и преобразовании тональной системы // Сборник работ комиссии по музыкальной акустике. М., 1925. Вып. 1. С. 42–90.
29. *Румянцев С.* Арс Новый, или Дела и приключения безустаального казака Арсения Авраамова. М.: Дека-ВС, 2007.
30. *Сабанеев А.* Письма о музыке // Музыкальный современник. 1916. № 6. Февраль. С. 99–108.
31. *Сабанеев А.* Эволюция гармонического созерцания // Музыкальный современник. 1915. № 2. С. 18–30.
32. *Смирнов Д. В.* Становление музыкальной фольклористики как учебной дисциплины в России конца XIX — начала XX века. URL: <http://econf.rae.ru/article/7733> (дата обращения: 08.09.2021).
33. *Фадеева Е.* Союз музыки и техники // Знамя коммуны. 18 ноября 1987 г. ГИММК. Ф. 473. № 204.

**Татьяна Терехова,
Анна Тихомирова**
(Екатеринбург)

**Поиск идеала звучания
струнных инструментов в творчестве
уральского мастера В. М. Терехова**

Старинным итальянским мастерам удалось сохранить секреты своего творчества <...> вместо научных трактатов и теории они оставили нам большое количество превосходных инструментов, в которых знания их выявлены полностью, произведения эти для пытливого ума, в сущности, заменяют книги. Наше дело — научиться их читать.

Е. Витачек [2: 30]

Владимир Михайлович Терехов (1931–2010), через мастерскую которого прошло множество струнных смычковых, совмещал работу по реставрации старинных итальянских, французских и других инструментов с глубоким их изучением. За долгую творческую жизнь в его руках побывали инструменты таких мастеров, как А. Амати, Дж.-Б. Габриелли, Ф. Гобетти, А. Страдивари, А. Гварнери, Н. Люпо, М. Альбани. В. М. Терехов задался целью постичь секреты их мастерства. На этом пути ему открылись многие тонкости изготовления струнных смычковых инструментов. Большую роль также сыграло знакомство с другим известным уральским скрипичным мастером — Р. Г. Виксининым (1938–1992). В тесном творческом содружестве рождались новые решения, формулировались гипотезы на стыке искусства, естественных и точных наук; в применении к изготовлению инструментов рассматривались различные философско-эстетические концепции. Так, в 1970-е гг. в общении с учениками и единомышленниками Виксинин неоднократно высказывал гипотезу о том, что атмосфера имеет собственный тон определенной высоты, все живое и неживое также

имеет индивидуальный тон высоты, близкий к тону атмосферы. Нужно сказать, что в этой гипотезе присутствует рациональное зерно, которое еще предстоит изучить. Эти находки создателей струнных смычковых инструментов подтверждаются в настоящее время на практике. В частности, они повлияли на технологию изготовления и применяются скрипичными мастерами при выстройке резонирующего корпуса инструментов.



Ил. 1. Владимир Михайлович Терехов за работой (1970-е гг.). Фото из архива семьи Тереховых

Музыканты-исполнители и создатели музыкальных инструментов также часто отмечают, что лучшие старинные инструменты (в нашем случае смычковые) итальянских мастеров обладают звуком, близким к человеческому певческому голосу, способному заполнять большие залы и в то же время не оглушающему в небольшом помещении. Именно это качество является целью современных мастеров и исследователей секретов Страдивари, Гварнери и др.

Ради разгадки этой тайны Терехов занялся исследованием природы голоса и слуха человека. Собрал информацию (из областей физики волн, биологии, медицины, радиоэлектроники, акустики, вокала), а также проведя собственные исследования, он, продолжая идеи своего учителя Вискнина, высказывает мысль, что тон атмосферы (около 3 КГц) является «несущей» частотой для всех звуковых волн. Терехов связывал данную концепцию с радиотехническим аспектом передачи аудиосигнала, не упуская при этом из виду понятия музыкальной психоакустики (например, «кривые равной громкости») и известные знатокам классического пения факты о спектральной составляющей профессиональных голосов. Выводы мастера нашли отражение в его статье «Голос и слух человека без загадок».

Наше ухо принимает звуковую информацию подобно радиоприемнику. Из этого следует, что источник звука (голос или музыкальный инструмент) должен быть настроен подобно радиопередатчику на частоту, которая лучше всего распространяется в атмосфере, т. е. 3 КГц. У вокалистов эта частота называется верхней певческой формантой (ВПФ) и варьируется от 2,5 до 3,5 КГц (фа-фа#-соль 4-й октавы). Замечено, что голос, обладающий более мощной ВПФ, легко заполняет большой зал и одинаково хорошо слышен в любом его месте. Чтобы добиться такого качества звучания скрипки, очень важно правильно подобрать дерево и сконструировать инструмент так, чтобы ВПФ обладала максимальной мощностью. Для этого вспомним теорию распространения звуковых волн.

Когда дека получает импульс и начинает колебаться, образуются т. н. стоячие волны. Поскольку скорость распространения звука по древесине в разных направлениях — разная [вдоль волокон, поперек волокон, вдоль радиуса (радиально) и перпендикулярно радиусу ствола дерева (тангентально)], то длина волны в разных направлениях — тоже разная. Длина волны (2,5–3,5 КГц) вдоль волокон приблизительно 80 (77,5–

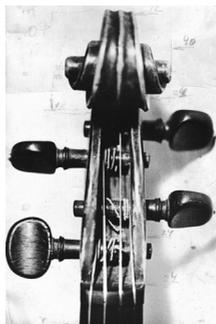
81,5) мм, поэтому в стоячей волне длина узла равна полуволне, т. е. около 40 мм. Длина деки скрипки измеряется девятью узлами и в зависимости от тона дерева может быть от 350 до 360 мм, и чем выше тон дерева, тем меньше этот размер. Очень важно подбирать для верхней и нижней дек, а также для всех частей скрипки дерево одного тона, чтобы размер верхней и нижней дек был одинаковым, и одинаковая ВПФ всех частей скрипки входила в резонанс и набирала большую мощность. Кроме того, дерево должно быть звучащим само по себе, т. е. при ударе по бруску звук должен быть достаточно гулким, глубоким, с ярким блеском. Индивидуальный вкус мастера при этом имеет большое значение.

При регулировке готовой скрипки подставка и душка ставятся в узловые линии, чтобы не гасить ВПФ. По узловым линиям (линиям Хладни) строится и сама форма скрипки, а также формы наружного и внутреннего сводов, подставки, головки, резонансных отверстий (эфов) и расположение их на деке. Абсолютно все линии построения скрипки — это узловые линии. Только при такой выстройке и таком подборе дерева инструмент максимально качественно будет нести звук в атмосферу. А атмосфера, имеющая тон около 3 КГц, лучше всего разносит звук на этой несущей высоте. «... Воздух в состоянии одновременно передавать самые разнообразные идущие в самых различных направлениях колебания. Каждое колебание при этом распространяется так, как если бы других колебаний не существовало», — писал У. Брэгг [1: 220].

Исследование скрипки Страдивари, ремонтируемой В. Тереховым в 1977 г. [инструмент скрипача Г. Я. Любмана, год изготовления 1717-й, подлинность подтвердил московский мастер-эксперт А. С. Кочергин (см. ил. № 2, 3)], доказало теорию подбора дерева по тону и точной выстройке инструмента по узловым линиям. Это объясняет, почему у Страдивари в разные периоды его творчества размеры инструментов менялись.



Ил. 2. Скрипка А. Страдивари, принадлежавшая скрипачу Г. Я. Любману. Фото из архива семьи Тереховых



Ил. 3. Головка скрипки А. Страдивари, принадлежавшей скрипачу Г. Я. Любману. Фото из архива семьи Тереховых

Очень важным фактором для построения резонатора корпуса скрипки является золотое сечение [соотношение двух величин a и b , $a < b$, когда справедливо $a/b = b/(a+b)$]. Такое отношение мы получаем в ряде Фибоначчи (Леонардо Пизанский, 1171–1228), каждое последующее число которого равно сумме двух предыдущих, и отношение предыдущего к последующему приблизительно равно 0,618, а последующего к предыдущему — 1,618. В природе золотое сечение является определяющим, в частности, скорость звука по радиусу ствола дерева ровно в 1,618 раз меньше скорости звука вдоль волокон, т. е. она составляет 0,618 от скорости звука вдоль волокон. Во столько же раз радиальный узел меньше продольного? Точно так же тангентальный узел и тангентальная скорость звука составляет 0,618 от радиальной, или 0,382 от продольной скорости. Например, если продольный узел составляет 39,5 мм (размер деки $39,5 \times 9 = 355,5$ мм), радиальный узел равен $39,5 \times$

0,618 = 24,4 мм, а тангентальный — $24,4 \times 0,618 = 15,1$ мм ($24,4 + 15,1 = 39,5$ мм). Отсюда понятно, почему в скрипках Страдивари высота свода деки и толщина клоцев радиального распила равна 15 мм. Благодаря таким пропорциям деталей корпуса достигается сбалансированность звукового излучения, придающая искомому тембру нужную «полетность» (что достигается присутствием в спектре ВПФ). Корпус скрипки является резонатором и конструируется по законам золотого сечения. Это объясняет размеры овалов, высоты обечаек, да и остальных параметров относительно длины деки и подтверждает правильность выстройки всех частей скрипки по узловым линиям. Собранный таким образом корпус скрипки будет являться идеальным резонатором.

По мнению Терехова, не менее важной для полетности и яркости звучания скрипки является «колокольность». «Колокольность» понимается мастером как богатство звука обертонами и, что особенно важно, комбинационными тонами. Наличие этого качества для Терехова в изготовлении инструментов являлось приоритетным. После правильной выстройки дека при ударе в любой ее точке дает единый основной тон, который дополняется обертоновым звучанием и комбинационными тонами, что придает звучанию скрипки особую объемность. Являясь специалистом по акустике и преподавателем архитектурной акустики в УГТУ-УПИ (ныне — УРФУ), Терехов оценивал акустические характеристики (такие, как время реверберации, наличие и отсутствие лишних шумов в звучании, дальность распространения звука и др.) залов, городских и природных пространств и музыкальных инструментов. Среди рассматриваемых объектов архитектуры были те, к которым мастер относился с особой любовью. По его глубокому убеждению, колокольня «Иван Великий» в ансамбле Московского Кремля является духовным центром России и эталоном звучания. Именно поэтому мастер в конце 1970-х гг. задался целью найти и построить такую форму скрипки, которая была

бы наиболее близка по своему тембру к акустике «Ивана Великого», к русским колоколам, их особой объемности, глубине и строгости. При работе над музыкальными инструментами вдохновляющей для мастера была его память о неповторимой акустике звукового ландшафта вокруг колокольни «Иван Великий». Свою уникальную авторскую скрипку «Иван Великий» (над которой мастер трудился на протяжении нескольких последних лет) Терехов мыслил как инструмент, наиболее соответствующий звукоидеалу русской музыки (см. ил. № 4, 5, 6). Он добивался характера звучания инструмента, ориентируясь на характер акустики колокольни «Иван Великий» и ее окрестностей. При конструировании инструмента мастер стремился воссоздать образ столь любимого им звукового ландшафта.



Ил. 4. Скрипка В. М. Терехова «Иван Великий». Этап конструирования дек. Фото из архива семьи Тереховых

Ил. 5. Скрипка В. М. Терехова «Иван Великий». Промежуточный результат, вид нижней деки. Фото из архива семьи Тереховых





Ил. 6. Скрипка В. М. Терехова «Иван Великий».
Промежуточный результат, вид внутренней части корпуса.
Фото из архива семьи Тереховых

Терехов тщательно изучал звучание колоколов по записям на грампластинках, а также живое звучание в разных городах России, где сохранились дореволюционные колокола. Именно русский колокол отличается особенной звучностью, чистым тоном, хорошей настройкой, мощностью и глубиной, тембральным богатством и, по его словам, «дальнобойностью». Исследователи колокольных звонов XVIII–XIX вв. отмечают, что «...развитие колоколов, а с ними и церковного звона в России надобно <...> поставить в связь <...> с характером самого звона у нас, совершенно отличным от западноевропейского» [4: 19].

Уральский скрипичный мастер В. М. Терехов всегда был убежден в том, что тембр колоколов незримо влияет на эталон звучания музыкальных инструментов и формирует особый звукоидеал русской музыки.

Литература

1. Брэгг У. Мир света. Мир звука. М.: Наука, 1967.
2. Витачек Е. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. М.: Гос. муз. изд-во, 1952.
3. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. М.: Музыка, 1990.
4. Рыбаков С. Значение церковного звона у христианских народов // Колокольные звоны России: [Сборник / Сост. В. С. Мартышин]. М.: Сов. Россия, 1990. С. 10–76.
5. Терехова Т. Ю. От Страдивари к «Ивану Великому»: портреты скрипок уральского мастера // Вопросы инструментоведения: Сб. статей и мат-лов VIII международного конгресса «Благодатовские чтения». СПб.: РИИИ, 2014. Вып. 9. С. 28–31.

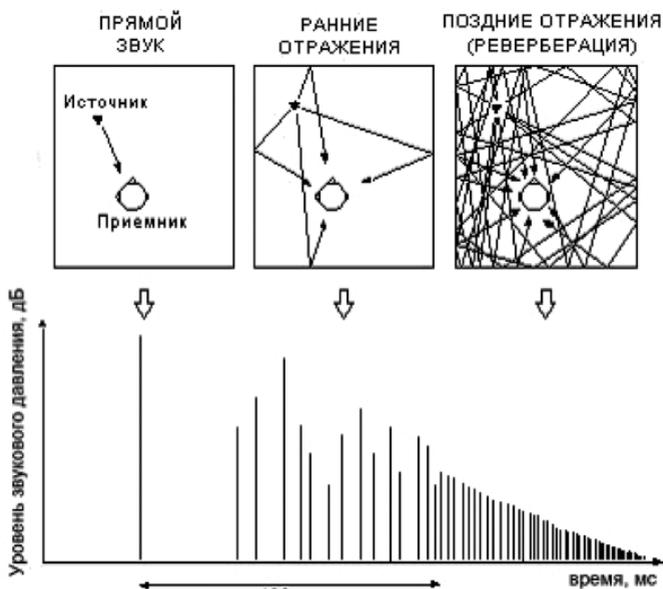
Анна Кузнецова
(Санкт-Петербург)

Акустическое пространство современных оперных театров в историческом контексте

Формирование акустического пространства современных оперных театров опирается на традиции греческих и римских амфитеатров. Древнегреческий театр сооружался на открытом воздухе, в холмистой местности и состоял из трех основных частей: оркестры, театрона и скены. Форма зала в виде параболоидной чаши позволяла решать задачи максимального размещения зрителей как можно ближе к сцене, оптимального распределения звука и хорошей разборчивости речи. Однако стоит отметить, что существовала большая разница в акустическом качестве и восприятии от первого ряда к последним рядам. Зрители, располагавшиеся на последних рядах, могли что-либо слышать лишь при низком уровне фонового шума. В наше время для представлений в амфитеатрах практически всегда используется звукоусиление.

Теперь необходимо обратить внимание на то, какие физические процессы происходят при формировании акустического пространства в каждой точке помещения (например в той, где находится слушатель). Сначала приходит прямой звук; затем первые отраженные звуки с некоторой задержкой во времени; затем двух-, трех- и четырехкратно отраженные звуки и т. д. (ил. 1). При каждом отражении часть энергии теряется, часть — приходит к слушателю и накладывается на прямой звук. Процесс спада звуковой энергии, когда сначала исчезает прямой звук, затем первые, вторые и т. д. отражения, называется реверберацией [1: 474]. См. ил. 1.

В начале XXI в. были проведены исследования сохранившихся древнегреческих театров с использованием компьютерного моделирования [5: 18, 7, 8]. Время затухания звука в полученных моделях увели-



Ил. 1. Процесс распространения звука в помещении

чивалось к низким частотам, что хорошо сказывается на его тембральных качествах. При этом энергия ранних отражений заметно преобладает над энергией поздних, что является важным условием для обеспечения разборчивости речи и прозрачности звучания. Время реверберации в античных театрах не превышает 1 секунды.

В период средневековья интерес к театру упал. Память об античном драматическом искусстве была утрачена, а театральные сооружения постепенно уничтожались. Лишь в XIII в. театральные представления вновь начинают происходить на открытых площадях и во дворах гостиниц. Галереи и балконы обеспечивали пространство «зрительного» двора ранними отражениями, что способствовало формированию необходимого уровня разборчивости речи. Галереи также защищали театральное пространство от внешних шумов, а отсутствие крыши снимало проблемы излишней гулкости.

В 1584 г. в Виченце (Италия) при строительстве театра «Олимпико» впервые был создан закрытый объем театра. Это позволило к прямому звуку и ранним отражениям добавить отражения поздние. Расположение сцены и мест для зрителей приблизительно соответствовало плану римского амфитеатра, театр вмещал около 1000 человек (ил. 2).



Ил. 2. Театр Олимпико

В театре Фарнезе в Парме план амфитеатра и прием обработки портала сцены еще сохраняли следы античных традиций. Зал в плане представлял прямоугольник с полукруглой частью сзади. Сцена напоминала античную, но здесь впервые появился относительно узкий порталый проем, за которым открывалась очень глубокая двойная сцена с кулисными декорациями (ил. 3). Благодаря такой организации пространство



Ил. 3. Театр Фарнезе. 1618 г.

сценy становится акустически обособленным объемом. И если в греческом амфитеатре актеры, хор, музыканты-инструменталисты находились примерно в одинаковых акустических условиях, то здесь происходит постепенное разъединение певцов на авансцене и музыкантов, размещавшихся перед сценой.

ального театра, когда представления устраивались на площадях, окруженных домами, окна которых образовывали ярусы, а из них, как из лож, зрители следили за представлением [3: 25; 4: 164]. Требования к акустическим параметрам новых театров усложняются — наряду с достижением хорошего качества звучания певцов и инструменталистов было необходимо обеспечить хорошую разборчивость речи. Примерно в это же время создается итальянский тип зала в виде усеченного эллипса или подковы.

