

Министерство культуры Российской Федерации
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российский фонд фундаментальных исследований

Ministry of Culture of the Russian Federation
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russian Foundation for Basic Research

**ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА
В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

*Сборник трудов международной научной конференции
11–15 апреля 2019*

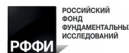
ТОМ I

**PROBLEMS OF SYNTHESIS
IN MODERN MUSICAL CULTURE**
*Collection of Works of the International Academic Conference
April 11–15, 2019*

Vol. 1

Ростов-на-Дону / Rostov-on-Don
2019

ББК 85.31 я 43
П 781



Издание осуществлено при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 19-012-20006

Главный редактор

А. В. Крылова, доктор культурологии

Редакционная коллегия:

В. Н. Демина – доктор искусствоведения

И. П. Дабаева – доктор искусствоведения

Е. Мальцева – кандидат искусствоведения

В. С. Кривеженко – кандидат искусствоведения

Н. В. Дуда – кандидат искусствоведения

А. В. Зернина – кандидат искусствоведения

Редактор-корректор

В. Е. Наянова

Рецензенты:

Ефимова Наталья Ильинична – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Академии хорового искусства имени В. С. Попова
Атлас Лев – PhD, профессор Королевской консерватории Шотландии

Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре:

П 781 сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019. Том I. Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – 482 с., илл.

Сборник содержит статьи участников Международной конференции «Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре». Актуальность проблемы синтеза искусств в современном социокультурном пространстве обусловлена рядом явлений: трансформацией классических форм и жанров под воздействием синтеза искусств, рождением новых синтетических образцов определяющих эволюционный путь развития музыки в целом, воздействием на музыкальное искусство современных компьютерных технологий, и др. Востребованность научного осмысления указанной проблемы состоит в том, что мировой опыт на современном этапе демонстрирует активизацию творческих поисков в направлении экспериментирования с любыми формами художественного синтеза. Междисциплинарный характер темы предопределил включение в ракурс ее обсуждения вопросы взаимодействия элитарного и массового, теории коммуникации, психологии восприятия, соотношения музыки с социокультурными трендами современности.

Издание адресовано специалистам в разных областях науки, искусства и образования, а также кругу читателей, интересующихся проблемами музыкального искусства и гуманитарного знания.

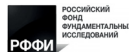
ISBN 978-5-93365-113-0

ISBN 978-5-93365-114-7 (т. 1)

ББК 85.31 я 43

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова, 2019
Коллектив авторов, 2019

BBK 85.31 я 43
P 781



*This edition is published with the support of the Russian Foundation
for Basic Research (RFBR): project № 19-012-20006*

Under the general academic editing by **Alexandra V. Krylova**, Doctor of Culturology

Editorial Board:

Vera N. Demina, Doctor of Art History
Irina. P. Dabayeva, Doctor of Art History
Elena G. Maltseva, PhD in Art History
Victoria S. Krivezhenko, PhD in Art History
Natalia V. Duda, PhD in Art History
Anastasiya V. Zernina, PhD in Art History

Proofreader:

Vlada E. Nayanova

Academic Reviewers:

Natalia I. Efimova – Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for Research, Victor
Popov Academy of Choral Art (Russian Federation)

Lev Atlas – PhD, Professor, Royal Conservatoire of Scotland (Great Britain)

Problems of Synthesis in Modern Musical Culture: Collection of
P 781 Works of the International Academic Conference on April 11–15, 2019.
Vol. 1 / ed. A. V. Krylova. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State
Conservatory PH, 2019. 482 p.

The collection contains articles by participants of the International Conference “Problems of Synthesis in Modern Musical Culture”. The urgency of the problem of the role of synthesis of arts in modern socio-cultural space is due to a number of phenomena: the transformation of classical forms and genres under the influence of the synthesis of arts, the birth of new synthesized patterns that determine the evolutionary path of music development in general, the impact of modern computer technologies on the musical art, and others. The problem is that the world experience at the present stage demonstrates the intensification of creative searches in direction of experimentation with any form of art synthesis. The interdisciplinary nature of the issue predetermined the inclusion in the perspective of its discussion of the interaction of elitist and mass art, communication theory, psychology of perception, correlation of music with the socio-cultural trends of modernity.

The target audience is specialists of different fields of science, art and education, as well as readers interested in the range of Art and Humanities.

ISBN 978-5-93365-113-0

ISBN 978-5-93365-114-7 (vol. 1)

BBK 85.31 я 43

Authors of texts, 2019

Alexandra V. Krylova, 2019

Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора-составителя / From the editor-compiler.

А. В. Крылова / Alexandra V. Krylova.....12

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ДИАПАЗОН ПРОБЛЕМ SYNTHETIC FORMS OF MUSICAL ART IN MODERN CULTURE: RANGE OF PROBLEMS

(Материалы пленарного заседания / Plenary session materials)

Текстологические аспекты проблемы исследования и интерпретации
световой партитуры «Прометея» А. Н. Скрябина
Textual aspects of the problem of research and interpretation of the light
score “Prometheus” by A. N. Skryabin.

Д. А. Шумилин / Dmitry A. Shumilin.....16

Новая музыка и экспериментальное кино: творчество Бернхарда Ланга
в контексте New Media Art
New music and experimental cinema: Bernhard Lang’s oeuvre in the con-
text of New Media Art

С. В. Лаврова / Svetlana V. Lavrova.....32

Хор в музыкальном театре Карлхайнца Штокхаузена: в поисках нового
сценического пространства
The choir in the musical theatre of Karlheinz Stockhausen: in search of a
new stage space.

А. С. Рыжинский / Alexander S. Ryzhinsky.....45

Музыка для глаз и живопись для слуха: пути взаимодействия музыкального и изобразительного искусства

Music for eye and painting for ear: interaction between musical and visual arts...

С. П. Полозов / Sergei P. Polozov.....59

Русский рок в зеркале литературы (о романе Р. Сенчина «Лед под ногами»)

Russian rock in the mirror of literature (about the novel "Ice underfoot" by R. Senchin)

А. М. Цукер / Anatoly M. Zucker.....72

Синтез культурных традиций Восток-Запад в современном композиторском творчестве Республики Молдова

Synthesis of East-West cultural traditions in the modern composer's oeuvre of the Republic of Moldova.

Е. С. Мироненко / Elena S. Mironenko.....85

Инструментальный театр в камерной музыке современных белорусских композиторов (на примере произведений В. Кузнецова, В. Курьяна, А. Цалко)

Instrumental theatre in the chamber music of modern Belarusian composers (on the example of works by V. Kuznetsov, V. Kuryan, A. Tsalko)

Н. Г. Ганул, О. В. Романюк / Natalya G. Ganul, Olga V. Romanyuk....97

Коммуникативные процессы музыкальных текстов XX – начала XXI века

Communicative processes of musical texts of the 20th-the beginning of the 21st centuries

А. В. Саввина / Lyudmila V. Savvina.....108

Соотношение компонентов синтеза искусств в хороводах, как жанрообразующий фактор

The correlation of the components of the synthesis of arts in round dances, as a genre-forming factor

Т. С. Рудиченко / Tatyana S. Rudichenko.....118

Визуализация музыкальной формы на экране монитора, на бумаге, на концертной эстраде

Musical form visualization on the monitor screen, on paper, on a concert stage

Т. В. Франтова / Tatyana V. Frantova.....130

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ MUSIC IN THE MIRROR OF MODERN TECHNOLOGIES

Мультимедиа в современной культуре и музыкальном обучении

Multimedia in contemporary culture and music education.

Г. Р. Тараева / Galina R. Taraeva.....141

Сонификация: музыка незвучащего

Sonification: music of non-sounding phenomena

А. В. Красноскулов / Alexey V. Krasnoskulov.....153

Создание мультимедийного проекта на основе поэтического текста

The creation of a multimedia project based on poetic text

В. П. Рыжов, Ю. В. Рыжов / Vladimir P. Ryzhov, Yuriy V. Ryzhov....164

Мультимедийный проект «Земля и небо»: синтез искусств в прелюдиях И. Соколова

Multimedia project “Earth and Sky”: a synthesis of the arts in I. Sokolov’s preludes

Е. В. Андреева / Ekaterina V. Andreeva.....170

Мультимедийная презентация как часть инструментария аналитика

Multimedia presentation as part of the analytics toolkit

Ю. К. Агеева / Yulia K. Ageeva.....178

Жестуальность в музыкальных перформансах Мередит Монк Gestures in musical performances by Meredith Monk	
В. Ю. Кисеев / Vasiliy Y. Kiseev.....	190

Музыка в зеркале новых технологий: электромузыкальные инструменты Music in the mirror of new technologies: electromusical instruments	
А. А. Бердников / Andrey L. Berdnikov.....	200

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ SYNTHESIS OF ARTS IN MODERN THEATRE MUSIC

Жанровые миксты в русском музыкальном театре первой половины XIX века: опережая время Genre mixes in the Russian theatre music of the first half of the 19th century: ahead of time	
Е. В. Смагина / Elena V. Smagina.....	208

Верность утопии: трактовка идеи синтетического искусства в современном оперном театре Adherence to the utopia: interpretation of the Gesamtkunstrwerk idea in modern opera theatre.	
М. Г. Раку / Marina G. Raku.....	220

Оперный театр на рубеже XX–XXI веков: к проблеме обновления оперного жанра Opera at the turn of the 20th–21st centuries: to the problem of the opera genre renewal	
Е. В. Кисеева / Elena V. Kiseeva.....	230

Режиссер в опере Opera director	
О. С. Оганисян / Hovhannes Hovhannisyan.....	240

Синтез искусств в музыкальном театре Н. К. Рериха
 Synthesis of arts in N. K. Roerich`s music theatre
С. В. Государева / Svetlana V. Gosudareva.....248

Феномен камерного мюзикла: истоки, творческие достижения, особенности развития (от К. Вайля к С. Сондхайму)
 The phenomenon of the chamber musical: origin, creative achievements, features of the development (from K. Weil to S. Sondheim)
Е. Ю. Андрущенко / Elena Y. Andrushchenko.....261

«Дом моей мечты» Серика Еркимбекова в истории развития жанра мюзикла в Казахстане: к проблеме традиций и новаторства
 “House of my dream” by Serik Yerkimbekov in the history of the development of musical in Kazakhstan: to the problem of tradition and innovation
Д. А. Ахметбекова / Dauresh Akhmetbekova.....275

Музыка в кино в ракурсе традиций оперной классики
 Film music from the perspective of the traditions of opera classics
Т. Ф. Шак / Tatyana F. Shak.....285

Театральная музыка Генри Перселла в современном кинематографе
 Theatre music by Henry Purcell in modern cinematography
Н. В. Дуда / Natalia V. Duda.....297

К вопросу либретто в современной хоровой опере
 To the question of the libretto in modern choral opera.
И. В. Гринченко / Inna V. Grinchenko.....306

Миниатюра в репертуаре хорового театра: к проблеме театральной адаптации жанра
 Miniature in the repertoire of a choral theatre: to the issue of theatrical adaptation of the genre
Т. К. Овчинникова / Tatyana K. Ovchinnikova.....318

Театр фортепианной импровизации как концертный жанр Theatre of piano improvisation as a concert genre	
А. А. Маклыгин / Alexander L. Maklygin.....	332

Жанры современного театрально-концертного пространства: к вопросу инновации и традиции Genres of modern concert and theatre space: on the issue of innovation and tradition	
О. В. Кушнир / Olga V. Kushnir.....	343

МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИУМЕ: ПУТИ АДАПТАЦИИ MUSIC IN MODERN SOCIETY: WAYS OF ADAPTATION

Прославление родины и ее защитников в синтезе искусств праздника победы 1945 г. The glorification of the motherland and her defenders in the synthesis of the arts of the victory day in 1945	
В. Н. Демина / Vera N. Demina.....	355

О синергетической природе музыкального просветительства Synergy as the basis of musical enlightenment	
Н. А. Мещерякова / Natalia A. Meshcheryakova.....	363

Новая жизнь архивов – музыкальное содержание в цифровой среде на базе опыта Болгарского национального радио Selling music content on the internet (the experience of the bulgarian national radio)	
М. Георгиев / Momchil Georgiev.....	375

Традиционная музыкальная культура Кубани в современном сельском социуме (опыт наблюдения)

Traditional musical culture of kuban in modern rural society (observation experience)

С. А. Жиганова / Svetlana A. Zhighanova.....382

О трансформациях музыкальных традиций индейской этнической группы эмбера-чами в современной культуре Колумбии

About some transformations of the musical traditions of the native american ethnic group embera-chami in modern culture of colombia

В. М. Гуменная / Victoria Gumennaya.....391

Волгоградская филармония: современный опыт продвижения арт-проектов

Volgograd philharmonic society: modern experience in the promotion of art projects

И. А. Смагина / Irina A. Smagina.....402

Опыт продвижения филармонических концертов камерной музыки посредством немзыкальных средств

The experience of promoting chamber music philharmonic concerts

О. Н. Журавлева / Olga A. Zhuravleva.....412

От «Хованщины» до «Симфо-рока»: как выглядит афиша современного музыкального театра ...

From “Khovanshchina” to “Sympho-Rock”: what the poster of a modern musical theatre looks like

Н. В. Самоходкина / Natalia V. Samokhodkina.....420

Синтез искусств в деятельности музыковеда-лектора

Synthesis of arts in the musicologist-lecturer`s activity

М. И. Гринева / Maria I. Grineva.....436

Флэшмоб – новый уровень отношений искусства и реальности
Flashmob – a new level of the relationship of art and reality
М. И. Катунян / Margarita I. Katunyan.....446

Инстаграм как инструмент коммуникации со зрителем музыкальных театров и филармоний
Instagram as a tool for communication with the audience of musical theatres and philharmonic
А. В. Крылова / Alexandra V. Krylova.....459

Видеоклип как синтетический жанр: сила воздействия – от развлечения к мировоззрению
Video clip as a synthetic genre: the power of impact – from entertainment to worldview
Е. А. Коноплева / Elena A. Konopleva.....470

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ / FROM THE EDITOR-COMPILER

Международная Конференция «Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре» – проект, поддержанный Российским фондом фундаментальных исследований, и это третье в истории Ростовской государственной консерватории научное событие, в рамках которого обсуждалась проблематика синтеза искусств. Фундаментальность темы очевидна и состоит в том, что на современном витке исторического развития соединение видов творчества, разных жанров и искусств, сращивание их с реальностью, предопределено спецификой мышления современного человека, сформированного в лоне визуального типа культуры, с высокой степенью театральности в социуме. Музыкант, композитор, художник, находясь под влиянием указанных тенденций, а также новых технологий, ориентированных априори на соединение аудио и видео, обретает новое ощущение времени и пространства.

На конференции результаты своих исследований по вопросам синтеза в современной музыкальной культуре представили ученые Германии, Колумбии, Китая, Болгарии, Молдовы, Белоруссии, Украины, Армении, Казахстана, а также музыковедческая элита многих музыкальных вузов и ссузов городов Российской Федерации – Москвы, Петербурга, Казани, Саратова, Воронежа, Нижнего Новгорода, Волгограда, Краснодар, Таганрога, Майкопа, Орла, Белгорода.

Доклады, вынесенные в пленарное заседание конференции, были призваны обозначить широту проблемного поля: синтез традиций, и экспериментаторство, позволяющее соединять, казалось бы, несоединимое – поиски новых сценических пространств, медиа-арт, роль синтеза искусств в жанрообразовании, вопросы визуализации музыкальных форм, академическое и массовое. Глобальность темы в еще большей степени проявилась в работе секций, в рамках которых тема конференции обсуждалась в русле широкого круга проблем, сфокусированных на анализ синтеза искусств в современном социокультурном пространстве. В докладах были рассмотрены вопросы трансформации классических форм и жанров под воздействием синтеза, рождение новых синтетических образцов, определяющих эволюционный путь развития музыки; был обобщен мировой опыт, демонстрирующий активизацию творче-

ских поисков в направлении экспериментирования с любыми формами художественного синтеза, выявлена роль в этом процессе технических средств и компьютерных технологий. В русле междисциплинарных дискуссий были рассмотрены вопросы взаимодействия элитарного и массового, психологии восприятия, соотношения музыки с социокультурными трендами современности.

Тематика докладов, представленных на конференции, позволила обозначить общую тенденцию современного искусства, суть которой в том, что разнонаправленные процессы синтеза программируют ключевые векторы эволюционных процессов в культуре в целом. Конференция обозначила и «белые пятна», которые связаны, с одной стороны, с проявлением процессов жанрового синтеза в рамках индивидуальных композиторских стилей, с другой – с постоянным поиском новых микстов. Синтез как общекультурологический феномен и его проявление в музыкальном искусстве, вопросы синестезии восприятия, бытования музыкального искусства в социуме в целом, влияние современных технологий на музыкальное искусство – эти и иные проблемные ракурсы, представленные в докладах ученых, показали высокую степень новизны и во многом способствовали заполнению обозначенных лакун в знании целого ряда вопросов.

Суммарное информативное поле конференции внесло свой вклад и в разработку методологии анализа синтетических, по сути музыкально-культурных явлений, в искусстве и социуме, в формирование подходов к созданию комплексной картины действия принципов синтеза в сфере музыкальной культуры, обобщило опыт и обозначило пути его трансформации применительно к синтетическим по природе явлениям современного музыкального искусства, дополнило новой фактологией изучение модификаций разных форм синтеза в музыке в общем процессе динамики культуры. В силу этого, научные результаты конференции несомненно способствовали дальнейшему развитию теории синтеза, анализу и прогнозированию путей сохранения и приумножения интеллектуальных ценностей академического музыкального искусства, создаваемых в рамках российского и мирового опыта.

The International Conference “Problems of Synthesis in Modern Musical Culture” is a project supported by the Russian Foundation for Basic Research, and this is the third scientific event in the history of the Rostov State Conservatory that discussed the problems of synthesis of the arts. The fundamental nature of the issue is obvious and consists in the fact that at the modern stage of historical development, the combination of types of creativity, different genres and arts, merging them with reality, is predetermined by the specific thinking of a modern person, formed in the environment of the visual type of culture, with a high degree of theatricality in society. A musician, composer, artist, under the influence of these trends, as well as new technologies oriented a priori on the connection of audio and video, acquires a new sense of time and space.

Scholars from Germany, Colombia, China, Bulgaria, Moldova, Belarus, Ukraine, Armenia, Kazakhstan, as well as the musicological elite of many music universities and colleges in the cities of the Russian Federation – Moscow, St. Petersburg, Kazan, Saratov, Voronezh, Nizhny Novgorod, Volgograd, Krasnodar, Taganrog, Maikop, Orel, Belgorod presented their reports at the Conference.

The reports submitted to the plenary session of the conference were intended to denote the breadth of the problem field: a synthesis of traditions, and experimentation, allowing to combine the seemingly incompatible - the search for new scenic spaces, media art, the role of art synthesis in genre-education, issues of visualization of musical forms, classical and popular art. The global nature of the topic was manifested to an even greater degree in the work of the sections in which the topic of the conference was discussed in the course of a wide range of problems focused on the analysis of the synthesis of arts in the modern sociocultural space. The reports addressed the transformation of classical forms and genres under the influence of synthesis, the birth of new synthetic patterns that determine the evolutionary path of music development. World experience was generalized, demonstrating the intensification of creative searches in the direction of experimenting with any form of artistic synthesis, and the role of technical means and computer technologies in this process. In the context of interdisciplinary discussions, issues of the psychology of perception, the relationship of music with the socio-cultural trends of modernity were considered.

The topics of the reports presented at the conference made it possible to identify the general trend of modern art, the essence of which is that

multidirectional synthesis processes program key vectors of evolutionary processes in culture as a whole. The conference also identified “white spots”, which are associated, on the one hand, with the manifestation of genre synthesis processes within the framework of individual compositional styles, on the other hand, with the constant search for new mixes. Synthesis as a general cultural phenomenon and its manifestation in musical art, the issues of synesthesia perception, the existence of musical art in society as a whole, the influence of modern technologies on musical art - these and other problematic perspectives presented in the reports of scholars showed a high degree of novelty and contributed to filling marked gaps in the knowledge of a number of issues.

The total informative field of the conference contributed to the development of a methodology for analyzing synthetic, essentially musical and cultural phenomena, in art and society, in shaping approaches to creating a comprehensive picture of the principles of synthesis in the field of musical culture, summarized the experience and outlined the ways of its transformation as applied to synthetic in nature phenomena of modern musical art, supplemented by a new factology of the study of modifications of various forms of synthesis in music in the general process of the dynamics of culture. Thanks to this, the scientific results of the conference undoubtedly contributed to the further development of the theory of synthesis, analysis and forecasting of ways to preserve and enhance the intellectual values of academic musical art, created in the framework of Russian and international experience.

A. B. Крылова / Alexandra V. Krylova

**СИНТЕТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ:
ДИАПАЗОН ПРОБЛЕМ**

**SYNTHETIC FORMS
OF MUSICAL ART
IN MODERN CULTURE:
RANGE OF PROBLEMS**

*(Материалы пленарного заседания /
Plenary session materials)*

Д. А. Шумилин / Dmitry A. SHUMILIN

**ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ
ИССЛЕДОВАНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ СВЕТОВОЙ
ПАРТИТУРЫ «ПРОМЕТЕЯ» А. Н. СКРЯБИНА**

**TEXTUAL ASPECTS OF THE PROBLEM OF RESEARCH
AND INTERPRETATION OF THE LIGHTING SCORE
“PROMETHEUS” BY A. N. SKRYABIN**

Аннотация. В статье автор ставит вопрос о соответствии нотного текста строки Лuce Поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина авторскому замыслу. Констатируется невозможность исполнения световой симфонии световым инструментом, какой бы совершенной конструкции он ни был, в силу того, что нотная строка Лuce не может быть признана завершенной, по крайней мере – она не отредактирована должным образом. В качестве доказательств выдвинутого тезиса приводятся фрагменты партитуры, в которых изменения гармонии в музыкальной части партитуры не находят отражения в световой строке. В подтверждение приводятся и анализируются фрагменты так называемой «Па-

рижской» партитуры «Прометея», принадлежавшей биографу композитора Л. Л. Сабанееву, а ныне хранящейся в Bibliothèque nationale de France, в которую Скрябиным было внесено большое количество словесных и схематичных указаний. В заключение статьи формулируются выводы и предложения возможных путей решения проблемы издания партитуры световой симфонии. В частности, предлагается в будущие издания «Прометея» включать научно-комментированные редакторские версии световой симфонии, учитывающие различные источники, на основе которых возможно было бы более полно отразить намерения Скрябина.

Ключевые слова: Скрябин, «Прометей», «Поэма Огня», световая симфония, синестезия, Luce, световой инструмент, собрание сочинений, Сабанеев

Summary. In the article, the author raises the question of the correspondence of the “Luce” note line of A. N. Scriabin’s “Prometheus” Poem to the author’s intention. It is stated that it is impossible to perform a “lighting symphony” with a “lighting instrument”, no matter how perfect its design is, due to the fact that the “Luce” note line cannot be considered complete, at least, it was not edited properly. As evidence of the thesis put forward, fragments of the score are given, in which changes in harmony in the musical part of the score are not reflected in the lighting note line. Confirmations are given and analyzed fragments of the so-called “Parisian” score of the “Prometheus”, which belonged to the composer’s biographer L. L. Sabaneev, and now stored in the Bibliothèque nationale de France, in which Scriabin contributed a large number of verbal and schematic instructions. In conclusion, the article formulates suggestions of possible solutions to the problem of publishing the score of the “lighting symphony”. In particular, it is proposed in future editions of the “Prometheus” to include scientifically commented editorial versions of the “lighting symphony”, taking into account various sources, on the basis of which it would be possible to reflect Scriabin’s intentions more fully.

Keywords: Scriabin, “Prometheus”, the “Poem of Fire”, “lighting symphony”, synesthesia, “Luce”, lighting instrument, collected works, Sabaneev

При всем обилии научных исследований и публикаций, посвященных изучению выдающегося явления мирового искусства – создания А. Н. Скрябиным музыкально-световой симфонии, тема эта далеко не исчерпана. Вопросов здесь гораздо больше, чем ответов. В течение ста лет предпринималось немало попыток исполнения световой симфонии «Прометея» на основе расшифровки строки Лусе партитуры, но вопрос точности изложения нотного текста в строке Лусе и соответствия его изданных вариантов авторскому замыслу в достаточной степени не изучался. В настоящее время подготовкой к публикации «Прометея» в рамках Собрания сочинений А. Н. Скрябина в двенадцати томах занимается группа исследователей и музыкантов под руководством знаменитого отечественного скрябиноведа, главного редактора издательства «Музыка», доктора искусствоведения Валентины Васильевны Рубцовой¹. После публикации соответствующего тома Собрания многие вопросы, касающиеся вынесенной в заглавие темы, разумеется, будут сняты. Пока же следует констатировать наличие определенных проблем, обуславливающих необходимость критического подхода к опубликованному тексту световой симфонии «Поэмы огня».

Вопросам изучения и исполнения «Прометея» «со светом» посвятили свою научную деятельность казанские ученые И. Ванечкина и Б. Галеев². В одной из последних статей И. Ванечкина на поставленный ею же самой вопрос: «Соответствует ли аутентичное исполнение строчки “Лусе” скрябинскому замыслу?» [3, 47] отвечает отрицательно. Действительно, развивавшаяся в творческом сознании Скрябина идея световой симфонии осталась до конца им не выражена даже как умозрительная конструкция: то, что представлялось в воображении, композитор, очевидно, даже не мог изложить доступными языковыми средствами, не говоря уже о формулировании каких-то технологических решений. Однако глубокий анализ партитуры «Прометея» приводит к выводу, что не только грандиозность замысла и незавершенность концепции световой симфонии препятствуют воплощению в жизнь гениального замысла Скрябина. Исполнение партии Лусе световым инструментом любой, даже самой совершенной конструкции в точном соответствии с

¹ Подробнее об этом см.: [7].

² См. Ванечкина И. А., Галеев Б. М. «"Поэма огня". Концепция светомызыкального синтеза А. Н. Скрябина» [5]. В открытом доступе статьи ученых представлены на http://prometheus.kai.ru/skrjb_r.htm (дата обращения 09.04.2019).

представлениями композитора невозможно, в первую очередь, потому, что сама нотная строка Лусе не может быть признана завершенной, по крайней мере – она не была должным образом отредактирована.

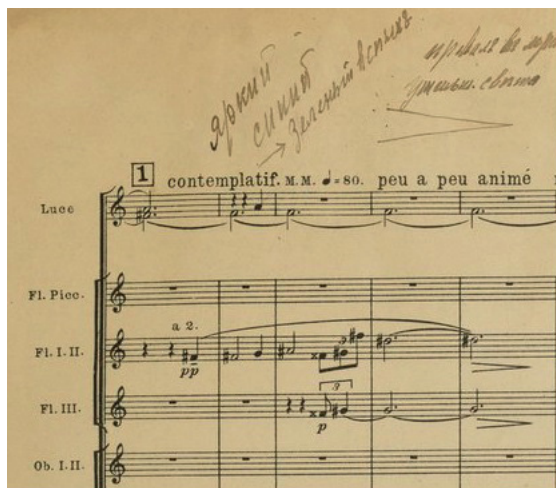
Как известно, движение голосов строки Лусе на протяжении произведения соответствует музыкально-гармонической³ логике, а также драматургической канве «Прометея»: «У меня тут в течение всей поэмы две линии света. Одна соответствует музыке, гармониям и потому идет часто с басом гармонии. А другая соответствует целотонной гамме, идет от *фа-диез* по целым тонам опять к нему же... Эта вторая соответствует инволюции и эволюции рас» [8, 258]. Эти слова композитора, ставшие общеизвестными в передаче Сабанеева немногим менее ста лет тому назад, ясно раскрывают намерения автора «Прометея» и принцип, по которому «голоса» цветовой нотной строки сопрягаются с остальными голосами партитуры. К настоящему времени в отечественном скрябиноведении даже сформировалось относительно устойчивое представление о строгом соответствии скрябинской системы звуко-цветовых соответствий, строки Лусе и гармонического плана музыки Прометея⁴.

Но всегда ли принцип соответствия соблюдается? Нет, не всегда. Подчас бывает так, что не все изменения гармонии отображаются соответствующим движением голоса в Лусе, не все музыкальные «события» находят в ней отражение. В качестве примеров остановимся лишь на некоторых эпизодах «Прометея», в которых строку Лусе подправил, отчасти, сам автор Поэмы в принадлежащей А. А. Сабанееву партитуре произведения 1911 года издания во время знаменательного вечера

³ В рамках небольшого очерка не представляется возможным даже кратко описать историографию изучения проблемы гармонии позднего Скрябина. Много страниц этому вопросу скрябинисты посвящено в четвертой главе книги И. А. Ванечкиной и Б. М. Галеева «Поэма огня. Концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина» [5, 165-254]. Там же изложены принципы и подходы к гармоническому анализу «Прометея» самих авторов книги. Ясным гармонический язык «Прометея» представлялся выдающемуся отечественному ученому Ю. Н. Холопову: «...Произведение это [“Прометей” – Д. Ш.] кристально (“cristallin”), до схематизма ясно» [10, 114]; также см.: [12, 25–38]; [11, 171–178].

⁴ См. работы И. А. Ванечкиной и Б. М. Галеева, в частности: «“Поэма огня”. Концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина» [5] и «Соответствует ли аутентичное исполнение строки “Лусе” скрябинскому замыслу?» [3, 31]. Также см., например: Безоков Я. А. «К вопросу о возможности применения А. Н. Скрябиным закона цвето-динамической взаимосвязи Ш. Фере в поэме “Прометей”» [2].

(точнее сказать – ночи), проведенного в ресторане «Прага» 16 марта 1913 года. Как известно, в настоящее время этот экземпляр партитуры хранится в Париже в Bibliothèque nationale de France⁵.



Илл. 1. A. Scriabine. Prométhée: pour grand orchestre et piano, avec orgue, choeurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228. (Фрагмент)

Первое проведение темы Разума изложено в основной тональности – Fis⁶ (ц. 1 партитуры⁷, илл. 1), освещено в малоподвижном голосе световой строки цветом *fis* (синий, глубокий, с наклонностью к фиолетовому) и лишь однажды на протяжении звучания темы – на последней четверти второго такта от ц. 1 – загорается *a* (зеленый травяной). Это *a* полностью соответствует гармонической логике, но возникает закономерный вопрос: почему это же *a* отсутствует на третьих долях пред-

⁵ A. Scriabine. Prométhée: pour grand orchestre et piano, avec orgue, choeurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228.

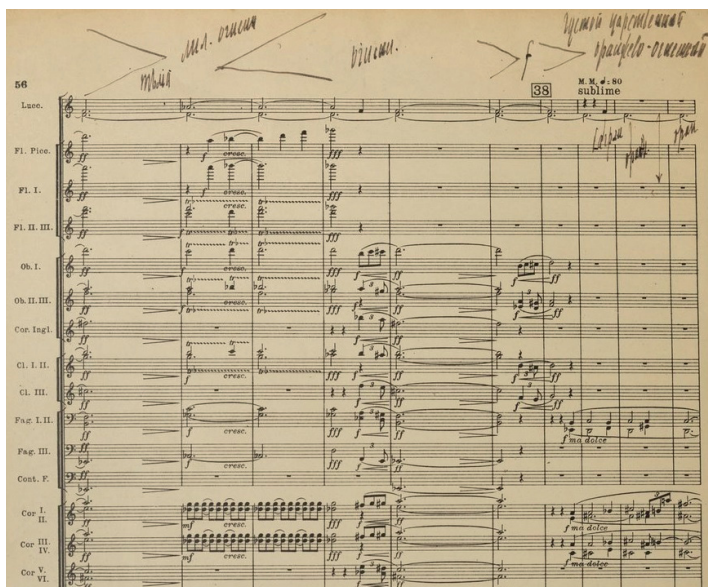
⁶ Вопросам драматургии, композиции и символики тонального плана «Прометея» автором посвящены отдельные исследовательские статьи: «Загадка «Прометея»» [13, 74–101] и «Теософические истоки замысла поэмы «Прометей»» [14, 198–207]. О посвященных творчеству Скрябина исследованиях последнего десятилетия см. также: Фирсов В. В. «Новое в русскоязычной скрябиниане» [9, 145–152].

⁷ Здесь и далее номера тактов и цифры партитуры приводятся по изданию: А. Скрябин «Прометей. Поэма Огня». Берлин-Москва: Российское музыкальное издательство, 1911 г.

на партитуре карандашом <...> Потом, и это было довольно скоро, он уже взял у меня мой карандаш и стал сам писать, увлекшись этим делом, и все более и более разгораясь. Вся огромная партитура была исписана его стоячим характерным почерком, рассказывавшим описательно световую симфонию» [9, 238]. Мы вынуждены оставить за рамками данной статьи рассмотрение вопроса о том, какие надписи в партитуре принадлежат Сабанееву, а какие – Скрябину и почему в 9–11 тактах после ц. 1 партитуры указаны те, а не иные цвета. В данном случае для нас важно констатировать, что в рассматриваемом фрагменте рукописные указания предписывают на первые и третьи доли тактов *различные* цвета, несмотря на то, что в строке Лусе они указаны одинаково длящими-ся. При исполнении световой симфонии оптимальным представляется использовать здесь перемену цвета в «подвижном» голосе световой строки⁸ (т. е. том, который, согласно указанию Скрябина, «соответствует музыке, гармониям»), сохраняя цвет *fis* в «малоподвижном» голосе⁹.

⁸ Основные положения настоящей статьи, равно как и иных исследовательских работ, посвященных «Прометею» А. Н. Скрябина, апробированы автором при постановке «Поэмы Огня» со световой симфонией, состоявшейся 22 сентября 2017 г. в Санкт-Петербурге в Белом Зале открытой киностудии «Лендок». Музыка звучала в исполнении Таврического оркестра под управлением Михаила Голикова, партия фортепиано – лауреат Всероссийского и международных конкурсов Юрий Полосьмаков.

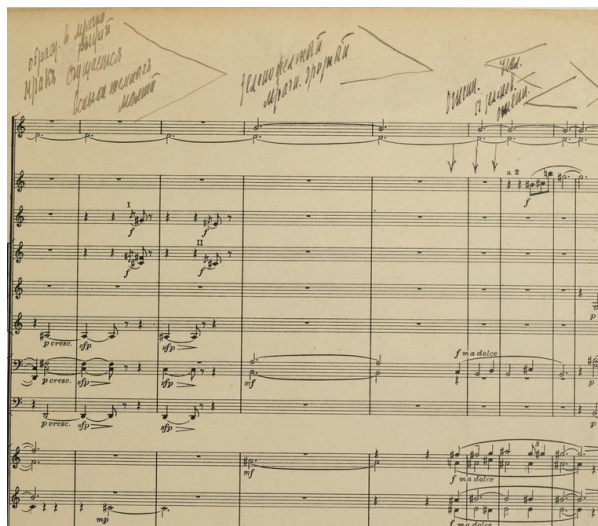
⁹ В данном и ряде других фрагментов «Прометея», строго говоря, ситуация еще более сложная. Дело в том, что первая проблема, без решения которой немислимо двигаться по пути расшифровки строки Лусе, заключается в специфике ее *двухголосного* изложения. Не вдаваясь в подробности, укажем лишь на то, что в строке Лусе очень часто при совпадении цветов в обоих голосах (т.е. совпадении цветов гармонии музыкального фрагмента и макродраматургической канвы произведения) выписывается только один голос, а во втором проставляются паузы.



Илл. 3. А. Скрибине. *Prométhée*: pour grand orchestre et piano, avec orgue, chœurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228. (Фрагмент)

В репризе партия Лусе в теме Разума (ц. 38) изложена аналогично экспозиционному проведению с поправкой на изменение тональности (реприза «Прометея» начинается в тональности D). Против четвертной ноты *f* в Лусе (второй такт после ц. 38) в «Парижской» партитуре, полностью в согласии с системой цвето-звуковых соответствий Скрябина, стоит указание «багрян.», что следует раскрывать, разумеется, как «багряный». А в следующем такте (третий такт после ц. 38) от нотной строки Лусе вниз направлена характерная стрелка (илл. 3). Логично предположить, что стрелка указывает на определенное событие в музыкальной части партитуры и связывает это событие с соответствующим фрагментом световой строки. Следуя гармонической логике, а также опираясь на рукописные пометы «Парижской» партитуры, уместно предположить, что знак этот свидетельствует о необходимости возникновения на третьей доле третьего после ц. 38 такта неуказанной в Лусе ноты, и, по всей вероятности, это должна быть четвертная *f* (багряный), также, как и в предшествующем такте.

Похожие стрелки выписаны и при следующем проведении темы Разума (9–10 такты после ц. 38, илл. 4). Здесь каждая из трех сопровождается словесным указанием на цвета: «огненн.», «(?)¹⁰ зеленев.», «огненн.», что, очевидно, означает «огненный», «(?) зеленеватый»¹¹, «огненный». Так же, как и в аналогичном случае в экспозиции, логично предположить, что в «подвижном» голосе Луце следует использовать перемену цветов, в соответствии с указаниями.

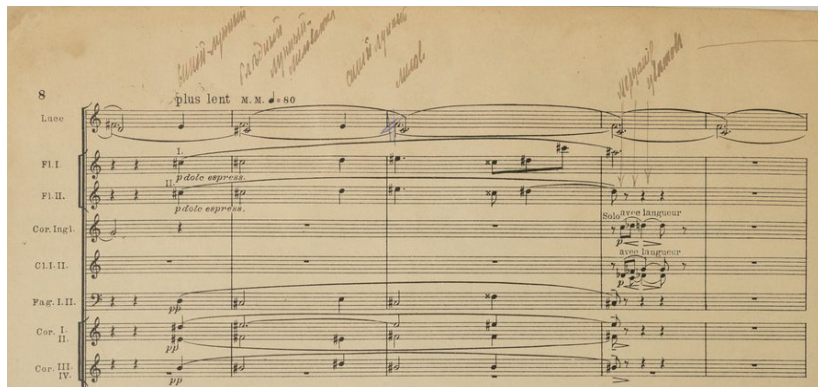


Илл. 4. А. А. Скрибине. Prométhée: pour grand orchestre et piano, avec orgue, chœurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228. (Фрагмент)

¹⁰ Сокращенному слову «зеленов.» в партитуре предшествует сочетание из двух букв, графически похожее на «Св», что может означать – «светло-», «светлый». В таком случае общее определение цвета логично раскрыть как «светло-зеленоватый». Но можно также предположить, что данное сочетание – неясно прописанные начальные буквы слова «сине-» или «синий». В этом случае все словосочетание следует раскрывать как «сине-зеленоватый» – цвет е, согласно скрябинской системе цвето-звуковых соответствий.

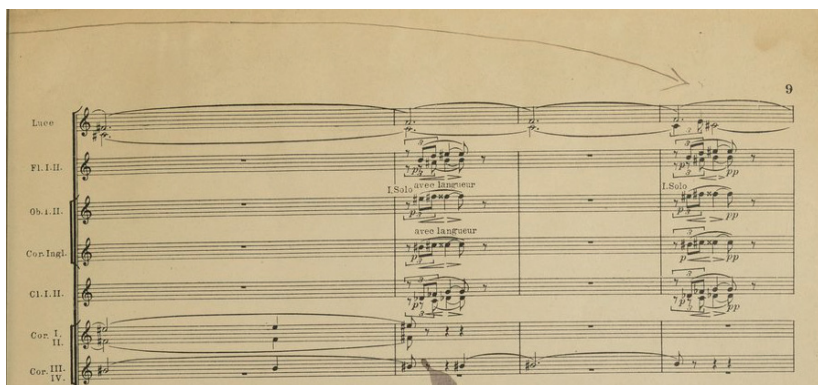
¹¹ Как и при рассмотрении аналогичного эпизода в экспозиции, в рамках данной статьи мы не затрагиваем вопрос о том, насколько в данном конкретном фрагменте вербальное обозначение цвета соответствует нотному в контексте скрябинской системы цвето-звуковых соответствий.

Рассмотрим другой случай. Мотив Томления (*avec langueur*), звучащий в главной партии (7 такт после ц. 2) сопровождается в «Парижской» партитуре словами «мерцание цветов» и тремя характерными стрелками, проведенными от этих слов к каждой из трех долей, на протяжении которых звучит мотив (илл. 5). При этом нотные знаки, предписывающие смену цвета, в *Luce* отсутствуют.



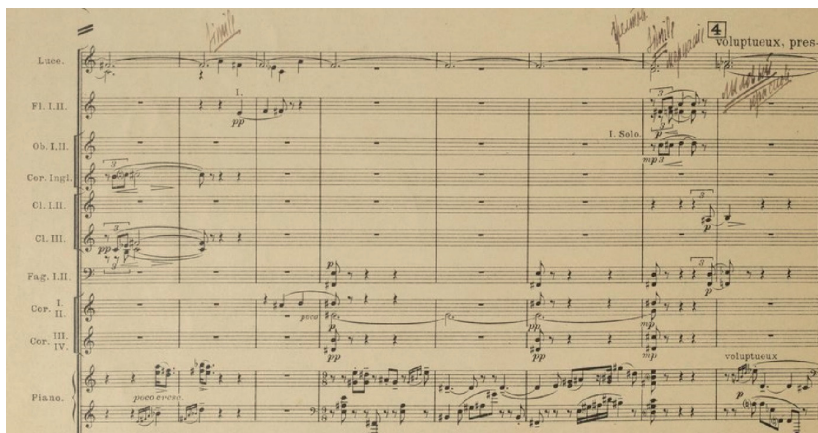
Илл. 5. A. Scriabine. *Prométhée: pour grand orchestre et piano, avec orgue, chœurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]*: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228. (Фрагмент)

Справа от слов «мерцание цветов» начинается линия, продолжающаяся на следующей странице и завершающаяся стрелкой. Стрелка указывает на очередное проведение мотива (17 такт после ц. 2, илл. 6), с выписанным в *Luce* одним из «мерцающих цветов» – *e* (синий-зеленоватый, голубой). Это *e* в полной мере оправдано гармонической логикой и отвечает принципам системы цвето-звуковых соответствий.



Илл. 6. А. Scriabine. Prométhée: pour grand orchestre et piano, avec orgue, choeurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228. (Фрагмент)

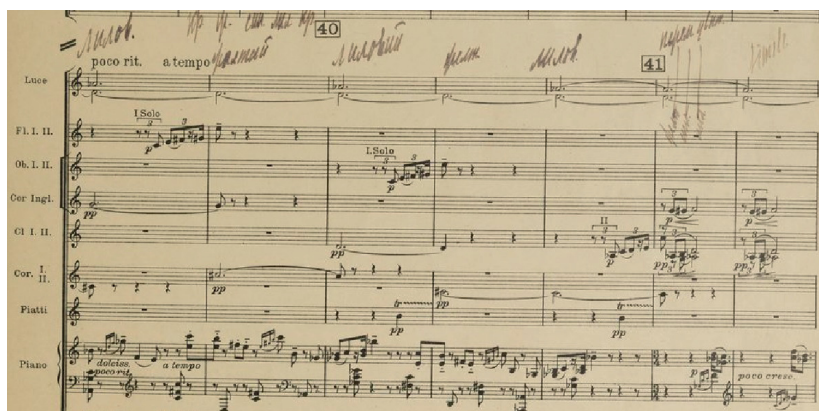
В связующей партии в экспозиции Скрябин сопровождает мотив Томления указанием: «*Simile мерцание*». Слово «*Simile*» подчеркнуто двумя чертами (1 такт до ц. 4, илл. 7).



Илл. 7. А. Scriabine. Prométhée: pour grand orchestre et piano, avec orgue, choeurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228. (Фрагмент)

В репризе на странице 59 партитуры (илл. 8) Скрябин следующим образом раскрывает конкретное «цветовое содержание» этой «перемены цветов» (ц. 41): «желт.», «син.», «лил.». Очевидно, имеются в

виду цвета «желтый», «синий» и «лиловый», что согласуется и с гармонией музыкальной части эпизода.



Илл. 8. А. Скрибин. *Prométhée: pour grand orchestre et piano, avec orgue, chœurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]*: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228. (Фрагмент)

Логично предположить, что композитор внес бы соответствующие изменения в нотный текст световой строки непосредственно, имея его разговор с Сабанеевым, состоявшийся 16 марта 1913 года, конкретное продолжение в виде переиздания «Прометея». Во всяком случае, написанная характерным почерком Скрябина «Парижская» партитура «Поэмы Огня» не позволяет сомневаться в том, что при возникновении возможности исполнения световой симфонии и необходимости подготовки по этому случаю отредактированной партитуры переизлагать строку *Luce* в том виде, в котором она увидела свет при первом издании 1911 года, Скрябин бы не стал.

Коснувшись масштабной в целом проблемы интерпретации световой симфонии «Прометея» мы сознательно сузили рамки темы, оставив «за скобками» огромный пласт вопросов, связанных с трактовкой всех остальных, в том числе – «не цветовых» указаний Скрябина, которыми изобилует «Парижская» партитура. Каким образом их фиксировать при новом издании – отдельный сложный вопрос. В рамках настоящей статьи автор лишь стремился показать, что, вопреки бытующему мнению, опубликованные версии *Luce* даже в нотном выражении не полностью согласуются с принципом цвето-звуковых соответствий,

сформулированным самим Скрябиным, и не в достаточной степени отражают авторское намерение.

Вносить кардинальные изменения в *Лусе* современным исследователям и редакторам, разумеется, не будет обоснованным. Представляется разумным подход, при котором издание «Поэмы Огня» наряду с выверенной должным образом строкой *Лусе*¹², включало бы научно-комментированные редакторские версии световой симфонии, созданные с опорой на исторические данные, позволяющие более полно отразить намерения автора «Прометея».

Литература

1. Бандура А. И. Александр Скрябин. – Челябинск, 2004. 383 с.
2. Безоков Я. А. К вопросу о возможности применения А. Н. Скрябиным закона цвето-динамической взаимосвязи III. Фере в поэме «Прометей» // *European Student Scientific Journal*. – 2013. – № 2. URL: <http://sjes.esrae.ru/ru/article/view?id=94> (дата обращения: 10.04.2019).
3. Ванечкина И. Л. Соответствует ли аутентичное исполнение строки «*Лусе*» скрябинскому замыслу? // *Ученые записки. Вып. 6. – М., Мемориальный музей А. Н. Скрябина*, 2011. С. 20-49.
4. Ванечкина И. Л. «*Лусе*» - луч, освещающий проблему гармонии позднего Скрябина // *А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель*. М., 1994. С. 137–146.
5. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. «Поэма огня». Концепция светомызыкального синтеза А. Н. Скрябина. 2-е изд., перераб. и доп. – Казань: Издательство Казанского университета, 2010. 352 с.
6. Гильманова В. Валентина Рубцова: «К замыслу композитора надо относиться серьезно». URL: <http://www.classica.fm/2013/04/26/valentina-rubcova/> (дата обращения: 12.04.2019).
7. Левая Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века. – СПб: Композитор, 2007. 183 с.
8. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–XXI, 2000. 391 с.

¹² Об ошибках технического характера, проникших в строку *Лусе* при изданиях 1911 и 1963 годов говорится в: Ванечкина И. Л. «"Лусе" – луч, освещающий проблему гармонии позднего Скрябина» [4, 137–146].

9. Фирсов В. В. Новое в русскоязычной скрябиниане // Временник Зубовского института. – СПб.: Российский институт истории искусств. Вып. 1 (12). 2014. С. 145–152.
10. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ: В 3-х ч. Ч. 2. – М.: Музыка, 2001. 193 с., нот.
11. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Второе издание. Ч. II. М.: Композитор, 2005. 624 с.
12. Холопов Ю. Н. Скрябин и гармония XX века // Ученые записки ГММ А. Н. Скрябина. Выпуск первый. М.: Композитор, 1993. – С. 25–38.
13. Шумилин Д. А. Загадка «Прометея» // Зеленый зал. Отв. ред. А. Ф. Некрылова. 2010 (№ 2). СПб.: Российский институт истории искусств. С. 74–101.
14. Шумилин Д. А. Теософические истоки замысла поэмы «Прометей» // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 1. – С. 198–207.
15. Scriabine A. Prométhée: pour grand orchestre et piano, avec orgue, chœurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228.

References

1. Bandura A. I. Aleksandr Skryabin [Alexandr Skriabin]. Chelyabinsk, 2004. 383 p.
2. Bezokov Y. A. K voprosu o vozmozhnosti primeneniya A. N. Skryabinym zakona cveto-dinamicheskoy vzaimosvyazi Sh. Fere v poeme «Prometej» [On the question of the possibility of A. N. Scriabin's application of the law of color-dynamic interrelation of S. Feret in the poem "Prometheus"] // European Student Scientific Journal. 2013. № 2. URL: <http://sjes.esrae.ru/ru/article/view?id=94> (10.04.2019).
3. Vanechkina I. L. Sootvetstvuet li autentichnoe ispolnenie stroki «Luce» skryabinskomu zamyslu? [Is the authentic performance of the "Luce" note line consistent with Scriabin's intention?] // Uchenye zapiski. Iss. 6, A. N. Skryabin's Memorial Museum, 2011, pp. 20–49.