Появление оперы также привело к увеличению размеров музыкального ансамбля, постепенно выросшего в полный оркестр, который располагался на отдельной площадке перед сценой, а со временем и ниже уровня сцены — в оркестровой яме. Оптимальному балансу между певцами и оркестром способствовало частичное перекрытие оркестровой ямы: небольшой навес позволял уменьшить излучение непосредственно в зал звука расположенных под ним громких инструментов оркестра (обычно медных духовых и ударных).

Самое выдающееся воплощение итальянского типа театра — это театр Ла Скала, построенный в Милане в 1778 г. (ил. 4). Его зал, вмещающий 2289 зрителей, в акустическом отношении являлся одним из лучших в Европе. Время реверберации на средних частотах составляло 1,24 с. Ита-



льянские оперные театры, благодаря акустическому совершенству своих залов и устройству сцен, получили большое распространение и оказали влияние на строительство театров во всей Западной Европе.

Ил. 4. Ла Скала. Милан

Заслуживающим внимания оперным театром, в котором отказались от классической итальянской тради-

ции многочисленных лож и балконов, является театр Вагнера в Байрёйте, построенный в 1876 г. (ил. 5). Зрительный зал оперного театра — прямоугольной формы, с веерообразным расположением зрительских мест. В результате из-за большого радиуса кривизны ступеней и сильно суженного порталного проема отсутствовала одинаковая, как в античном амфитеатре, видимость сцены для всех зрителей — с крайних мест сектора взгляду открывалась лишь половина сценической площадки.



Ил. 5. Фестивальный театр. Байрёйт

Авансцена была организована таким образом, что создавалась иллюзия большей удаленности сценического действия, чем она была на самом деле. Оркестровая яма располагалась глубже, чем в классических образцах оперных театров, и была прикрыта полом авансцены так, что ни оркестр, ни фигура дирижера не были заметны для зрителей (ил. 6). Двойная сцена и конфигурация оркестровой ямы создавали, пользуясь терминологией Вагнера, «мистическую бездну» между публикой и сценой.



Ил. 6. Оркестровая яма Фестивального театра

Оркестровая яма имела деревянное перекрытие, состоящее из двух частей: горизонтальной панели, располагавшейся перед сценой и почти полностью накрывавшей оркестровую яму, и панели в форме ракушки, которая располагалась на краю, у партера, и предотвращала распространение прямого звука в зрительный зал. Таким образом, в зале между вока-

листами и оркестром формировался оптимальный баланс, но исполнителям приходилось подстраиваться под новые акустические особенности: 1) из-за продолжительного времени реверберации была затруднена связь оркестра и вокалистов, что могло сказываться на совместности исполнения; 2) расположение оркестрантов также отличалось от общепринятого — первые скрипки находились справа от дирижера. По всей вероятности, это применялось для того, чтобы излучение прямого звука направлялось в первую очередь на сцену. Контрабасы, виолончели и арфы разделялись на группы и размещались по обе стороны ямы.

Из-за того что в зал от оркестра в основном поступал отраженный звук, менялся тембр при закрытом (звучание увертюры) и открытом занавесе. Также было замечено, что в полупустом зале акустика резко ухудшается, в частности появляется порхающее эхо. Даже в целиком заполненном состоянии (зал вмещает 1645 зрителей) он обладает достаточно длительной реверберацией, порядка 1,6–1,7 с.

С конца XIX — начала XX в. в архитектуре оперных театров неоднократно предпринимались попытки преобразования формы ярусного театра. Изменения касались как переустройства зрительного зала, так и сценической коробки. Происходило увеличение вместимости зрительного зала, что привело к комбинированной форме сплошного амфитеатра и нескольких глубоких террасообразно располагаемых балконов.

Театр Метрополитен Опера в Нью-Йорке с 1778 г. и до реставрации в 1966 г. имел довольно противоречивую репутацию в отношении акустических характеристик. Считалось, что только действительно мощные голоса могли озвучить зал, при этом даже вокалистам с сильными голосами приходилось форсировать звук.

Когда при реставрации театра проводили акустические измерения, выяснилось, что время реверберации составляет 1 с на средних частотах, что свидетельствует о том, что зал был «неживым». Реверберация также отсутствовала на высоких частотах. При разра-



ботке нового архитектурного проекта удалось увеличить время реверберации до 1,6 с, и добиться ее появления на верхних частотах. Повысилась разборчивость речи (ил. 7).

Ил. 7. Театр Метрополитен Опера после реставрации. Нью-Йорк

В 60-е годы XX в. при акустическом проектировании проводились испытания на уменьшенных физических моделях. В конце XX в. развиваются технологии компьютерного моделирования акустики помещений.

Акустическая задача Оперного театра Осло (Норвегия), построенного в 2007 г. (ил. 8), заключалась в нахождении баланса между ясностью и разборчивостью слов вокалистов и концертным звучанием оркестра. По мнению акустиков, старые оперные театры обладают коротким временем реверберации, из-за чего оркестр звучит сухо. Для увеличения времени реверберации было принято решение сделать зрительный зал в поперечном сечении более узким на нижнем уровне и более широким на верхнем. В итоге время реверберации стало не менее 1,7 с [9].

Оркестровая яма оперного театра регулируется по высоте и по площади. Сцена состоит из 16 независимых площадок, с помощью которых можно изменять ее размеры без ущерба акустике. Можно также корректировать время реверберации с помощью драпировок, расположенных вдоль задних стен. Геометрическая форма балконов неравномерна, она трансформируется в зависимости от акустической функции: балконы, расположенные по боковым сторонам зрительного зала, отражают звук назад и вниз к аудитории; балконы, расположенные в конце зала, рассеивают звук во избежание появления ярко выраженных резонансов. На потолке находится отражатель овальной фор-

мы, который действует по такому же принципу, как и балконы. Внутри этого отражателя находится люстра диаметром 7 м, которая помимо освещения зрительно-



го зала служит дополнительным отражателем. Стены на каждом уровне обшиты дубовыми выгнутыми панелями таким образом, чтобы звук равномерно распространялся по всему залу, без какой-либо фокусировки звуковых волн.

Ил. 8. Оперный театр. Осло

В настоящее время активное строительство оперных театров наблюдается в Восточной Азии. В 2010 г. известным архитектором Захой Хадид был построен оперный театр в Гуанчжоу (Китай). Отличительными особенностями зрительного



зала этого театра явились отсутствие углов и асимметричная форма. Стены зала облицованы рельефными панелями из гипса, армированного стекловолокном (ил. 9).

Ил. 9. Оперный театр Гуанчжоу. Китай

Канадский тенор Ричард Марджисон, отзываясь об акустике зала, говорил, что, несмотря на большие размеры, зрительный зал не лишен интимности. Акустика не слишком суха и не слишком прозрачна. Эксперты сходятся во мнении, что акустика театра подходит как для европейской, так и для традиционной китайской оперы [7].

В 2015 г. завершилось строительство оперного театра на севере Китая, в городе Харбине (ил. 10). Извилистые и плавные линии здания театра повторяют форму реки. Стены большого зала сделаны из мань-



чжурского ясеня, который плавно обрамляет сцену и зрительские места [8].

Ил. 10. Оперный театр. Харбин

В 2012 г. началось строительство оперного театра в Пусане (Южная Корея) (ил. 11). Зал задуман подобно музыкальному инструменту, с точно выверенными резонансами. Стены



планируется построить из массивных панелей вишневого дерева. На данный момент строительство еще не окончено.

Ил. 11. Проект оперного театра в Пусане

Таким образом, эволюционное развитие оперных театров от эмпирического способа проектирования в XX в. перешло к созданию театров на современной научной основе. Проблема формирования акустического пространства, занимающая научное сообщество на протяжении нескольких столетий, находит решение в создании новых форм и методов компьютерного моделирования, что позволяет поднять проектирование современных оперных театров на новый уровень.

Литература

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика. Учебник для высших учебных заведений. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006.
2. Алдошина И. 143-й конгресс AES — научные результаты. URL: <http://www.allprosound.ru/sobytiya/Conference/143-kongress--AES---nauchnie-rezultati.html> (дата обращения: 15.12.2021).

3. Бархин Г. Б. Архитектура Театра. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1947.
4. Всеобщая история театра / [подгот. текста И. Долгановой, Ю. Хомайко, Т. Ямпольский]. М.: Эксмо, 2012.
5. Рустамов А. Р. Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры: дис. ... канд. иск. СПб., 2013.
6. *Ball Ph.* Why the Greeks could hear plays from the back row. URL: <http://www.nature.com/news/2007/070323/full/news070319-16.html> (дата обращения: 15.12.2021).
7. Guangzhou Opera House / MAD Architects. URL: <https://www.marshallday.com/our-work/performing-arts/guangzhou-opera-house/> (дата обращения: 12.12.2021)
8. Harbin Opera House / MAD Architects. URL: <https://www.archdaily.com/778933/harbin-opera-house-mad-architects> (дата обращения: 15.12.2021).
9. Oslo Opera House / Snøhetta. URL: <https://www.archdaily.com/440/oslo-opera-house-snohetta> (дата обращения: 15.12.2021).

Андрей Денисов
(Санкт-Петербург)

**Критерии плагиата
в музыкальном искусстве:
исторический аспект проблемы**

В музыкальной науке понятие «плагиат» используется давно и достаточно часто¹. Обращение к нему связано с решением комплекса вопросов этического, юридического, эстетического характера. Особенно сложной оказывается проблема экспертизы ситуаций плагиата и объективной оценки его потенциальных проявлений². Это сопряжено с тем, что конкретные трактовки самого явления заимствования в искусстве и соответственно того, что является плагиатом³, а что нет, оказываются весьма неоднозначными.

В самом общем плане они обусловлены: 1) во-первых, отсутствием четких «формальных» критериев творческой оригинальности, значительно большей

¹ См.: [22], [3], [16], [23], [7], [10].

² В музыкальном искусстве эта проблема еще ждет своего решения, среди немногих работ, связанных с ней, см.: [4].

³ В настоящей работе понятие «плагиат» трактуется как частный случай более широкого явления «заимствование», включающего в себя, например, пародийное заимствование.

свободой в обращении с «чужим материалом» в художественном творчестве (по сравнению с научным); 2) во-вторых, исторической изменчивостью в трактовке границ оппозиции «свое/чужое», их подвижностью, и, как следствие, — вариативностью художественных норм заимствования, при которых оно может считаться допустимым в системе этических ориентиров эпохи. В настоящей статье мы кратко коснемся второго обстоятельства и покажем изменчивость этих норм в музыкальном искусстве на нескольких конкретных исторических примерах.

Хорошо известно, что в эпоху Барокко композиторы могли совершенно спокойно обращаться к заимствованию как чужого, так и своего материала (из ранее написанных сочинений). Критерий оригинальности в это время (как и в период Ренессанса) заключался в искусстве *развития* тематизма, его происхождение не имело первостепенного значения.

Этим объясняется впечатляющий масштаб заимствований у многих композиторов (например, у Г. Генделя), стремившихся, в первую очередь, увидеть уже созданный тематизм в новом ракурсе, свободно перенося его в новый жанровый, фактурный, исполнительский контекст. Недопустимым в этой эстетической системе считалось дословное, точное копирование чужого произведения, осуществленное без каких-либо изменений. Поэтому обилие композиций, созданных в технике *pasticcio*, по самой своей природе не вызывало отрицательной реакции ни у слушательской аудитории, ни у профессиональных музыкантов. Ранее созданный материал в любом случае подвергался свободной обработке, при которой приемы развития и общие драматургические контуры сочинения обновляли его в весьма широких пределах.

При этом в композиторской практике XVII в. сложились устойчивые методы обращения с чужим материалом. Анализируя их, П. Вольни выделяет следующие три: первый — легкая обработка первоисточника посредством изменения текста, исполнительского состава

ва, транспозиции, присоединения дополнительных голосов; второй предполагает производность нового материала по отношению к первоисточнику; третий — полемическую, соровнительную трактовку использованных в нем методов развития и введение вместо них новых, свободно трактованных⁴.

Рассматривая подобные ситуации, мы понимаем, что для композиторов значим был не столько сам факт заимствования, сколько то, в каком *контексте* этот материал функционирует. Данное обстоятельство решительно снимало вопрос плагиата, понятие о котором в это время также существовало. Во «Всеобщем словаре, содержащем все слова французского языка, как старинные, так и новые» А. Фюретьера (изд. 1690 г.) понятие «плагиатор» (*plagiaire*) сформулировано достаточно четко и однозначно — автор, беззастенчиво заимствующий чужие работы, чтобы присвоить себе их славу. Р. Енглэндер упоминает о ситуации, когда К. Ф. Э. Бах вместо того, чтобы сочинить новую кантату для университета в Галле, переписал кантату своего отца, изменив только слова⁵; И. Маттезон обвинил Г. Генделя в плагиате, так как последний, по его мнению, взял фрагмент из его оперы «Порсена»⁶. Хорошо известен пример с «деятельностью» Дж. Бонончини: в 1731 г. композитор, будучи членом Академии старинной музыки в Лондоне, оказался в центре шумного скандала. Он был обвинен в том, что приписал себе авторство сочинения А. Лотти «*In una siepe ombrosa*» (из собрания «*Duetti, terzetti e madrigali*», 1705 г.). Ситуация явного плагиата раскрылась благодаря испол-

⁴ См.: [2: 17, 26, 29]. Раскрывая смысл второго метода, автор приводит описание следующей процедуры из работы И. Кирнбергера «*Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*»: вначале надо сочинить новый бас к мелодии из первоисточника, а затем, трактуя бас как верхний голос, написать к нему уже окончательную басовую линию [2: 26].

⁵ См.: [16: 50].

⁶ См.: [15: 71–72].

нению этой композиции под руководством Б. Гейтса, что, возможно, и послужило причиной переезда Бонончини во Францию⁷.

В то же время свободная трансплантация (и сопро-
вождавшая ее *переработка*) материала оставалась
нормой в художественной практике как минимум до
конца XVIII в. Причем устойчивой она была в разных
национальных традициях и жанровых сферах. Иссле-
дуя русскую церковную музыку, А. Кутасевич пишет:
«Заимствование музыкального материала было при-
вычным явлением в творческой практике XVIII века.
<...> Преимущественно анонимное бытование опусов
и высокая степень типизации музыкального языка,
а также блочный принцип построения произведений
давали широкий простор для таких компиляций, ко-
торые могли осуществляться не только авторами, но и
исполнителями. В эпоху “нового” концерта осознание
роли автора значительно возросло, основные принци-
пы формы и драматургии произведения существенно
изменились, а музыкальный язык индивидуализиро-
вался, поэтому прямое заимствование материала из
чужих произведений уже исключалось. Однако если
материал воссоздавался не буквально, а в переработан-
ном виде, то это не считалось плагиатом» [5: 115–116].

Следует добавить, что метод работы, основанный
на компиляции фрагментов ранее написанных опу-
сов, обрел распространение и в ряде светских жанров.
Помимо попури, появлявшихся в довольно большом
количестве, это жанр балета, длительное время (вплоть
до первых десятилетий XIX в.) предполагавший созда-
ние целого на основе общеизвестных мелодий из опер,
песен и т. д.⁸ Внемузыкальное содержание перво-

⁷ Как отмечает Р. Роллан, Бонончини настаивал на своем авторстве, и в результате пришлось проводить целое рассле-
дование с участием множества свидетелей и самого А. Лотти [9: 72]. Документы этого скандального дела были опубликованы см.: [20].

⁸ Многочисленные примеры приведены в: [25].

источников давало возможность лучше понимать сюжет, сообщая хореографическому решению высокую степень понятийной конкретности. Кастиль-Блаз даже предложил своего рода эстетическое обоснование подобной практики: «Музыка, соединенная с поэзией, производит настолько сильное впечатление на душу, что мелодии, даже если они лишены очарования слова, все равно сохраняют свой [внемузыкальный] смысл» [14: 177–178].

Совершенно иная ситуация складывается в XIX в. Для композиторов оказывается важной *индивидуальная репрезентативность материала*, можно даже сказать — его уникальность. В особенно острой форме это представление выражено в эмоциональном пассаже Ф. Листа: «Былого социального искусства более не существует, нового — еще нет. Кого встречаем мы по большей части в наши дни? Скульпторов? Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? Нет, фабрикантов музыки. Всюду *ремесленники*, и нигде нет *художников*. И в этом жестокие муки для тех, кто родился гордым и независимым, как истое дитя искусства» [6: 72]. Так или иначе, жажда подобной «творческой независимости» преследовала многих композиторов. Причем воплощалась она нередко в форме самокритики в подражании чему-то уже написанному. П. Чайковский, сочиняя «Иоланту», жаловался: «Каждую минуту я замечаю, что впадаю в повторение себя же» [8: 173]. А еще раньше, создавая «Пиковую даму», композитор написал: «Начал оперу и недурно (начало украдено у Направника)⁹. Даже если авторы и позволяли себе сознательно позаимствовать что-то из собственных опусов, они обращались к композициям, которые сами же считали незрелыми, ученическими, которые остались неизданными или не исполнялись перед широкой аудиторией (именно так поступал, например, Ж. Бизе).

⁹ См.: [13: 305]; забавно, что в подстрочном примечании при этом указано: «Э. Ф. Направник решительно не может припомнить — из какого его сочинения».

Острый и всевидящий взор композиторов быстро подмечал сходство тематического материала и в чужих опусах — в изобилии подобного рода упреки можно обнаружить, например, в статьях Р. Шумана. Известны и ситуации судебных разбирательств, касающихся обвинений в плагиате — как в XIX, так и в начале XX в. Среди примеров — судебный процесс, инициированный в связи со сходством «Лебедя» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса с одной из тем «Веселой вдовы» Ф. Легара [16: 55].

О формировании нового отношения к проблеме *оригинальности творчества* особенно ярко свидетельствуют изменения в трактовке самих *понятий* «плагиат» и «заимствование». Так, если во французских изданиях XVII в. употребление слова «*plagiat*» обнаруживается в единичных случаях, в первой половине XVIII в. — чуть более десяти, во второй половине — уже в шесть раз больше, в первой половине XIX в. — еще в шесть раз больше (т. е. около 400), во второй половине — более 1100¹⁰.