4. *Vanechkina I. L.* «Luce» - luch, osveshchayushchij problemu garmonii pozdnego Skryabina [“Luce” - the ray illuminating the problem of harmony of the late Scriabin] // A. N. Skryabin. Chelovek. Hudozhnik. Myslitel [A. N. Scriabin. Person. Artist. Thinker]. Moscow, 1994, pp. 137-146.
5. *Vanechkina I. L., Galeev B. M.* “Poema ognya”. Konceptiya svetomuzikal’nogo sinteza A. N. Skryabina [The “Poem of Fire”. A. N. Scriabin’s concept of light-music synthesis]. 2nd ed. Kazan: Kazanski State University PH, 2010. 352 p.
6. *Gil’manova V. Valentina* Rubcova: “K zamyslu kompozitora nado otnosit’sya ser’ezno” [Valentina Rubtsova: “The plan of the composer should be taken seriously.”] URL: <http://www.classica.fm/2013/04/26/valentina-rubcova> (12.04.2019).
7. *Levaya T. N.* Skryabin i hudozhestvennye iskanija XX veka [Scriabin and artistic search of the twentieth century]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2007. 183 p.
8. *Sabaneev L. L.* Vospominaniya o Skryabine [Memories of Scriabin]. Moscow: Klassika – XXI, 2000. 391 p.
9. *Firsov V. V.* Novoe v russkoyazychnoj skryabiniane [New in Russian Scriabinism] // Vremennik Zubovskogo instituta. Saint Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstv. Iss. 1 (12), 2014, pp. 145-152.
10. *Holopov Y. N.* Garmonicheskij analiz [Harmonic analysis]: In 3 parts. P. 2. Moscow: Muzyka, 2001. 193 p.
11. *Holopov Y. N.* Garmoniya. Prakticheskij kurs [Harmony. Practical course]. In 2 Parts. 2nd ed. P. II. Moscow: Kompozitor, 2005. 624 p.
12. *Holopov Y. N.* Skryabin i garmoniya XX veka [Scriabin and the harmony of the twentieth century] // Uchenye zapiski GMM. A. N. Skryabin. Iss. 1. Moscow: Kompozitor, 1993, pp. 25-38.
13. *Shumilin D. A.* Zagadka «Prometeya» [The Riddle of the “Prometheus”] // Zelenyj zal. Ed. by A. F. Nekrylova. 2010 (№2). Saint Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstv, pp. 74-101.
14. *Shumilin D. A.* Teosoficheskie istoki zamysla poemy “Prometej” [The theosophical origins of the poem “Prometheus”] // Dom Burganova. Prostranstvo kul’tury. 2009, №1, pp. 198-207.
15. *Scriabine A.* Prométhée: pour grand orchestre et piano, avec orgue, chœurs [ad lib.], et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Edition russe de musique (Berlin). Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228.

ШУМИЛИН

Дмитрий Анатольевич

кандидат искусствоведения,
зам. директора по научной
работе Российского
института истории искусств

Dmitry A.

SHUMILIN

PhD in Art History,
Deputy Director for Research,
Russian Institute of Art History

deputy@artcenter.ru

**НОВАЯ МУЗЫКА И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ КИНО:
ТВОРЧЕСТВО БЕРНХАРДА ЛАНГА
В КОНТЕКСТЕ NEW MEDIA ART**

**NEW MUSIC AND EXPERIMENTAL CINEMA:
BERNHARD LANG'S OEUVRE
IN THE CONTEXT OF NEW MEDIA ART**

Аннотация. Статья посвящена взаимодействию экспериментального кино и новой музыки в эпоху новых медиа. Рассматриваются новые возможности, которые открывает перед современным художником оцифровывание арт-объектов. В этих новых условиях появляется возможность взаимодействия различных медиа, так как цифровой код реализуется через принцип единой цифровой репрезентации. В исследовательском фокусе оказывается творчество современного австрийского композитора Бернхарда Ланга в сопоставлении с экспериментальными фильмами режиссера Мартина Арнольда. «Мир как кино» для Б. Ланга – основа восприятия. Композитор работает на грани минимализма и приверженности к нововенской школе. Анализируется композиционный метод, используемый в серии пьес под названием *Monadologie*. Он частично автоматизирован: аналогично киномонтажу М. Арнольда кадров из старых фильмов с использованием навязчивых повторов, композитор фрагментирует уже существующие партитуры, которые функционируют в качестве структурной основы композиции. Ланг рассматривает всю историю музыки как «гигантский архив сэмплов». Выводом из проведенного исследования становится то, что через деконструкцию музыкального наследия всеобщего «архива звукозаписей», применение новых технологий и заимствование идей экспериментального кино современный композитор может транслировать новые смыслы.

Ключевые слова: искусство новых медиа, Бернхард Ланг, Мартин Арнольд, экспериментальное кино, луп-эстетика, минимализм, Лейбниц, Делез

Summary. The article is devoted to the interaction of experimental cinema and new music in the era of new media. Art objects digitizing giving new opportunities for the modern artist are considered. In these new conditions, the possibility of interaction of various media appears, as the digital code is implemented through the principle of a unified digital representation. The research focus is on the work of the modern Austrian composer Bernhard Lang in comparison with the experimental films of director Martin Arnold. "The world is like a movie" for B. Lang is the basis of perception. The composer works on the verge of minimalism and commitment to the Novovensk school. The compositional method used in the series of plays called *Monadologie* is analyzed. It is partially automated: similarly to M. Arnold's film editing of frames from old films using intrusive repetitions, the composer fragments already existing scores that function as the structural basis of the composition. Lang views the entire history of music as a "giant archive of samples." The conclusion is that, through the deconstruction of the musical heritage of the universal "archive of sound recordings", the application of new technologies and the adoption of the ideas of experimental cinema, a modern composer can broadcast new meanings.

Keywords: Art of new media, Bernhard Lang, Martin Arnold, experimental cinema, loop-aesthetics, minimalism, Leibniz, Deleuze

На пороге XXI века мы стали свидетелями свершившейся цифровой революции, под знаком которой сегодня продолжает развиваться современная культура. В Newmediaart (искусстве новых медиа) создание художественного произведения и его репрезентация осуществляются с помощью современных технологий, таких как видео, компьютерные и мультимедийные технологии и интернет. В новых медиа художественные процессы, существующие на стыке искусства, науки и технологий интегрируются в общее коммуникативное поле для последующего распространения в социальной среде. Отсутствие универсальных способов создания художественных произведений принимает гибридные формы.

Известный теоретик новых медиа Лев Манович в своей книге «Язык Новых медиа» утверждает, что гибритизации искусства новых медиа способствует принцип единой цифровой репрезентации [6, 80]. Все объекты новых медиа, независимо от способа создания, (изначально ли

создавались при помощи компьютера, или оцифрованы из аналоговых источников) состоят из цифрового кода, то есть являются цифровыми репрезентациями объектов. При этом объект может быть описан как формально, так и при помощи математических методов, что открывает для него возможности алгоритмических манипуляций, а сами медиа становятся программируемыми.

Процесс оцифровки включает в себя два этапа. Первый этап – это сэмплинг (дискретизация по времени). Второй – квантирование, способствующее формированию образа через дискретизацию аналогового объекта (преобразования аналогового сигнала в цифровой, посредством взятия отсчетов значений сигнала на равные временные промежутки при помощи решетки пикселей). Затем осуществляется аналогово-цифровое преобразование. Таким образом, старые медиа, наподобие фотографии – непрерывные, а иные совмещают в себе как дискретное, так и непрерывное кодирование. Примером подобного совмещения может быть кино как движущаяся фотография. Именно «фотография, дала человеку власть над временем, позволив остановить его, изменить его структуру, задать темп при помощи покадровой ускоренной или замедленной съемки и множества других манипуляций с категорией времени, применяемых в науке и искусстве фотографии» – утверждает Майкл Раш [9, 15].

Ключевым предположением современной семиотики является то, что для коммуникации и обмена артефактами, дискретность и прерывность являются основополагающими свойствами. Соответственно модульность, или фрактальная структура, основывающиеся на принципе самоподобия – отличительные черты новых медиа. Маршал Маклюэн в книге «Понимание медиа», утверждает, что «Мозаика являет собой форму корпоративного или коллективного образа и требует глубокого участия. Это участие, скорее общественное, чем частное, и скорее инклюзивное, чем эксклюзивное» [5, 87].

Модель восприятия, выраженная сегодня в компьютерных образах, основывается на идее мозаичного расщепления на окна. Аналогично сегодня и новая музыка стремится к иной модели восприятия: дискретности, лишенной линейной однонаправленности, которая аналогична коротким схемам памяти. С точки зрения моделирования процессов восприятия, ментальной моделью современной музыки сегодня является фрейм – это универсальная структура, ментальный

конструкт, образ мышления, структурная рамка, становящаяся инструментом для конструирования содержания. Фрейм – это и паттерн в минимализме, и так называемая акустическая фотография (в творчестве Петера Аблингера), акустический стоп-кадр, или же, первичная структура, с которой работает сегодня композитор в новой музыке.

Эстетика минимализма изначально строилась на основе стихографии дадаистских манифестов, распространяясь и на кинематограф. В этом направлении особую роль сыграл ряд короткометражек, снятых художниками движения «Флюксус», получивших название «Флюксфильм» среди которых следует упомянуть фильм «Дзен для кино» (1962–1964) Нам Джун Пайка, впервые показанный во «Флюксхолле» (лофте Мачюнаса на Канал-стрит в Нью-Йорке). [7, 169] Это был получасовой сеанс, в продолжение которого на экран проецировалось изображение с пустой 16-миллиметровой пленки [8, 115]

Творческая концепция современного австрийского композитора Бернхарда Ланга ориентируется на когнитивные модели искусства кино современного экспериментального кинорежиссера Мартина Арнольда, а также на идеи минимализма сквозь преломление этого художественного феномена в мире кинематографа, берущее свое начало с «флюксфильмов» [10]. Его концепция прорастает из философских корней трактата Жюль Делеза «Различие и Повторение» – с одной стороны, и «Монадологии» – учения о монадах Готфрида Лейбница – с другой. Эти философские корни стали источником вдохновения для появления мегациклов композитора под названиями «Монадологии» (Monadologies) и Различие/Повторение (Differenz /Wiederholung), создававшихся в течение десятилетий творческой деятельности. Философской доминантой “Monadologie” становится не только ярко выраженное еще в “D/W” пристрастие к идеям и концептам Ж. Делеза. Б. Ланг проецирует идеи Лейбница, трансформированные Ж. Делезом на музыкальную структуру [2]. Французский философ постмодерна размышляет о метафизическом трактате Лейбница “Monadologie” (1714) [4], а Б. Ланг продолжает эту линию в музыкальном русле. Центральный аргумент в теории Лейбница – то, что все сущее состоит из монад (др. – греч. μονάς — единица, простая сущность) – простых субстанций, не имеющих частей. Эта теория находит свое

отражение в музыке Б. Ланга, где материал из коротких фрагментов уже существующей музыки рассматривается как монада (клетка) [4]. Центральным аргументом теории Лейбница становится то, что весь космос состоит из группы дискретных объектов или монад, форма идентичности которых являет собой целостный процесс проявления причинно-следственных связей. Рационализм Лейбница оказался близким мировоззрению Ланга. Используя короткие фрагменты ранее существовавшей музыки в качестве отправной точки к созданию новой композиции из звуковых петель, Ланг стремился к шенбергианскому единству, проявившемуся в идее серии. «Для меня, как наследника школы Шенберга – утверждает Ланг, – повторение долгое время было под запретом, я стремился достичь в своей музыке непрерывного обновления и ничего не говорить дважды» [10].

Не менее ярким стимулом вдохновения композитора стал экспериментальный кинематограф. В экспериментальном кино Мартина Арнольда и Рафаэля Монтаньес Ортиса, Ланга привлекли принципы работы с кадром, где каждый новый кадр кардинальным образом отличен от предыдущего: рисунком, цветовым и временным качествами. В фильме «Alone Again» М. Арнольд берет фрагменты старых фильмов и замедляет их, воспроизводит в обратном направлении. Фильмы «Alone Again», «Passage a l'acte», «Piece touchee» становятся трилогией навязчивых повторений, деконструкцией голливудских кинокодов. Фильм М. Арнольда превращается в музыку кино. Это фрагменты семейных сцен, которые демонтированы на отдельные кадры. Арнольд переработал звуковую дорожку вместе с изображением, где реципиент слышит грубое «безмолвие» звукового фильма. В тот самый момент, когда достигается иллюзия живого присутствия пения Джуди Гарленд на экране – механистичная машина повторений. Арнольд создает оригинальный аудио-ряд. Основой его инструментария становится сегментация и повторение: хлопок двери, звук падающей вилки в новом контексте обладают особой эстетической значимостью. Время от времени звуковая дорожка приоритетна по отношению к зрительному ряду, так как фильм играет на случайных шумовых эффектах в качестве независимых элементов. Сегментация и повторение звукошумовых формул превращают диалог в не дифференцируемый звуковой поток. Арнольд порывает с повествовательностью и нарративностью, обращаясь к коротким схемам памяти, которые составляют структуру

современного художественного сознания. Он использует метод, так называемой мыслительной синхронизации: асинхронное следование звукового потока и изображения приводит к обновлению восприятия: сознание постепенно начинает сопоставлять оба потока и приводит их к синхронному взаимодействию, увеличивая их интенсивность.

Ланга, как и Арнольда, увлекают абстрактные машины (в делезовском смысле) которые причастны к созданию автоматизированной композиции, демонстрирующей одну из множества констелляций на основе уже существовавшего ранее материала. По этим причинам Монадологии находятся в состоянии постоянного бесконечного становления. Таким образом, в творчестве Ланга идея Лейбница связана с несовершенством искусственной машины. Материал цикла "Monadologie," аналогичен использованию старых кинокадров у Арнольда: он состоит из коротких фрагментов уже существующей музыки, вырванных из общего контекста, где функционирует в качестве монады (клетки).

Свою творческую позицию, сосредоточенную вокруг проблемы Различия и Повторения композитор определяет следующим образом: «Все, что уже существует в интеллектуальном пространстве, нам необходимо переработать: знание основывается на расшифровке идеи, закодированной в универсальной памяти». [11] Опыты со звуковыми петлями, являющиеся в его эстетике, обозначенной как "Loop Aesthetic", основой информации, композитор начал с 1997 г. со знакомства с творчеством Арнольда (к этому же моменту относится начало работы над циклом «Differenz /Wiederholung» (D/W»)).

«Мир как кино» для Б. Ланга – основа восприятия. Классификация делезовских образов и знаков представлена в трактате «Кино». [2, 36]. Философ обращается к «Материи и памяти» А. Бергсона, где проводится последовательная критика «естественного» положения, согласно которому, вещи принадлежат нашему сознанию в качестве образов (образов вещей). В соответствии с идеями А. Бергсона, образ следует отделять от зрения и представления, так как он принадлежит самой материи, формируется в вещах, а не в психике [1, 27].

В кинематографе кадр – множество, состоящее из элементов, которые сами входят в подмножества. Пазолини называет такие единицы кинемами [2, 87]. Этот принцип единицы – «кинемы» в кинематографе, избранный в качестве минимальной звуковой составляющей, у Б. Ланга

воплощается в идее акустического стоп-кадра, который также обладает сложной организацией. Идея отчасти аналогична тому, что предложил в 1960-х годах Янис Ксенакис. Математическое представление периодических колебаний в виде суммы гранул послужило в качестве отправной точки гранулярного синтеза звука. Эта концепция была развита в книге «Формализованная музыка»/«Formalized Music», где композитор предположил, что если в кино для порождения одной секунды движущегося изображения достаточно 24 кадров, то возможно достичь и аналогичного эффекта и при генерации акустических стоп-кадров.[13, 89]

Обращение Ксенакиса к идее гранулярного синтеза в 1960-х годах не случайно: в прежние эпохи память сэмплера компьютера была весьма ограничена, и в экспериментах музыканты были вынуждены оперировать короткими петлями, продолжительность которых лежала между 50 и 5000 миллисекундами и соответствовала диапазону кратковременной памяти. Взрыв экспериментальной музыки, произошедший в 1960-х годах, свершился одновременно с революциями в области киноискусства.

Луп (loop петля, кольцо) – это зацикленная на самой себе структура, представляющая фрагмент звуковой или визуальной записи, замкнутый для его циклического воспроизведения. Основные параметры лупа – это петля во времени, совпадение начала и конечного пункта петли, и ее информационное содержание.

Типология петель, предлагаемая Лангом, включает в себя также временные различия: 1. Гранулярные петли, продолжительностью от 50 мс до 200 мс.; кратковременные петли (продолжительность от 200 мс до 7000 мс) соответствуют временному диапазону кратковременной памяти, связанному с гипнотическими функциями. На подобном принципе основывалась «Машина сновидений», созданная в 1961 году усилиями писателя Уильяма Берроуза, художника Брайона Гайсина и математика Иэна Соммервиля. 2. Структурные петли выполняют иные функции: они обладают значительно большей продолжительностью: от 7000 мс до максимально возможного времени. (Для создания метаструктур, подобных экспозиции сонаты, или фуги). Ланг предлагает особый тип модулирующих петель, соотнося их первый тип с кинематографической – «бродячей петлей» Арнольда и Ортиса – специфическим видом петли, которая стала чрезвычайно важной

для видео-арта в 1980-х годах. Модулирующие петли в конце цикла (часто в сочетании с начальной модуляцией), модуляция внутреннего содержимого цикла: (фильтры, итерация, обратная связь). Для анализа видов модулирующих петель Ланг предлагает термин «гранулярный анализ».

Типы последующего преобразования петель предполагают процессы аналогичные минималистским паттернам, среди которых приращение (increment) – сопоставимое с процессом аддиции, уменьшение (decrement) – (или аугментация в минимализме), а также процессы, такие как дрожание (jitter, когда внутри петли выделяется небольшое пространство – эpsilon-окрестность, в котором располагающаяся модулируемая точка петли беспорядочно движется вперед и назад, часто действуя под контролем генератора случайных чисел. Этому хаотичному процессу противостоит иной – колебание-осцилляция (oscillation), когда определенная точка петли ритмично движется в эpsilon-окрестности. Эти процессы могут быть включены в динамические системы, использующие итерацию (программирование при помощи клеточного автомата). Ланг разделяет понятие глобальных модуляций, имеющих отношение к общей структуре, а также локальных – приводящих к изменению при каждом новом повторении.

Петли различаются и в историческом контексте. В аналоговых петлях (склеивание магнитофонной пленки) зацикливание должно было быть выполнено как последовательность, в то время как цифровая петля создается путем многократного обращения к одному и тому же разделу оперативной памяти компьютера. Важным фактором является сложность контента: так, например, в минимализме первичная информативность должна быть минимальной, чтобы подчеркивать метаморфозы восприятия [12].

Не менее важным характерным признаком дифференциации петель у Ланга служит их ритмическая структура. Она бывает, как регулярной, (когда длина цикла кратна единице квантования), так и не регулярной, (длина цикла является иррациональной, кратно временной последовательности внутри петли, в результате чего возникает эффект заезженной пластинки с неравномерной дискретностью). Упрощенно симметричная дифференциация Ланга основывается на математическом принципе симметричной перспективы. Так квантовые петли симметричны, не-квантовые асимметричны, наподобие

принципа добавочных длительностей у О. Мессиана. Дифференциация повторений у Ланга строится на том, что глобальные изменения провоцируют количество репетиций (самих повторений), а местные модуляции – внутреннее изменение каждого из повторов.

Композиционный метод, используемый во всей серии *Monadologie*, частично автоматизирован и может быть разделен на три последовательных этапа. Фрагмент уже существующей партитуры, функционирует как структурная основа монадологии. Ланг рассматривает всю историю музыки как «гигантский архив сэмплов». Как только ранее существующая композиция была выбрана, один или несколько музыкальных ячеек (монад) отфильтровываются из партитуры. Эти клетки оригинального материала позже генерируют всю структуру новой *Monadologie*. Их продолжительность колеблется между 50 и 7000 миллисекунд что, что Лэнг называет «внегранулярным» временем. Оно функционирует в качестве промежутка времени человеческой краткосрочной памяти и охватывает объем различимой музыкальной фразы, функционируя как узнаваемый звуковой объект. На втором этапе композиционного процесса эти экстрагранулярные клетки станут идеальной основой для того, что Лэнг называет гранулярным анализом. Техника аналогична той, которую использовали режиссеры экспериментального кино Мартин Арнольд и Рафаэль Монтаньес Ортис. В фильмах восприятие оригинального фрагмента представленного материала сначала разрушается, а затем восстанавливается заново.

Гранулярный синтез – процесс последовательной генерации звуковых гранул. Основу преобразований составляет ультракороткая частица звука длиной в 10—100 миллисекунд. Звук является результатом взаимодействия частоты повторения и частотных составляющих гранул. Гранулами часто управляет Клеточный Автомат, который производит псевдослучайные последовательности. У Ланга также существует понятие клеточного автомата. На втором этапе ячейки передаются в распоряжение программного обеспечения под названием *CADMUS 63*, созданного специально для работы со звуковыми монадами. Это программное обеспечение основано на тех же принципах клеточных автоматов, где дискретная модель имеет отношение к нескольким академическим областям, таким как математика, компьютерные науки и теоретическая биология. Клеточные автоматы — дискретные

динамические математически идеализированные представления естественных систем.

В монографии «Новый вид науки» Стивен Вольфрам описывает четыре типа клеточных автоматов, ориентируясь, таким образом, на системы, которые генерируют сложные результаты из чрезвычайно простых начальных условий. Тракта Вольфрама оказал большое влияние на Ланга [12]. Разрабатывая композиционное программное обеспечение для своей серии *Monadologie*, он трактует идеи Вольфрама в качестве новой теории музыкальной композиции [12]. Некоторые функции программы CADMUS-63 становятся регулируемыми. В особенности это актуально в отношении набора правил, которым будут следовать клеточные автоматы или каким процессам будет подвержена монада. Программирование направляет процесс трансформации, определяя, будут ли клетки сжиматься, растягиваться, или распадаться на более мелкие сегменты. Таким образом, очевидно, что генерация являет собой полуавтоматический процесс, основанный на математических принципах с высокой степенью неопределенности.

В качестве «клеточной основы» Ланг использует музыку в широком как историческом, так и стилистическом диапазоне. Он осуществляет деконструкцию произведений от XVI века (*Monadologie VI: In Nomine*) до современной классики фолк-рока Боба Дилана (*Monadologie XVIII: Движущаяся архитектура*).

Независимо от концепции и оркестровки, каждая отдельная композиция из серии *Monadologie* бросает вызов слушателю. В «*Monadologie VII For Arnold*» Ланг использовал материал Второй камерной симфонии Шенберга Op. 38. В качестве отправной точки Ланг выбрал пять коротких мотивов. Каждый из них преобразуется в луп, в результате чего, композиция из пяти частей, состоит из четырех так называемых тем и одной короткой коды. Композитор генерирует систему дискретных петель, которые в свою очередь работают на создание сложного диссонирующего гармонического искажения, через программирование при помощи программы CADMUS 63. Подзаголовок «*For Arnold*» создает двусмысленное толкование в качестве ссылки на австрийского режиссера М. Арнольда. Как и в других частях, главной композиционной стратегией становится «взрыв» исходного материала. Типичный поздне-романтический оркестр приводит Б. Ланга к идее существенного расширения: он «достраивает» оркестр

при помощи, ударных, аккордеона и электроники, где духовые и ударные доминируют в создании качественно нового тембра. В качестве отправной точки композиционной идеи, Б. Ланг выражает критическое отношение к принципу редуцированного повтора у нововенцев, раскрывая в “*Monadologie VII*” «скрытые повторы» у А. Шенберга. Эта композиция раскрывает и гиперболизирует завуалированные элементы формального повтора и, повторяя, лишь подчеркивает различие.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что стремительно развивающийся процесс «оцифровывания» искусства является не только одной из ведущих тенденций современного художественного творчества, он также порождает многочисленные направления и формы современного цифрового искусства. Самостоятельную ценность музыки как «архива звукозаписей», где источником нового служит не только уже существующий, но и зафиксированный материал, представляет «loop-эстетика» Б. Ланга и точки пересечения новой музыки с экспериментальным кино, где видео и звуковой ряды выступают в равнозначном качестве.

Литература

1. Бергсон А. *Материя и память*. 1896. Опыт о непосредственных данных сознания. Собрание сочинений. М: Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 159–317
2. Делез Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М: Ad Marginem, 2004. 624 с.
3. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко/ Пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Логос, 1998. 264 с.
4. Лейбниц Г.-В. Сочинения в четырех томах Т. I М.: Мысль, 1982. 636 с.
5. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. Жуковский: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с.
6. Манович Л. Язык новых медиа М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
7. Меньшиков Л. А. Жанрово-стилевые формы видеоарта: Нам Джун Пайк и флюксус-эстетика // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 168–185.

8. *Меньшиков Л. А.* Художественные манифесты 1960-х годов: программа флюксуса и ее автор // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. № 1. С. 107–116.
9. *Раиш М.* «Новые медиа в искусстве» М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 272 с.
10. *Lang B.* Cuts'n Beats: a Lensmans. View Notes on the Movies of Martin Arnold. [Bernhard Lang. Personal *website*]. URL:<http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf>
11. *Lang B.* The return of ptolemy: the discworld: cycling re-cycling. URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_reycl.htm.
12. *Lang B.* Time-Loop–Looptime A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016, Berlin, 14 March 2015 URL: <http://members.chello.at>.
13. *Xenakis I.* Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. New York: Pendragon Press, 1992. 387 p.

References

1. *Bergson A.* Materiya i pamyat'. 1896. Opyt o neposredstvennyh dannyh soznaniya [Matter and memory. 1896. The experience of the immediate data of consciousness.]. A collection of articles. Moscow: Moskovskij klub, 1992. V. 1, pp. 159–317.
2. *Delez Zh.* Kino [Movie] / Per. s fr. B. Skuratova. Moscow: Ad Marginem, 2004. 624 p.
3. *Delez Zh.* Skladka. Lejbnic i barokko [Fold. Leibniz and Baroque] / Per. s franc. B. M. Skuratova. Moscow: Logos, 1998. 264 p.
4. *Lejbnic G.-V.* Sochineniya v chetyrekh tomah T. I [Collected Works in 4 Vol. Vol. I]. Moscow: Mysl', 1982. 636 p.
5. *Maklyuen M.* Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka [Media Understanding: External Human Extensions]. Zhukovskij: Kanon-Press-C; Kuchkovo pole, 2003. 464 p.
6. *Manovich L.* Yazyk novyh media [New media language]. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 400 p.