Судя по всему, увеличивалось число не фактов *явного* плагиата, а ситуаций, которые *провоцировали* обращение к этому понятию. Причем, меняется и его интерпретация. В 1758 г. К. Гельвеций отмечал, что любая новая идея обязательно имеет сходство с уже известными идеями, что и вызывает соблазн постоянных обвинений в плагиате [18: 544]; аналогичная мысль будет представлена и спустя 15 лет в *Recueil de plusieurs pièces d'éloquence et de poésie présentées à l'Académie des jeux floraux*, где будет отмечено, что разные идеи принадлежат всему миру, и каждый может воспользоваться ими. Но уже в 1788 г. в статье «Имитация» из *Encyclopédie méthodique* понятие «плагиат» охарактеризовано как явно отрицательное явление («*crime de plagiat*») [19: 449]; в самом конце XVIII в. П.-А. де Ва-

¹⁰ Данные приведены на основе анализа публикаций, размещенных на сайте <https://gallica.bnf.fr> (по состоянию на 04.11.2020, учтены все типы документов, по всем темам).

лансьен отмечает, что работа в чужой манере означает бессилие оригинальности [26: 500]; близкие мысли обнаруживаются и в изданиях начала XIX в., и позже¹¹.

Более дифференцированно к этой проблеме в музыкальном искусстве подходит М. Фети, разграничивающий два вида плагиата: при первом «автор бесстыдно воспроизводит то, что до него сделали двадцать других», и цена этому — «общественное презрение», а справедливое наказание — забвение; при втором — обогащение искусства за счет развития уже существующих идей [17: 321]. Впрочем, чаще трактовка понятия «плагиат» все же имела однозначно жесткий, если не сказать ругательный, характер.

Конечно, подобное отношение к оригинальности как ведущему художественному критерию вызывало в XIX в. и контрмнения. Например, А. Франс в своей «Апологии плагиата» отмечает вполне в духе Гельвеция: «Наши современные писатели вбили себе в голову, что идея может быть чьей-нибудь исключительной собственностью. В прежнее время никто этого не думал, и на плагиат смотрели не так, как смотрят теперь» [12: 281]; «Когда мы видим, что у нас крадут мысль, посмотрим, прежде чем поднимать крик, действительно ли это наша мысль» [12: 285]; «Тот, кто озабочен только судьбой литературы, не интересуется подобными распрями. Он знает: ни один здравомыслящий человек не может похвастать, что он думает нечто такое, чего другой человек уже не думал до него. <...> Наконец он знает, что мысль ценна лишь по своей форме, и что придавать новую форму старой мысли — это и есть вся задача искусства и единственное возможное для человечества творчество» [12: 286].

¹¹ Так, в *Mémoires de la Société académique du département de l'Aube* указано, что плодом чтения должно быть умение думать, а не брать из книги обработанные мысли [21: 182]; Кастиль-Блаз определяет плагиат как «кражу музыкальных идей» [14: 147]; в *Répertoire méthodique et alphabétique de législation* [24] плагиат как литературное воровство определяется с юридических позиций [24: 494].

В этом высказывании А. Франса предвосхищаются взгляды создателей *теории интертекстуальности*, для которых все новое будет лишь пересказом уже существующих смыслов. Впрочем, присущее ей разочарование в оригинальности и неповторимости творческого акта в известной степени стало следствием разнообразных и многочисленных экспериментов авторов XX в. с «чужим словом», вплоть до полного растворения границ между ним и сферой собственного, авторского высказывания. В XIX в. композиторы искренне верили в возможность его самобытности. Не случайно если авторы этой эпохи и обращались к принципу цитирования, они были склонны подвергнуть материал первоисточника различного рода трансформациям, т. е. *индивидуализировать* его прочтение.

Как видно, историческая изменчивость в трактовке заимствований отражает и трансформации, происходившие в системе музыкального мышления в целом. Их формы определяются *двумя видами контекста*:

I. Конкретный художественный, мотивированный задачами, которые автор ставит в данном произведении.

II. Общеисторический, связанный с эстетическими ориентирами, действующими в коллективной памяти той или иной эпохи.

Сами же критерии, позволяющие дифференцировать различные версии заимствований в музыке, можно представить так:

1) осознаваемый / неосознаваемый характер проявления;

2) масштабы самого заимствования (от отдельной темы до целой композиции);

3) степень трансформации первоисточника;

4) акцентирование оригинальности тематического материала / особенностей его преобразования.

Отталкиваясь от этих критериев, ситуацию плагиата можно определить как *присвоение чужого целостного текста без изменений в его структурно-смысловой организации*. Плагиат неизбежно предполагает *полное и осознанное забвение* подлинного происхождения текста, потерю его связей с источником. Это и отличает его от цитирования, транскрипции, пародийного заимствования.

Насколько применимо это понятие по отношению к музыкальному искусству XX–XXI вв.? Сами ситуации заимствования в эту эпоху обретают вариативный характер в зависимости от того, в какой области музыкальной культуры они проявляются. Так, поистине шокирующие масштабы они имеют в массовой музыке (причем нередко оказываясь овеванными шлейфом скандалов и судебных разбирательств¹²). В академической музыке ситуация другая — композиторы могут либо в радикальной форме отказываться от связей с опытом прошлого (Я. Ксенакис, К. Штокхаузен), либо вступать с ним в диалог, вплоть до построения всего сочинения из огромного количества цитат (Л. Берио, Б. Циммерман). В этой системе художественных координат понятие «плагиат» нередко вообще теряет свой смысл, тем более что проблема узнаваемости авторского стиля оказывается актуальной для подавляющего большинства композиторов, довольно часто возводящих непреодолимые барьеры между своим произведением и слушательским восприятием.

Литература

1. Антипова Ю. К проблеме плагиата в отечественной массовой музыке // Идеи и идеалы. Новосибирск, 2015. № 2 (24). С. 126–136.
2. Вольни П. «Прекрасные итальянские музыкальные вещицы на немецкой земле»: О том, как сочиняли музыку после тридцатилетней войны // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко: Сб. ст. М., 2016. С. 18–50.

¹² Подробнее об этой проблеме см.: [1]; [11].

3. *Гинзбург С.* К вопросу о музыкально-исторических заимствованиях и плагиатах // Музыкальная летопись: Статьи и материалы / под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Л.; М., 1925. Сб. 3. С. 170–173.
4. *Каирова Д., Маскова Д.* О вопросах проведения экспертизы музыкальных произведений на предмет плагиата // Вестник науки: Международный научный журнал. 2018. № 9. С. 88–90.
5. *Кутасевич А.* Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделя: Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 1 (13). С. 104–119.
6. *Лист Ф.* Путевые письма бакалавра музыки: К Жорж Санд (3) // Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959. С. 70–79.
7. *Михайлов М.* Плагиат и цитата // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. Л., 1990. С. 261–263.
8. *Роллан Р.* Гендель. М., 1984.
9. *Рубаха Е.* Цитата, заимствование, плагиат, мистификация, или Краткая криминальная история музыки. Екатеринбург, 1998.
10. *Тансыккужина А.* Современное состояние музыкальной индустрии и проблемы плагиата песенных произведений // Вопросы студенческой науки. 2018. № 6 (22). С. 208–211.
11. *Франс А.* Апология плагиата: «Безумный» и «Препятствие» // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 288–296.
12. *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского (1885–1893). М., 1997. Т. 3.
13. *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма. М., 1951.
14. *Castil-Blaze.* Dictionnaire de musique moderne: Paris, 1925. Т. II.
15. *Critica musica.* Hamburg, 1722–1723.
16. *Engländer R.* Das musikalische Plagiat als ästhetisches Problem // Österreichische Helvétius C. De l'Esprit. Paris, 1758. P. 49–56.
17. *Fétis M.* La musique mise à la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger

- de cet art, et pour en parler, sans en avoir fait une étude approximative: 3^e édition. Paris, 1847.
18. *Helvétius C.* De l'Esprit. Paris, 1758.
 19. Imitation // Encyclopédie méthodique. Beaux-arts. Paris, 1788. T. 1. P. 445–450.
 20. Letters from the Academy of Ancient Music at London to Sig^r Antonio Lotti of Venice. With his Answers and Testimonies. London, 1932.
 21. Mémoires de la Société académique du département de l'Aube. 1803.
 22. *Moser A.* Musikalische Criminalia // Die Musik. 1923. XV/6. S. 423–425.
 23. *Noe G.* Das musikalische Plagiat // Neue Zeitschrift. Jg. 124. 1963. Heft 9. S. 330–334.
 24. Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public: jurisprudence Générale. 1857. T. 38.
 25. *Smith M.* Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. 1988. Vol. 6. № 2. P. 3–29.
 26. *Valenciennes P.* Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage. Paris, 1799.

Владимир Орлов
(Саратов)

Сюита ор. 25 А. Шёнберга в контексте эстетических теорий М. Вейца и П. Зиффа

Одним из ключевых признаков художественного творения является наличие в нем «нового». «Новое» в произведении искусства может присутствовать как в его форме, так и в его содержании, основной идее.

Музыкальная новация должна рассматриваться в контексте традиции. Творчество А. Шёнберга и его серийная техника были связаны с поисками новых музыкальных средств, с изменением социально-исторических и политических условий жизни, научно-техническим прогрессом. Отсюда стремление все систематизировать и упорядочить в серии. Показательно сравнение творческого метода А. Шёнберга с творческим методом И. С. Баха, предложенное П. Булезом. Композитор отмечает: «Отличие заключается в том, что Бах работал в условиях сложившегося тонального языка, не привнося в него новых элементов, но доводя его до оптимальной производительности, а Шёнберг работал в условиях разработки нового языка, когда тональный язык дошел до периода распада, и довел этот распад до крайних последствий — до “отсрочивания” тонального языка» [1: 72–73].

Американский философ XX в. М. Вейц, задаваясь вопросом «Что есть искусство?», указывал на изначально некорректность поставленного вопроса [2: 49]. Проблема, с которой следовало начать, — «какого рода понятием является искусство». По мнению М. Вейца, главный вопрос философии как таковой — объяснить отношение между применением некоторых видов понятий и условиями, при которых они могут быть употреблены правильно. Исследователь отталкивается от теоретической концепции Л. Витгенштейна, который «в опровержение философского теоретизирования в смысле конструирования дефиниций философ-

ских сущностей предоставил современной эстетике точку отсчета или будущего прогресса» [2: 50]. М. Вейц указывает на «Философские исследования» Л. Витгенштейна, где в качестве иллюстрации поднимается вопрос «Что есть игра?».

Ответ на этот вопрос мог бы быть представлен в виде некоего набора свойств — общего для всех игр. Однако Л. Витгенштейн предлагает рассмотреть то, что мы называем в быту играми (настольные игры, карточные игры, игры в мяч и т. д.), и выявить общие свойства для всех игр. В итоге он приходит к выводу, что между разными играми нет общих свойств, есть лишь «сходства, родственные отношения, целый ряд таковых <...>» [2: 51]. Л. Витгенштейн не дает определение игры, он подчеркивает: для того чтобы понять, что есть игра, необходимо сравнить разные игры.

М. Вейц указывает на подобие вопроса о природе игр и проблемы природы искусства: «Если мы действительно присмотримся к тому, что мы называем “искусством”, мы также не найдем общих свойств — только нити сходств. Познание искусства не состоит в том, чтобы схватить выявленную или открытую сущность, но в способности узнавать, описывать и объяснять те произведения, которые мы называем “искусством” благодаря этим сходствам» [2: 51].

Основным сходством между этими понятиями М. Вейц называет их открытую структуру. В качестве примера открытого характера понятия «искусство» М. Вейц приводит следующие вопросы: «Является ли “США” Джона Дос Пассоса романом?», «Является ли романом “На маяк” Вирджинии Вулф?», «Роман ли “Поминки по Финнегану” Джеймса Джойса?» [2: 51–52]. По справедливому замечанию М. Вейца, традиционный ответ на эти вопросы был бы либо положительным, либо отрицательным, «в соответствии с присутствием или отсутствием дефиниционных свойств» [2: 52]. Однако, нам думается, отвечать на данные вопросы следует по-другому. Согласно М. Вейцу, важен «не фактический анализ, касающийся не-

обходимых и достаточных свойств, а решение о том, сходно ли рассматриваемое произведение в некоторых отношениях с другими произведениями, уже названными “романами”, и, следовательно, гарантирует ли расширение понятия включение нового случая» [2: 51–52].

Далее М. Вейц утверждает, что если новое произведение N является повествовательным, содержит описание характера и диалог, но не имеет привычного хронологического порядка или содержит газетные сообщения, то оно напоминает ранее написанные романы А, В, С, с одной стороны (повествовательность, описательность, диалоги), но не похоже на них — с другой (отсутствие привычного хронологического порядка, газетные сообщения). Так же как романы В и С не были похожи на А в некоторых отношениях (при этом в других отношениях они были на них похожи), так и роман N не похож в некоторых отношениях на романы А, В, С, но имеет нити сходства по отношению к ним. Следовательно, произведение N — роман, но **роман нового искусства, новой литературы**.

М. Вейц проецирует теорию отношения к роману на другие виды искусства и жанры. Продолжая его логику, мы можем сделать вывод, что любое новое произведение искусства является подобием тех произведений, которые были созданы ранее, с одной стороны, и совершенно не похоже на них — с другой. Так, например, первая композиция А. Шёнберга, написанная в серийной технике, — Сюита для фортепиано ор. 25 — является произведением искусства, поскольку содержит некоторые свойства, сближающие ее с другими произведениями подлинного искусства.

Следует отметить, что мы не ставим под сомнение принадлежность Сюиты ор. 25 к произведению искусства и не считаем необходимым доказывать данный факт. Мы лишь проецируем установки теории М. Вейца на музыкальное искусство и с помощью его условных критериев приводим возможную систему доказательств данного факта по М. Вейцу, в контек-

сте теории которого эта сюита является музыкальным произведением, так как в ней есть ряд свойств, характерных для всех музыкальных произведений (звучность, ритм, форма и др.).

Однако сюита написана в серийной технике. Ранее в этой технике музыка не создавалась, что отличает рассматриваемое музыкальное произведение от его предшественников. Далее мы можем выяснить, является ли данный опус сюитой. Ведь именно так ее назвал автор. Общее для всех сюит в данном произведении Шёнберга несомненно присутствует: последовательность нескольких пьес, чередующихся по принципу контраста. Некоторые пьесы даже имеют танцевальное начало, а последняя часть — жига — и вовсе отсылка к барочной сюите. Однако такое танцевальное начало может оценить только музыковед-специалист, поскольку оно не лежит на поверхности, а скрыто непосредственно в нотном тексте. Черты, характерные для танцевальных жанров, можно отчетливо увидеть лишь глазами в нотах; их сложно услышать (отчасти это продолжение традиций Ф. Шопена, впервые создавшего концертные вальсы, мазурки и полонезы, лишённые прикладного значения).

И, наконец, последнее — все части сюиты объединены одной серией (параллель — все части барочной сюиты были объединены одной тональностью; здесь же — серия вместо тональности). Таким образом, произведение Шёнберга является **новой сюитой**, в которой хотя и есть черты, свойственные ранее написанным сюитам, но в то же время в ней есть и такие моменты, которые не характерны для привычных сюит, за счет чего расширяется само понятие «сюита».

Приведенная выше система доказательств М. Вейца показывает последовательную логику в выявлении трех условных характеристик данного опуса: произведение искусства, музыкальное произведение, сюита. Исследователь указывает на одно важное свойство нашей речи, связанное с бинарным использованием понятия «искусство»: «Мы используем понятие “искус-

ство” — одновременно и как дескриптивное, как “стул”, и оценочное, как “хорошее”» [2: 55]. Он справедливо отмечает, что человеку свойственно называть произведением искусства любую вещь, которая ему нравится. Мы остановимся подробнее на **дескриптивном использовании** этого понятия, поскольку именно оно более соответствует теме данной статьи.

М. Вейц отрицает наличие универсальных критериев, которые объединяют различные произведения искусства, поскольку в момент утверждения чего-либо как произведения искусства мы можем не обнаружить некоторых условий, которые в традиционном сознании являются общими для всех произведений искусства. При этом он выделяет следующие атрибуты произведения искусства: произведение искусства есть артефакт, собрание элементов, чувственно представленных при помощи какого-то средства, продукт человеческого умения [2: 56]. Если один из указанных критериев можно найти в том, что мы хотим назвать произведением искусства, то данный арт-объект следует обозначить именно так.

Безусловно, произведение искусства является и артефактом, и продуктом человеческого умения, но при этом художественное творение содержит в себе все атрибуты, выделенные М. Вейцем, а не только одну из них. Называя произведением искусства все, что соответствует хотя бы одному из указанных условий, мы рискуем потерять изначальный смысл произведения искусства, поскольку, согласно Вейцу, даже стул или стол, соответствующий этим критериям, можно назвать произведением искусства. То есть, в изложенной концепции формулируются четкие критерии, по которым можно было бы отличить произведение искусства от того, что таковым не является. С одной стороны, исследователь предлагает ряд критериев произведения искусства, с другой — утверждает, что наличие одного из критериев позволяет назвать нечто произведением искусства. Нельзя не отметить, что само по себе введение и перечисление критериев произведения искус-

ства есть не что иное, как попытка определения его сущности. Вследствие этого концепция Вейца представляется нам достаточно противоречивой.

Проблема, связанная с определением произведения искусства, получила развитие также в трудах другого американского исследователя, П. Зиффа, который в качестве отправной точки для определения любого объекта вводит терминологический конструкт «чистый случай» (clear-cut case), означающий некий образец, от которого необходимо отталкиваться. Например, анализ понятия «стол» нужно начинать не с эзотерического столика с девятью шестью ножками, а с обычного простого стола из дуба, так как это не вызовет интеллектуального сопротивления.

С произведением искусства дело обстоит иначе. П. Зифф утверждает, что о любом произведении искусства можно долго спорить, является ли оно таковым или нет, чего нельзя сделать применительно к простому столу или стулу. Чтобы доказать отсутствие «чистого случая» произведения искусства, он приводит картину «Похищение сабинянок» Никола Пуссена как «чистейший случай произведения искусства» [3: 63]. При описании этого произведения исследователь указывает на следующие факторы: это картина, созданная художником Никола Пуссеном «намеренно и осознанно с очевидным мастерством и тщательностью», «художник намеревался показать картину в таком месте, где можно было бы ее увидеть и оценить, где ее можно было бы созерцать и восторгаться ею» [3: 63–64].