7. *Men'shikov L. A.* Zhanrovo-stilevye formy videoarta: Nam Dzhun Pajk i flyuksus-estetika [Genre-style forms of video art: Nam June Pike and Fluxus-aesthetics] // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018, № 5 (58), pp. 168-185.
8. *Men'shikov L. A.* Hudozhestvennye manifesty 1960-h godov: programma flyuksusa i eyo avtor [Art manifestos of the 1960s: fluxus programme and its author] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie. 2014, № 1, pp. 107–116.
9. *Rash M.* Novye media v iskusstve [New media in art] Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 272 p.
10. *Lang B.* Cuts'n Beats: a Lensmans. View Notes on the Movies of Martin Arnold. URL:<http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf>.
11. *Lang B.* The return of Ptolemy: the discworld: cycling re-cycling. URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_recycl.htm.
12. *Lang B.* Time-Loop-Looptime. A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016, Berlin, 14 March 2015. URL: <http://members.chello.at>.
13. *Xenakis I.* Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. New York: Pendragon Press, 1992. 387 p.

ЛАВРОВА

Светлана Витальевна

доктор искусствоведения, проректор по науке
Академии Русского Балета
имени А. Я. Вагановой

Svetlana V.

LAVROVA

Doctor of Art History,
Vice-Rector for Research,
Vaganova Ballet Academy

slavrova@inbox.ru

**ХОР В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ
КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА:
В ПОИСКАХ НОВОГО СЦЕНИЧЕСКОГО
ПРОСТРАНСТВА**

**THE CHOIR IN THE MUSICAL THEATRE
OF KARLHEINZ STOCKHAUSEN:
IN SEARCH OF A NEW STAGE SPACE**

Аннотация. В центре внимания автора статьи – хоровые сцены масштабной оперной гепталогии Карлхайнца Штокхаузена «Licht» («Свет»). На основе анализа их темброфактурного решения делаются выводы о намеренном противопоставлении нового стереофонического звучания хоровой музыки в сочинениях гепталогии традиционному монофоническому звучанию хора в классических операх в целях создания нового сценического пространства современной оперы, включающего в себя всю площадь концертного зала и даже выходящего за его пределы. С этой позиции анализируются, как ставшие типичными для авангардного музыкального театра приемы фонемной композиции, вокальная техника Sprechgesang, дифференциация уровней вокально-го vibrato, так и нововведения Штокхаузена: техника “цветного шума”, синтез йодля и академической манеры звукоизвлечения, организация сонористических блоков, основанных на использовании таких необычных для оперного театра приемов как исполняемые вокалистами щелчки языком и пальцами. Сравнивая хоровые сцены «Licht» с предшествующими хоровыми сочинениями – от “виртуальных хоров” 5-канальной электронной композиции «Gesang der Jünglinge» до перемещающегося в пространстве концертного зала хора в «Momente», автор приходит к выводу о неизменном внимании Штокхаузена к ресурсам хоровой стереофонии на протяжении всего творческого пути.

Ключевые слова: Штокхаузен, оперный театр, гепталогия «Licht», хоровая стереофония, хоровая фактура, вокальная тембрика, фонемная композиция, Sprechgesang

Summary. The author of the article focuses on the choral scenes of the large-scale operatic heptalogy of Karlheinz Stockhausen's "Licht" ("Light"). Based on the analysis of their timbre decision, conclusions are made about deliberately contrasting the new stereo sound of choral music in heptalogy compositions with the traditional monophonic sound of the choir in classical operas in order to create a new stage space of a modern opera, including the entire concert hall area and even the area beyond it. From this point of view, the author analyzes the methods of phoneme composition, the Sprechgesang vocal technique, the differentiation of vocal vibrato levels, and the Stockhausen's innovations: the "color noise" technique, the synthesis of yodel and academic manner of sound production. The organization of sonoristic units is based on such unusual for the opera theatre techniques as performed by vocalists tongue and fingers flicks. Comparing the choir scenes of the "Licht" with the previous choral compositions - from the "virtual choirs" of the 5-channel electronic composition "Gesang der Jünglinge" to the choir moving in space in the "Momente" the author comes to the conclusion that Stockhausen has always paid attention to the resources of the choral stereo throughout the whole creative career.

Keywords: Stockhausen, opera theater, the «Licht» heptalogy, choral stereophony, choral texture, vocal timbres, phonemic composition, Sprechgesang

В творческом наследии Карлахайнца Штокхаузена хоровым произведениям принадлежит одно из важнейших мест. Сочинения для хора и вокального ансамбля создавались немецким композитором на протяжении всей жизни: их можно видеть в числе первых его композиций, они же составляют основу многих сцен оперной гепталогии «Licht» – главного сочинения последних десятилетий жизни мастера.

Присущее хоровой музыке многоголосное интонирование слова, своими вибрациями (в духовном и физическом смысле этого понятия) воздействующего на окружающий мир¹, определила глубокий интерес

¹ Идея воздействия звуковых вибраций, сосредоточенных в древних "магических именах", нашла свое применение не только в знаменитом «Stimmung» 1968 года, но и в созданном спустя 4 года вокальном цикле «Am Himmel wandre ich» («В небесах я странствую»). Протицируем фрагмент работы Т. В. Цареградской: «Грандиозный замысел по всеохватному исследованию вибраций отразился в цикле [“Am Himmel wandre ich” – А. Р.] следующим образом: центральной задачей становится

к этому древнему музыкальному жанру, в творчестве Штокхаузена обретшего новые темброфактурные ресурсы для своего развития. Начиная с «виртуальных хоров» «Gesang der Jünglinge» каждое последующее хоровое сочинение Штокхаузена становилось очередным экспериментом на пути открытия выразительных возможностей многоголосной вокальной музыки. При всех отличиях между хоровыми опусами Штокхаузена, обусловленных своеобразием лежащих в их основе идей, объединяющим началом практически для всех них явилась работа с акустическим пространством. На смену пятиканальной электронной композиции «Gesang der Jünglinge» (1956) пришел эксперимент с размещением четырех хоров и четырех оркестров вокруг сидящей в центре зала публики в «Carré» (1960), в свою очередь обусловивший в дальнейшем приход к идее перемещающегося в пространстве хора в «Momente» (1962–1972).

В позднем творчестве композитора идея пространственной презентации хоровых звучностей продолжила свое развитие, дополнительным стимулом для этого стала идея космической мистерии, позволившей приблизить оперный театр к новому quasi-сакральному пространству, в котором публика получала возможность соприкоснуться с тайнами истории Вселенной, являющейся, по мнению Штокхаузена, результатом взаимоотношений трех космических сил: Михаэля – носителя Божественного начала, Созидателя, Люцифера – воплощения инфернальных сил, Разрушителя, и Евы, являющейся истоком человечества, Матерью. Несмотря на то, что имена ключевых персонажей взяты из Библии, их трактовка определяется содержанием «Книги Урантии»: с одной стороны, Михаэль (архангел Михаил), создатель нашего мира, происходит от союза Люцифера и Евы, с другой – является главным антагонистом Люцифера и возлюбленным Лунной Евы (одного из воплощений женского начала)². Таким образом, три космические силы нахо-

наблюдение за поведением звука в пространстве между двух певцов, начиная с “магии” унисона и в последующей развитии – через диатонические интервалы и паттерны – к хроматическим» [3, 204].

² О влиянии «Книги Урантии» на замысел гепталогии свидетельствует и использование заимствованной из «Книги Урантии» символики Михаэля (три концентрических окружности), Люцифера (черный круг внутри красной окружности на белом фоне), а также отдельные фразы текста (например, словосочетание «Михаэль из Небадона» (Небадон – в Книге Урантии – обозначение нашей галактики)).

дятся в постоянном взаимодействии, которое определяет содержание знаменитой оперной гепталогии «Licht».

Исследователи (R. Maconie [5], T. Ulrich [8], G. Peters [6]), анализируя концепцию «Licht», наряду с «Книгой Урантии» пишут о воздействии комплекса идей, почерпнутых из работ Е. Блаватской, Я. Лорбера, Шри Ауробиндо. Однако очевидно, что в формировании замысла гепталогии определяющую роль сыграла знаменитая «Книга Урантии»³. Впервые опубликованный в 1955 году в Чикаго этот анонимный труд излагает во многом отличную от Библии версию религиозной истории, начиная от Сотворения Мира, заканчивая искупительной жертвой Иисуса Христа. Отвечая на вопрос о причинах обращения Штокхаузена к этой довольно эклектичной по содержанию и по стилю изложения книге, Т. Ульрих [T. Ulrich] подчеркивает: «На первый взгляд удивительно, что Штокхаузена можно было очаровать UB [«Urantia Book» – «Книга Урантии» – А.Р.]: Чтение трудоемко; повествование нельзя назвать художественным, книга характеризуется скорее педантично-бюрократическим духом, особенно заметным в подробном описании иерархии управления Вселенной. Однако центральная тема творчества Штокхаузена тесно связана с духом UB: в обоих случаях речь идет о том, чтобы перенести христианский рассказ о мире в представления сегодняшнего века о космическом пространстве, в котором Земля больше не находится в центре, а занимает лишь крохотное место в одной из миллиардов Галактик» [8, 43].

Для Штокхаузена как человека религиозного, но в то же время интересующегося научными достижениями в областях физики, астрономии, геологии, расхождение между новейшим научным знанием и содержанием Священного Писания составляло неразрешимую внутреннюю проблему. Фактически, «Книга Урантии» подсказала композитору путь к объединению в собственном сознании естественно-научной и религиозной картины мира и к последующему отражению новой мировоз-

³ То, насколько важную роль стали играть в поздний период творчества Штокхаузена эзотерические идеи этой эклектичной по содержанию и по стилю изложения книги, можно понять не только из анализа сочинений композитора, но и из свидетельств его коллег и учеников. Например, Михаэль Куртц [M. Kurtz] вспоминал: «После летних каникул 1974 года <...> Штокхаузен приветствовал своих студентов очень необычным способом: он вошел, с грохотом бросил Книгу Урантии на стол и сказал: “Если хотите и дальше оставаться моими учениками, Вы должны это прочитать”» [4, 137].

зренческой концепции в звучании гигантского по масштабам оперного цикла, призванного использовать не только собственно музыкальные ресурсы, но и технические достижения XX века (электронные аудиосистемы, вертолеты и т. д.).

Хоровая музыка занимает важнейшее место в композиции «Licht», что во многом обусловлено религиозно-философским базисом сочинения. Уже в первой по времени создания опере – «Donnerstag» («Четверг») хоровая музыка звучит в двух действиях их трех (в первом – «Юность Михаэля» и в третьем – «Возвращение Михаэля домой»). Необычность решения включенных в эти разделы хоровых эпизодов состоит в том, что они даны в виде аудиозаписи, накладываемой на исполняемую в момент действия музыку. В соответствии с этим решением данные эпизоды носят название «Unsichtbare Chöre» («Невидимые хоры»). Акцентируя внимание на этой особенности композиции, Штокхаузен расписывает партитуру не по партиям, а по 14 каналам: I–III каналы (сопрано), IV–VI каналы (альты), VII–X каналы (тенора / кларнеты), XI–XIV каналы (басы). Еще один канал предназначается для дирижера, отвечающего за баланс общего звучания. Шестнадцатиканальная запись (один канал остается свободным) в ходе звуковой обработки преобразуется в аудиозапись для 8-канального воспроизведения.

В предисловии к партитуре Штокхаузен не только указывает размещение аудио-репродукторов в пространстве концертного зала, но и скрупулезно описывает план репетиций с каждой хоровой группой и особенности их звукозаписи. Технология наложения ранее записанного материала на воспроизводимую в реальном времени партитуру уже использовалась Штокхаузеном в «Микрофонии II», однако именно здесь композитор предусмотрел включение специально написанного для произведения материала. Замена реального хорового пения высококачественной восьмиканальной хоровой записью могла быть обусловлена двумя основными причинами: а) желанием получить особый стереоэффект, связанный со сбалансированным восьмиканальным воспроизведением; б) стремлением добиться фантастической слаженности хоровых партий, практически недостижимой в ситуации живого исполнения. Заметим здесь, что у Штокхаузена было особое отношение к процессу звукозаписи своих сочинений: работа над сведением записанного материала отнимала у него подчас столько же времени, сколько и само создание партитуры. Желание добиться идеального качества

звукозаписи, полностью соответствующей авторской партитуре, было эквивалентно стремлению предельно детализировать в нотной записи динамическое, темповое и артикуляционное решение своих сочинений. Очень симптоматично в этой связи описание Штокхаузеном своей работы над «Процессиями ангелов» из оперы «Sonntag» («Воскресенье»): «Даже после шести недель репетиций «Engel-Prozessionen» [«Процессии ангелов», 2000, вторая сцена оперы «Воскресенье» («Свет»)] с хором в Хилверсуме и двух недель записи каждой из семи групп по отдельности я все равно потом еще больше месяца по восемь часов в день сводил записи в студии, регулировал баланс, синхронизацию и высоты нот. А хор пел очень хорошо. Идеальное качество и точное соответствие партитуре возможны только благодаря новому искусству звукового сведения <...> Запись должна оставаться в веках как максимально точная реализация этой партитуры. Иного пути в будущее нет» [2, 26]. Изолированная звукозапись отдельных хоровых групп в «Unsichtbare Chöre» («Donnerstag») и в «Engel-Prozessionen» («Sonntag») позволила композитору в процессе сведения общей аудиозаписи в максимальной степени добиться необходимого баланса между партиями, исполнения предписанных темповых соотношений, практически не достижимых при “живом” исполнении (пример № 1).

Пример № 1 (К. Штокхаузен «Unsichtbare Chöre» («Donnerstag») Секция 22):

The image shows a musical score for four vocal parts, labeled XI, XII, XIII, and XIV. The time signature is 4/1. Each part has a specific time signature for its first section: XI (13/50), XII (13/45), XIII (13/60), and XIV (13/55). These are followed by multi-measure rests (2x, 3x, 2x) and then further sections with time signatures 10/60, 6/60, and 12/60. The lyrics are written below the notes. The score includes a diamond symbol at the beginning and a 'vor (8) Sek (4)' marking at the end.

Дополнительным ресурсом хоровой стереофонии «Невидимых хоров» явилась политекстовость, подчеркнутая и языковым различием: композитор использует иврит (1, 3, 4 литературные фрагменты) и немецкий язык (2 литературный фрагмент). Вместе с одновременным развертыванием нескольких текстов применяются и свободные после-

довательности гласных звуков – континуальные звучности, основанные на круговом вращении фонем от гласных переднего (или заднего) ряда к гласным заднего (или переднего) ряда.

Вместе с политекстовостью, приемами фонемной композиции для создания сложного стереофонического пространства в «Unsichtbare Chöre» используются и новые артикуляционные приемы. Первый из них – это щелканье языком, заложенное в формуле Михаэля (т. 3), разворачиваемое в целую шумовую секцию (секция 8). Композитор предписывает изменение условной высоты звучания при отражении гибких темповых смещений. Притом, что щелканье языком как исполнительский прием эпизодически встречается в «Carré» и «Momente», еще не разу до «Unsichtbare Chöre» композитор не использовал его в качестве основного приема отдельного музыкального эпизода (момента).

Второе нововведение – это так называемый “цветной шум” (“fabriges Rauschen”), представляющий собой еле слышный свист, образуемый в процессе выдоха сквозь узкую щель между кончиком языка и верхними зубами. В соответствии с описаниями Штокхаузена, этот звук образуется без участия голоса при воспроизведении фрикативных согласных [s], [ts] (аналогична русской [ц]), [f]. Реально воспроизводимая звучность по высоте оказывается на три октавы выше предписанной в нотах.

Два указанных выше приема встречаются практически во всех хоровых эпизодах гепталогии «Licht», становясь своеобразными индикаторами позднего хорового письма композитора. Языковое щелканье применяется как отдельно, так и в комбинации с щелчками пальцев. В «Mädchenprozession» («Montag») Штокхаузен предписывает конкретную высоту воспроизведения данного приема. Цветной шум имеет свой инвариант, заложенный в третьем такте формулы Евы, – Geräuschglissando (шумовое глиссандо). Условная звуковысотная траектория этого приема регулируется формой губ: от высокого звука [i] до максимально низкого [u].

В числе часто используемых тембровых приемов гепталогии необходимо назвать технику йодля (такт 13 формулы Евы), связанную с быстрым переключением певческих регистров – фальцета и грудного пения. В партитуре этот прием обычно записан в виде форшлагов неопределенной высоты (пример № 2). В «Luzifers Abschied» («Samstag») композитор применяет даже одновременное исполнение йодля в условиях гармонической фактуры (пример № 3).

Дополнительным ресурсом для дифференциации составляющих хоровых стереофонии блоков становится и гибкое изменение интенсивности вокального vibrato в соответствии с ремарками (*molto vibrato*, *meno vibrato*, *senza vibrato*). Дифференциация характера vibrato в сочинениях 1990-х годов, возможно, связана и с влиянием хоровых сочинений Кагеля, в которых интенсивность вибрато, начиная с 1967 года («Hallelujah»), является одним из основных выразительных средств. Влияние коллег Штокхаузена (М. Кагеля, Д. Лигети) можно видеть и в применении в сочинениях гепталогии экстремальных тесситурных условий интонирования певческих голосов: в «Luzifers Abschied» («Samstag») композитор предписывает псалмодию на выдерживаемой высоте b контроктавы, в «Welt-Parlament» («Mittwoch»), напротив, активизирует высокий регистр (вплоть до d–e третьей октавы). Однако в большинстве случаев выбор крайних участков тесситуры продиктован именно желанием создать условия для ясного восприятия изолированных друг от друга звуковых блоков, звучащих с разных сторон акустического пространства.

Пример № 2 (К. Штокхаузен «Mädchenprozession» («Montag») T. 107):

Example 2 shows three staves (7, 8, 9) with vocal parts and instrumental accompaniment. The score includes lyrics in German and Russian, and dynamic markings like *f* and *mp*. The lyrics are: "Frei- tags- kna- (jodeln) [fra e]".

Пример № 3 (К. Штокхаузен «Luzifers Abschied» («Samstag») Секция VI):

Example 3 shows a complex arrangement with multiple staves, including vocal parts and instrumental accompaniment. The score includes lyrics in German and Russian, and dynamic markings like *f* and *mp*. The lyrics are: "e cias- cu- na con- fon- de i vi- zi e i pec- ca- ti. 1 Schuh über Boden schleifen 2. solo zur blond".

Помимо внедрения новых артикуляционных приемов, разноуровневой тесситурой средством дифференциации элементов многосоставной хоровой звучности является используемое еще в партитурах Арнольда Шёнберга сочетание обычного и речевого пения (*Sprechgesang*). Как и вокальная звучность, характеризующаяся сочетанием традиционного академического вокального интонирования и новейших артикуляционных приемов, речевой компонент хорового фактуры характеризуется значительным диапазоном музыкально-технических решений. Мы встречаемся как со свободной речью, не связанной предписаниями ритма и звуковысотности (заключительные такты в «*Luzifers Abschied*» в опере «Суббота»), так и ритмизованным и частично мелодизированным *Sprechgesang* (подавляющее число хоровых сцен гепталогии). Вместе с тем Штокхаузен активно использует шепот в различных динамических градациях, а также экспрессивные ресурсы крика. Большое место занимают глиссандирующие звучности, связанные не только с уже представленным выше приемом *Geräusch-glissando*, но и с более распространенным нотируемым вариантом, в котором точно определены звуковысотные границы.

Среди используемых видов фактуры наиболее заметное место принадлежит полифонии оstinатно повторяемых линейных и гармонических элементов, дифференцируемых как во времени, так и тесситурно. В отношении последнего укажем, что в отличие, например, от Лигети, даже в рамках привлечения значительного числа хоровых партий Штокхаузен стремится к сосредоточению внимания слушателей на трех основных звуковых блоках, представляющих, как правило, низкий, средний и высокий регистры. В эпизодах оперы «*Mittwoch*» это нередко приводит к тембровому смещению средних партий – альты и тенора – на фоне которых ярче проявляется контраст крайних хоровых партий (ярким примером этого становится вокальный секстет «*Menschen, hört*» – (пример № 4).

Уникальным фактурным видом становится своеобразная псалмодия на удерживаемом тоне с недетерминированной временной организацией интонирующих предписанный вербальный или фонемный ряд хоровых голосов, входящих в унисон. Впервые этот вид фактуры был использован Штокхаузен в «*Luzifers Abschied*» (пример № 5).

Пример № 4 (К. Штокхаузен «Menschen, hört» («Mittwoch») Тр. 1–8):

Пример № 5 (К. Штокхаузен «Luzifers Abschied» («Samstag») Секция I):

Как и в большинстве хоровых сочинений Штокхаузена, в сценах гепталогии важная роль принадлежит приемам фонемной композиции – как в чистом виде, так и в сочетании с разворачиванием вербального текста. Практически во всех хоровых сценах применяется заложенный в суперформуле «Licht» прием быстрого чередования гласных, создающий, как указывает композитор, эффект ветра. Данный прием чрезвычайно напоминает тот, что активно использовался Лючано Беррио, начиная с «Симфонии» (1968 г.), заканчивая «Cries of London» (1974–1976 гг.). Примечательно, что в рамках своих вербально-фонетических конструкций Штокхаузен применяет и ранее критикуемый им прием слогового расщепления, получивший распространение в хоровых сочинениях Луиджи Ноно 1950 – 1960-х годов. Значительное место в хоровых сценах гепталогии принадлежит работе с шумовыми согласными – эксплозивами и фрикативами, хорошо выявляемыми на слух внутри хоровой стереофонии.

Стремление к воплощению многоярусной музыкальной ткани в хоровых сочинениях, входящих в гепталогию «Licht», преследует в

качестве одной из основных целей создание нового сценического пространства. В своих статьях, интервью Штокхаузен подчеркивал принципиальное несоответствие академических концертных залов, предполагающих только монофоническое восприятие музыки, и современных стереофонических музыкальных проектов: «Я убежден, что у концепции концертного зала, снабженного стереотипной односторонней сценой, нет больше смысла, и что трехкоординатная пространственная музыка – необходимость» [7, 119]. В операх гепталогии хор размещается не только на сцене, но и в зрительном зале («Dienstag – Gruß» из оперы «Dienstag»), активно перемещается в концертном пространстве и даже за его пределами. Так, в опере «Samstag» мужской хор выходит за пределы концертного зала в расположенный рядом костел, увлекая за собой и зрителей⁴.

Храмовое пространство, привлекающее Штокхаузена своими уникальными акустическими свойствами и ассоциативными связями с историей хоровой стереофонии в европейской духовной музыке (от антифонов раннего средневековья к знаменитым многохорным композициям венецианских и английских мастеров XVI – начала XVII веков⁵) – непосредственно связано с содержанием двух последних опер цикла – «Samstag» и «Sonntag». Конечно, идея исполнения в храме заключительной сцены оперы «Samstag» – сочинения, тесно связанного с образом Люцифера, – на текст «Гимна добродетелям» святого Франциска Ассизского на первый взгляд кажется довольно странной, если не кощунственной. Однако знакомство с содержанием этого древ-

⁴ К. В. Зенкин отмечает «Подобно тому как музыка Света преодолевает свои границы, так и театральное действо Штокхаузена стремится вовлечь в свою орбиту реальное пространство и время вне театра» [1, 271].

⁵ По мнению Р. Макони, первичными для формирования замысла стереофонической музыки Штокхаузена, начиная с «Saagré», явились именно пространственные эффекты, использованные в композициях Дж. Габриели и Т. Таллиса («Spem in alium»): «Массы струнных, основа симфонического оркестра, были введены первоначально, чтобы добавить звуковую материю и эффект реверберации к музыке ансамбля, представленной в светской окружающей среде, которая испытала недостаток в естественной реверберации собора или базилики; это было связано с пониманием того, что рассредоточенный звук массивов скрипок может влиять на акустическую среду управляемым способом, независимым от структуры помещения, это стремительно вело к развитию музыки, которая основана на модуляциях одной звучности в другую, и эффективно меняла акустические свойства исполнительного пространства» [5, 180-181].

него гимна позволяет обнаружить в нем отражение авторского замысла «Luzifers Abschied» – последней сцены с участием Люцифера, в которой он, умирая, прощается со Вселенной. Франциск Ассизский воспекает великие добродетели – Мудрость, Простоту, Бедность, Смирение, Любовь, Покорность, «обращающие в бегство пороки и грехи, прогоняющие Сатану и все козни его». Его гимн подобен очистительной молитве, побуждающей мир освободиться от всей несправедливости, исходящей от Дьявола и подготовить человечество к главному дню – Воскресению, над которым Люцифер не властен. В соответствии с этим замыслом композитора, в опере «Sonntag», основные сцены которой исполняются в храме, Люцифер уже не принимает участия.

Важное значение, которое приобретает хоровая музыка в гласном сочинении Штокхаузена – гепталогии «Licht», во многом обусловлена той ролью, которую отводил композитор голосу в своих композициях. Будучи непосредственно связанным с возможностями представления эмоционально окрашенного авторского слова, голос в рамках хорового многоголосья приобретал дополнительные возможности для создания нового сценического пространства, демонстрирующего актуальность хоровой музыки даже в контексте современного оперного театра.