Зифф предлагает определенный «набор характеристик, который обеспечивает нас группой достаточных условий для того, чтобы что-то можно было квалифицировать как произведение искусства» [3: 66]. Этот набор характеристик выводится на основе анализа указанной выше картины Пуссена и включает в себя следующие параметры: *жанр* (картина), *автор*, *создавший произведение намеренно, осознанно, мастерски* (Никола Пуссен), *намерение автора показать свое творение в том месте, где его можно увидеть (услы-*

шать) и *оценить* («Пуссен стремился к тому, чтобы его произведение созерцалось, изучалось, чтобы на него смотрели, восхищались им, критиковали и обсуждали некоторые люди, если не все» [3: 64]), *показ произведения* («произведение выставляется для рассматривания и обсуждения людьми» [3: 65]), *содержание* («произведение изобразительного искусства с определенной темой; оно изображает некую мифологическую сцену» [3: 65]), *структура* («картина имеет тщательно разработанную и сложную формальную структуру» [3: 65]). Исследователь дает свое видение указанной картины, при этом подчеркивает, что его толкование картины может отличаться от замысла автора и от того, что увидят на этой картине другие реципиенты.

В ходе анализа картины он выделяет несколько уровней, по которым ее могут воспринимать различные реципиенты. Первый уровень связан с чувственным восприятием картины: «Мы внимаем ее чувственным чертам, ее виду (look) и чувству» [3: 64] (наслаждение игрой света и цвета, диссонансами, контрастами и гармонией оттенков, сочетанием света и тени, насыщенностей, внимание узорам, окраске, текстуре, декоративности). Второй уровень, который выделяет П. Зифф, связан с рационально-конструктивным восприятием картины: «Мы можем также внимать структуре, замыслу, композиции и организации произведения» [3: 64]. Внимание воспринимающего субъекта сосредоточено, главным образом, на формальных взаимосвязях и перекрестных связях в произведении, на структуре, лежащей в его основе, на двухмерном и трехмерном измерениях, равновесии и контрасте, на последовательностях, совпадениях и ритмах линии, формы, цвета. Третий уровень связан с эмоциональным восприятием картины: «Мы можем также внимать выразительным, значимым и символическим аспектам произведения» [3: 64].

Конечно, далеко не каждый зритель сможет сосредоточиться на всех аспектах картины. П. Зифф указывает на то, что одни зрители во время восприятия

картины Пуссена будут интересоваться некоторыми из многих аспектов, им рассмотренными, другие же, напротив, — иными аспектами.

Зифф выделил следующие условные критерии произведения искусства: жанр, автор, намерение автора показать свое творение, показ произведения, содержание, структура, а также три уровня его восприятия (чувственное, рациональное или конструктивное и эмоциональное). Исследователь в своей статье анализирует произведение изобразительного искусства на основе собственной методологии. Мы полагаем, что данный метод анализа может быть применен и к произведениям других видов искусства. Ранее мы сделали краткий анализ Сюиты ор. 25 А. Шёнберга, целью которого было показать, как работают условные критерии М. Вейца применительно к этому произведению. Теперь мы предпримем попытку рассмотреть это произведение в контексте теории П. Зиффа.

Первый критерий произведения искусства, по П. Зиффу, — жанр, который композитор обозначил в названии произведения — сюита. Этот жанр имеет свои истоки в эпохе Средневековья и Возрождения, когда только начинали зарождаться танцевальные сюиты. Второй критерий — автор. В данном случае — композитор Арнольд Шёнберг. Третий критерий — намерение автора показать свое творение: сюита Шёнберга зафиксирована в нотном тексте, что уже означает данное намерение. Четвертый критерий — показ произведения — сюита исполнялась неоднократно разными музыкантами и имеет ряд исполнительских интерпретаций. Следующий критерий — содержание, которое выражено названиями частей сюиты. Структура сюиты во многом находит свои истоки в старинных сюитах (каждая часть, кроме первой, имеет танцевальный заголовок). И, наконец, три уровня восприятия сюиты уже зависят от воспринимающего субъекта.

На наш взгляд, П. Зифф слишком прямолинейно задает параметры произведения искусства. Так, воп-

рос о жанре не может быть критерием подлинности художественного творения начиная с XIX в., когда в музыке романтиков стал наблюдаться процесс смешения жанров и их новой трактовки. В творчестве Ф. Шопена появляются вальсы, мазурки, являющиеся не прикладными, а концертными. В его же творчестве впервые появляются не технические, а концертные этюды. Начиная с XIX в. классическая система жанров разрушается. Поэтому жанр как критерий художественного произведения теряет свою актуальность уже во второй половине XIX в.

Точно так же презумпция авторства не может быть критерием художественного произведения. Третий критерий — намерение автора показать свое творение — также весьма сомнителен. Всегда ли автор стремится показать свои творения публике? В истории музыки известны примеры, когда композиторы не хотели, чтобы их музыку исполняли или изучали, и они публично об этом заявляли (Ю. Ханон, Г. Уствольская).

Следующий критерий — показ произведения — довольно сомнителен, поскольку факт показа не означает, что перед нами — завершённое художественное творение. Оно может остаться незамеченным публикой, если не будет показано, но это не лишает его права называться произведением искусства. Таким образом, система критериев произведения искусства, предложенная П. Зиффом, не вполне продуктивна применительно к музыкальному искусству, хотя и может использоваться при анализе музыки.

Теории произведения искусства М. Вейца и П. Зиффа, безусловно, вносят огромный вклад в изучение философско-эстетических аспектов художественного творения. Каждый из авторов предпринимает попытку определить критерии произведения искусства. В данной статье их теория была спроецирована на музыкальное искусство, еще конкретнее — на одно произведение — Сюиту op. 25 А. Шёнберга. Было показано, как их теории работают применительно к анализу данного произведения.

Литература

1. Булез П. Воздействие Иоганна Себастьяна Баха // Булез П. Ориентиры I: Избр. ст. / [пер. с фр. Б. Скуратова]. М.: Логос-Альтера, 2004 (ПИК ВИНТИ).
2. Вейц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология / пер. с англ.; под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. С. 43–60.
3. Зифф П. Задача определения произведения искусства // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология / пер. с англ.; под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. С. 61–86.

Ольга Колганова
(Санкт-Петербург)

**Г. Гидони — С. О. Майзель:
проект Института изучения
света и краски/цвета
(Петроград/Ленинград, 1920-е гг.)**

Летом 1926 г. художник и изобретатель Григорий Иосифович Гидони (1895–1937) и физик, заведующий фотометрической лабораторией Государственного оптического института (ГОИ) профессор Сергей Осипович Майзель (1882–1955) разработали проект Института изучения света и краски¹. Именно так называл его художник на начальном этапе формирования своей концепции Нового искусства света и цвета, сосредоточившись с практической стороны — на разработке световых декораций и светооркестра, с теоретической — на «светокрасочности как особом виде искусства»². В более поздних работах словосочетание «свет и краска» было заменено им на «свет и цвет»: «искусство света и цвета», «первый вечер искусства света и цвета», «общество изучения света и цвета», «лаборатория света и цвета» и т. д.

Инициатором проекта, очевидно, был Гидони, занимавшийся проблемами взаимодействия света, цвета, звука, движения еще с 1919 г. До встречи с Гидони

¹ Со слов С. Майзеля, они познакомились весной 1926 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 2. Д. 1795. Л. 83). В 1926–1928 гг. Майзель принимал активное участие в проектах Гидони: в качестве консультанта участвовал в разработке оснащения гидониевской модели Светопамятника Октябрьской революции, а также в конструкции его светоцветовых аппаратов и др. О сотрудничестве Гидони и Майзеля см.: [13].

² Так назывался доклад Г. Гидони, прочитанный им в Государственном институте истории искусства на совместном заседании разряда изобразительного искусства и разряда истории и теории музыки 27 июля 1925 г.

С. Майзель, по всей видимости, также интересовался этой темой. Известно, например, что в 1923–24 гг. он проводил «опыты светового сопровождения музыки» совместно с композитором А. Чесноковым [17: 95].

Пакет документов о создании Института³ был подан в канцелярию Академии наук СССР предположительно в июне 1926 г. Эти материалы сохранились в Санкт-Петербургском филиале архива РАН, куда были адресованы его авторами на имена непременно секретаря АН академика С. Ф. Ольденбурга и академика А. Е. Ферсмана. Копия была направлена также А. В. Луначарскому, на поддержку которого Гидони неоднократно ссылался.

Первая часть пакета документов состояла из некоего вступления к проекту в целом — краткой докладной записки «По вопросу о создании института по изучению света и краски в их научном и художественном приложениях к жизни» (1) и достаточно объемного, изложенного в тезисной форме «Обзора истории развития европейской живописи в связи со стоящим перед современностью новым искусством: света и краски, полученных путем электрической энергии», представлявшего собой план преподавания соответствующей дисциплины в Ленинградском университете (2). В расширенном виде обзор был опубликован автором в 1930 г. в книге «Искусство света и цвета» в качестве «общей программы работы Института изучения света и цвета и общества изучения Искусства света и цвета» [6: 17].

Поскольку ранее текст вступительной части к пакету документов о создании Института изучения света и цвета не публиковался, приведем его полностью.

³ Об этих документах как об отдельной своей работе Гидони упоминал в «Библиографии к Искусству света и цвета», опубликованной им в книге «Искусство света и цвета» [6: 29–30]. Имея эти сведения, нам удалось обнаружить полный пакет документов в Санкт-Петербургском филиале архива РАН.

Г. Гидони. Докладная записка «По вопросу о создании института по изучению света и краски в их научном и художественном приложениях к жизни»

Необходимость не только научно-теоретического изучения, но одновременно и научно-художественного освещения вопросов света и красок и связанного с последними нового искусства Света и Краски, полученных с помощью электрической энергии, сегодня доказывать не приходится.

В виднейших культурных центрах всего мира этим вопросам уже уделено должное внимание и ведется большая научная работа (Ассоциация по изучению света и краски в Вашингтоне, Институт американских инженеров в Нью-Йорке с его 33-мя Секциями и 59-ью Отделениями, разбросанными по всей Америке; многочисленные лаборатории профессора Вильгельма Оствальда в крупнейших центрах Германии, наконец, совсем в недавнее время учрежденный в Германии-же особый Институт, имеющий продолжить работы И. А. Гофмана, А. В. Римингтона, Шредера, Скрябина, Чурляниса⁴ (в самое последнее время музыканта-изобретателя А. Лашло, Киль 1926) — все это заставляет указывать на необходимость централизации и объединения работы в указанной области, работы ведущейся в настоящее время в СССР в условиях бесполезного параллелизма или разобщенности (лаборатория при ГАХН в Москве, Акустическая лаборатория при Институте Истории Искусств в Ленинграде, лаборатория Оптического института) и настаивать на создании единого Института по изучению вопросов Света и Краски. Создание подобного института восполнило бы пробел в общей научно-исследовательской работе по указанному вопросу, с другой стороны связав эту работу с узко-специальной работой (собственно оптика и физика), ведущейся в Оптическом Институте при Ленинградском университете — обусловило бы ту полноту и всесторонность изучения вопросов света и краски, в которых сегодня нуждается наука, техника, искусство, музыка, живопись, театр, архитектура, которых повелительно требует жизнь.

⁴ М. К. Чюрлениса.

Ниже прилагаемая объяснительная записка представляет главные положения (пока лишь намеченные) курса, предположенного для ведения при Ленинградском университете, курса самостоятельного в научно-художественном отношении, а в общей разработке вопроса — параллельного научной работе Оптического института.

К организационной работе по созданию Института (разработка плана ближайшей деятельности Института и структуры его) — составитель докладной записки полагает желательным привлечь: Заведующего фотометрической Лабораторией при Оптическом институте профессора С. О. Майзеля, Б. В. Асафьева⁵, профессора Б. В. Фармаковского, проф. О. Ф. Вальдгауера и проф. А. А. Сидорова⁶, ученого секретаря ГАХН, профессора Е. М. Браудо⁷ и художника М. В. Матюшина.

⁵ Б. В. Асафьев присутствовал на докладе Гидони «Светооркестр, или использование света в применении к музыке» 15 июня 1925 г. в ГИИИ и высказывался по этому поводу с одобрением. См. протокол заседания теоретической секции музыкознания (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 10. Л. 23–24).

⁶ В своем отзыве о художнике профессор А. А. Сидоров, в частности, писал: «Григория Иосифовича ГИДОНИ я лично высоко ценю как вдумчивого и талантливого искусствоведа, очень удачно сочетающего в себе дарования незаурядного художника и весьма образованного специалиста – историка искусств. Его изобретение в области света, примененного к театру, мне представляется по беглому ознакомлению с ним имеющим составить эпоху сценического искусства. В области чисто научной труд о Греко, предпринятый Г. И. Гидони, мне представляется исключительно интересным и заслуживающим того, чтобы для обеспечения возможности его окончания Г. И. Гидони получил достаточную поддержку» (Архив РИИИ. Оп. 6. Д. № 40, л. 17 (документы с 23.05.28 по 1933 г.)

⁷ Е. М. Браудо был автором двух статей об изобретениях Гидони. Статьи имели симметричные названия: «Музыка и свет» [3] и «Свет и музыка» [4]. Обе были написаны в связи с ключевыми для художника событиями. Первая — в сентябре 1925 г. после прочтения Гидони двух докладов

Для успешного развития деятельности предлагаемого Института, автор записки полагает желательным присоединить его к числу научных учреждений, находящихся в ведении Академии Наук СССР.

В случае признания Академией Наук поднятого вопроса о создании подобного Института современным и заслуживающим внимания, автор настоящей записки просит разрешения представить, совместно с проф. С. О. Майзелем, особую докладную записку с подробно развитыми соображениями об организации и плане деятельности создаваемого Института⁸.

Исходя из этого текста, вторая часть материалов была подана в АН позже. Она состояла из докладной записки по вопросу «Новое искусство света и краски, полученное путем электрической энергии» за авторством Гидони, и докладной записки Майзеля «Технический отдел института изучения света и краски»⁹. К документам прилагались заметки о проектах Гидони в прессе [1; 2] и отзыв заведующего художественным отделом главнауки П. И. Новицкого¹⁰ о светооркестре.

Приведем текст отзыва:

в ГИИИ о светооркестре и светокрасочности (15 июня и 27 июля 1925 г.), другая — в сентябре 1928 г. после представления широкой публике макета Светопамятника X-летия Октябрьской революции.

⁸ Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 153–154.

⁹ На докладной записке С. О. Майзеля значится входящая дата — 23 июля 1926 г. Следовательно, оба документа датируются этим числом. Уже 30 июля 1926 г. они были направлены академику П. П. Лазареву на рецензирование (Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 2 Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 79).

¹⁰ Новицкий Павел Иванович (1888–1971) — искусствовед, театральный критик, театровед и литературовед, профессор Высшего театрального училища им. Б. В. Шукина. В период с 1926 по 1930 г. — ректор ВХУТЕМАСа. Так же, как и Гидони, родился в Ковенской губернии.

**Заведующий художественным отделом главнауки
П. И. Новицкий дал следующую оценку изобретения
Г. И. Гидони:**

Изобретение Гидони в области световой декорации сцены очень ценно, так как должно произвести целый переворот в театральной технике, потому что плоскостные декорации отжили свой век — теперь в театрах объемные декорации. Таким образом, проблема освещения становится особо актуальной для театра.

Для разрешения этой проблемы существуют два способа. Первый — при помощи проекционного фонаря на специальной площадке и второй — при помощи специального аппарата, который просвечивает ряд материалов. Проекционный фонарь несовершенен, не устраняет грубой светотени, актеры при таком освещении стеснены в своих движениях, не могут выйти за пределы очерченного круга, иначе получится тень.

Эти недостатки совершенно устраняются аппаратом, изобретенным Гидони.

Он дает совершенно ровное освещение, без светотеней, и благодаря этому аппарату постановщик может как угодно управлять светом, в каких угодно световых комбинациях. Таким образом, этим изобретением проблема освещения на сцене разрешена.

Это не прожекторство, а научная работа, проверенная специалистами и компетентными научными учреждениями Ленинграда. Вопрос идет уже не о проверке его, а о выполнении самого аппарата и о его применении¹¹.

Текст первой докладной записки в расширенном виде позже был опубликован в книге «Искусство света и цвета» [6: 6–16]. Поэтому обратим внимание лишь тот ее фрагмент, который не вошел в издание. Он касается попытки автора на основе созданного им инструментария выведения произведения изобразительного искусства, подобно музыке, в разряд временных.

¹¹ Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 137–164.

Данный проект, как и многие другие, автору не удалось осуществить, и в его книгах и статьях о нем практически нет упоминаний. Однако сама идея, имеющая в современном нам аудиовизуальном пространстве столь очевидное продолжение, весьма примечательна:

<...> Помимо вышеизложенных возможностей, Г. И. Гидони предполагает озаглавить «чествование двухсотлетия Академии Наук» картиной, имеющей явиться первой, в своем роде, картиной, написанной электричеством. Последнее представляется возможным при наличии указанного аппарата Г. И. Гидони в следующем виде:

Художник Г. И. Гидони при содействии и консультативном участии проф. Д. Н. Кардовского¹² выполняет художественную картину, изображающую заседание двухсотлетия Академии Наук¹³ с сохранением за ней всех присущих картине моментов: портретного сходства и композиции картины на плоскости, т. е. моментов историко-документальных и живописного оформления, картина эта воспроизводится затем на новом материале («паллопасе»), причем с помощью указанного выше аппарата изобретения Г. И. Гидони, картина эта, независимо от своего воздействия живописного в определенный момент, может изменяться в свете и краске по желанию в течение определенного промежутка времени, иными словами, картина будет «играть».

Таким образом, эта картина явится в истории живописи первой картиной, выводящей изобразительное искусство из разряда искусств, не действующих «во времени», в разряд искусств, подобно музыке, развивающихся «во времени» или, вернее говоря, будет произведением искусства и «во времени и в плоскости». Доказывать значение подобного произведения, не говоря об исторически-документальном его

¹² Дмитрий Николаевич Кардовский (1866–1943) — живописец, график, сценограф, профессор, действительный член Императорской академии художеств, заслуженный деятель искусств (1929).

¹³ 200-летие Всесоюзной Академии наук широко праздновалось в Москве и Ленинграде в сентябре 1925 г.

характере в общем развитии человеческой культуры, — не приходится¹⁴.

В завершение докладной записки Гидони обращается к секретариату АН СССР со следующим призывом и предложениями:

Автору настоящей докладной записки пришлось испытать в течение шести лет все те препятствия, которые обычно выпадают на долю людей, пытающихся предложить нечто новое. В условиях русской действительности препятствия эти носили зачастую трагикомический, зачастую трагический характер. Однако твердая уверенность, что авторитет высшего ученого учреждения, высшей хранительницы науки в России, Академии Наук, может быть призван в ту минуту, когда определенное научное достижение нуждается лишь в осуществлении, когда вопросы предварительной разработки проекта и реализации его исчерпаны, — твердая эта уверенность заставляет автора записки просить Конференцию Академии Наук:

1. Предпринять рассмотрение предлагаемого вниманию Академии вопроса с достаточной детализированностью и с этой целью предоставить возможность автору докладной записки дополнительно представить подробный посвященный разбираемому вопросу материал как научного, так и художественного порядка (партитура «Прометея» для свето-красочного исполнения, некоторые эскизы театральных декораций, схемы и чертежи аппаратов, эскиз картины Двухсотлетие Академии Наук) совместно с «микрологом о свете и краске» Г. И. Гидони.

2. Предпринять рассмотрение проекта, предлагаемого к учреждению Института, основные положения и деятельность коего разрабатывается Г. И. Гидони и С. О. Майзелем.

3. Одновременно оказать содействие автору докладной записки как изобретателю, предприняв шаги перед соответствующими учреждениями Союза ССР для скорейшего проведения в жизнь означенно-

¹⁴ Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 137–164.

го проекта, учитывая оказываемое уже проекту содействие со стороны А. В. Луначарского, Главнауки Наркомпроса, Гахна и Главэлектро В.С.Н.Х.¹⁵

Дополнением к описанию художественной части Института, осуществленному Гидони, стала докладная записка Майзеля «Технический отдел института изучения света и краски». К основным задачам отдела ученый отнес следующие:

Технический отдел должен иметь задачей работать совместно с Художественным отделом, исполняя поставленные ему последним задачи и развивая их в дальнейшие исследования. Строя схемы художественного характера, художественный отдел может только намечать свои пожелания и пользоваться для их реального воплощения тем материалом, который имеется уже налицо. Все новые идеи, сочетания еще неосуществленных цветов, вопросы проекции, задачи смены цветов во времени — все это не может быть переведено из области мысли и фантазии в область реального воплощения силами художников или теоретиков искусства. Технические трудности, лежащие на пути осуществления смелых идей в области света и красок, иногда чрезвычайно велики, нередко граничат с невозможностью. Простая на вид идея зачастую требует напряженной предварительной работы физика и техника, для того чтобы перейти из стадии идеи в стадию практической осуществимости. Необходимы изыскания, изобретательная деятельность, расчет приборов и схем, построение моделей и опыты с ними¹⁶.

В состав технического отдела Майзель предлагал включить несколько лабораторий (оптическую, электротехническую и лабораторию изучения красящих веществ), способных решать общую поставленную художественным отделом задачу, практическое осуществление которой «может быть разбито на три

¹⁵ Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 137–164.

¹⁶ Там же. Л. 133–136.

основные стадии: разработку оптической стороны, подбор цветных средин и создание электрической управляющей и регулирующей схемы»¹⁷. В качестве вспомогательных подразделений предлагалось образовать чертежно-конструкторское бюро и механическую мастерскую «для осуществления намеченных электрических и оптических приборов и схем»¹⁸.

Достаточно жесткий вердикт по проекту создания Института света и цвета вынес академик П. П. Лазарев — в то время директор организованного им же Института физики и биофизики Наркомздрава. Документы были направлены ему на отзыв по итогам одного из обсуждений в АН.

Академику А. Е. Ферсману.

Мною получены направленная Вами рукопись Гидони и докладная записка проф. Майзеля. Обе работы представляют собой связанные части и имеют задачей выдвижения проекта нового института Изучения света и краски. Не говоря уже о том, что в настоящее время приходится все более и более думать о сохранении возможности работать учреждениям, заявлявшим о своей работоспособности в течение 8 лет революции и не создавать новые учреждения, самая идея о создании Института света и краски является неправильной и представляет собою [ненужное] и нецелесообразное повторение задач ряда институтов, уже работающих. Лаборатор[ии] по оптике, по изучению красящих веществ уже существуют в ряде институтов, и увеличивать еще их число, когда у нас в России число работников так мало, совершенно не рационально. То же можно сказать и о электротехнич[еской] лаборатории. Что касается идеи Гидони о сопровождении музыкальных произведений световыми эффектами, то эта идея весьма не нова, и то обстоятельство, что многократные попытки ввести световые эффекты в практику исполнения музыкальных произведений не встретило широкого

¹⁷ Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 133–136.

¹⁸ Там же.

распространения, уже говорит за то, что этот проект мало имеет под собой почвы.

Поэтому полагаю, что создание нового института не только не представляется нужным, а является вредным¹⁹, отвлекая научные силы от их прямых задач, связанных с работой уже существующих ученых учреждений. Что касается общих идей Гидони, то они мало интересны и не заслуживают внимания АН.

Академик П. Лазарев.
21/VIII 26²⁰.

На этом история обращений Гидони в АН СССР не прекратилась.

К вопросу о создании «свето-картины» Гидони вернулся в декабре 1926 г. В архиве Санкт-Петербургского филиала архива РАН сохранилось его заявление с просьбой о поддержке данного проекта, но уже на основе завершенной работы по формированию светоцветового инструментария.

Законченная работа моя по осуществлению аппаратов, связанных с изобретением моим «световых декораций» и «свето-оркестра», позволяет мне обратиться в Президиум Академии Наук с просьбой разрешить мне предложить вниманию Академии проект мой создания первой в мире «свето-картины», предназначенной для помещения Конференц-зала Академии наук и изображающей два момента:

- 1) Заседание Академии при М. В. Ломоносове и
- 2) Празднование 200-летия Академии Наук²¹.

Однако и проект светокартин, по всей видимости, не был поддержан. Во всяком случае, никаких документов или свидетельств о его реализации нами не обнаружено. Тем не менее, именно в Академии наук художнику удалось организовать первый и единственный светоконцерт для широкой аудитории. 26 мая 1928 г. в конференц-зале АН он сделал «докладное со-

¹⁹ Подчеркнуто автором.

²⁰ Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 132.

²¹ Там же. Л. 469.

общение» о новом искусстве света и цвета и провел «Первый вечер Искусства света и цвета»²².

В 1929 г. в один из своих альбомов графики Гидони включил линогравюру «В память первого светоконцерта нового Искусства света и цвета» [8] (см. ил. 1).



Ил. 1. Г. Гидони. Лист из альбома автолиногравюр «Современный Ленинград». 1929 г.

Попытка создания Института не увенчалась успехом. Однако главный подвижник проекта — Гидони — не оставлял идеи объединения представителей искусства (историков искусства, художников, композиторов и музыковедов) и науки (физиков, оптиков) до конца жизни. Отчасти это ему удалось позже и в несколько иных формах. В июне 1931 г. Гидони начал работы по искусству света и цвета в рамках лаборатории общей акустики Физико-технического института (ФТИ) Высшего совета народного хозяйства²³. Но здесь

²² См. об этом событии нашу статью: [12].

²³ Архив ФТИ. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 489. Л. 2.

он задержался совсем ненадолго²⁴. Исходя из данных личного дела, Гидони числился сверхштатным инженером ФТИ лишь до 1 января 1932 г.²⁵, выполняя при этом работы вне стен лаборатории²⁶. Как писал в связи с этим в своих мемуарах молодой тогда сотрудник ГОИ Д. Н. Лазарев: «Ни до того, ни после ФТИ никогда не занимался вопросами освещения, тем более в применении к искусству. Организованную там ячейку Гидони назвал Лабораторией искусства света и цвета. Возможностей намеченного им (в ФТИ, — О. К.) построения установок для концертного исполнения светоцветовых симфоний у лаборатории не было. Не было ни площадей, ни сотрудников. Эксперименты со светом Гидони вынужден был проводить в своей ленинградской жилой комнате на Фонтанке (д. 28, кв. 11)» [14: 24].

Д. Н. Лазарев вспоминает и о дальнейших событиях, связанных с попытками продвижения лаборатории:

Гидони широко афиширует свою лабораторию и вскоре добивается принятия ее в число членов Всесоюзной ассоциации лабораторий осветительной техники (ВАЛОТ). С помощью этой организации ему удается заинтересовать проблемой искусства света и цвета научно-исследовательский сектор Наркомтяжпрома, которому в то время был подчинен Государственный оптический институт. В ГОИ состоится широкое совещание под председательством Н. Н. Качалова, с участием известного театрального деятеля И. В. Эккузовича, Г. И. Гидони, А. А. Гершуна. <...> В светотехнической лаборатории института образуется группа «Свет — искусству». Группой, совместно с Всероссийской академией художеств (Кабинетом цвета и зрительных восприятий), составляется технический проект экспериментальной установки «Кинемахром». С ее помощью предполагается исследовать цветовую адаптацию и другие явления, лежащие в основе светомузыки. Группа «Свет — искусству» ведет переговоры

²⁴ «Ее тематика вошла в противоречие с традицией и планами развития ФТИ», — писал Д. Н. Лазарев [14: 25].

²⁵ Архив ФТИ. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 489. Л. 6.

²⁶ Там же. Л. 5.

с Комиссией содействия строительству Дворца Советов о проектировании и подготовке концертов в одном из залов дворца [14: 24–25].

Между тем в начале 1930-х гг. художник под эгидой Лаборатории искусства света и цвета издал ряд книг, продолжая ее работу уже на собственные средства²⁷.

На совещании в ГОИ присутствовал и С. О. Майзель, с которым Гидони не прерывал сотрудничества. В 1926 г. совместно с Майзелем в Оптическом институте изготавливалась модель светооркестра, о чем Гидони сообщал в письме профессору Литовского университета Э. А. Вольтеру²⁸. Со слов Гидони, в день открытия Волховской гидроэлектростанции при помощи разрабатываемого светоцветового инструментария должен был исполняться «Прометей» А. Скрябина «совместно с самостоятельной игрою света и краски»²⁹. В заметке братьев Тур, опубликованной в «Ленинградской правде» в августе 1926 г., сообщалось по этому поводу: «К нам дошли сведения, что в настоящее время о светооркестре Гидони стало известно Волховстрою, в лице инженера Джикиа, и есть предположение, что гигантский аппарат светооркестра будет создан ко дню открытия Волховстроя и заиграет с момента пуска первого тока» [18: 1]. Однако проект не был реализован.

По воспоминаниям Д. Н. Лазарева в одном из домашних светомузыкальных показов в качестве пианиста выступал сын С. О. Майзеля — композитор Борис

²⁷ См., например: [5; 15; 16].

²⁸ Эдуард Александрович Вольтер (1856–1941) — российский и литовский лингвист, этнограф, фольклорист, археолог. В 1885–1918 гг. был преподавателем Петербургского/Петроградского университета. Гидони пересекался с ним во время учебы в университете.

²⁹ Письмо Г. И. Гидони — Э. А. Вольтеру [без даты] // Отдел рукописей библиотеки Вильнюсского университета. Ф. 226. Л. 131–133. Благодарю внучатого племянника Г. Гидони — Г. Копельман-Гидони — за предоставление копии данного письма.

Майзель (1907–1986). В светоцветовом сопровождении, осуществляемом Гидони, он исполнил Интернационал³⁰ и увертюру к опере «Кармен» [14: 24]. Известно также, что С. Майзель консультировал Гидони по светотехническому оснащению модели светопамятника Октябрьской революции, готовившейся художником для демонстрации в дни празднования 10-летия Октябрьской революции во дворце Урицкого³¹.

Вероятно в качестве благодарности за поддержку и помощь в реализации своих проектов Г. Гидони выполнил для С. Майзеля портретный экслибрис, включив его в свое издание «Портретно и[ко]нографические книжные знаки» [7]. Владелец книжного знака изображен за рабочим столом, в окружении привычных



для ученого предметов (книг, чертежей, измерительных приборов) и с неизменной трубкой в руке³². Обрамляет книжный знак надпись на французском языке: «Науки — благодетели — читайте у Анатоля Франса — они мешают людям думать». В нижней части экслибриса размещены следующие слова: «при керосиновой лампе НА ПАМЯТЬ с “мечтой” о светотеатре».

Ил. 2. Г. И. Гидони.

³⁰ Фрагмент гидониевской светоцветовой партии к Интернационалу опубликован в статье В. Кейлина [10: 12].

³¹ Подробнее об этом см.: [11].

³² С курительной трубкой Майзель практически не расстался. Д. Н. Лазарев пишет, например, о том, что «Сергей Осипович не переносил поездок на общественном транспорте и ездил по городу только на велосипеде, обычно с трубкой во рту» [14: 19].

Экслибрис С. О. Майзея. Цинковое клише.
Декабрь 1927 г.

Литература

1. [Б. п.] Переворот в театральной технике. Свето-оркестр // Вечерняя Москва. 1925, 8 сент.³³
2. [Б. п.] Световой оркестр или новая эра в жизни искусства // Ленинградская правда. 1925, 20 мая. С. 5.
3. Браудо Е. Музыка и свет // Правда. 1925, 29 сент. С. 7.
4. Браудо Е. Свет и музыка // Огонек. № 40 (288). 1928, 30 сент. С. 15.
5. Гидони Г. И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар. Жизнь и творчество, политическая деятельность. С диалогом на отдельном листе об искусстве света и цвета. С 13 гравюрами на дереве, 4 автолиногравюрами, 3 тоновыми воспроизведениями и 24 графическими воспроизведениями картин мастера работы Г. И. Гидони, с синоптической таблицей-каталогом творчества Г. Курбэ, указателем литературы и воспроизведений. Л.: Лаборатория искусства света и цвета, 1933.
6. Гидони Г. И. Искусство света и цвета: Введение. Л.: изд. автора, 1930.
7. Гидони Г. И. Портретно и[ко]нографические книжные знаки Г. И. Гидони. Собрание 30 экслибрисов со статьей автора «о задачах портретного книжного знака» и указателем выполненных автором экслибрисов. [1916–1933]. Л.: изд. автора, 1934.
8. Гидони Г. И. Современный Ленинград. 12 автолиногравюр Г. Гидони. Л.: изд. автора, 1929.
9. Гинзбург С. Л. Светооркестр // Красная газета. Веч. вып. 1925. 5 июля. С. 4.
10. Кейлин В. Световой памятник Ильичу // Экран. Еженедельный журнал «Рабочей газеты». 1927. № 4. С. 12.
11. Колганова О. В. Модель Светопамятника Октябрьской революции Г. Гидони: история создания и реконструкции (1927–1987–2017) // Искусство звука и света. История, теория, практика. Вып. 1 / Российский институт истории

³³ Санкт-Петербургский филиал архива РАН. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 137–164.

- искусств; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб.: 2021. Вып. 1. С. 181–200.
12. Колганова О. В. Первый вечер Искусства света и цвета Г. Гидони // Opera musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2017. № 4 [34]. С. 72–94.
 13. Колганова О. В. Сотрудничество С. О. Майзея и Г. И. Гидони в области светотехники: (К 100-летию Государственного оптического института) // Искусство звука и света: Материалы Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 17–18 октября 2018 г.) / Российский институт истории искусств; [Ред.-сост. О. В. Колганова]. СПб., 2018. С. 69–71.
 14. Лазарев Д. Н. Мемуары / Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики / под ред. Т. С. Юдовиной. СПб., 2012.
 15. Пушкин А. С. Леда. Кантата, подражание Парни. Для свето-концертного исполнения со светоцветовой партией Г. И. Гидони [пояснением к ней и 11 гравюрами на дереве]. Л.: [Лаборатория искусства света и цвета], 1933.
 16. Пушкин А. С. Фавн и пастушка. Картины (подражание Парни). Для светотеатрального исполнения со светоцветовой партией Г. И. Гидони [и 7 гравюрами на дереве]. Л.: Лаборатория искусства света и цвета, 1933.
 17. Римский-Корсаков Г. М. Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометея» // De musica: Временник отдела теории и истории музыки ГИИИ. Л., 1926. Вып. 2. С. 99–102.
 18. Тур. О судьбах открытия // Ленинградская правда. 1926. № 199. 31 авг. С. 1.

Максим Карпец
(Санкт-Петербург)

**Метаморфозы трансгрессии
творческой модели
в музыкальном искусстве**

В контексте актуальной тематики органологии сфере активнейшего интереса составляет все, что является предметом анализа особенностей развития и функционирования музыкального инструментария в современном т. н. постиндустриальном обществе и восприятия арт-объектов, с этим связанных напрямую. Меняющаяся парадигма функционирования глобального механизма современного общества, форм существования общественного сознания, в особенности такой специфической его области как художественное пространство, активно прогрессирующие тенденции виртуализации целых сфер жизни — все это делает насущной необходимость расширенной трактовки того, что, собственно, есть музыкальный инструментарий. И в этом смысле опыт инструментоведческой науки, неся в себе мощную базу системы традиционных коннотаций, приобретает иные, дополнительные ракурсы для рассмотрения и анализа. Необходимым, в данном ключе, представляется привлечение внимания музыковедческого сообщества к проблематике, связанной с особым статусом существования музыкального искусства в условиях появления и развития электронных аудиотехнологий.

С одной стороны, мы можем воспринимать эти технологии в качестве инструментария художественной практики, — инструментария создания определенных художественных ценностей. С другой — эти же технологии формируют особую среду, особый, так сказать, медиум для существования, развития и распространения ценностей, созданных с их же участием. Учитывая эти обстоятельства, следует заметить, что тексты Э. Хорнбостеля [25] и К. Закса [26], на которые опира-

ется инструментоведческое сообщество, являют собой некий этап фундаментальной исторической органиологии, подарившей, однако, творческому человечеству развитую архитектуру систематизации всевозможного музыкального инструментария. Прошло уже более столетия с тех пор, как технологии, связанные с электричеством, стали рассматриваться музыкантами, художниками звукописи в качестве потенциально претендующих на роль провозвестников эпохи новой фонографической эстетики, нового искусства в целом, новых его форм.