Литература

1. *Зенкин К. В. Германия / К. В. Зенкин // История зарубежной музыки. XX век / Отв. редактор Н.А. Гаврилова. – М. : Музыка, 2007. – С. 246–277.*
2. *Обрист Х. У. Краткая история новой музыки / Х. У. Обрист. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 280 с.*
3. *Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Т. В. Цареградская. – М. : Композитор, 2018. – 364 с.*
4. *Bandur M. “... alles aus einem Kern entfaltet, thematisch und strukturell”. Karheinz Stockhausen und die Rezeption des Urantia Book in LICHT / M. Bandur // Internationales Stockhausen-Symposion 2000 : LICHT. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln / Herausgegeben von Imke Misch und Cristoph von Blumröder. Münster: Lit Verlag, 2004. – Ss. 136–146.*

5. *Maconie R.* Other planets. The Music of Karlheinz Stockhausen / R. Maconie. – Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005. – 579 p.
6. *Peters G.* «... How Creation Is Composed’: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen» / G. Peters // *Perspectives of New Music.* – 1999. – Vol. 37, № 1 (Winter). – Pp. 96–131.
7. *Stoianova I.* Karlheinz Stockhausen “Je suis les sons...” / I. Stoianova. – Paris : Éditions Beauchesne, 2014. – 356 p.
8. *Ulrich T.* Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer / T. Ulrich. – Köln, Wemar, Wien: Böhlau Verlag, 2017. – 481 s.

References

1. *Zenkin K. V.* Germaniya [Germany] // *Istoriya zarubezhnoj muzyki. XX vek* [A History of Western Music. The 20th century]. / ed. by N. A. Gavrilova. Moscow: Muzyka, 2007. pp. 246–277.
2. *Obrist H. U.* Kratkaya istoriya novoj muzyki [A Brief History of New Music]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 280 p.
3. *Caregradskaya T. V.* Muzykal’nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii [Musical gesture in the space of modern composition]. Moscow: Kompozitor, 2018. 364 p.
4. *Bandur M.* “... alles aus einem Kern entfaltet, thematisch und strukturell”. Karlheinz Stockhausen und die Rezeption des Urantia Book in LICHT / M. Bandur // *Internationales Stockhausen-Symposion 2000 : LICHT.* Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln / Herausgegeben von Imke Misch und Cristoph von Blumröder. Münster: Lit Verlag, 2004. ss. 136–146.
5. *Maconie R.* Other planets. The Music of Karlheinz Stockhausen. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005. 579 p.
6. *Peters G.* “... How Creation Is Composed’: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen” // *Perspectives of New Music.* 1999, Vol. 37, № 1 (Winter). pp. 96–131.
7. *Stoianova I.* Karlheinz Stockhausen “Je suis les sons...”. Paris: Éditions Beauchesne, 2014. 356 p.
8. *Ulrich T.* Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer. Köln, Wemar, Wien : Böhlau Verlag, 2017. 481 s.

РЫЖИНСКИЙ

Александр Сергеевич

Доктор искусствоведения,
профессор, проректор
по стратегическому развитию
профессионального музыкального
образования Российской академии
музыки имени Гнесиных

Alexander S.

RYZHINSKY

Doctor of Art History,
Professor, Vice Rector
for Strategic Development of
Professional Music Education,
Gnesins Russian Academy
of Music

loring@list.ru

МУЗЫКА ДЛЯ ГЛАЗ И ЖИВОПИСЬ ДЛЯ СЛУХА: ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

MUSIC FOR EYE AND PAINTING FOR EAR: INTERACTION BETWEEN MUSICAL AND VISUAL ARTS

Аннотация. Статья посвящена обсуждению проблемы смыслового понимания двух выражений: «музыка для глаз» и «живопись для слуха». На всем историческом пути значение обоих выражений изменялось, однако всегда обнаруживало связь музыки и живописи. Анализ смыслового наполнения обоих выражений производится на основе обзора употребления этих выражений в литературных источниках, а также изучения результатов художественной практики в музыкальном и изобразительном искусстве. В связи с выражением «музыка для глаз» выявлена тенденция привлечения в музыкальном искусстве выразительных средств живописи. В выражении «живопись для слуха» проявляется стремление живописи проникнуть в акустическое пространство музыки. Оба выражения никогда не теряли своего метафорического характера и опирались на ассоциативность, которая обеспечивается информационным взаимодействием языковых систем музыки и живописи. Это указывает на встречное движение музыкального и изобразительного искусства к взаимному сближению в форме информационного взаимопроникновения путем обращения к ассоциативным представлениям из смежного вида искусства. Взаимное устремление музыки и живописи друг к другу ведет к обогащению получаемой художественной информации как слушателем при восприятии музыкального произведения, так и зрителем при восприятии картины.

Ключевые слова: музыка для глаз, живопись для слуха, взаимодействие искусств, музыка, живопись, музыка и живопись, музыкальное произведение, картина.

Summary. The article is devoted to the discussion of the problem of understanding of two expressions: “music for eye” and “painting for ear”. On the whole historical path, the meaning of both expressions changed, but it always showed the connection between music and painting. The analysis

of the semantic content of both expressions is based on a review of the use of these expressions in literary sources, as well as the study of the results of artistic practice in the musical and visual arts. In connection with the expression “music for eye”, a tendency of attracting expressive means of painting into the musical art has been revealed. In the expression “painting for ear”, the desire of painting to penetrate into the acoustic space of music is manifested. Both expressions never lost their metaphorical character and relied on associativity, which is provided by the informational interaction of the language systems of music and painting. It points to the oncoming movement of musical and visual arts towards mutual convergence in the form of information interpenetration by referring to associative representations from a related art form. The mutual striving of music and painting to each other leads to the enrichment of the artistic information received by both the listener in the perception of the musical work and the viewer in the perception of the picture.

Keywords: music for eye, painting for ear, the interaction of the arts, music, painting, music and painting, a piece of music, a picture.

В настоящее время выражение «музыка для глаз» стало достаточно привычным и чуть ли не обыденным в научном лексиконе. Интуитивно мы имеем представление о значении этой метафоры. Вполне очевидно, что она употребляется по отношению к музыкальному искусству, вместе с тем возникает естественный соблазн воспользоваться аналогичным выражением и по отношению к живописи. Исходя из этого, в данной статье мы рассмотрим смысловое наполнение выражений «музыка для глаз» и «живопись для слуха», а также связанные с ними возможности взаимодействия музыкального и изобразительного искусства.

«Музыкой для глаз» древние китайские мудрецы называли каллиграфию. Это метафорическое выражение явилось данью преклонения перед искусством писца, который тонкими, изысканными движениями руки создавал кистью особую гармонию линий, штрихов и точек, передающих бесконечную гамму человеческих мыслей, чувств и настроений. В нем подразумевалось соединение признаков живописи и музыки в том, что не живописью, ни музыкой по существу не являлось. Справедливости ради отметим, что каллиграфию также называли «танцем без исполнителя» и «архитектурой без конструкции». Подобные

сравнения говорят о наличии некоторых универсалий, свойственных различным видам искусства, а вместе с тем и потенции к их синтезу.

В древние времена выражение «музыка для глаз» имело и иную трактовку. На востоке так называли орнамент ковров и архитектурных сооружений, подчеркивая его активное эстетическое воздействие на эмоциональное восприятие, рождающее различные чувства и множество ассоциаций.

Как видим, метафора «музыка для глаз» в приведенных случаях не имеет непосредственного отношения к собственно музыке, но характеризует некоторый тип изображений. Она, как нам представляется, свидетельствует о том, что рисунок не только наделялся соответствующими качествами музыки, но и вызывал определенные звуковые ассоциации. Тем самым фактически происходит проекция музыкального звучания на то, что воспринимается визуально.

В Европе в эпоху барокко «музыкой для глаз» (по-немецки «Augenmusik») стали называть символическое изображение слов в виде графических очертаний в нотном тексте. Символический смысл музыки здесь раскрывается не только слуху, но и зрению, так как изображаемое воспроизводится не только звукоинтонационно, но и графически. Как отмечает А. Ю. Кудряшов, «распространенным случаем *Augenmusik* была четырехзвучная мелодическая “фигура креста”, мысленное соединение первой и последней нот которой образует линию, условно перпендикулярную соединению второй и третьей. Так часто поступал Г. Шютц (впоследствии и И. С. Бах), изображая слова “крест”, “распятие”, “распят”» [4, 62]. Помимо конфигурации нот в виде креста, служащая символом распятия, к символическим изображениям в нотном тексте можно отнести такие риторические фигуры, как *anabasis* («подъем») и *catabasis* («спуск») – восходящее и нисходящее движение, связанное с символикой вознесения на небо и низвержения в преисподнюю, *circulatio* («круг») – вращающее, круговое движение мелодии [7, 245]. Как видим, выражение «музыка для глаз» теперь непосредственно проникло в область музыки, подчеркивая наличие изобразительных элементов в нотной графике. Причем изображаемое получает эквивалентное звуковое выражение, образуя единый аудиовизуальный информационный элемент музыкального текста.

В XX в. наблюдается изменение представления о «музыке для глаз» в связи со стремительным возрастанием количества разного рода экспе-

риментов в области музыкального искусства. Примером тому прежде всего могут служить графические партитуры Дж. Кейджа, созданные композитором для фиксации своих музыкальных произведений. Автор предполагал, что визуальный облик записи музыки будет вызывать у исполнителя некоторые звуковые ассоциации, которые тот воплотит в реальном звучании¹. Однако оказалось, что эти партитуры обладают самостоятельной художественной ценностью, благодаря чему они неоднократно представлялись на художественных выставках (в 1958 г. в галерее «Стейбл» в Нью-Йорке, в 1972 г. в галерее Джексона также в Нью-Йорке, в 1992 г. на выставке «Rolywholyover» к юбилею Кейджа в Лос-Анджелесском музее современного искусства), где подобно живописным полотнам развешивались по стенам для обозрения публикой.

Несмотря на художественную самоценность, графические партитуры Кейджа никогда не теряли связи со звуковым воплощением. Вместе с тем, как известно, К. Штокхаузен в статье «Музыка и графика» [11] предположил возможность принимать графический вид нотного текста за самостоятельное (независимое от звучания) художественное произведение. Помимо Штокхаузена, идею графической музыки (или музыки для чтения) претворяли Д. Шнебель («MO-NO. Musik zum Lesen»), Б. Шеффер («Nonstop»), Р. Хаубеншток-Рамати («Multiple 1»). Беззвучные музыкальные произведения-картины композитора и художника С. Буссотти выглядят как настоящие произведения изобразительного искусства [8, 34].

Графическую нотацию или «музыку для глаз» Е. А. Дубинец связывает «с отказом от конвенциональной трактовки нотных и словесных знаков и с применением методов изобразительной графики» [3, 38]. В этом процессе намечен не только отход от традиционной нотации, но и отказ от какого-либо звукового воплощения. «Музыкой для глаз» фактически стали обозначаться визуальные партитуры, которые не предполагают реального звучания, когда музыка лишилась своей акустической плоти и осталась лишь в виртуальной, графической форме.

Графическая музыка – это музыка прежде всего для глаз, а не ушей. Она предназначена для чистого визуального созерцания, поэтому ее воплощение ориентировано в большой степени на выразительные средства изобразительного искусства. Тем не менее поскольку здесь провоз-

¹ Проблемы звуковой интерпретации графических партитур Дж. Кейджа рассмотрены в статье О. В. Петрова [6].

глашается принцип визуализации именно музыкальной информации, данные произведения правомерно рассматривать как явления музыкальной культуры, а значит, как носители музыкальной информации [7, 249–250].

Таким образом, смысловое наполнение выражения «музыка для глаз» претерпевало изменения. Вместе с тем данное выражение при всех вариантах его понимания никогда не теряло своего метафорического характера и опиралось на ассоциативность, которая обеспечивается информационным взаимодействием языковых систем музыки и живописи. В итоге можно утверждать, что «музыка для глаз» – это визуальный образ, вызывающий яркие музыкальные ассоциации.

Рассмотрев выражение «музыка для глаз», обратимся к выражению «живопись для слуха». Возникает своеобразная перестановка видов искусств и органов чувств, к которым они непосредственно апеллируют. При этом любопытно посмотреть, что происходит со смысловым наполнением при такой инверсии.

О живописи для слуха, как известно, говорил один из крупнейших представителей искусства эпохи Возрождения Леонардо да Винчи. Примечательно, что это выражение он соотносил не с музыкой, а с поэзией. Музыку Леонардо да Винчи называл сестрою живописи, так как она воспринимается слухом, который, по его представлениям, является вторым чувством после зрения. При чем живопись он считал превосходящей музыку, поскольку она не умирает непосредственно после своего рождения. Кроме того, заметим, что в иерархии искусств музыку он располагал выше поэзии, объясняя это способностью симультанного (одновременного) звучания нескольких музыкальных звуков. Как видим, в области аудиальной передачи художественной информации у музыки есть мощный конкурент. При этом, что характерно, мы вновь наблюдаем применение ассоциативности в соотношении средств выразительности разных видов искусства.

Обратный реверанс от поэзии к живописи мы встречаем в трактате немецкого поэта и драматурга, одного из крупнейших представителей европейского Просвещения Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». В попытке определения границ между живописью и поэзией автор сравнивает оба вида искусства, отталкиваясь от обсуждения антитезы одного из самых значительных поэтов Древней Греции Симонида Кеосского: «Живопись – немая поэзия, а поэзия –

говорящая живопись» [5, 58]. В данном трактате музыка остается вне поля зрения, однако в контексте нашего исследования обратим внимание на следующее высказывание: «Ода Драйдена на праздник святой Цецилии полна музыкальных картин, недоступных для воспроизведения их кистью» [5, 109]. Здесь констатируется не только непосредственная связь поэзии и музыки в возможностях изображения видимого, но и косвенная связь музыки с живописью с противопоставлением зрительных образов, доступных каждой из них для изображения. В любом случае обнаруживаемые связи между видами искусства носят ассоциативный характер.

Из сказанного следует, что в эпоху Возрождения и Просвещения под выражением «живопись для слуха» понималась исключительно поэзия. Примечательно, что в это время художники в своем творчестве стремились проникнуть в акустическое пространство, задействовав органы слуха. При этом средством такого проникновения выступало отображение не столько поэтического, сколько музыкального искусства. Примером подобной устремленности может являться творчество нидерландского художника XVII в. Я. Брейгеля Старшего. Им создана серия картин, на которых аллегорически представлены различные чувства человека. Одна из них называется «Слух», что, естественно, предполагает привлечение в процессе восприятия акустического фактора.

Примечательно, что для символического отображения человеческой способности слышать художник выбрал не поэзию, а музыку. Визуальное пространство картины заполнено большим количеством предметов, значительная часть которых тем или иным образом связана с музыкальным искусством.

Почти весь передний план картины занят внушительным количеством различных музыкальных инструментов, имевшихся в XVI–XVII вв. в Европе. Среди изображенных инструментов есть орган, клавесин, лютия, арфа, лира, разного рода виолы, скрипка, корнет, тромбон, всевозможные рожки, набор поперечных флейт, блок-флейта, большой барабан, колокола, колокольчики и др. Все они в совокупности обладают большими звуковыми и тембровыми ресурсами. Однако на картине они молчат, образуя своеобразный ассоциативный потенциал музыкально-звуковых красок.

В верхней части картины на стенах слева и справа размещены два живописных полотна, на которых изображены античные сюжеты, также

связанные с музыкой: «Аполлон с музами» и «Орфей, укрощающий своей игрой зверей». И Аполлон, и Орфей были, согласно античной мифологии, талантливыми музыкантами, что привносит свое виртуальное музыкальное звучание в ассоциативный контекст картины.

Все перечисленное, как мы отметили, имеет лишь потенциальный выход в акустическое пространство информационного поля картины. Вместе с тем в ней есть и реальные проявления отображения звукового облика музыки. Прежде всего отметим изображение музицирующих людей. Во-первых, в самом центре картины находится аллегорическое изображение Музыки в виде женщины, играющей на лютне. Во-вторых, на заднем плане в левом углу мы видим трех поющих по нотам женщин и аккомпанирующий им мужской инструментальный квартет, включающий в себя поперечную флейту, две лютни и басовую виолу. Это создает воображаемый звуковой шлейф, выходящий за пределы изобразительных средств живописи.

Кроме воображаемого звучания музыки, важное значение для слышания изображенного на картине имеет музыка, записанная в нотах, расставленных на пюпитрах и разбросанных на полу. Это шестиголосные мадригалы английского композитора Питера Филипса. Ноты выписаны достаточно отчетливо и поддаются прочтению, что позволяет составить довольно полное представление о звучании музыки. Следовательно, прочтение изображенного на картине нотного текста должно вызывать слуховые аллюзии и порождать в сознании зрителя слуховые образы звучания музыки.

Таким образом, аллегорически отображая человеческий слух посредством музыки, художник осуществляет выход в акустическое информационное пространство при помощи изображения музыкальных инструментов, музицирующих людей, а также нотного текста, при прочтении которого он позволяет зрителю как бы присоединиться к виртуальному исполнению музыки. Все это, естественно, способствует возникновению музыкальных ассоциаций, окрашивая вызываемые слуховые представления множеством тембровых красок и музыкально-интонационных нюансов.

На примере картины Я. Брейгеля Старшего мы имеем убедительное подтверждение того, что изображение музицирующих музыкантов является прямым выходом живописи в виртуальное акустическое пространство. Однако более действенное отражение музыкального звуча-

ния возникает тогда, когда художник не просто изображает исполнение музыки, а посредством красок выражает само исполняемое музыкальное произведение. Так, Е. И. Славутин и В. И. Пимонов в статье «Удвоение реальности в искусстве» [9] находят буквальное воплощение метафоры «живопись – это музыка для глаза, а музыка – это живопись для слуха» в картине французского художника-реалиста XIX в. Г. Курбе «Виолончелист» посредством включения музыкального произведения в контекст живописного полотна. Вместе с тем наиболее яркие звуковые ассоциации, по-нашему мнению, возникают в том случае, когда на портрете музицирующего человека зафиксированы характерные особенности звучания музыки.

В качестве примера портрета музицирующего человека с отображением характера исполняемого музыкального произведения рассмотрим картину Л. Р. Цесюлевича «Е. И. Борисов – главный дирижер Великорусского оркестра народных инструментов “Сибирь”». Как отмечает Н. А. Сухорукова, портреты музыкантов часто нацелены на воссоздание их творческого процесса [10]. На данной картине мы видим изображение дирижера в момент управления оркестром при исполнении музыкального произведения.

Фигура дирижера композиционно делит пространство картины на две части: то, что находится за ним, и то, что – перед ним. За спиной дирижера традиционно должен располагаться зрительный зал со слушателями, однако вместо него мы видим изображение русского пейзажа, который является отражением содержания исполняемого музыкального произведения. Перед дирижером должны располагаться музыканты, однако фактически он обращен лицом к зрителям, которые тем самым вовлекаются в действие, как бы превращаются в артистов оркестра, включаются в общий исполнительский процесс и, следовательно, творят акустическое пространство картины. Благодаря этим приемам, художник выходит за рамки изображаемого, порождая слуховые представления. В результате музыка становится невидимым, но слышимым персонажем картины, непосредственным участником происходящих событий.

Фон за спиной дирижера и его жест сообщают информацию о характере звучащей музыки. Очевидно, на картине запечатлен кульминационный момент исполняемого музыкального произведения. Черный, темно-синий фон портрета подсвечен оттенками красного цвета, от-

брасывающего блики на фигуру дирижера, что привносит в звучание картины особый драматизм. Широкий жест говорит о мощном оркестровом тутти, судя по выражению лица и фону, полного переживания и драматического накала. Все это становится доступным зрителю для восприятия, который, благодаря воздействию комплекса музыкально-звуковых выразительных возможностей живописи, одновременно является и слушателем.

Ярким примером доминирования в живописном полотне акустического плана может служить картина Ю. Ю. Никитюк «Золотой бубен шаманки». Центральной фигурой картины является шаманка, благодаря движению которой все окружающее пространство заполняется виртуальным звуком. Танцующая героиня поглощена исполнением обрядовых действий и находится в состоянии экстаза. Динамика ее позы, запрокинутая далеко назад голова, растрепанные волосы, разметавшиеся украшения костюма указывают на большую степень эмоционального напряжения. Характер звучания дополняют окружающие фигуру шаманки абстрактные пятна цвета. Звуковая аура картины сотворена звуками, издаваемыми бубном и голосом. Расположенный над головой шаманки бубен окрашен в ярко-желтый цвет, благодаря чему уподобляется солнцу. Он, как самое яркое цветовое пятно, по сути, выполняет функцию кульминационной точки картины, придавая тем самым акустическому плану центральное значение. В содержании картины явно господствует звучание как канал связи между реальным миром и миром Вселенной.

Еще большим объемом и мощностью вызываемых музыкально-звуковых ассоциаций впечатляет картина И. Р. Рудзите «Распятие. О, Господи!». В верхней части картины на заднем плане изображена полноводная река, которая неспешно и величественно несет свои воды. Светло-голубой цвет реки ассоциируется с высокими деревянными духовыми инструментами, медленным темпом, хоральностью фактуры, мягкими динамическими оттенками. Такое звучание вместе с размещением изображения в отдаленной перспективе создает символическое представление о некоем идеале. Это мир чистоты, красоты и подлинной духовности.

Этому идеальному миру противостоит материальность переднего плана, вызывающего иные музыкальные ассоциации. Основной герой (человек, лежащий на земле и судорожно вцепившийся в нее руками),

православные соборы, книги, икона Божьей Матери и опрокинутый колокол пребывают в статике. Вместе с тем весь периметр картины охвачен языками пламени, наполняющими ее движением. Огонь обладает импульсивностью, подвижностью и изменчивостью, он несет в себе большой эмоциональный накал, разрастаясь до масштабов Вселенского пожара. Изображение пылающих зданий церквей, книг, колокола, иконы наполняет акустическое пространство картины прежде всего колокольным звоном в виде набата. Желто-коричнево-красный цвет пожара вызывает ассоциации с низкими медными духовыми, струнными и ударными инструментами. Переливы оттенков красного цвета передают большую напряженность, ассоциируясь со стремительным темпом, энергичной ритмикой и усиленной громкостью. Масштабность симфонического звучания дополняется аллюзиями церковного хорового пения. Все элементы переднего плана – языки пламени, здания церквей, книги, колокол, икона и лежащий человек – наслаиваются друг на друга. Наложение изображений вызывает ощущение масштабности, объемности, полифоничности звучания, смешение тембров, интонаций и динамических оттенков.

Соотношение переднего и заднего планов дает резкое акустическое расслоение по тембру, темпу, ритму, динамике, фактуре, степени диссонансности. Можно говорить о том, что река ассоциируется с чистыми тембрами (только высокие деревянно-духовые инструменты), а пожарище – со смешанными. Первичные звуковые аллюзии связаны с колокольным набатом и хоровым пением. Вместе с тем масштабность и конфликтность драматургии придает звучанию картины подлинную симфоничность или ораториальность.

Таким образом, значение метафорического выражения «живопись для слуха» оказалось не менее неустойчивым, чем значение выражения «музыка для глаз». С ним также произошли существенные смысловые метаморфозы. Если сначала оно ассоциировалось исключительно с поэзией, то в дальнейшем оно было спроецировано на музыкальные слуховые представления. В результате выражение «живопись для слуха» стало подразумевать возможность выхода живописного произведения в акустическое пространство путем порождения музыкально-слуховых образов.

Итак, выражения «музыка для глаз» и «живопись для слуха» обозначили векторы сближения музыкального и изобразительного искус-

ства. Это сближение происходит в форме информационного взаимопроникновения путем обращения к ассоциативным представлениям из смежного вида искусства. Вследствие этого образуются диффузные области, где информационные поля музыки и живописи пересекаются и начинают работать на обогащение художественного содержания произведений обоих видов искусства.

По существу, выражения «музыка для глаз» и «живопись для слуха» оказались взаимнообратимыми. На это указывает, в частности, статья О. С. Давыдовой «Музыка для глаз, живопись для слуха: о символизме» [1], где выявлены музыкальные и художественные параллели в творчестве художников и композиторов России на рубеже XIX–XX вв. В данной статье внутренние подтексты картин М. А. Врубеля и И. И. Левитана соотнесены с музыкой Н. А. Римский-Корсакова, С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина. Однако аналогичные символические подтексты музыкальных произведений можно обнаружить и в живописных полотнах. Насколько обширными здесь могут возникать символические пересечения, свидетельствует, например, творчество Шенберга и Кандинского, поскольку «каждый из них проявил не только (профессиональные. – С. П.) способности, но живейший интерес к музыке и живописи» [2, 10].

Живописность музыки и музыкальность живописи проявляются на ассоциативном уровне. Как звук вызывает в воображении зрительные ассоциации, непосредственно участвующие в постижении содержания музыкального произведения, так и изображение вызывает слуховые ассоциации, дополняющие содержание картины новыми смысловыми оттенками. В этом заложено взаимное устремление музыки и живописи друг к другу, что непременно ведет к обогащению получаемой художественной информации как слушателем при восприятии музыкального произведения, так и зрителем при восприятии картины.

Литература

1. Давыдова О. С. Музыка для глаз, живопись для слуха: о символизме // Собрание. 2008. № 4. С. 68–79.
2. Долинская Е. Б. Эпистолярные диалоги (Кандинский – Шенберг, Денисов – Слонимский) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 1 (3). С. 7–12.

3. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 313 с.
4. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб.: Лань, 2006. 432 с.
5. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. 210 с.
6. Петров В. О. Алеаторика Джона Кейджа: к вопросу об исполнительской интерпретации текста // *Philharmonica. International music journal*. 2016. № 4. С. 11–25.
7. Полозов С. П. Визуализация музыкальной информации // *Культурология, культура и искусство в современном российском социуме*. Кемерово, 2008. Ч. 2. С. 238–253.
8. Полозов С. П. Информационный ракурс проблем синтеза искусств в современной музыкальной культуре // *Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре* / Ред. А. В. Крылова. Ростов/н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. С. 31–41.
9. Славутин Е., Пимонов В. Удвоение реальности в искусстве // *Славутин Е., Пимонов В. Структура сюжета. Сборник статей*. М.: ФЛИНТА, 2018. С. 70–80.
10. Сухорукова Н. А. Музыкальность как свойство живописи. Дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 257 с.
11. Stockhausen K. Musik und Graphik // *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. III/1960.

References

1. Davydova O. S. Muzyka dlya glaz, zhivopis' dlya sluha: o simbolizme [Music for eye, painting for ear: about symbolism] // *Sobranie*. 2008, № 4, pp. 68–79.
2. Dolinskaya E. B. Epistolarynye dialogi (Kandinskij – Shyonberg, Denisov – Slonimskij) [Epistolary dialogues (Kandinsky - Schoenberg, Denisov - Slonimsky)] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*. 2019, № 1 (3), pp. 7–12.
3. Dubinec E. A. Znaki zvukov. O sovremennoj muzykal'noj notacii [Signs of sounds. About modern musical notation]. Kiev: Gamayun, 1999. 313 p.
4. Kudryashov A. Yu. Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII–XX vv. [The theory of musical content. Artistic ideas of European music of the 17th – 20th centuries]. Saint Petersburg: Lan', 2006. 432 p.

5. *Lessing G. E.* Laokoon, ili o granicah zhivopisi i poezii [Laocoon, or about the border of painting and poetry]. Moscow: OGIZ-IZOGIZ, 1933. 210 p.
6. *Petrov V. O.* Aleatorika Dzhona Kejdzha: k voprosu ob ispolnitel'skoj interpretacii teksta [John Cage's Aleatoric: to the question of text interpretation] // *Philharmonica. International music journal.* 2016, № 4, pp. 11–25.
7. *Polozov S. P.* Vizualizaciya muzykal'noj informacii [Visualization of musical information] // *Kul'turologiya, kul'tura i iskusstvo v sovremennom rossijskom sociume* [Culturology, culture and art in modern Russian society]. Ch. II. Kemerovo: 2008, pp. 238–253.
8. *Polozov S. P.* Informacionnyj rakurs problem sinteza iskusstv v sovremennoj muzykal'noj kul'ture [Information aspects of the problems of synthesis of arts in modern musical culture] // *Problemy sinteza iskusstv v sovremennoj muzykal'noj kul'ture* [Problems of synthesis of arts in modern musical culture] / ed. by A. V. Krylova. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 2016, pp. 31–41.
9. *Slavutin E., Pimonov V.* Udvoenie real'nosti v iskusstve [Doubling of the reality in art] // *Slavutin E., Pimonov V. Struktura syuzheta* [The structure of the plot]. A collection of articles. Moscow: FLINTA, 2018, pp. 70–80.
10. *Suhorukova N. A.* Muzykal'nost' kak svojstvo zhivopisi [Musicality as a property of painting]. PhD Thesis. Barnaul, 2006. 257 p.

ПОЛОЗОВ

Сергей Павлович

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Саратовской государственной консерватории имени А. В. Собинова

Sergei P.

POLOZOV

Doctor of Art History
Professor of the Department of Music Theory, Sobinov Saratov State Conservatory

sppolozov@mail.ru

РУССКИЙ РОК В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ
(О РОМАНЕ Р. СЕНЧИНА «ЛЕД ПОД НОГАМИ»)

RUSSIAN ROCK IN THE MIRROR OF LITERATURE
(ABOUT THE NOVEL "ICE UNDERFOOT"
BY R. SENCHIN)

Аннотация. Статья посвящена феномену «русского рока», само существование которого многими оспаривается, а явление интерпретируется как подражательное, вторичное, слепок с англо-американских образцов. Автор статьи рассматривает русский рок как специфический отечественный «продукт», который оттолкнувшись от западной модели, приобрел в процессе своего становления абсолютно индивидуальные черты, а его «похожесть» на зарубежные образцы состояла не более чем в освоении устойчивых, архетипических свойств данного рода музыки, минимума ее сущностных структурно-языковых средств, позволявших ему являться или именоваться *роком*. Для подтверждения данного положения автор обращается к недавно увидевшему свет роману современного писателя-прозаика, обладателя ряда престижных литературных премий и многотысячных тиражей Романа Сенчина «Лед под ногами». Сенчин известен и как рок-музыкант, основатель группы «Гаражная мелодика», работающей в панк-роковом стиле. Показывая в романе жизнь и судьбу своего альтер-эго, Сенчин запечатлевает в ней также и судьбу русского рока, его прошлого и настоящего, услышанную ушами действующего рок-музыканта и описанную пером талантливого писателя. Поэтому столь ценное свидетельство очевидца и участника российского рок-движения дает автору аннотируемой статьи богатый материал для размышлений над историей и биографией «русского рока» в контексте неслыханных перемен, произошедших в России на рубеже XX и XXI веков.

Ключевые слова: русский рок, Роман Сенчин, андеграунд, роман «Лед под ногами», абсурдизм, двоемирие, романтическая традиция.

Summary. The article is devoted to the phenomenon of "Russian rock", the very existence of which is disputed by many, and the phenomenon is interpreted as an imitative, secondary, cast from Anglo-American samples.

The author of the article considers Russian rock as a specific domestic “product” that, having pushed off from the western model, acquired absolutely individual features in the process of its formation. Its “similarity” to foreign samples is no more than mastering the stable, archetypical properties of this kind of music, minimum of its essential structural and linguistic means, which allowed Russian rock to appear or be called rock. To confirm this position, the author refers to the novel of the modern writer, prose writer, Roman Senchin, who has won a number of prestigious literary awards, “Ice underfoot”, which has recently appeared. Senchin is also known as a rock musician, the founder of the Garage Melody group, working in the punk rock style. Showing in the novel the life and fate of his alter-ego, Senchin captures in it also the fate of Russian rock, his past and present, heard by the ears of an acting rock musician and described by the pen of a talented writer. Therefore, such valuable evidence from an eyewitness and participant in the Russian rock movement provides the author of the annotated article with rich material for reflection on the history and biography of “Russian rock” in the context of the unheard of changes that occurred in Russia at the turn of the 20th and 21st centuries.

Keywords: Russian rock, Roman Senchin, the underground, the novel “Ice underfoot”, absurdism, double world, romantic tradition.

Хотя отечественная рок-музыка имеет уже полувековую историю, споры о том, существует ли такое явление как «русский рок» (не рок в России или рок на русском языке, а именно «русский рок»), продолжают. «Русским этот самый рок в России можно считать с очень большой натяжкой», – считает рок-музыкант, литератор и автор трехкнижной «Рок в Сибири» Роман Неумоев. – “Русским” он не являлся уже по самому своему происхождению, по духовной направленности и по идейной ориентации на западно-европейские культурные ценности...» [4]. Известна и сугубо оценочная интерпретация понятия «русский рок». Оно трактуется как синоним низкого качества музыки, плохого исполнения, непрофессионализма. Согласно подобному взгляду, в русском роке «на первый план вышли тексты в ущерб качеству музыки, и в итоге был сформирован стереотипный образ русского рок-музыканта, так называемая “цоевщина”, когда для исполнения песен было достаточно акустической гитары, камерного голоса и хороших стихов, а музыкальная форма большинства групп была примитивна до убожества» [3].

Вместе с тем, широко бытует мнение (его придерживаюсь и я), что «русский рок» – специфическое отечественное явление, что его «похожесть» на зарубежные образцы состоит не более, чем в освоении устойчивых, архетипических свойств данного рода музыки, позволяющих ему являться или именоваться *роком*. В остальном он был обречен стать непохожим на западную рок-музыку.

Здесь необходимо одно существенное уточнение. Если несколько схематизировать ситуацию, можно обозначить в отечественной рок-музыке две альтернативные ветви. Первая – откровенно прозападная и в этом смысле вторичная, подражательная. Она начала свой путь с наших «металлических» групп, таких как «Крузиз», «Ария», «Черный кофе», а затем была продолжена их многочисленными «клонами». Все они избрали путь западного мейнстрима, каким был хард-рок и производные от него тяжелые стили, и в большей или меньшей степени копировали их, от сценического имиджа до специфического саунда, лучшие из них обосновались с начала 80-х годов на советской эстраде и нещадно эксплуатировались филармониями страны.

Вторую ветвь, изначально гонимую и полулегальную, представлял отечественный рок-андеграунд, бывший плотью от плоти частью нашей жизни, духовной и материальной. Именно он, будучи независимым от западных стандартов, и дал основание именоваться «русским роком». В нем не было увлечения танцевально-моторной энергетикой и многодецибельной динамикой, он тяготел к подчеркнутой камерности, частому использованию акустических инструментов, не затемняющих смысла текста. И когда уже в «перестроечные» годы зазвучал безжалостный вердикт: «рок-н-ролл мертв», то касался он именно этой разновидности.

Судьба «русского рока» – это большая, сложная и, как мы видим, дискуссионная тема. Здесь важно любое компетентное мнение, любое квалифицированное свидетельство, тем более, если оно развернуто до масштабов романа. Несколько лет тому назад вышел в свет роман современного писателя-прозаика, обладателя ряда престижных литературных премий и многотысячных тиражей Романа Сенчина «Лед под ногами» [6]. Уже само название книги симптоматично: оно заимствовано из программной песни культовой фигуры – лидера «Гражданской обороны» Егора Летова «Лед под ногами майора» и относится как к содержанию романа, так и к биографии его автора. Сенчин, как и цен-

тральный персонаж его романа Денис Чашин (Дэнвер, Дэн), до занятий литературой был рок-музыкантом. Годы становления его прошли в Сибири, где он приобщился к сибирскому панк-роковому андеграунду. Стремительный писательский успех, публикации в самых солидных литературных журналах не стали для автора концом музыкантской карьеры. Основанная им группа «Гаражная мелодика» до сего дня выступает на рок-концертах и фестивалях, предлагая композиции в панк-роковом стиле с вызывающе-эпатирующими названиями, такими как «Дегенерат», «В дерьме», «Вскрытие любви», «Я небрит и нечесан»...

Для нас же особенно важно то, что, показывая в романе жизнь и судьбу своего альтер-эго в контексте «неслыханных перемен», произошедших в России на рубеже XX и XXI веков, Сенчин запечатлевает в ней также и судьбу русского рока, его прошлого и настоящего, услышанную ушами действующего рок-музыканта и описанную пером талантливого писателя. Ценность такого свидетельства трудно переоценить.

Если согласиться с положением о том, что русский рок – это отдельный, отличный от западных образцов, самостоятельный вид, с известной долей условности приближающийся к дефиниции «жанр» (как русский бытовой романс или советская массовая песня), то к нему можно применить одно из ключевых положений жанровой теории обозначенных М. Бахтиным как «память жанра». Со строго научной точки зрения оно, может быть, не вполне корректно, излишне метафорично. Однако в художественном творчестве оно реально «работает». Жанр действительно, подобно человеку, наделен присущими ему склонностями, устойчивыми «чертами характера», заложенными в него в момент рождения, и на генетическом уровне «помнит» обстоятельства своего «появления на свет». И даже когда эти условия меняются, свойства, инспирированные ими, становятся устойчивыми, определяющими его «жанровый стиль» и «жанровое содержание».

«Рождение» русского рока прошло в обстановке андеграунда. Само это понятие, так же, как и рок, пришло к нам с Запада. Но опять, так же, как и сам рок, оно приобрело в нашей «отдельно взятой стране» специфический характер. Советский андеграунд оказался несравним с заграничным; можно сказать, это был лучший в мире андеграунд. В западной рок-культуре это понятие носило в значительной степени метафорический характер, у нас же оно обрело буквальный смысл: рок рождался в подземельях, подвалах, котельных, а его создатели, интел-

лигенты по своей духовной сущности, вели люмпенский образ жизни. Обращу внимание на изначальную парадоксальность существования отечественной рок-музыки, несущую на себе отпечаток всей нашей жизни. Рок – детище технического прогресса, которое невозможно представить без совершенного инструментария, дорогостоящей аппаратуры, высококлассной экипировки, рождался в обстановке бедности и убогости.

Сенчин описывает в романе типичные для российского андеграунда условия, в которых проходили репетиции вновь создаваемой рок-группы: «База для репетиций находилась в закопченном, потрескавшемся здании на территории какого-то погибшего предприятия в районе Фрезерных улиц. Правда, чем-то здесь еще все-таки занимались – то ли холодильники чинили (повсюду валялись грязно-белые эмалированные корпуса), то ли варили ограды для могил (заготовок для них тоже было полно)» [6, 140]. Инструменты и аппаратура были соответствующими. Допотопные усилители, громоздкие «самопальные» мониторы, электрогитары, переделанные из акустических со звукозаписывающими от телефонов. Событием стало появление первой фабричного производства отечественной электрогитары «Урал» (герой романа Чащин ее достал каким-то чудом). По ее поводу – размеров, веса, прочности – в свое время ходило много шуток: говорили, что ей можно забивать гвозди, на ней – жарить мясо. Группа «Чайф» ее увековечила в одной из своих песен: «Не хуже, чем Gibson, гитара “Урал”. Ударишь врага – и враг наповал!» Где уж тут гоняться за западными образцами?!

Но ни неустроенный быт, ни плохое оснащение не создавали для русского рока серьезных проблем; скорее, напротив, они оказывались для него дополнительным творческим импульсом и, более того, важной составляющей его содержания и стиля. Для рок-музыкантов это была нормальная среда, инициировавшая их социальную и творческую активность, дававшая основания проявлять свой нонконформизм и протестность. И Дэн, и его друг Димыч (второй главный персонаж романа), как и их кумиры – Цой, Кинчев и пр. – все, каждый по-своему, протестовали против «системы», «держали антитоталитарный фронт» (Летов). Автор романа вкладывает в уста Димыча слова, полные тоски по былому бунтарству: «У нас же была великая культура! Великая! Согласись... По фигу, как ее называли – андеграунд, контр, суб какой-то... Нет, это была настоящая культура. Наша! Один Сашбаш – бездна целая! А

Бэгэ! А Цой, Майк. Ведь мы же столько могли! Мы же вселенной были... У нас же такое поколение было. Первое настоящее! Все могли перетрясти, всех выкинуть... Революцию мы делали, понимаешь?!» [6, 82–84].

Роман показывает, как условия андеграунда становилась для рок-музыкантов формой жизнотворчества: вступая в зияющее противоречие с образом счастливой советской жизни, они представляли абсурдистски-гротесковую концепцию действительности. Жившие в то время хорошо помнят, что в обществе в целом все сильнее назревало скептическое отношение к официальной идеологии, все острее осознавался зияющий разрыв между словами и делами. Яркое подтверждение тому – огромное количество политических анекдотов, гулявших по стране. Один из них был про больного, который в регистратуре поликлиники настоятельно требовал записать его на прием к врачу «ухо-глазу», объясняя это тем, что у него нарушилась координация между слухом и зрением: он все время слышал одно, а видел совсем другое.

Подобное двоемирие и наполнило собой русский рок, а противоречие между видимым и сущным стало основой его парадоксальных антиномий. Свою долю оснований добавили сюда и «локальные» условия существования рок-групп, так сказать, двоемирие местного значения.

Дэн и Димыч выросли на музыке ленинградского андеграунда – форпоста русского рока, на песнях «Алисы», «Зоопарка», «Кино», после окончания школы в маленьком сибирском городке они поехали в Ленинград, поступили там в строительное ПТУ и в полной мере ощутили антитезы ленинградской жизни. Город-музей, привлекающий своим блеском и величием экскурсантов со всего мира. Но мало кто из них, любясь торжественной гармоничностью северной столицы, мог себе представить, какая удручающая бедность и нищета скрывается за этим роскошным фасадом. Грязные коммунальные квартиры, мрачные коридоры, обшарпанные кухни.

Русский рок отразил эту антиномичность, это столкновение двух миров, когда мифологемы иной, недостижимо высокой жизни и культуры опрокидывались в современный быт, в повседневность, создавая острые, парадоксальные антитезы. Как у Константина Кинчева в песне «Все это рок-н-ролл», где «музы облюбовали сортиры», «боги живут в зеркалах». Или у Бориса Гребенщикова про интеллигента Иванова:

Он живет на Петроградской
в коммунальном коридоре

между кухней и уборной,
и уборная всегда полным-полна.
И к нему приходят люди
с чемоданами портвейна
и проводят время жизни
за сравнительным анализом вина.

О «чемоданах портвейна» нужно сказать отдельно. Алкогольная тема является лейтмотивом русского рока. Как сквозная она проходит и через роман Сенчина. Его герои и в сложных ситуациях, и в их отсутствии активно употребляют алкоголь разных видов. Знакомство с «настоящим» русским роком Дениса Чашина началось с альбома группы «Зоопарк» Майка Науменко «Белая полоса». В память врезались слова «Песни простого человека» из этого альбома:

У меня есть жена, и она мила.
Она знает все гораздо лучше, чем я...
Она ненавидит моих друзей
За то, что они приносят портвейн...

Дэн запомнил одну из своих первых собственных рифм, которая казалась ему не хуже, чем у «Зоопарка»:

Хочу выпить вина,
Целый стакан, до дна.

Алкоголь – обязательный элемент того убогого и невзрачного быта, в котором пребывал и который отражал русский рок-андеграунд. Его красочно описал А. Житинский в своем романе «Путешествие рок-диетанта»: «Он (рок) – дитя коммунальных коридоров и кухонь, родительских склок, последних дней до получки, соседей-алкоголиков, ранних аборт, одиночества, отчаяния» [2, 220]. Но алкогольный фактор нес в себе и нечто более существенное. Концепция двоемирия русского рока уходила своими корнями в эстетику и искусство романтизма. Отечественный рок-андеграунд, с его неприятием серого обывательского существования, ожиданием ветра перемен, пронзительным лиризмом, часто скрытым за иронией и стёбом, и был, по сути, романтизмом. Как известно, романтическое искусство выработало различные приемы и формы выхода в другую реальность: карнавальные маски, всевозможные куклы, игрушки, механизмы, излюбленные мотивы сна, безумия, уродства и т. п. В русском роке в этой роли стал выступать еще и ал-

когольный фактор как способ препарирования, искажения реального мира, и как форма выхода в мир абсурдистских фантазий с невозмутимо-серьезным видом, как, например, в «Двух трактористах» Гребенщикова:

Широко трепещет туманная нива,
Вороны спускаются с гор.
И два тракториста, напившихся пива,
Идут отдыхать на бугор.
Один Жан-Поль Сартра лелеет в кармане,
И этим сознанием горд;
Другой же играет порой на баяне
Сантану и Weather Report.

Или у Сашбаша в его алкогольной фантазмагории с изрядной долей стеба «Подвиг разведчика», герой которой, выйдя из запоя, задыхается в тесном пространстве своей хрущевки-коммуналки, стремится хотя бы в своих полупьяных фантазиях из него вырваться, а его измененное сознание рисует героические картины подвигов:

А мне до боли хочется в разведку,
Уйти и не вернуться в эту клетку
Уйти – в чем есть – в глубокий тыл врага...
Хочу с гранатой прыгнуть под колеса,
Но знамя чести проглотить успеть.
Потом молчать на пытках и допросах,
А перед смертью про Катюшу спеть.
Бодун крепчал. Пора принять таблетку.
В ушах пищал секретный позывной.
По выходным так хочется в разведку.
Айда, ребята! Кто из вас со мной?

Желание уйти от серого обывательского существования, повседневной монотонной рутины – это тенденция русского рока, наследующая романтическую традицию. Для главного героя романа тема бегства от действительного к желаемому, мотив скитальчества, странствий становится не только романтической мифологемой, но и реальным сюжетом его жизненного пути. Дэн Чашин тайно сбегает из родительского дома, путешествует автостопом по Сибири, добирается до Питера, позже едет в Москву, ведет там бездомную, полубродяжничью жизнь, играет

в подземных переходах – и все это на радостном подъеме. Но «годы странствий», бунта, борьбы с «системой» оборачиваются своей противоположностью. В Чашине, как и во всем русском рок-андеграунде, подспудно, и это еще одно из проявлений романического дуализма, проступает неистребимое желание найти приют, убежище, свой очаг. Борясь с *системой*, рок-подполье пыталось, так или иначе, вписаться в нее, достичь в ней успеха и устойчивого благополучия. В этом честно признался Борис Гребенщиков в песне «Кто ты такой?»: «Но видит бог – я устал быть подпольным певцом». Не случайно наряду с темой странствий в русском роке так явственно зазвучала тема *дома*, а в числе его «романтических маршрутов» отчетливо обозначился еще один – *путь домой*.

А земля лежит в ржавчине,
Церкви смешали с золой.
И если мы хотим, чтобы было куда вернуться,
Время вернуться домой.
(Борис Гребенщиков. «Поезд в огне»).

Так, в отечественном рок-движении складывалась бинарная оппозиция: *подполье*, «*вечный бой*» – *дом*, *покой*, *благополучие*. Сенчин персонифицирует обозначенную выше оппозицию в линиях жизни героев романа – Дэна и Димыча, доводя ее до острого, по сути, центрального в романе конфликта.

Дэн Чашин – рок-музыкант, бунтарь, «упорный, многолетний борец с благопристойностью», с системой, заряженный на переделку мира, – избирает для себя вариант *дома и благополучия*. Теперь он живет в уютной съемной московской квартире, работает сотрудником рекламного журнала. Димыч же еще пытается сопротивляться, избирая путь борьбы, продолжая вести свой эфирный «*вечный бой*». Но возврат к былым утерянным идеалам невозможен и оборачивается глупым и смешным фарсом. Как пророчество, звучит для персонажей романа песня Виктора Цоя «Последний герой»: «Ты смотришь назад, но что ты можешь вернуть назад? Ты мог быть героем, но не было повода быть...»

Рок-музыканты остро ощущали кризисность эпохи, атмосферу безвременья. Они напряженно ждали крушения и в социуме, и в искусстве старых норм и наступления нового времени: «Перемен! – требуют наши сердца». И перемены наступили, но они оказались чудовищно

далекими от ожидаемых. На смену пред- и раннеперестроечному романтизму пришел жесткий, даже жестокий прагматизм 90-х. Наступило время разочарований, зазвучали голоса о смерти рока. Гарик Сукачев: «Когда мы говорим “рок-музыка”, мы примерно понимаем, о чём идет речь, но музыка рок как таковая давно умерла. Что её добило? Средства массовой информации. Тиражи. И деньги. Рок-музыка родилась как новое искусство, как прежде говорили, неформалов, то есть революционной части молодёжи. Как эстетический протест. И то, против чего эта музыка выступала, её и купило» [1].

Сенчин глазами своего главного персонажа видит, во что превратился рок, и описывает эти наблюдения зло и беспощадно. Его коробит от того, что рок, бывший всегда бунтом, больше никого не заводит, что его затягивает инстинкт потребления. «Скребуший душу рок стал не нужен» – говорит Чашин. Его угнетает, что рок, покинув подполье, стал государственной музыкой, ангажированной и конъюнктурной, а его кумиры, на песнях которых он вырос, теперь, клеймя одну форму власти и славы другую, сменили протест на присягу. Рок из протестующего стал угождающим, и уже не имело значения, каким богам молится. Лидер «Алисы», например, вдруг стал декларировать свое православие. «Голый по пояс, жилистый, напоминающий мультяшного пирата, бывший пацифист и нигилист Костя Кинчев пел былинным голосом песню с нового альбома: “С Богом надежнее жить, с Богом легко умирать”. Тряхнуло отвращение к этому когда-то дорогому человеку, почти учителю. Проколола обида...».

Судя по «истории болезни» русского рока, которую раскрывает перед читателями романа его автор, летальный исход его (рока) не вызывает сомнений. А трагическим контрапунктом к его духовной смерти, напоминанием о ярком, но безвозвратном прошлом русского рока звучит в романе тема ухода из жизни самых харизматичных его представителей. Напомню: в 1988 году выбросился из окна 27-летний Александр Башлачев; в 1990 году в возрасте 28 лет погиб в автокатастрофе Виктор Цой; в 1991 году, не дожив до 25-летия, утонула или утопилась одна из самых ярких фигур сибирского рок-андеграунда Янка Дягилева; в том же году от кровоизлияния в мозг в 36 лет скончался Майк Науменко; в 1996 году в возрасте 42 лет от редкой, мало кому тогда известной болезни – саркомы сердца умер Сергей Курехин.

Подчеркну, таково впечатление читателей сенчиновского «Льда под ногами». Но в кругу почитателей, критиков, биографов русского рока тлеет слабая надежда на то, что «слухи о его смерти сильно преувеличены». Кстати, и сам Роман Сенчин, вынося ему суровый приговор как писатель, не уходит с рок-сцены.