При этом сегодня, несмотря на уже более чем вековую историю своего существования, значение электронных технологий в качестве инструментария художественного творчества до сих пор не осмыслено художниками и искусствоведами в должной степени в плане понимания стратегии эволюции идеологических и органиологических аспектов искусствоведения. Естественным образом продолжив вектор развития традиционного инструментального арсенала реализации имманентных задач последнего, их появление актуализировало вскоре особую, ни с чем ранее не сопоставимую роль этого нового органума. С одной стороны, становление и успешное освоение художниками электронных технологий, являющихся инструментарием высочайшего интеллектуального уровня, а также творческая реализация с их помощью художественных задач, стали возможны лишь благодаря мощным интердисциплинарным и интеграционным процессам в искусстве и науке в силу социальных изменений и запросов в общественном сознании, а также появления новых образовательных технологий. Эти процессы определяют алгоритмы эволюции художественной мысли современности. Так, следуя за одним из виднейших отечественных музыковедов XX в. Е. В. Гиппиусом, постулирующим возможности постижения сущности музыки лишь в системном ряду смежных явлений художественной культуры, И. В. Мациевский пишет: «Давно назревшими являются сравнительные

исследования музыкальных реалий <...> и взаимодействий музыки с иными проявлениями художественной культуры, с иными формами звукотворчества, <...> другими видами временных, пространственных искусств и архитектуры...»; и затем: «Далее и видится путь искусствознания (и музыкознания в том числе) — 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» [18: 8; 19].

С другой же стороны, им (электронным аудиотехнологиям) было суждено коренным образом осуществить модуляцию общей парадигмы искусства звука, оказав беспрецедентное влияние на его теорию и практику, высветив со всей остротой грани тех проблем, к осмыслению которых музыкантам ранее можно было подступиться лишь на интуитивном уровне.

Структурный анализ техник композиции музыкального материала в контексте творческой модели европейской культурной традиции — все эти школы и направления, стили вплоть до наших дней со всей очевидностью свидетельствуют о присутствии некоей единой универсалии, лежащей в основании как творческого, так и технологического аспектов, которая актуализируется в феномене симметрии. Эта симметрия в искусстве музыкальной композиции реализуется в виде равновесных алгоритмических механизмов организации художественной палитры на всех возможных уровнях. От семантики и семиотики ее до онтологии и аксиологии музыкального искусства в целом [1], [2], [3].

От микроуровней — механики построения фраз — вопрос-ответ до вполне себе масштабных блоков общей архитектоники всей композиции в стилистических приемах контрастного противопоставления — тезауризма, техники динамической, темповой, ладовой, тесситурной и тембровой компенсации и противопоставлений — громко-тихо, быстро-медленно, минор-мажор, выше-ниже. Симметрия эта лежит как

в основе организации восприятия времени, так и в организации восприятия пространства.

Система взаимоотношений художника и материала, в широком плане — как текста, так и инструментария его реализации, будучи выработанной и отработанной на протяжении последних трехсот лет развития европейской культуры, формировалась в условиях художественных процессов, построенных на основе системы взаимодействий автора и объективной реальности окружающего материального мира. Здесь можно процитировать другого известного отечественного этномузыковеда, Г. В. Тавлай, в частности, она пишет: «Тексты культуры, характеризующие структуру мира, затрагивают вопрос об устройстве этого мира и сами по возможности воспроизводят его конструкцию» [21: 18] — включая имитацию, иллюзорные его воплощения. Таким образом, композитор слагал нотные знаки с учетом того, что результат его творчества будет воспроизведен живыми людьми на инструментах, сделанных вручную с любовью и почтением. И эти инструменты обладают определенными физическими характеристиками и особенностями, которые определяют их акустические свойства, их звучание. При этом, однако, музыкальный инструмент [-ты] как воплощение способа реализации творческих идей автора-художника и его изначальные эстетические замыслы взаимозависимы, взаимосоотносимы лишь в условном плане, подобно тому, как с помощью инструментальных средств музыкального языка мы лишь символично кодируем наши мысли. Это то, о чем в прошлом веке писал Федор Иванович Тютчев:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.

«Silentium!», 1829

Что же касается музыкантов, участвующих в процессе исполнения, то каждый из них обладает своей

индивидуальностью, своими навыками, своим эстетическим чутьем и системой представлений, выработанных многолетней практикой, сформированной воспитанием, случайностями и закономерностями творческой и вполне обычной человеческой жизни. Эти обстоятельства, эти инструменты, эти люди и составляют основу традиционной модели создания художественного произведения, модели, которую можно было бы назвать термином «сотворчество». Модель эта, в сущности, является системой многоступенчатой модуляции исходного художественного замысла, которая имеет место на каждом этапе ее воплощения. Эта модель со всеми ее плюсами и минусами была до недавнего времени единственно возможным способом реализации творческой активности в групповом музицировании.

Однако появилась и иная модель.

Сами принципы, лежащие в основе кодирования художественного музыкального текста с помощью электронных аудиотехнологий, позволяют преодолеть присущую его внутренней семантике и аксиологии гипертекстуальную нагрузку и выходить за пределы бинарной парадигмы европейской культуры, с ее дуализмом аполлонического и дионисийского, мажора и минора, белого и черного, добра и зла и тому подобных бинарностей. Обилие гипертекста в виде интердисциплинарных ссылок, различного рода закодированных посланий, загадок, монограмм мы находим, как в музыке барокко, так и в особенности, в двадцатом столетии, — в музыке первой волны авангарда, второй его волны. В этой связи можно было бы вспомнить музыкальные монограммы Баха [В.А.С.Н.], Шостаковича [D.S.C.H.] и пр. Появление электроники, компьютерных систем в недавнее время, — все это трансформировало реальность художественного пространства, прорвав границы его горизонта событий, и в становлении эстетики виртуальности постулировало приоритетные позиции симуляции как символа новой эпохи. На очевидность этого указывают философы-

постмодернисты, в частности Жан Бодрийяр. К культуре это имеет первостепенное отношение, ибо культура есть внутренний базис, на котором развиваются как индивидуумы, так и общество в целом.

Одним из ключевых аспектов модуляции общей парадигмы искусства звука представляется актуализация вектора преодоления бинарной парадигмы симметрии, имеющей механизмы бинарного кода, лежащие в самом фундаменте человеческой культуры. Черное-белое, горячее-холодное, сырое-вареное [16], господь-дьявол, а в нашем случае — сакрализация и десакрализация мифологии самой традиционной модели искусства, продолжающееся мифотворчество, ваяние эпоса современного арт-бытия, связанного сегодня с мощной системой целого ряда интердисциплинарных, гипертекстуальных¹ и интертекстуальных реминисценций, в первую очередь из наследия медиапространства, т. е. кинематографа, так называемой фабрики грез, ряда художественных практик поп-культуры, отчасти литературы. Увы, следует при-

¹ *Гипертекстовость, гипертекстуальность* — свойство художественного произведения, построенного по принципу организации текстовых единиц, в том числе системы несущих текстов и связанных с ними интертекстов, имеющих перекрестные корреляционные ссылки, составленные как по вертикали, параллельно, т. е. актуализирующие необходимость восприятия по принципу одновременности, так и по горизонтали, последовательно, т. е. континуально. Восприятие такого произведения представляет собой своего рода систему взаимодействий с интерфейсом, в сущности, содержащую в своей основе либо заложенный автором, либо продуцируемый в реальном времени алгоритм распознавания паттернов, как это свойственно искусству постмодерна, когда количество значений исходного текста растет благодаря тому, что зритель, слушатель, читатель сам находит средства понимания художественного акта, произведения, пользуясь заданными автором условиями системы альтернативных, параллельных ссылок (определение автора статьи).

ровку — дегуманизация. Такие гигантские сферы, порожденные глобальными процессами трансформации феноменологии творчества, как мультимедиа и телекоммуникации, являясь, в сущности, параллельными, а во многом и периферийными областями художественного пространства, в свою очередь, стали модулировать основной идеологический спектр последнего, актуализируя, в частности, задачи поиска и конструирования алгоритмов аудиализации и визуализации² на уровне макросов, т. е. универсальных архетипов более высокого уровня³, содержащие гиперссылки на всю систему существующих на сегодняшний день форм и вариантов художественной текстологии. Таким образом, сам по себе феномен гипертекстуальности, являющийся органической составляющей общей синкретической архитектоники современной культурной традиции, постепенно обретает статус некоего макроинструментария в общем контексте социокультурного пространства постиндустриальной эпохи как виртуального, так и составляющего грани восприятия

² *Аудиализация и визуализация* — процесс формулирования воспринимающим (реципиентом) в своем сознании семантической структуры связей, коннотаций, образов текстологии художественного акта или произведения на основе системы существующих и используемых в контексте конкретной творческой практики аудиальных и визуальных текстовых моделей, т. е. системы несущих текстов и связанных с ними интертекстов. Иными словами, — это процесс формулирования психического интерфейса (макроинструмента) постижения объективной реальности на основе сложившейся в общественном сознании системы архетипов (определение автора статьи).

³ В данном ключе *архетип* — универсальные текстологические структуры (доминантсептаккорд, мангеймская ракета, плагальный или автентический оборот, тональность, додекафония, акусматика и т. д.), составляющие семантическое и семиотическое содержание художественной практики европейской музыкальной культуры, распознаваемые в нашем опыте ее восприятия (определение автора статьи).

объективной реальности. На основании вышеизложенного, позволим себе сформулировать некое заключение, имеющее непосредственную значимость для понимания органо-логического контекста: *музыкальным инструментом сегодня можно считать уже не только лишь объективно локализованный в физическом пространстве объект, обладающий теми или иными акустическими и технологическими свойствами и характеристиками, но и совокупный набор гипертекстуальных и интердисциплинарных аргументов, реализованный в виртуальной реальности с помощью алгоритмических действий с бинарным кодом*⁴.

Другим заключением, представленным нами в данной статье, будет свободная формулировка гипотезы континуальной трансгрессии художественного пространства на основании тенденций, имеющих место в общем контексте виртуализации культуры современности. Этот процесс представлен в виде пяти стадий эволюции подхода к рассмотрению данного вопроса.

Стадия 1: исходная стадия цикла трансгрессии, уровень «объективной реальности» художественного пространства.

Для нее характерны: упорядоченность системы, имманентность средств и механизмов функционирования, идея беспредпосылочной данности феномена художественного творчества.

Упорядоченность здесь проявляется исходя из множества факторов, где одним из первичных является наличие и конституирование архитектуры последней посредством феномена творческой модели. Для традиционной, трехуровневой академической творческой модели характерны три фундаментальных этапа: [I] авторская реализация художественной идеи

⁴ В качестве примера можно привести ряд технологий, реализованных сегодня ведущими IT-компаниями в индустрии мультимедийного программного обеспечения: Microsoft DirectX, Virtual Studio Technology (VST), Real Time Audio Suite (RTAS) и т. д.

в виде сформулированного, структурированного текста, [II] исполнительская интерпретация последнего, [III] восприятие аудиторией результата сотворчества. При этом каждый из указанных этапов также имеет свои устойчивые техники и выработанные практические традиции. Особый интерес в этом плане для нас представляет первый этап. В этом контексте можно свидетельствовать о том, что, несмотря на обилие в последнее время различных по своему характеру и содержанию концепций и теорий формулирования художественных процессов, все же можно выделить два полярных подхода. С одной стороны — это интенции строго аналитического формирования внутренней архитектуры на основе скрупулезного воссоздания исходной художественной концепции. С другой же стороны — ориентация художника на фиксацию перформативности спонтанных рефлексий, зачастую лишенных очевидности в их осмыслении. В целом выстраивается общая тенденция, прослеживаемая в эволюции композиторского отношения к материалу на протяжении предыдущего, XX столетия: тотальный структурализм и, в том или ином отношении, апологетика случайности. И адептов, и критиков данных позиций в практике художественного творчества XX в. достаточно. Однако результирующий художественный акт всегда трактуется как *беспредпосылочный* и не рассматривается ни художником, ни аналитиком как «выводное» знание. В самой идее беспредпосылочности заключен один из важнейших аспектов феноменологии художественного творчества на рассматриваемой стадии [A]. Сам художник оценивает «случайность» творческого откровения как инструмент определенности интуитивного опыта в разрешении конкретной творческой ситуации. Художественная рефлексия в виде репрезентации своего «Я» как части и принципа этого мира в произведении искусства, сформированного в виде текста надындивидуального содержания и символов, воплощающих онтологические характеристики современной объективной реальности, не может порвать с последней вне сознания художника.

Стадия 2: первый переходный уровень, начальная стадия модуляции.

Для нее характерны: постепенный отход от постулата беспредпосылочной данности, необходимость «легализации» художественных актов посредством их трактовки, появление феномена интердисциплинарности.

Проблемы постулирования сущности художественного содержания, «рассматриваемые с интенциональной точки зрения, которая в своем непосредственном опыте объединяет природу перцепции воспринимаемых феноменов и самого акта восприятия, выводят нас за пределы горизонтов обыденного эмпирического знания, открывая путь внутрь континуума образов представлений, временных и пространственных замыслов» [4: 96]. При этом фундаментальный вопрос о беспредпосылочности познавательного, равно как и художественного, процессов для искусствоведения претерпевает определенный сдвиг в понимании и формулировании, не предоставляя возможности однозначной коннотации. Творческий акт сегодня более чем когда-либо нуждается в легализации, которая может быть достигнута, между прочим, путем критического переосмысления самого проекта архитектоники постмодернистского художественного пространства. В очевидных условиях реальной перспективы постепенной модуляции культурной матрицы последнего, тактик «мягкой» работы с аудиторией, осторожной легализации, смысловых интервенций, — различного рода интердисциплинарные формулы на рассматриваемом этапе [Стадия 2] являют собой один из основных инструментов этой модуляции. Феномен интердисциплинарности, как известно, являет собою одно из фундаментальных свойств процесса познания, который может быть интерпретирован как изначальный симбиоз разнонаправленных знаний, предполагающих определенные их соотношения в рамках единого комплекса. Притом, что интердисциплинарность, начиная со второй половины XX в., является ведущим фактором

интеграции современной науки, эта идея аккуратно транслируется также в область художественного пространства, размежевая последнее на kaleidosкопическое множество отдельных форм и практик. Все это дополняется, подкрепляясь разного рода междисциплинарными исследованиями, которые, как принято говорить, проводятся «на стыке дисциплин». Считается, что для более полного общего сущностного понимания когнитивных процессов необходимо расширить сферу их рассмотрения, дополнив искусствоведческие методологии естественнонаучными, поскольку именно такой синтез дает возможность осмысления различных аспектов художественного опыта, связанных не столько с концептами и логикой, сколько с «живой» докатегориальной интуитивной практикой, что позволяет получать новое уникальное знание, недоступное традиционным методологиям в отдельности. Художественное пространство трансформируется, в частности, посредством размывания границ, разделяющих когда-то такие специальные области, как философия, наука, искусство. В целом в культурной парадигме со все большей основательностью интердисциплинарность начинает оформляться как способ мышления, как алгоритм взаимодействия художника с материалом, олицетворяя собой сам дух эпохи и охватывая практически все типы гуманитарного знания и опыта. Философию теперь с трудом можно отделить от иных форм гуманитарного опыта, таких как искусство, психология, лингвистика. Это приводит к выстраиванию представления о современной художественной сфере как о пространстве без каких-либо границ и ограничений.

Стадия 3: промежуточный переходный уровень, стадия революции виртуальной эстетики.

Для нее характерны: преобразование самого алгоритма эстетизации т. н. объективной реальности, формирование облика новой теории художественного пространства.

Интеллектуальная эскалация и экспансивная интердисциплинарность культурно-социальной реальности последних десятилетий приводят к трансформации последней в постоянно изменчивую, нестабильную, порой мнимую, ускользающую форму существования. Эти тенденции актуализировали появление, укрепление и возрастание как в общественном сознании, так и в сознании художника роли различного рода образов реальности, замещающих собою, в контексте художественного процесса, саму реальность [8]. Макроалгоритм художественных процессов репродуцирует самое себя, свои же собственные формы существования посредством генерирования уже сложившихся в практике архетипов, но на принципиально иных уровнях их реализации. При этом сама парадигма творческого процесса претерпевает качественные изменения, что находит свое воплощение в экспансии смысловых и ценностных дефиниций идентичных явлений. Если ранее традиционные культурные ценности, транслируясь в социум в виде сформированных онтологических готовых моделей, заключающих в себе стереотипы смыслоопределения и исторически адекватного семиотического и семантического аппарата, преломлялись в индивидуальной художественной практике в виде рекомбинаций и ретрансляций вариантов этого инструментария (т. е. для получения социальной оценки, одобрения достаточно было следовать в этом отношении мейнстриму), то современная художественная практика предоставляет широчайший спектр зачастую противоречивых либо вовсе диаметрально противоположных ценностных стереотипов и культурных моделей, что создает для художника условия, усложняющие достижение желаемых им творческих целей. При этом зачастую творческий акт актуализируется в ситуациях художественного и социального порицания явлений, в эстетическом отношении ранее практикуемых и одобряемых. В этом смысле, в отличие от «объективной реальности», моделирование параллельной, виртуальной художественной модели и творческо-

го инструментария не чревато подобными нюансами. Симуляцию познания действительности и самопознания художника в процессе моделирования параллельной, виртуальной реальности «можно считать таким же фактором структурирования социокультурной реальности, как и подобные процессы при восприятии других художественных источников, транслирующих ценностные и смысловые дефиниции» [7: 82].

В общем виде проблематику художественного постижения объективной реальности, в случае если последняя в действительности существует, можно выразить в виде соотношения непосредственного и опосредованного опыта восприятия. Антиномичность этих форм постижения проявляется в том, что первая, являясь имагинативной, образной, дает знание, соответствующее пониманию природы художественных феноменов в их т. н. истинной объективной реальности. Вторая же, опосредованная, проявляясь через абстракцию знака, т. е. являясь устной, дискурсивной, или письменной, удаляется и может даже оторваться от нее. В сущности, природа опосредованного опыта восприятия в конечном счете реализуется независимо от постигаемого объекта аудиальной феноменологии, в последовательности: [феномен] — [знак / или знание]. При этом между самим феноменом и знаком, по умолчанию являющимися вариативными, динамическими ипостасями, существует резкий перепад, ибо в процессе формулирования и фиксации зачастую теряется специфическая внутренняя многовекторность, присущая конкретному явлению. Впоследствии отношение к знаку становится статичным. Ярким примером служит формула традиционной письменной нотации [9], возможности которой не только статичны, но и исключительно ограничены в экспликативном отношении [10: 77].

Возможности моделирования всех без исключения элементов фонографических и экстрафонографических (системы общекультурных, стилистических ссылок и реминисценций и т. д.) текстов посредством

прецизионного контроля и регулирования значений воспринимаемого объективного и субъективного времени [11], абсолютных и относительных перцепций временного кода, в корне изменили наше представление о самой природе художественного процесса в аудиальном искусстве [12]. В результате художественные процессы музыкальной композиции стали приобретать черты, определение сущности которых приводит нас к введению в творческий тезаурус понятия виртуальной реальности, предполагающей взаимодействие и оперирование художника не с конкретными элементами музыкального текста, как-то: тембр, динамика его изменения, темп, акустическое пространство, — а с симуляциями последних [13]. Электронные аудиотехнологии, появление которых в свое время было вызвано к жизни императивом рационализации и модернизации форм музыкального, аудиального текста, оказались наиболее эффективным инструментарием его симуляции [14]. Композиционный процесс приобрел черты генерирования форм, включающих фрагментарные образы звуковой материи, отдельных ее параметров, реально не присутствующих в конкретном, сиюминутном абсолютном времени фонографического экспонирования. В целом, сам художественный акт в музыкальном искусстве, по своей имманентной природе базирующийся на основе одного из наиболее абстрактных кодов, известных человечеству, с появлением в качестве своего инструментария электронных аудиотехнологий еще в большей степени стал приобретать черты виртуализации — абстракции в степени «n» (где значение «n» стремится к бесконечности) [8]. Сама архитектура организации фонографии музыкальных композиций, созданных с помощью электронных аудиотехнологий, тембральный строй ее фактуры, симулируется, ибо субъективный временной код, сохраняя атрибутику «реальности», являет собой своего рода виртуальную операционную палитру [20], на которой удобно создавать и транслировать узнаваемые фонографические объекты. Подчас именно активация

сознания слушателя посредством подобных музыкально-текстологических отсылок и фонографических реминисценций создает эстетический эффект иллюзорности свойств самих звуковых объектов. Императив имперсональности, как отчуждения от непосредственного взаимодействия с феноменологией объективной реальности и симуляции ее элементов, приводит к превращению различного рода аудиотехнологий в инфраструктуру всевозможных нетрадиционных, с точки зрения академической практики, преобразований фонографии композиции и к постулированию логики виртуальной реальности (абстракции в степени «п») в парадигмальную для этих действий. При этом общий процесс виртуализации в искусстве звука, являясь основным инструментом модуляции системы на рассматриваемом этапе [Стадия 3], на наш взгляд, приобретает статус основного глобального модулятора трансгрессии общей парадигмы музыкального художественного пространства.

Стадия 4: высший переходный уровень, стадия нового типа: измененной, дополненной или смешанной художественной реальности: континуум «виртуальность-реальность».

Для нее характерны: глобальные изменения целостных качеств системы ценностей художественной реальности. Виртуальная феноменология актуализируется в новую модель художественного акта, реализуется способность последнего выступать в роли семиотической подсистемы всей трансгрессии.

При этом виртуальное, будучи реальностью ирреального, обнаруживает самоотрицательность свободы как механизма и в то же время — палитры творческого дискурса. Так, герменевтика художественного пространства средствами виртуализации позволяет увидеть особенности бинарного кода как объективного медиума ее «физической» реализации, что, с идеологической точки зрения, есть ни что иное, как проекция дуализма, повтора, расщепления или схлопывания качеств какого-либо опыта. Так, рассматривая особен-

ности функционирования бинарной категории мышления в литературных сказках, искусствовед Ольга Макаревич пишет: «...бинарный архетип мышления, являясь ключевым семиотическим кодом академической модели европейской музыкальной культуры, фундаментальным основанием проблемного европейского мышления, в сущности, являет собой ядро большинства дискурсивных практик» [17: 886]. Использование бинарного кода на низком уровне программирования систем, на уровне языка кодирования знака/текста, определяет возможности создания посредством этого симуляций самих архетипов, во всех мыслимых ипостасях — от звучаний, тембров конкретных инструментов, моделирования способов игры на них, создания моделей физических объектов — до управления характеристиками позиционирования этих источников в пространстве, создания самого пространства. Симуляция состоит в воспроизведении имеющихся аудиальных моделей методом алгоритмизации, а представляемое в симуляции понимается как система. Система в данном контексте — это совокупность элементов, конституируемых воедино, в рамках нового своеобразного гипертекста, включающего описание алгоритмов их регулярных взаимодействий и взаимозависимостей. Инге Хинтервальднер — профессор отделения теории образа и истории искусства университета им. Гумбольдта (Берлин) — пишет об этом следующее: «...это гипертекстуальная конструкция с высокими интеллектуальным коэффициентом и степенью абстракции, с помощью которой могут быть поняты прежде всего функциональные взаимозависимости и временные аспекты феноменов, с целью того, чтобы с ними можно было работать посредством бинарного кода», при этом «система структурирует предмет исследования той или иной художественной практики таким образом, что сформулированный в данном виде конструкт подходит для симулирования» [22: 86]. Тем самым, в противовес исходной «реалистично-ориентированной» академической концепции репре-

зентации «симулятивная», виртуальная обеспечивает собственное бытие трансгрессией целостных качеств процесса, дезавуируя при этом из творческой реальности ценности таких категорий, как: уникам, парадокс, катарсис; и собственно субъекта, как целостности отношений, увеличивая при этом качества трансцендентности всего опыта. На идеологическом уровне формула репрезентации сама по себе подразумевает нестабильность модулирования условий, при которых она выступает в качестве акта интерпретации, замещения исходного знака/текста. Следовательно, в случае симуляции может отсутствовать не только тот контекстуальный фундамент, к которому отсылают, но и сама отсылка. Художественный акт фонографической репрезентации переживается слушателем как исключительное обстоятельство, являющееся по существу статичным, в то время как в контексте виртуальной симуляции он воспринимается континуальным/бесконечным. Таким образом, «...симуляция <...> может быть противопоставлена репрезентации и, что гораздо более важно, согласно Бодрийяру [5] и другим исследователям, она претендует на замещение самой реальности» [22: 81], — заключает Хинтервальднер. В этом плане сама формула репрезентации может быть трактована в качестве авторитетной идеи, находящейся в состоянии кризиса. При этом симуляция в противопоставление репрезентации реализует собой идею альтернативного отношения к объективной реальности.

Стадия 5: финальная стадия цикла трансгрессии художественного пространства — уровень тотальной трансцендентности как сферы абсолютной потенциальности.

Возможности постижения или обоснования трансцендентных феноменов посредством дискурсивного опыта, реализуемого в традиционной модели, представляются проблематичными. Трансцендентность в данном контексте рассматривается нами как форма опыта, выходящего за рамки бинарной парадигмы, понимаемого в широком контексте не только лишь

как код, основа для программирования электронных систем, но значительно шире — как общий ключ доступа к основам архитектуры европейской модели проблемного мышления в целом. В отличие от традиционной в новой модели за счет дезавуирования значения интерпретации как отдельного художественного феномена непосредственный опыт восприятия и многоаспектного взаимодействия с самим существом аудиальной, визуальной, сенсорной природы, которое обеспечивают электронные аудиотехнологии, открывает для художника своеобразные формы причастия к трансцендентной феноменологии — в указанном выше смысле. По мере технологического совершенствования, с преодолением, а впоследствии и с полным отказом в творческой практике от инструментария бинарных исчислений, бинарного архетипа, с его дуалистической природой, предлагающей значения бита как 0 или 1, т. е., условно, как «да» или «нет», по всей видимости, появляется возможность манипуляций с учетом квантовых суперпозиций в качестве значения «*может быть*». Понимание механизмов квантовых исчислений, их полномасштабная практическая реализация в электронных аудиотехнологиях приведут к значительному прогрессу в области вычислительных возможностей, в том числе формулирования архитектуры творческого процесса и прогнозирования форм его развития. Квантовые вычисления, основанные на парадоксальной сущности основ самой квантовой механики, способны перевести характер этого опыта на кардинально иной уровень, предлагая расширенные алгоритмы взаимодействия художника с непосредственной реальностью, не ограничиваясь только лишь ее аудиальной составляющей. Тем самым конституируются универсалии многоаспектной аудиовизуально-сенсорной архитектуры творческого алгоритма, предполагающие техники непосредственной манипуляции со структурой объективной реальности. При этом традиционная модель понимания художественного творчества как осознаваемая, психически инициируемая

и психически регулируемая практическая деятельность человека, имеющая целью не «творческое воспроизведение реальности в художественных образах» [6], а практическое жизнетворчество — создание вымышленной жизни, которая могла бы восприниматься и проживаться сторонним наблюдателем (слушателем, зрителем) как жизнь в мире, **существующем параллельно повседневной объективной реальности**⁵, уступает место новой. Творчество как осознаваемая, психически инициируемая и психически регулируемая практическая деятельность человека, имеющая целью практическое жизнетворчество — создание вымышленной жизни, **замещающей собой повседневную объективную реальность**, которая могла бы восприниматься и проживаться сторонним наблюдателем (слушателем, зрителем) в качестве непосредственного опыта.

Литература

1. *Абрамян А. Л.* Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке: Дис. <...> д-ра иск. Ереван, 1987.
2. *Александрова Л. В.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект: Дис. <...> д-ра иск. СПб., 1996.
3. *Бражникова Ю. А.* Симметрия звуковысотных систем: Дис. <...> канд. иск. / Саратовская консерватория. Саратов, 2013.
4. *Блинова Е. К.* Восприятие ордерных композиций как построение моделей пространств // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. № 11 (72). С. 92–104.
5. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Киев: Основы, 2004.
6. Большой толковый словарь русского языка / Ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2008.

⁵ Научное обоснование данной концепции разработано и опубликовано В. Юшмановым в статьях — «О природе феномена художественного творчества», «О природе феномена психики» [21], [22].

7. *Казаченко А. А.* Симуляция познания в виртуальной игре // *Культурная жизнь юга России*. 2016. № 4 (63). С. 79–83.
8. *Карпец М. И.* Симуляция фонографических архетипов в контексте глобальных тенденций виртуализации пространства современной аудиальной культуры // *Вопросы инструментоведения*. СПб.: РИИИ, 2017. Вып. 10. С. 279–283.
9. *Карпец М. И.* Нотация в электронной и компьютерной музыке (проблемы терминологии) // *Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена*. 2009. № 99. С. 262–266.
10. *Карпец М. И.* К вопросу о нотации в электронной музыке // *Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании: Материалы Всероссийской научно-практической конференции*, 28 марта 2009 г. СПб.: СПбГУП, 2009. С. 77–81.
11. *Карпец М. И.* Семинар: Электронные аудиотехнологии — инструментарий композиторской практики / Министерство культуры Российской Федерации, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург 25.12.2019. URL: <http://artcenter.ru/seminar-elektronnye-auditexnologii-instrumentarij-kompozitorskoj-praktiki/> (дата обращения: 26.06.2021).
12. *Карпец М. И.* Открытая лекция: Информационные технологии в науке и художественном творчестве / Министерство культуры Российской Федерации, Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 07.10.2015. URL: <http://artcenter.ru/otkrytaya-lekciya-m-i-karpeca-elektronnye-texnologii-v-xudozhestvennom-tvorchestve/> (дата обращения: 26.06.2021).
13. *Карпец М. И.* Инструментарий создания виртуальных ценностей: фонографическая метафора в художественном пространстве // *Временник Зубовского института*. 2018. № 1. С. 90–95.
14. *Карпец М. И.* К вопросу о фонографической аутентичности композиций электронной музыки // *Культурномистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали П'ятої науково-творчої конференції молодих учених*. 10-11 октября 2011 г. Киев: Министерство культуры Украины, Национальная академия руководящих кадров куль-

- туры и искусств, Институт искусств. Кафедра творческих технологий. 2011. С. 214–216.
15. *Карпец М. И.* Глобальный петух как символ публичного одиночества современного художника: Доклад на V научно-практической конференции «Традиционный фольклор в современных условиях» / Министерство культуры Российской Федерации, Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 28.05.2017. URL: https://www.academia.edu/37066140/GALLUS_VIRTUALIS_AS_A_PUBLIC_SOLITUDE_SYMBOL_OF_THE_CONTEMPORARY_ARTIST_VIRTUALIZATION_OF_THE_GLOBAL_ROOSTER_FIGURE_IN_THE_ESCHATOLOGY_OF_CULINARY_CULT_PARADIGM_OF_THE_XXI-ST_CENTURY (дата обращения: 26.06.2021).
16. *Леву-Стросс К.* Мифологиики: [В 4 т.]. М.; СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН [и др.]. (Университетская библиотека. Культурология). Т. 1: Сырое и приготовленное⁶ / [Пер.: З. А. Сокулер, К. З. Акоюян]. 2000.
17. *Макаревич О. В.* Бинарные категории мышления как основа философского мировосприятия в литературных сказках Амели Нотомб и Мишеля Турнье // Литературоведение. Межкультурная коммуникация. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 886–888.
18. *Мациевский И. В.* Музыка и смежные художественные системы (сравнительные аспекты познания и обучения) // Международный этномузыкологический журнал «Рах Sonoris». 2012. Апрель. С. 6–21.
18. (а) *Мациевский И. В.* Сравнительное искусствознание в XX в. Введение в проблематику // Мациевский И. В. В пространстве музыки: в 3 т. СПб.: РИИИ, 2018. Т. 3. С. 3–14.
19. *Огданец М.* Интертекстуальность // Лексикон неоклассики: Художественно-эстетическая культура XX века: [Текст] / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия РОССПЭН, 2003. (Сер. «Summa culturologiae»).

⁶ Ранее в русской литературе упоминалась под названием «Сырое и варёное».

20. *Тавлай Г. В.* Музыкальные средства моделирования картины мира в белорусской и литовской обрядовой песне // *Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання.* Мінск, 2009. С. 18–23.
21. *Хинтервальднер И.* Некоторые размышления о компьютерной симуляции // *Философский журнал.* 2018. Т. 2. № 4. С. 80–94.
22. *Юшманов В. И.* О природе феномена художественного творчества // *Изв. Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена: Гуманитарные и общественные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, история, социология, экономика, право).* 2003. № 3–5. С. 207–216.
23. *Юшманов В. И.* О природе феномена психики // *Материалы 3-го Всероссийского съезда психологов: В 8 т. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2003. Т. 8. С. 637–639.*
24. *Horbostel Erich M. von & Sachs Curt.* Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch [1914]. Translated as «Classification of Musical Instruments», by Anthony Baines and Klaus Wachsmann. *Galpin Society Journal.* 1961. № 14. P. 3–29.
25. *Sachs Curt.* The History of Musical Instruments. New York: W. W. Norton & Co. © 1940.

Сведения об авторах

Анкуда Татьяна Николаевна — музыкант-исполнитель (лауреат международного конкурса), композитор, этноорганолог, аспирант сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель — доктор искусствоведения И. В. Мациевский] (Санкт-Петербург).

Антипова Виктория Юрьевна — индонезист, преподаватель Melodica Music and Dance Institute (Дубай, Объединенные Арабские Эмираты).

Букина Татьяна Вадимовна — музыковед, культуролог, доктор искусствоведения, профессор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург).

Булатова Динара Айдаровна — этноинструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Денисов Андрей Владимирович — композитор, музыковед, доктор искусствоведения; профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова; член Союза композиторов РФ и International Musicological Society; лауреат премии 13-го конкурса Европейской Академии (2006 г.); лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга «За выдающиеся научные результаты в области науки и техники» (2009 г.) (Санкт-Петербург).

Казанина Виола Юрьевна — антиквар, магистр искусствоведения, исследователь в области искусствоведения, преподаватель кафедры этнологии и фольклора Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск, Республика Беларусь).

Карпец Максим Иванович — композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ, член Санкт-Петербургского союза ученых, член-корреспондент Международной Академии Информатизации (ООН), член бюро учебно-методического центра развития образования в сфере культуры и искусства комитета по культуре правительства Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург).

Колганова (Пахомова) Ольга Викторовна — музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

Кононенко Наталия Геннадьевна — музыковед, киновед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва).

Кузнецова Анна Ивановна — звукорежиссер, аспирант кафедры звукорежиссуры факультета искусств Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, сотрудник медицентра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург).

Никаноров Александр Борисович — музыковед, кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского (Санкт-Петербург).

Овчинникова (Баркова) Юлия Сергеевна — музыкант-мультиинструменталист, кандидат культурологии, доцент кафедры сравнительного изучения национальных литератур и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ им. М. В. Ломоносова, член Санкт-Петербургского союза ученых, Гэльского научного общества Москвы, Российского общества по изучению культуры США, Европейской ассоциации американских исследований (Москва).

Орлов Владимир Валерьевич — композитор, член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, председатель Саратовского отделения Гильдии молодых музыкантов «МеждународМолОт» Российского музыкального союза; создатель и художественный руководитель ансамбля «Театр новой музыки»; доцент кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов).

Сень Марина Адольфовна — театровед, режиссер, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Сербина Наталия Васильевна — музыковед, этномузыколог, кандидат искусствоведения, исполнительница украинского фольклора, певица, исполнительница на колесной лире, руководитель фольклорного ансамбля «Дукач» (Москва).

Терехова Татьяна Юрьевна — музыкант-исполнитель, аранжировщик Екатеринбургского оркестра, преподаватель по классу скрипки Детской музыкальной школы № 12

им. С. С. Прокофьева и Детской музыкальной школы № 1 им. М. П. Фролова (Екатеринбург).

Тихомирова Анна Борисовна — композитор, кандидат искусствоведения, преподаватель Свердловского музыкального училища им. П. И. Чайковского, старший преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского.

Тимошенко Алиса Анатольевна — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Фатьянова Елена Алексеевна — аспирант сектора инструментоведения РИИИ, преподаватель колледжа «Звездный», эксперт по электромузыкальным инструментам Московского представительства Casio Europe GmbH (Санкт-Петербург).