Что является источником упомянутой надежды? Как известно, массовая музыка в высшей степени мобильна и реагирует на все изменения в жизни общества наиболее оперативно и непосредственно. Тотальные изменения в российском обществе на рубеже веков определили новые приоритеты, отодвинув русский рок на периферию, лишив его былой социо-художественной значимости. Но это вовсе не означает его окончательной гибели. В массовой культуре – и в прошлом, и сегодня – важно не только ядро, но и периферия. А русский рок, с момента своего рождения всегда проявлял редкие адаптационные способности, воспитанные и закаленные в условиях андеграунда. В новом жизненном контексте он старается их сохранить. Только пространство современного андеграунда сжалось до клубных масштабов. Сегодня существует множество «подпольных» групп, в столицах и в провинции, выступающих исключительно в клубной аудитории. Но одновременно это пространство и безмерно расширилось, благодаря интернету и социальным сетям.

Сохранилась и протестная направленность этих групп; мотивов для негативного восприятия «враждебной реальности» во все времена хватало, и наше – не исключение. Надо признать, клубный рок-андеграунд не выдвинул столь ярких фигур, по талантности и силе воздействия на массы равных кумирам молодежи прошедших десятилетий. Но современное искусство и в других областях (например, в сфере академического музыкального творчества) не столь уж богато на крупные композиторские имена, что, однако, не становится основанием говорить о его кончине.

Отмечу еще одно обстоятельство. Русский рок, обозначив свою оппозиционную миссию, изначально был не только музыкой, но и социокультурным движением, а рок-музыканты, не ограничиваясь собственно творческой деятельностью, проявляли себя как лидеры этого движения, заключая свои позиции, помимо создаваемых ими песен, в разного рода публичных выступлениях и акциях, подчас не лишенных эпатажа. Можно заметить, что и эта традиция в известной степени сохранилась.

Она, правда, проявляется лишь в виде отдельных вспышек, но достаточно заметных, заставляющих о себе говорить. Такой вспышкой, например, стала акция «Не стреляй!» в связи с трагическими событиями в Цхинвале 2008 года, или на шумевшая, вызвавшая большой резонанс речь Юрия Шевчука на церемонии вручения премий в области рок-н-ролла «Чартова дюжина» в «Олимпийском» в марте 2010 года. Резко критикуя в ней социо-политическую ситуацию в стране, лидер «ДДТ» завершил свой спич словами: «Рок – это не тогда, когда всё хорошо, а тогда, когда что-то плохо, и об этом надо петь и говорить» [5].

Русскому року, действительно, для вспышек социальной активности необходимо, чтобы было «что-то плохо», соответствующий жизненный контекст, своего рода детонатор. Как пример, как бы он не выглядел кощунственным (но таковы реалии наших дней), подобным детонатором стал для него разразившийся в 2014 году военный конфликт на Донбассе. Он всколыхнул рок-движение, инициировав его на новые творческие и протестные акции, в которых приняли участие российские и украинские рок-музыканты В. Бутусов, А. Макаревич, Ю. Шевчук, М. Леонидов, Б. Гребенщиков, С. Вакарчук, А. Ревенко, О. Скрипка. В русле этого движения состоялась премьера музыкального клипа «Женщины устали рожать солдат». В создании клипа приняли участие челябинские (группы «Ариэль» и «Братья Енотовы») и киевские (группа «Ревенко-бэнд») рок-музыканты.

Похоже, смертельный приговор русскому року преждевременен. Думается, что он все же скорее жив, чем мертв. Впрочем, время покажет...

Литература

1. Гарик Сукачев – интервью // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cd256kbps.narod.ru/bio/garik-sukachev.htm> /Дата обращения 03.04.2019.
2. Житинский А. Путешествие рок-дилетанта. Музыкальный роман. – Л.: Лениздат, 1990. 450 с.
3. Карпушин Н. Проблемы рок-музыки в России // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://astartaview.ru/problemu-rok-muzyki-v-rossii/> /Дата обращения 03.04.2019.

4. *Неумоев Р.* Конец музыки бунта в России // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru-neumoev.livejournal.com/264620.html> / Дата обращения 03.04.2019.
5. Речь Юрия Шевчука на концерте в Олимпийском 7 марта 2010 года // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://my.mail.ru/mail/ petrovichvik51/video/80/82.html> / Дата обращения 03.04.2019.
6. *Сенчин Р.* Лед под ногами. Дневник одного провинциала. – М.: Астрель, 2010. 288 с.

References

1. Garik Sukachev – interv'yu [Garik Sukachev: an interview] // URL: <http://cd256kbp.narod.ru/bio/garik-sukachev.htm> (03.04.2019).
2. *Zhitinskij A.* Puteshestvie rok-diletanta. Muzykal'nyj roman [A travelling of the rock amateur. Musical novel]. Leningrad: Lenizdat, 1990. 450 p.
3. *Karpushin N.* Problemy rok-muzyki v Rossiiyu [Problems of rock music in Russia] URL: <http://astartaview.ru/problemy-rok-muzyki-v-rossii> (03.04.2019).
4. *Neumoev R.* Konec muzyki bunta v Rossii [The end of riot music in Russia] // URL: <https://ru-neumoev.livejournal.com/264620.html> (03.04.2019).
5. Rech' Yuriya Shevchuka na koncerte v Olimpijskom 7 marta 2010 goda [Speech by Yuri Shevchuk at a concert in the Olympic, March 7, 2010] // URL: <http://my.mail.ru/mail/petrovichvik51/video/80/82.html> (03.04.2019).
6. *Senchin R.* Led pod nogami. Dnevnik odnogo provincial [Ice underfoot. The diary of a provincial.]. Moscow: Astrel, 2010. 288 p.

ЦУКЕР

Анатолий Моисеевич

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, председатель Ростовской организации Союза композиторов России

Anatoly M.

ZUCKER

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of Music History, Rachmaninov Rostov State Conservatory The Chairman of the Rostov branch of the Union of Composers of the Russian Federation

amzucker@rambler.ru

СИНТЕЗ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ ВОСТОК – ЗАПАД В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

SYNTHESIS OF EAST-WEST CULTURAL TRADITIONS IN THE MODERN COMPOSER'S OEUVRE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Аннотация. В данной статье впервые в музыковедческой литературе ставится и рассматривается проблема взаимодействия культурных традиций Восток – Запад в современном композиторском творчестве Республики Молдова. Отталкиваясь от знаковой статьи В. Конен «Значение внеевропейских культур для музыки XX века», автор обращает свое внимание на оригинальный феномен срастания восточных и западных традиций в самом музыкальном фольклоре молдавско-румынского ареала. К восточной фольклорной традиции относятся монодические вокальные жанры: дойна, баллада, бочет, сольные пастушеские инструментальные наигрыши. Их объединяет специфическая этническая эмоция *дор* (особое для молдаван и румын напряжение страдания), а также *миоритическое пространство*. Другая фольклорная традиция тяготеет к западной культуре. Ее основу составляют танцевально-инструментальные жанры, предназначенные для исполнения оркестром народной музыки *тараф*. В статье также анализируется сложный путь взаимодействия обеих фольклорных традиций с профессиональной европейской культурой, который оказался различным для каждой из них как по масштабам влияния, так и по времени освоения. Затем автор последовательно акцентирует этапы синтеза и интеграции культур Востока и Запада в профессиональном композиторском творчестве Республики Молдова советского и постсоветского периодов.

Ключевые слова: Республика Молдова, музыкальный фольклор, дойна, баллада, миоритическое пространство, тараф, лэутарское искусство, профессиональное творчество композиторов, Восток – Запад, синтез, интеграция.

Summary. In this article, for the first time in the musicological literature, the problem of interaction of East-West cultural traditions is posed and considered in the modern composer's works of the Republic of Moldova. Building on the landmark article by V. Konen "The Importance of Non-European Cultures for the Music of the Twentieth Century," the author turns her attention to the original phenomenon of the intergrowth of Eastern and Western traditions in the folk Moldavian and Romanian music. The eastern folklore tradition includes monodic vocal genres: doina, ballad, bochet, solo shepherd instrumental tunes. They are united by a specific ethnic emotion 'dor' (stress of suffering that is special for Moldovans and Romanians), as well as mioritic space. Another folk tradition gravitates to the Western culture. It is based on dance and instrumental genres, intended for performance by the orchestra of folk music 'taraf'. The article also analyzes the complex way of interaction of both folklore traditions with professional European culture, which turned out to be different for each of them both in scale of influence and in time of mastering. The author consistently emphasizes the stages of synthesis and integration of cultures of the East and the West in the professional composer's oeuvre of the Republic of Moldova of the Soviet and post-Soviet periods.

Key words: Republic of Moldova, traditional music, doina, ballad, myorithic space, taraf, lautar art, composers' professional oeuvre, East-West, synthesis, integration

В исследовании одной из важнейших тем современного музыкознания, какой является *синтез традиций Восток – Запад*, творчество композиторов Республики Молдова служит неисчерпаемым источником для раскрытия новых граней и обобщений. Еще в 1973 году В. Конен в своей фундаментальной статье «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» определила проблему взаимоотношений европейских и внеевропейских культур как «остро актуальную и предельно сложную» [2, 36]. Ее особенную сложность она видела в том, «что на протяжении многих столетий, предшествовавших нашему времени, европейская и *ориентальная* музыка развивались параллельно и независимо друг от друга, без сколько-нибудь заметных оплодотворяющих взаимовлияний» [там же]. В данном историческом экскурсе В. Конен впервые обозначила этапы эволюции на пути взаимовлияний музыкальных культур Востока и Запада, начиная от проникновения в

европейскую профессиональную музыку второй половины XIX века черт *ориентального* фольклора, еще далеких от подлинного Востока [2, 38]. В первой половине XX века у европейских композиторов, начиная с творчества Дебюсси, «черты *ориентальной* музыки перестали выражать *чужестранное*, необычное, фантастическое начало», что породило ощущение незыблемости эталонного критерия европоцентризма [2, 70]. Последователи Дебюсси Барток, Вила-Лобос, Гершвин, композиторы Советского Востока Хачатурян, Кара Караев, Бабаджанян представили бесчисленные примеры органического слияния «национального восточного с самыми дерзновенными, новейшими тенденциями мирового композиторского творчества» [2, 78]. Во второй половине XX века окончательно рухнули барьеры, «отделяющие культуру европейских и внеевропейских народов. *Европоцентристский* подход к искусству оказался в наши дни несостоятельным и не современным», – заключает ученый [2, 45].

За прошедшие почти полвека со времени выхода знаковой статьи В. Конен процессы взаимовлияний европейских и неевропейских культур вступили в новую фазу, придя от синтеза к теснейшей интеграции, когда стремление к единению и ассимиляции привело к глубокому культурологическому постижению идей Востока Западом и Запада Востоком. Исследователь С. Саркисян справедливо считает интеграцию культур обобщенным символом современности: «Тотальное развитие интеграционных процессов привело к тому, что явление, ранее воспринимаемое как факт миграции какой-либо культуры (или культурной традиции), для искусства нового времени становится естественным, ибо оно есть следствие расширения мировоззренческого диапазона художника» [3, 172]. Примерами глубокого интеллектуального познания Востока могут служить сочинения корифеев авангарда Мессиана, Булеза, Вареза, Ксенакиса, Кейджа, Штокхаузена и др. Творчество Софии Губайдулиной отличается особо органичным синтезом родовых признаков разных национальных культур, поскольку у нее «восточное восприятие есть не ориентализм, не “способ о разговаривать с Востоком”. Это врожденное состояние духа» [3, 190].

В последние десятилетия XX века и начале XXI века процесс интегрирования восточных и западных традиций охватил все региональные музыкальные культуры, при этом каждая из них находит свой путь и свою стратегию встраивания в гипертекст музыки мира. В этом плане

не является исключением Республика Молдова, композиторам которой, как представителям молодой профессиональной музыкальной культуры, предстояло «встраиваться в уже сложившийся контекст западно-европейской культуры, осваивать обозначившиеся и апробированные многовековым опытом нормативы музыкального языка, жанров, драматургических принципов мышления» [3, 173]. Более того, национальная культура Молдовы, оказавшись в 1940 году в составе Советского Союза на правах МССР, вынуждена была развиваться в контексте советского социалистического общества по заданной модели – создания профессиональной композиторской школы по образцам русской и советской классики.

В стремлении поскорее заявить и утвердить свой неповторимый *голос* в многоголосном хоре сначала советской, а затем и всей европейской музыки, молдавские композиторы, подобно представителям любой другой молодой профессиональной культуры, обратились с первых своих шагов к самому очевидному маркеру своеобразия – национальному музыкальному фольклору. За период становления и развития профессиональное композиторское творчество Молдовы прошло ускоренными темпами все стилевые этапы и пути ассимиляции фольклора с европейскими нормами музыкального языка в рамках фольклоризма, неوفольклоризма, архетипического мышления в пространстве поставангарда, а теперь и постмодернизма. Окидывая общим музыковедческим взором весь гипертекст профессиональной академической музыки Молдовы, обнаруживаем интереснейшую и сложную сеть переплетений художественных традиций Востока и Запада.

В первую очередь обращает на себя внимание удивительный феномен родового имманентного срастания восточных и западных традиций в самом музыкальном фольклоре молдавско-румынского региона. Расположение земель этого региона на перекрестке дорог, соединяющих Север и Юг, Запад и Восток европейского континента, обусловило постоянное взаимодействие восточной и западной эстетико-стилевых систем, их синтез, который сформировал уникальную этнокультурную индивидуальность молдаван и румын. О сложном молдавском генотипе красноречиво свидетельствует великий румынский философ и писатель мирового значения Мирча Элиаде: «Я чувствую себя потомком и наследником интересной культуры, поскольку она расположена между двумя мирами: западным, чисто европейским, и восточным. Я в рав-

ной степени принадлежу к ним обоим. Запад – это наш язык, латынь, и обычаи у нас от римлян. Но мы подверглись и влиянию Востока, уходящему корнями в неолит. И то, и другое – реальность для румына, да и для болгарина, я думаю. Тоже, и для сербо-хорвата. В общем, для Балкан, для юго-востока Европы и отчасти для России... Только у нас это плодотворное напряжение Запада и Востока, может быть, несколько сложнее, поскольку мы расположены в *пограничье мертвых империй*... В румынской культуре Молдова представляет сентиментальный помос... Молдавская линия дала мне склонность к меланхолии, поэзии и метафизике. Скажем так: к ночи» [5, 152]. В пространстве молдавского музыкального фольклора эти перечисленные Мирчей Элиаде характеристики национального характера объединяются кратким словом-понятием *дор*. Оно обозначает специфическое для молдаван и румын, этнически окрашенное напряжение страдания, печали, меланхолии. Этническая эмоция *дор* преобладает в тех фольклорных жанрах, которые наследуют восточную традицию. Таковы монодические вокальные жанры: дойна, баллада, бочет (похоронный плач), лирическая песня-*дор*, а также пастушеские инструментальные сольные наигрыши.

Дойна занимает место царицы традиционного молдавского фольклора. В ней сконцентрированы черты восточной музыкальной поэтики, которые ощущаются в мелодической импровизационности, богатой мелизматике, вариантно-строфической форме, в характерной метроритмической системе *parlando-rubato*, контрастных сопоставлениях широкого распева с речитативами. Молдавские фольклористы находят стилистическую близость дойны с макомно-мугамным циклом – важным звеном восточной монодической музыки. В дойне наиболее полно раскрывается духовный мир молдаванина.

Другой важнейший фольклорный жанр, наследующий восточную монодическую традицию, – лирико-эпическая повествовательная баллада. Одна из самых древних и любимых в народе до сих пор – баллада «Миорица». Она родилась в пастушеском быту, в горах Вранчи. В ней речь идет о том, как пастуха-молдаванина задумали убить из зависти двое пастухов-завистников из других земель, – трансильванец и вранчанец, и завладеть его стадом овец. Любимая овечка пастуха Миорица услышала заговор пастухов-врагов и рассказала о нем своему хозяину. Он просит овечку: если завистники совершат задуманное, то пусть его похоронят здесь же и положат на могилу три свирели. Когда подует ве-

тер, свирели запоют, соберутся овечки, он услышит лай собак. Таким образом, даже смерть не сможет разлучить молдаванина с родной природой, со своим стадом и с родными напевами свирели.

Смысловое богатство баллады «Миорица» распространилось впоследствии и на другие фольклорные жанры, а также насытило многие сочинения профессионального композиторского творчества, что позволило музыковедам и искусствоведам ввести в обиход определение *миоритическое пространство*. Его квинтэссенцией румынские мыслители и культурологи считают *комплекс Миорицы*, который сводится к ощущению непреодолимого конфликта молдаванина с окружающей средой, в результате чего он принимает смерть без борьбы. Более мягко об этом пишет молдавский академик Михай Чимпой: «Пастуху “Миорицы” не нужен долгий путь постижения всех тайн бытия: он их молниеносно улавливает из слов вещей овечки Миорицы. Это ведь наша историческая судьба – весьма жестокая – которая не позволила нам длительного размышления или же захватывающего познания мира» [4, 3]. Более сурово и критически о *комплексе Миорицы* высказывается в своем философском эссе современный писатель Андрей Вартик: «Миорица» – песнь о насильственной смерти. Трансильванец и вранчанец ... убивают молдаванина за то, что он богаче, и овец у него больше, и лучше, и кони у него ученые и псы злее. <...> Ясно одно: сцена боя пастуха со своими противниками отсутствует не по недосмотру народного автора. Такой сцены просто не могло быть в «Миорице», ибо речь идет здесь о ритуале, о прообразе, о комплексе убийства самого богатого, неженатого юноши рода, комплексе «Миорицы», национальном румынском комплексе и кошмаре» [1, 81, 87].

Если одnogолосный вокальный фольклор представляет восточную линию традиций, то инструментально-танцевальный фольклор молдавского народа опирается на западные традиции. Он поражает своей энергетикой, оптимизмом, который словно компенсирует *миоритическое пространство*, связанное со страданием. Танцевальный фольклор неразрывно связан с инструментальным, так как все танцы исполняются в сопровождении ансамбля народных инструментов под названием *тараф*. Ведущим инструментом *тарафа* является скрипка. Скрипача-солиста дополняют кобза, най, цымбалы, кларнет, труба, аккордеон и ударные. Современные тарафы включают часто полный струнный квинтет. Тараф – это оркестр виртуозов-лэутаров, каждый из которых яв-

ляется потенциальным солистом. Основными принципами тарафного исполнительства признаны коллективная импровизационность и концертирование, что выражается в виртуозном соревновании участников между собой.

Традиционное профессиональное лэутарское искусство, зародившееся в ранний феодальный период, сформировало свою строгую и высоко развитую систему музыкально-выразительных средств и свою школу длительного обучения, в которой мастерство передавалось устным путем «от отцов к сыновьям». В ансамблевом исполнительстве народных музыкантов-лэутаров, тяготеющих больше к городскому быту, обнаруживаются некоторые закономерности гармонического, полифонического и тембро-функционального плана, свойственные профессиональной западноевропейской культуре.¹

Путь взаимодействия обеих линий молдавского фольклора – восточной и западной – с профессиональной европейской культурой был сложным, зигзагообразным, а для каждой из двух линий и различным по времени освоения. В советской Молдавии 40–50–60-х годов развитие музыкальной культуры подчинялось общим принципам национальной политики социалистического государства, ограниченным эстетико-стилевыми и технологическими установками соцреализма. Утверждение и пропаганда национального искусства, как народного, так и профессионального, приобрели статус государственности, поэтому всячески поощрялись широкие смотры национальной культуры и искусства на *Декадах* в Москве и в других республиканских столицах. Вслед за ними, гигантский размах получили концертные турне во все страны мира молдавских инструментально-танцевальных коллективов «Жок» (художественный руководитель В. Курбет) и «Флуераш» (художественный руководитель и дирижер С. Лункевич). Однако их репертуар был строго ограничен жизнерадостными песенно-танцевальными жанрами, призванными демонстрировать счастливую жизнь в солнечной Молдавии (в средствах массовой информации Молдавия всегда упоминалась с прилагательным *солнечная*). Наверное, не было на земле такого места, где бы не знали песню «Ляна» в исполнении Тама-

¹ Высоко профессиональное традиционное лэутарское искусство нашло отражение в художественном фильме «Лэутары» (режиссер Э. Лотяну), получившим две премии *Серебряная раковина* на международном кинофестивале в Сан-Себастьяне (Испания, 1972) и премию *Серебряная Нимфа* на Неделе советского фильма в Неаполе (Италия, 1972).

ры Чебан или танец «Молдовеняска». Таким образом, для пропаганды востребовалась лишь западная линия молдавского музыкального фольклора.

В тот же период, взаимодействие с жанрами восточной направленности, составляющими *миоритическое пространство* (дойна, баллада, бочет, песня-дор), не только не поощрялось, но запрещалось.² Традиции коллективного народного исполнительства (ансамблевый лэутарский фольклор) определили становление симфонической музыки в Молдавии на этапе фольклоризма в военные и послевоенные годы. В сочинениях Ш. Няги, В. Загорского, С. Лобеля поиски авторского тематизма были неизменно ориентированы на фольклорные первоисточники. В 60–70-е годы, с наступлением этапа неofольклоризма, молдавские композиторы уже следующего поколения – П. Ривилис, Т. Кирияк, И. Маковей, Г. Мустя – продолжают по-прежнему опираться на западную линию инструментально-танцевального лэутарского фольклора, выдвигая на первый план концертность, виртуозность, вариантность, тембровую мобильность. Таковы «Симфонические танцы», «Унисоны» и «Концерт для оркестра» П. Ривилиса; «Концертная симфония» для скрипки и симфонического оркестра, Сюита для оркестра, ная, цимбал и тарагота «Пядь земли» Т. Кирияка; Первый концерт для оркестра Г. Мустя; «Симфонические картины» И. Маковея, «Свадебная рапсодия» П. Русу.

Лишь во второй половине 70-х и в 80-е годы открылись «шлюзы» для постепенного вхождения в профессиональную европейскую культуру жанров восточной монодической линии молдавского фольклора, погружающих в *миоритическое пространство*, которое направило композиторское мышление в сторону глубокой лирико-трагедийной экспрессии. В 80-е годы открытие архаического слоя музыкального фольклора восстановило ценность древних жанров со знаком *дор*, в том числе народной баллады «Миорица». К ней обратились сразу несколько композиторов, продемонстрировав высокий профессионализм и художественное чутье в слиянии фольклорного компонента с современными техниками письма. Таковы оратория «Миорица» И. Маковея,

² Солист прославленного оркестра народной музыки «Флуераш», народный артист СССР Николай Сулак (1936–2003) вспоминал: «Раньше мне не разрешали петь нашу дойну. Говорили, что это “песня смерти” [6, 157]. А балладу «Миорица» позволили включить в концертный репертуар только в 70-е годы по личному указанию тогда секретаря ЦК КММ П. Лучинского [6, 154].

рок-балет «Миорица» Л. Штирбу и поэма «Миорица» Т. Кирияка. Последняя написана для голоса, органа, трубчатых и церковных колоколов с использованием магнитофонной записи. Композитор посвятил сочинение всемирно известному молдавскому писателю Иону Друцэ. Премьера поэмы «Миорица» Т. Кирияка состоялась в 1984 году, а в 1986 году она была представлена в Париже на престижном конкурсе Всемирной Трибуны композиторов в рамках ЮНЕСКО, где получила Гран-при и рекомендацию для повсеместного исполнения и распространения во всех странах мира, что практически подтвердилось. В данной Поэме композитору удалось добиться тесной и естественной интеграции комплекса фольклорных жанров баллады, дойны, колядки и плача с новейшими для последнего советского десятилетия средствами выразительности, такими, как нетактированная и нестабильная метрика, нетемперированный строй, модальность, звуковая сонорика, элементы ограниченной алеаторики, вокальное глассандо и др. «Миорица» Т. Кирияка несомненно обогатила мировую духовную сокровищницу, вызвав живой отклик не только в западноевропейских странах, но в различных уголках земли.

Наконец, с наступлением постсоветского периода в композиторском творчестве Молдовы окончательно сместился центр тяжести в сторону отражения восточной составляющей своего менталитета, того, что ведет, по словам Мирчи Элиаде, «к меланхолии» и «к ночи», погружая в миоритическое пространство. При этом процесс интеграции культурных традиций Восток – Запад принял не только необратимый характер, но обогатился множеством новых каналов взаимодействия и методов срастания. Тому способствовало сразу несколько причин: смена геополитической обстановки, трансформация всей социально-культурной парадигмы, исчезновение идеологических препон, открытие границ с зарубежными странами, в том числе с этнически родственной соседней Румынией. На целых 50 лет отношения с Румынией, в которой остались родственники, друзья, налаженная жизнь, были полностью заблокированы. Когда общение восстановилось, молдавским композиторам впервые открылась в принципе запрещенная в советское время традиция национальной религиозной музыки, конкретнее – византийской монодии. Ее красота, с завораживающим мужским одnogолосным пением, до сих пор сохраняющимся в богослужебной практике Румынии, обогатила и умножила опять же восточную сторону ментальности

национальной культуры, что незамедлительно отразилось в стилистике современных сочинений композиторов Молдовы. Таким образом, уже две национальные традиции, воплощаясь иногда в содержании одного сочинения, развиваются в тесном сплаве с выразительными средствами профессиональной западноевропейской музыки.