SUMMARY

I. H. A. ORLOV LEGACY OEUVRE AND CONTEMPORARY COMPARATIVE ART STUDIES

Nataliya Kononenko (Moscow)

Introduction

Keywords: comparative art studies, interdisciplinarity, metatheory, H. Orlov, comprehensive approach, systematic ethnophonic method, aesthetic norm.

The Introduction to the presented collection reveals the issue of the special relevance of an interdisciplinary approach in the modern process of scientific cognition and states the special contribution of the “Comparative Art Studies — XXI Century” project to the advancement of the humanities towards a universal unity underlying different forms of knowledge. The Third edition of the series presents the key vectors of integrativeness in Art Studies — from the disciplinary synthesis of musical metatheory and the systematic ethnophonic method, combining data from a wide range of scientific disciplines, to the experience of transferring the tools of natural sciences to the sphere of Art Studies and the use of various research optics in the investigation of borderline situations of the historical evolution of aesthetic norms.

Nikanorov Aleksandr (Saint Petersburg)

Henrikh Aleksandrovich Orlov as a Musicologist-Educator (New Materials about his Scientific and Creative Activity)

Keywords: Henrikh Orlov, musical enlightenment of the late in 1950s–1970s, Mikhail Druskin, Great Hall of the Leningrad Philharmonic, concert annotations, Paul Hindemith, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Dmitri Shostakovich.

Outstanding Russian musicologist Henrikh Aleksandrovich Orlov (1926–2007) devoted a lot of time and effort to musical education. He has created a number of articles, brochures and books. In this publication, a rare and previously not studied source is introduced into scientific circulation. These are the texts of annotations to concert programs of the late 1950s–1970s, which sounded in the Great Hall of the Leningrad Philharmonic. All of them were

written by H. A. Orlov for the general audience in the form of small essays on the musical compositions of Paul Hindemith, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Dmitri Shostakovich. Instances of texts are unique. They were preserved in one, sometimes in two copies and can be equated with archival manuscript documents. Published with comments for the first time.

Tatiana Bukina (Saint Petersburg)

“Semantics of music” by H. A. Orlov:

Discussions on Semiotics Ideas in Domestic Musicology at the End of 1960–1970th

Keywords: H. A. Orlov, semiotics of music, semantics of music, methodology of musicology, Soviet musicology of the 1960–1970th.

At the turn of 1960–70th the issues of musical semantics were extremely attractive for Soviet musicologists. Meanwhile, interpretations of this subject cardinally differed depending on a paradigm within which the musicologists were working. Sometimes it provoked severe debates among them and mutual misunderstanding. A polemic article by H. A. Orlov “Semantics of music” (1973) brightly illustrates one of such dramatic plots: in this article, the author undertook a revision of contemporary musicological theories. An analysis of this text gives an opportunity to establish the main contradictions in understanding of language properties of music which having arose between specialists in semiotics of music on the one hand and historians of music on the other.

Elena Fatyanova (Saint Petersburg)

Creative Concepts of E. Artemiev and H. Orlov:

Coincidences and Parallels

Keywords: E. Artemiev, H. Orlov, space and time in the musical art, timbre, electronic music.

The article is devoted to the attempt on analyzing some notions of the H. Orlov’s concept, which the scientist expressed in his book “The Tree of Music”, and E. Artemiev’s creative discoveries in the field of electronic music. Artemiev’s artistic quest and Orlov’s scientific ideas aligned on many parameters specific to musical thinking, such as the views on time and space, the nature of musical sound, timbre functions, including the idea of searching for structural and

meaningful universals of the musical language. E. Artemiev and H. Orlov offered a different creative approach to the sounding world, the surrounding reality; they also outlined their scientific and sound concepts that are yet to be explored and implemented in the musical art and education.

II. COMPARATIVE MUSICOLOGY

Tatsiana Ankuda (Saint Petersburg)
System-Ethnophonic Method
as an Implementation of an Integrative Approach
in Ethnoorganological Research
(to the 80th Anniversary of I. V. Maciejewski)

Keywords: traditional ethnic culture, integrative approach, interdisciplinarity, ethnoorganology, Ihor Maciejewski's system-ethnophonic method.

In the twentieth century, when folk art is recognized in a new way by the scientific community as a complex multifunctional syncretic phenomenon, it becomes necessary to revise the methodological tools, as a result, a transition from narrow specialization to interdisciplinarity appears. In the field of ethnoorganology, the idea of integrating knowledge and approaches of related disciplines is implemented in I. V. Maciejewski's system-ethnophonic method. The system-ethnophonic method, which declares the synchronous and inseparable study of all components and mechanisms of the functioning of the ethnic instrumental tradition, allows us to consider it as an integral system and is an effective method of modern ethnoorganological research.

Yulia Ovchinnikova (Moscow)
Attitude "Man — Nature" in Art of Ethnic Musicians:
the Mechanism of Identification
and Separation

Keywords: attitude "Man — Nature", traditional music culture, transitive society, traditional instrumentalism, music folklore, folklorism, ethnic musicians, mechanism "identification — separation", contonation, intonation.

One of the factors affecting the specificity of "Man — Nature" attitude in traditional musical cultures is mechanism of identification and separation. A case study of Yakut khomus tradition, kai and topshuur art of Altai-Telengit, Khakas

chatkhan music, frame drum playing in the culture of Koryak, Khakass, Yakut and other peoples of Siberia reveals how the regarded mechanism influences the art of ethnic musicians. Identification with Nature is reflected in its sacralization, in predominance of contonation and ritual component in musical art, in formation of musical ethnopoetics on the base of local nature in co-tuning with geophony, biophony, animophony and in taking into consideration consequences of music influence on it, in natural rhythms and in live sound, in use of nature materials for producing of musical instruments as means of strengthening of sacred connection with local cosmos. Separation from nature is manifested in prevalence of intonation component of music art, in dynamic development of musical text, in predominance of artistic and aesthetic goals rather than ritual, in formation of musical ethnopoetics on the base of local nature without co-tuning with geophony, biophony, animophony and without taking into consideration consequences of music influence on it, in artificial rhythms and sounds, in use of practical synthetic materials for musical instruments in scene practice. Psychological mechanism “identification — separation” contributes the background for interpretation of traditional instrumentalism, musical folklore and folklorism, of specificity of musical thinking and way of organization of musical text in conditions of traditional culture, as well as modern ethnic societies in situation of transitivity.

Nataliya Serbina (Moscow)

**Hurdy-gurdy Man of Ukraine and Europe:
Socium Interior and External**

Keywords: hurry-gurdy instruments, medieval arts, Ukrainian hardy-gurdy man, european hardy-gurdy man.

A hurdy-gurdy was one of the great companions of Ukrainian traveling musicians' community. The instrument has come to Ukraine, Belarus and Russia from Europe, where it was invented and subsequently evolved over the centuries as an important instrument that was used not only in church services, but also accompanied life street ministers in dark times of Middle Ages. After studying several ancient sources, it gives a foundation to assume, that hurdy-gurdy was not only used by Ukrainians to produce local folk repertoire, for singing and dancing, they also

borrowed many traditions from European musical circles, their organisational skills, relationships, social status, ways of teaching, and even some foreign words for their secret communications. In this article there is an attempt to look into such connections between hurdy-gurdy musicians in Ukraine and Europe.

Viola Kazanina (Minsk, Belarus)

Structural and Functional in Art:

Reconstruction of Viola Organista — a Polish Project

Keywords: ethno stylistics in professional music, pedal point and bourdoning, aerophones, chordophones, Leonardo da Vinci, viola organista, Poland.

When one tries to characterize Polish music, the examples of F. Chopin and G. Wieniawski are usually given. Their music expresses the Poles' world view as the nation with certain ethno-cultural and artistic background. The style recognizability of these authors is due to the functional roots of their music scores, which «illustrated» the sound of traditional air- and chordophones, often having an pedal point [bourdon]: bagpipe, friction wheel lyre and traditional violin. Therefore, it is not surprising that the Polish pianist S. Zubrzycki who in the 21st century recreated Viola Organista, the instrument based on Leonardo da Vinci's sketches. It has the sound typical to bow instruments, while the instrument itself is like a harpsichord. The sound is extracted by pressing the key and the corresponding string is «voiced» by the rotating wheel. The national repertoire perfectly «lays down» on its performing characteristics. The instrument reconstruction in Poland, synthesizing friction chordophones with different types of classification, based on the ethno stylistics of the characteristic repertoire, is a striking example of structural and functional unities in modern artistic practice.

Dinara Bulatova (Saint Petersburg)

Dance Melodies in Tatar Traditional Violin Music

Keywords: Tatar dance, traditional instrumental art of the Tatars of the Volga region, Tatar violin, takmak.

Dance art occupies an important place in the traditional culture of the Tatars of the Volga-Ural region. The dance melodies of *biyu kiylere* and the instrumental accompaniment of *takmaks* — rhymed quatrains performed by declamation

and melodeclamation — have become an integral part of the repertoire of Tatar traditional musicians, including violinists. The closeness of the musical and style features of the instrumental performance of melodies of these genres allows them to be attributed to the same style group, which can be traced in the performers' line technique, in shaping and many other aspects. The close relationship between dance and instrumental music is manifested in the use of a similar rhythm, in the use of body music when performing dance melodies.

Viktoriia Antipova (Dubai, United Arab Emirates)

Indonesian Notation for Ensemble Music

Keywords: Indonesia, gamelan, notation, balungan, rebab, gender.

The article is devoted to the consideration of Indonesian notation — a special graphic method of fixing a musical text adopted in the artistic practice of the islands of the Malay Archipelago. The report describes the basic principles of the organization of notated texts, deciphers of graphemes, provides information on the features of using notation in performing and pedagogical practice. Features of graphic fixation of musical texts in conditions of the primacy of ensemble forms of music playing in the culture of Indonesia are emphasized; the advantages and disadvantages of Indonesian notation are revealed. The report includes a number of examples of Indonesian notation, differences in the transcription of parts of various musical instruments. For clarity and simplification of the understanding of the features of the textural and rhythmic organization of Indonesian music, note decoding examples are given.

III. MUSICAL ART AND EXACT SCIENCES

Alisa Timoshenko (Saint-Petersburg)

Scientists about Art (the Concept of the “Fourth Dimension of Art” by Yury Pukhnachev)

Keywords: Yu. V. Pukhnachev, sciences and art, the fourth dimension in art, I. F. Stravinsky, plastic music, concepts of time and space in arts.

The article is devoted to the paradigm of convergence and mutual influence of science and art and related concepts of

creating and analyzing the phenomenon of art. The focus is on the study of the Russian physicist Yu. V. Pukhnachev, who offers a method of analysis developed in the field of strict disciplines to be applied in the field of comparative art. The author studies the regularities of the construction of space-time images in cinematography, poetry, painting and music on the example of the works of S. Eisenstein, M. Tsvetaeva, O. Daumier and I. Stravinsky.

Marina Sen (Saint-Petersburg)
**Physical and Mathematical Foundations
for the Ethnomusicological Concept of A. Avraamov**

Keywords: ethnomusicological concept of A. Avraamov, machine music, musical avant-garde of the early 20th century.

The article is dedicated to Arseny Avraamov (Krasnokutsky) (1886–1944) — one of the most prominent representatives of the musical avant-garde of the early 20th century. All scientific and technical efforts and computational synthesis methods carried out by Avraamov and aimed at the formation and development of music of a new type — the so-called machine music — were primarily due to the ethnomusicological research of the scientist. The novelty of sound possibilities, the unlimited wealth of available timbres and expressive means capable of stimulating the birth of completely new musical ideas, he drew from the treasures of folk song tradition.

Tatyana Terekhova, Anna Tikhomirova
(Ekaterinburg)

**Search for the Ideal of String Sound
in the Work of the Urals Master V. M. Terekhov**

Keywords: Urals string master Vladimir Mikhailovich Terekhov (1931–2010), construction and acoustic tuning of details of the instruments, view on beauty of the audio quality of an author violins.

The article is devoted to the artistic work of Vladimir Mikhailovich Terekhov (1931–2010), the Urals string master. At the restoration of the unique string instruments of the Italian masters V. M. Terekhov together with his colleagues had identified a set of features of the construction and acoustic tuning of vibration plates and other details of the instruments. Having applied the knowledge on the proportions

and quality of the body materials along with the data of radiotechnics and acoustics the master was approaching the sought esthetic result at the manufacture and restoration of the string instruments. The intuitive-empiric search and technical research was always accompanying Terekhov at the creation of the unique author violins. The resonant bow of a violin is constructed and tuned in accordance with the master view on beauty of the audio quality of a future instrument. The article provides the analytical data and photographs from the Terekhovs' archive.

Anna Kuznetsova (Saint Petersburg)
Acoustic Spaces of Modern Opera Houses
in the Historical Context

Keywords: acoustics, opera houses, acoustical modelling, designing, sound quality.

The article presents a review of the evolvement of acoustic space of Opera Houses. It examines the features of designing sound spaces from their origin in the ancient period to the present. The article provides constructive changes in the form of halls in connection with the appearance of the Opera genre. It provides examples of the individual aspects and common features for Opera Houses of different countries such as Teatro alla Scala (Italy), Bayreuth Festspielhaus (Germany), Oslo Opera House (Norwegian), etc. It investigates modern design trends.

IV. MATERIALS FOR THE HISTORY OF ART STUDIES

Andrei Denisov (Saint Petersburg)
Criteria of Plagiarism in Musical Art:
Historical Aspect of the Issue

Keywords: plagiarism, borrowing, originality, reworking, individuality, creativity.

The research analyzes the interpretations of the musical borrowings phenomenon in various eras of the musical art development (primarily Baroque and XIX century). Aesthetic positions on the creativity novelty issue are also considered. It has been shown that historical variability in the interpretation of musical borrowings reflects the transformations that took place in the system of musical thinking as a whole. Their forms are determined by two

types of context: a specific artistic; general history. Criteria that allow distinguish different versions of borrowing in music are following: the conscious / unconscionable nature of manifestation; the extent of the musical borrowing itself (from a single theme to an entire composition); the degree of transformation of the primary source; emphasizing the originality of the thematic material / features of its transformation. Based on them, the plagiarism situation is defined as the assignment of someone else's holistic text without changes in its structural-semantic organization. The conclusion raises the question of this concept application for the XX–XXI centuries art.

Vladimir Orlov (Saratov)

**Suite op. 25 A. Schoenberg in the Context
of the Aesthetic Theories of M. Weitz and P. Ziff**

Keywords: A. Schönberg, suite, M. Weitz, P. Ziff, aesthetics, work of art.

The article proposes a new method for analyzing music through the prism of the aesthetic theories of M. Weitz and P. Ziff on the example of the A. Schoenberg's Suite op. 25. The issues of defining a work of art and its criteria, considered by M. Weitz and P. Ziff, are studied. The criteria indicated by the researchers are projected onto the Schoenberg's Suite op. 25.

Olga Kolganova (Saint Petersburg)

**G. I. Gidoni — S. O. Mayzel: Project of the Institute
for the Study of Light and Paint/Colors
(Petrograd/Leningrad, 1920s)**

Keywords: G. I. Gidoni, S. O. Mayzel, Institute for the Study of Light and Paint/Colors, light-music, light architecture, light-declamation.

The article is devoted to an attempt to create an Institute for the Study of Light and Paint (color) at the USSR Academy of Sciences in 1926. The initiators of the project were the artist, inventor G. I. Gidoni (1895–1937) and the physicist, head of the photometric laboratory of the State Optical Institute, Professor S. O. Mayzel (1882–1955). The authors proposed to include two departments in the structure of the institute — artistic and technical. The tasks of the art department included, on the one hand, the study of issues of light and paint (color), on the other — the implementation

of light-color, light-music, light-architectural, etc. projects. It was proposed to include several laboratories in the technical department (optical, electrical and laboratory for the study of coloring substances). The auxiliary departments were to be a drawing and design bureau and a mechanical workshop. In addition to S. O. Mayzel, G. Gidoni planned to involve B. V. Asafyev, B. V. Farmakovskiy, O. F. Waldhauer, A. A. Sidorov, E. M. Braudo and M. V. Matyushin to work at the Institute. The project of creating the Institute was rejected, but later Gidoni (partly with the participation of S. O. Mayzel) managed to implement a number of light-architectural, light-musical, light-advertising projects, as well as publish a number of books and scores related to the Art of light and color. The article is based on materials from the St. Petersburg branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, as well as the archive of the Russian Institute for the History of Arts.

Maxim Karpets (Saint Petersburg)
Metamorphoses of the Transgression
for the Creativity Model in the Art of Music

Keywords: organology, electronic audio technologies, virtualization, interdisciplinarity, the art of sound.

In the context of the actual issues of organology, the sphere of active interest is everything that represents the subject of analysis of the features for the development and functioning of musical instruments in the contemporary, so-called, post-industrial society, as well as the perception of art objects directly related to this matter. The changing paradigm for the functioning of the global mechanism of modern society, the forms for the existence of social consciousness, especially such a specific area of it as the artistic space, the actively progressing tendencies of virtualization of entire spheres of life — all this makes the urgent need for an expanded interpretation of what is actually musical instruments are. And in this sense, the realities of instrumental science, which carry a powerful base of the system of traditional connotations, acquire other, additional perspectives for consideration and analysis. Electronic audio technologies, which nowadays have become creative tools of the highest intellectual level of complexity, as well as the creative implementation of

artistic tasks with their help, became possible only thanks to powerful interdisciplinary and integration processes in art and science, due to social changes and demands in the public consciousness, as well as the emergence of new educational technologies. This new toolkit is destined to fundamentally modulate the general paradigm of the art of sound, having an unprecedented impact on its theory and practice, highlighting with all the sharpness of the edge those problems that musicians previously could only approach on an intuitive level.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ – XXI ВЕК

Статьи и материалы
III Международной конференции

Орловские чтения

15–16 октября 2018 г.

Выпуск 3

Редактор Е. П. Щеглова
Верстка: И. А. Громова
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 16.12.2021
Формат 60x90/16. Бумага Svetocopy
Гарнитура Book Old Style
Объем 20 усл.-печ. л. Тираж 100 экз.
www.artcenter.ru