Свобода творческого общения не только с бывшими советскими республиками, но со всем миром, изменила мироощущение композиторов, стимулировала рост их профессионализма, освоение новых стилевых направлений и техник письма. Экспериментальные десятилетия в художественной культуре независимой Молдовы раздвинули географическое пространство контактов настолько, что интеграция культур Восток – Запад уже не ограничивается уровнем *свой* Восток – Запад, но обращает внимание композиторов к традициям ближнего Востока, дальнего Востока и других неевропейских культур. Примером может служить творчество ведущего композитора Молдовы Геннадия Чобану, в сочинениях которого можно обнаружить самые неожиданные миксты восточных и западных культурных традиций, заявленные уже в названиях: «Калофонические песнопения № 1 и № 2» для органа (1989) и «Забывшие песнопения: музыкальное приношение Дософтею» для баритона и камерного ансамбля (1989) – представляют традицию византийского церковного пения; вокальный цикл «Из песен и танцев меланхолической луны» для английского рожка (1995) и «Печальные символы» для кларнета соло (2009) – фольклорную восточную линию жанров *дор*; вокальный цикл «Девятая луна» на стихи китайских поэтов VII – XIV веков для меццо-сопрано, английского рожка и ударных (1992) – обращение к древней дальневосточной культуре; «Бриз южных широт»: Концерт для маримбы и симфонического оркестра (2009) – традицию африканской (гватемальской) музыки; «Атех или Откровения хазарской принцессы»: моно опера с балетом по роману М. Павича «Хазарский словарь» (2008) – обобщение исчезнувшей древней ближневосточной культуры; «Ориентальные песнопения: Приношение Д. Кантемиру» для симфонического оркестра (2013) – традицию турецкой музыки.

В заключение отмечу, что в композиторском творчестве Республики Молдова процесс взаимодействия культур Востока и Запада, запущенный в 40-е годы прошлого столетия, непрерывно эволюционирует, образуя сложную, многослойную и многоуровневую сеть переплете-

ний. Более подробное исследование данной проблемы представляется пока преждевременным по причине незавершенности и открытости самого процесса, – с одной стороны, и ограниченного масштаба статьи – с другой стороны.

Литература

1. *Вартик А.* Между солью и комплексом Миорицы // Кодры. Молдова литературная. 1993, № 6. С. 80–88.
2. *Конен В.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. Выпуск первый. Москва: Советский композитор, 1973. С. 32 – 81.
3. *Саркисян С.* Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. Москва: «Композитор». 2002. 296 с.
4. *Чимпой М.* Миф познания // Тудор Кирияк. Миорица. Кишинев: «Литература артистикэ». 1989. 26 с.
5. *Эмиаде М.* Испытание лабиринтом // Иностранная литература, 1999, № 4. С. 151 – 208.
6. *Sulac N.* Amintiri, cronici și imagini / responsabil de ediție A. Rusu. Chișinău: Bastina-RADOG. 2006. 192 p.

References

1. *Vartik A.* Mezhdru sol'yu i kompleksom Mioricy [Between the salt and the Miorica complex] // Kodry. Moldova literaturnaya. 1993, № 6, pp. 80–88.
2. *Konen V.* Znachenie vneevropejskih kul'tur dlya muzyki XX veka [The value of non-European cultures for the music of the twentieth century] // Muzykal'nyj sovremennik. Iss. 1. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1973, pp. 32–81.
3. *Sarkisyan S.* Armyanskaya muzyka v kontekste XX veka. Issledovanie [Armenian music in the context of the twentieth century. Study]. Moscow: Kompozitor. 2002. 296 p.
4. *Chimpoj M.* Mif poznaniya [Myth of knowledge] // Tudor Kiriyaak. Miorica. Kishinyov: Literatura artistike. 1989. 26 p.

5. *Eliade M. Ispytanie labirintom [Maze test] // Inostrannaya literatura, 1999, № 4, pp. 151–208.*
6. *Sulac N. Amintiri, cronici și imagini / responsabil de ediție A. Rusu. Chișinău: Baștina-RADOG. 2006. 192 p.*

МИРОНЕНКО

Елена Сергеевна

Заслуженный деятель искусств
Республики Молдова,
доктор искусствоведения,
профессор,
зав. секцией истории музыки на
кафедре музыковедения и
композиции Академии музыки,
театра и изобразительных
искусств Республики Молдова

Elena S.

MIRONENKO

Honored Artist of the Republic
of Moldova,
Doctor of Art History, Professor,
Head of the Music History
Section of the Department of
Musicology and Composition,
Academy of Music, Theater and
Fine Arts of the Republic of
Moldova

el_mironenko@mail.ru

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР В КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ
СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
В. КУЗНЕЦОВА, В. КУРЬЯНА, А. ЦАЛКО)**

**INSTRUMENTAL THEATRE IN THE CHAMBER MUSIC
OF MODERN BELARUSIAN COMPOSERS
(ON THE EXAMPLE OF WORKS BY
V. KUZNETSOV, V. KURYAN, A. TSALKO)**

Аннотация. Рассматривается специфика развития актуального для белорусской камерной музыки последней трети XX – начала XXI века жанра инструментального театра. В числе константных признаков данного жанра, сохраняющихся в опусах белорусских авторов, В. Помозова, В. Копытько, А. Гурова, В. Воронова, В. Кузнецова, В. Курьяна, К. Яськова, А. Цалко, отметим следующие: театральность как основа концепции инструментального опуса; театральность как внутреннее свойство материала и как одна из форм внемузыкального в музыке; театрализация в аспекте персонификации музыкальных инструментов и/или исполнителей на них. В произведениях современных белорусских композиторов представлено многообразие элементов театрализации исполнительского процесса (В. Петров): специфическая диспозиция инструментов и перемещение исполнителей в пространстве сцены и зала; психофизические приемы привлечения внимания публики; вокализация и вербализация инструментального процесса. Проанализировав отдельные опусы В. Кузнецова, В. Курьяна и А. Цалко, подчеркнем в них особое взаимодействие зрительных и музыкальных рядов, оригинальность названий, театрализацию пространства, персонификацию инструментов.

Ключевые слова: современные белорусские композиторы, театральность, игра, инструментальный театр, театрализация исполнительского процесса, персонификация инструментов, инструменталисты-персонажи.

Summary. The specifics of the development of instrumental theatre genre relevant for the Belarusian chamber music of the last third of the 20th - beginning of the 21st century are considered. Among the constant features of this genre, remaining in the opuses of Belarusian authors, V. Pomozov, V. Kopytko, A. Gurov, V. Voronov, V. Kuznetsov, V. Kuryan, K. Yaskova, A. Tsalko, we note the following: theatricality as the basis of the concept of instrumental opus; theatricality as an internal property of the material and as one of the forms of extra-musical in music; theatricalization in the aspect of the personification of musical instruments and / or their performers. In the works of modern Belarusian composers, a variety of elements of the theatricalization of the performing process are presented (V. Petrov): the specific disposition of the instruments and the movement of performers in the space of the stage and the hall; psychophysical methods of attracting the attention of the public; vocalization and verbalization of the instrumental process. After analyzing individual works of V. Kuznetsov, V. Kuryan and A. Tsalko, we emphasize in them the special interaction of visual and musical series, the originality of the names, the theatricalization of space, the personification of the instruments.

Keywords: modern Belarusian composers, theatricality, play, instrumental theatre, theatricalization of the performing process, personification of instruments, instrumentalists, characters.

Театрализация камерных опусов является одним из актуальных художественных явлений мировой, в частности российской и белорусской, музыкальной культуры. В ряду ярчайших представителей, обращавшихся к жанру инструментального театра, отметим Дж. Кейджа, М. Кагеля, Я. Ксенакиса, С. Губайдулину, А. Шнитке, Р. Щедрину, Ф. Караева, Б. Шеффера и мн. др. Директор международного фестиваля «Варшавская осень», польский композитор Ежи Корнович, подчеркивает мысль о том, что: «В современном творчестве синтез искусств – одна из плодотворнейших идей. Инструментальный театр, соотнесение реального и виртуального хронотопов, театр звуков, новые сонористические пласты, перформанс, инсталляции, театр голоса, – позволяют нам наблюдать за живым сиюминутным процессом звукотворчества, обновлением и трансформацией традиционных форм и жанров, новыми взаимоотношениями композитора и исполнителя» (*из личной беседы, октябрь 2018. – Н. Ганул*).

В белорусской камерной музыке последней трети XX – начала XXI века появляется ряд опусов, в которых доминантными оказываются важнейшие черты инструментального театра. Это период, когда в творчестве белорусских композиторов формируется новое эстетико-художественное направление, связанное с тяготением авторов к игровой поэтике и выразившееся во «включении разнообразных элементов визуально-пластического и пространственно-процессуального сценического действия во внеатражные произведения различных жанров» [2, 17]. К инструментальному театру обращаются белорусские композиторы разных поколений, в том числе В. Помозов, В. Копытько, А. Гуров, В. Воронов, В. Кузнецов, В. Курьян, К. Яськов, А. Цалко и др.

Подчеркнем, что исследование специфики инструментального театра представлено в ряде научных работ, изучающих элементы театрализации инструментального музицирования в контексте общей характеристики творчества того или иного композитора. Теоретическое обоснование данного явления представлено в работах М. Арановского, А. Бакши, М. Высоцкой, Е. Дубинец, Ф. Караева [3], Т. Курышевой, Е. Назайкинского, В. Петрова [8], Н. Копытько [2; 4], Р. Розенберг, Т. Мдивани [7], Т. Чередниченко и др.

В белорусской музыкальной науке рассмотрение инструментального театра ещё не представлено крупными исследованиями и является одной из *актуальных* проблем для отечественного музыкознания. Театрализация инструментальных произведений в силу своей многогранности и разнообразия создает богатейшую палитру аспектов для научного осмысления.

Цель статьи – выявление специфики жанра инструментального театра в белорусской камерной музыке последней трети XX – начала XXI веков на примере произведений В. Кузнецова, В. Курьяна, А. Цалко.

Основой методологии нашего исследования стало определение инструментального театра как жанра. По мнению В. Петрова эти опусы «предназначены для сценической реализации, совмещающей в себе музыкальные и театральные приемы, несут слуховую и визуальную/вербальную информацию, написаны на определенный сюжет или имеют конкретные элементы театрализации, направленные на выявление композиторской идеи» [8, 43].

В числе основных жанровых признаков инструментального театра, сохраняющихся в опусах белорусских авторов обозначенного периода отметим следующие:

- театральность как основа концепции инструментального опуса;
- театральность как внутреннее свойство материала (музыкальный язык, композиционные и драматургические особенности) и как одна из форм внемузыкального в музыке (перемещение исполнителей по сцене и вне её, движения и жесты исполнителей, наличие реквизита и костюмов);
- театрализация в аспекте персонификации музыкальных инструментов и/или исполнителей на них.

Также представлено многообразие элементов театрализации исполнительского процесса (В. Петров): специфическая диспозиция инструментов и перемещение исполнителей в пространстве сцены и зала; психофизические приемы привлечения внимания публики (актерская игра); приемы привлечения внимания публики (наличие костюмов, реквизита и грима, инструментальное мультимедиа); вокализация и вербализация инструментального процесса.

Ярчайшим событием в концертной жизни современной Беларуси стали проекты новой камерной музыки «Трамонтана-1» в Белорусской государственной филармонии (2015, 2016, 2017, 2018). Отметим, что неслучайным является избранный для проекта формат камерной музыки, «поскольку она мобильнее, зачастую раньше “отзывается” на происходящие социально-художественные процессы, чем музыка крупных жанров» [6, 65]. Абсолютно точно был найден и вербально-смысловой ключ, объединяющий столь разные музыкальные планеты – Трамонтана (по одноименной пьесе Валерия Воронова) обозначает «ветер перемен», «свежее дыхание нового времени». На концертах прозвучали камерно-инструментальные сочинения композиторов разных поколений, среди которых отметим Е. Атрашкевич, С. Бадалова, А. Безенсон, В. Войтика, В. Воронова, Г. Гореловой, В. Копытько, В. Корольчука, В. Кузнецова, В. Курьяна, В. Петько, О. Подгайской, Л. Симачевич, Е. Шиманович, А. Цалко, К. Яськова.

Рассмотрим наиболее показательные опусы в жанре инструментального театра последнего тридцатилетия.

Владимир Курьян (*1955 г.р.) – композитор, для которого театральность является доминантным качеством музыкальной поэтики и явля-

ется отражением интенсивных поисков новых форм музыкально-звуковой организации. Важно отметить, что *принцип Игры*, утвердившийся в XX веке, находит воплощение в многочисленных камерно-инструментальных произведениях, написанных В. Курьяном в жанре инструментального театра, и трактуется преимущественно в комическом «ключе»: цикл «Жартоўны тыдзень» для фортепиано и чтеца (на слова композитора, 1979), пьеса «Лебедь, Рак и Щука» для скрипки, фэгота и кларнета (1979-1980), концертная пьеса «Золотая лихорадка» для четырех валторн (2002), концертная пьеса «Master Class. Сеанс одновременной игры» (2005, по роману И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев») для восьми цимбал, фортепиано и ударных пьеса «Перепись населения» для брасс-квинтета и ударных (2013), концертно «Harp-Drums Арфа-Драма» (2018) для арфы и ударных. Каждое произведение всегда композитором задумывается и реализуется как музыкально-сценическое действие.

Одним из ярких примеров *инструментальной композиции-действия* является пьеса «Триумфальное arco и Нетриумфальное pizzicato» для контрабаса solo (1995). Особое место в этом опусе занимает «режиссура» композиторских ремарок, подробно выписанная в партитуре (жестикация, актёрская игра исполнителя, манипуляции с инструментом и др.), визуализирующая звучание и несущая смысловую нагрузку в раскрытии концепции произведения. В качестве девиза и смыслового ключа, Владимир Курьян, зашифровывает ребус (нота «ре» и приклеенная марка), – «ремарка». Через подобные ремарки-комментарии В. Курьян ведет «диалог» с исполнителем и слушателем, позиционирует собственное видение концепции данного опуса.

Контрабасист – «герой спектакля», живущий на сцене согласно «сценарию», что делает концепцию произведения «зримой». В результате композиция опуса осмысливается как *инструментально-театральное событие*. Согласно замыслу В. Курьяна, опус «Триумфальное arco и Нетриумфальное pizzicato», написанный в контрастно-составной форме с кодой, представляет собой сопоставление первого раздела – Andante. Trionfale arco (традиционная игра на инструменте – смычком) и второй – Non trionfale (удары по корпусу контрабаса, хлопки в ладоши и др.).

Экспрессивно-взволнованный характер первого раздела (1–31 тт.) вызывает ассоциации монологичности высказывания героя-исполните-

ля. В первую очередь, особое внимание композитор уделяет *драматургии звука* в сочетании статики и динамики: весь комплекс музыкальных средств создаёт ассоциации с резкими высказываниями героя и его размышлениями-комментариями. Завершается первый раздел ремаркой: «Смычок отложить, струны не глушить, контрабас развернуть (по часовой), струны засурдинить телом».

Второй раздел – *Non trionfale* (32–64 тт.) – раскрывает личные переживания героя и сферу интимных образов. Перед слушателями возникает театральное действо: «разговор руками героя с женщиной...» (ремарка В. Курьяна). Между персонажами возникает диалог, который воссоздается при помощи ударов по корпусу развёрнутого контрабаса. В этом разделе ведущее значение приобретают звуки неопределенной высоты (удары руками по корпусу инструмента, стук пальцами, хлопки в ладоши и др.), создающие контрастный диалог по отношению к «звуковой теме» первого раздела, что является одной из специфических черт инструментального театра. Итог размышлений над «Триумфальное *arco* и Нетриумфальное *pizzicato*» – понимание его как «спектакля», в котором скрытое содержание реализуется через взаимодействие музыкальных и внемузыкальных приемов.

Вячеслав Кузнецов (*1954 г.р.) – многосторонний музыкант, обладающий широким художественным кругозором, музыка в его творчестве всегда помещена в контекст графики, литературы, математики. Исследователь Т. Мдивани отмечает: «В поле его зрения – история и современность, серьезное философское размышление и романтическая возвышенность чувств, гротеск и юмор, которые получают нетривиальные стиливые решения» [7, 354].

Композитор работает в разных жанрах и техниках композиции, в частности, в жанре инструментального театра: «Ритуал» для тромбона соло (или двух тромбонов) (2000), Музыка для 14-ти «В ожидании Фридерика» (2003), «Два текста Даниила Хармса» (2003) для четырёх исполнителей, «48'97. Звучащие числа» для виолончели, керамических колокольчиков и речитации (2004) и др. В целом, музыкальный стиль В. Кузнецова основывается на синтезе различных систем музыкального мышления. Однако наиболее важной стороной творчества композитора является театральность, которая связана с характеристичностью музыкальных образов, особой выразительностью и зримостью музыки.

Синтез музыки, поэзии и действия представлен в опусе на текст из африканской народной поэзии для ансамбля ударных инструментов с пением и телодвижениями В. Кузнецова «Ветер и птица» (1999)¹. Программа опуса заключает глубокий *философский смысл* – отношение человека к жизни и смерти.

По мнению композитора, африканская народная поэзия обладает глубинной семантикой (ощущений, чувств). Поскольку в партитуре не содержится никаких указаний на характер «телодвижений» – этот аспект полностью импровизируется исполнителями с целью создания единого художественного состояния. Именно ритмическому началу отводится ведущее место, поскольку ритм обладает «живой» энергией и имеет ключевое значение для африканской поэзии. Для создания особого фонизма композитор использовал ударные инструменты африканского происхождения: *tom-tom*, *tamburini di legno africano* (тамтам, деревянный барабан, конга) и мужские голоса (*quasi bassi*).

Основой музыкальной композиции является многообразие остинатных принципов, реализованных в различных масштабных условиях, имеющих глубокое *сакрально-ритуальное начало* – постоянное возвращение к предыдущему тексту, вращение внутри каждой фразы вызывает ассоциации с глубокими этническими корнями, апеллирует к древним заклинательным обрядам.

Колористический характер первого раздела воссоздает атмосферу африканского действа («Кун-кун-кун-кун-кон! Кун-кун-кун-кун-кон! Кун-кун-кун-кун-кон! О, мама!»). Второй раздел воплощает основную философскую идею опуса: «Солнце приходит и уходит. И возвращается. Луна приходит и уходит. И возвращается. А человек приходит и уходит. И не возвращается никогда». Постепенное динамическое нарастание и усиление эмоционального напряжения приводит к кульминации (*ff*) – «И не возвращается никогда» повторяется четырежды с динамическим усилением, семь раз с ремаркой «*poco a poco molto rit. e dim.*», а затем единожды на *ppp Adagio*.

Третий, заключительный раздел представляет собой десятикратное повторение строфы с текстом «Кун-кун-кун-кун-кон!» с динамическим и темповым крещендированием от *Grave* до *Allegro vivo*. Так со-

¹ Основной литературный текст сочинения составлен из двух источников из сборника «Ветер и птица» (Поэзия народов Африки) – африканские песни народов, проживающих в различных африканских странах – Нигерии, Гане, Мали, Эфиопии, ЮАР, Дагоме и др.

вершается объединение крайних разделов («Кун-кун-кун-кун-кон!»), что придаёт композиции законченную форму круга, подчёркивая её ритуально-символическую плоскость.

Таким образом, в произведении В. Кузнецова «Ветер и птица» представлены следующие константные черты инструментального театра: программность (с философским смыслом), синтез музыки, поэзии и действия, авторские режиссерские ремарки-комментарии, актерская игра исполнителей, вербализация инструментального процесса.

Один из представителей молодого поколения белорусских композиторов **Андрей Цалко** (*1989 г.р.) активно работает в жанрах оркестровой, хоровой и камерной музыки. Его произведения исполняются на различных концертных площадках, как в Беларуси, так и за её пределами (Польша, Россия, Украина, Германия, Франция, Финляндия и др.).

Композитор обладает выразительным почерком, в котором авангардность мышления сочетается с силой переживания, оригинальностью концепций и высокой энергетикой музыкального высказывания. Среди произведений, написанных в жанре инструментального театра, отметим следующие: «Книга тишины» для фортепиано, «(f)-О-(b) I-A» для флейты и виолончели, «Смирение» для аккордеона, «За дверью» для кларнета, скрипки и арфы и др.

Инструментальная пьеса «(f)-О-(b) I-A» для флейты и виолончели написана в 2012 году для Проекта «Челло +» киевского виолончелиста и композитора Золтана Алмаши. Музыкально-жанровая основа опуса – ноктюрн, в котором, по словам автора, представлена ситуация «когда ночью человек в полной тишине может слышать различные тихие звуки, которые пугают его и вызывают страх, тревогу, или это может ему просто казаться» (*из личной беседы с автором.* – О. Романюк). Оригинальную транскрипцию названия, композитор объясняет тем, что в сочинении используются фонемы данного слова в партии флейты.

В произведении «(f)-О-(b) I-A», несомненно, относящегося к сфере инструментального театра, зрительный ряд отсутствует, но есть движение *психозомоционального состояния* музыкального героя-образа, делая неоднозначным их восприятие, ставя перед исполнителями неоднозначные задачи. В данном опусе представлено линейное развитие сюжета со скрытой театральностью. Постепенное нагнетание иррацио-

нального страха, переживание тревоги, приводит к кульминации сочинения – состоянию психологической истерики (т. 48).

Среди элементов театрализации исполнительского процесса ведущее значение занимает вербализация инструментального исполнения. Характерный прием одновременного произнесения фоном в целом вписывается в общемировой контекст Дж. Крам, П. Вакс, С. Губайдулина, В. Воронов. Флейтист произносит отдельные гласные буквы с инструментом и без («о!...», «i!...» и др.), слоги слова («fo-i-bi-a...», «fo...i!» и др.). В итоге, путем различных комбинаций складывается слово «fobia». Вокализация инструментального процесса, произнесение фоном является текстово-смысловым дополнением-обобщением.

Особое место занимает драматургия композиторских ремарок, которые подробно описывают действия исполнителей. Например, «наподобие дыхания», «подобно сердцебиению», «щёлкающее pizzicato, исполнять очень внезапно», «воплъ (испуг) на букве “о” в высоком регистре без определенной звуковысотности» и т.д. Отметим, что большую роль играет поведенческая импровизация исполнителей, которые становятся соучастниками музыкального процесса-действия и в тоже время вносят новые элементы в музыкальную интерпретацию.

Суммируя аналитические наблюдения над музыкальными произведениями В. Кузнецова, В. Курьяна, А. Цалко, тезисно отметим основные черты жанра инструментального театра в белорусской камерной музыке последней трети XX – начала XXI века: театрализация исполнительского процесса, взаимодействие слухового и зрительного рядов, оригинальность названий, авторские ремарки, изобретательная «игра» с тембрами инструментов, персонификация инструментов, технологические приемы привлечения слушателей (наличие костюмов, реквизита и др.) и т.д. Для современных белорусских композиторов жанр инструментального театра стал своего рода базовой моделью, в которой заложены определённые нормы и принципы, но не ограничены варианты интерпретации.

Литература

1. *Егорова О. Б.* Структура и свойства музыкального гипертекста (на примере композиторского творчества В. Кузнецова): автореф. дис. ... канд. иск. Минск, 2009. 24 с.
2. Камерно-инструментальная музыка белорусских композиторов: вопросы истории, теории, поэтики: сб. научн. ст. / сост. Е. С. Бондаренко, Н. А. Копытько, Е. В. Лисова; автор предисловия и заключения Е. В. Лисова. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2016. 251 с.
3. *Караев Ф.* Лекция об инструментальном театре, прочитанная в МГК [Электронный ресурс]. – URL: [http:// www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html](http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html) (дата обращения: 15.02.2016).
4. *Копытько Н. А.* Музыкальный перформанс в творчестве композиторов Беларуси // Искусство и культура. 2013. № 3 (11). С. 17-22
5. *Левковская С.* Инструментальный театр: зрительно-звуковой диктат сцены // Musicus. 2008. № 1. С. 41-43
6. *Лузько Л. А.* Концерты новой камерной музыки «Трамонтана»: от пост- к метамодернизму // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2018. № 32. С. 63-67
7. *Мдивани Т. Г.* Композиторы Беларуси / Т. Г. Мдивани, В. Г. Гудей-Каштальян; предисл. Т. Г. Мдивани. Минск: Беларусь, 2014. 479 с.
8. *Петров В. О.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. 50 с.

References

1. *Egorova O. B.* Struktura i svojstva muzykal'nogo giperteksta (na primere kompozitorskogo tvorchestva V. Kuznecova) [The structure and properties of musical hypertext (on the example of composer V. Kuznetsov)]: PhD Thesis. Minsk, 2009. 24 p.
2. Kamerno-instrumental'naya muzyka belorusskikh kompozitorov: voprosy istorii, teorii, poetiki [Chamber-instrumental music of Belarusian composers: the questions of history, theory, poetics]: A Collection of Articles / ed. by E. S. Bondarenko, N.A. Kopyt'ko, E. V. Lisova. Minsk: Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki PH, 2016. 251 p.

3. *Karaev F. Lekciya ob instrumental'nom teatre, pročitannaya v MGK* [Lecture on instrumental theatre, delivered in the Moscow State University] URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html (15.02.2016).
4. *Kopyt'ko N. A. Muzykal'nyj performans v tvorchestve kompozitorov Belarusi* [Musical performance in the works of Belarusian Composers] // *Iskusstvo i kul'tura*. 2013, № 3 (11), pp. 17–22.
5. *Levkovskaya S. Instrumental'nyj teatr: zritel'no-zvukovoj diktat sceny* [Instrumental theater: visual-sound dictation of the scene] // *Musicus*. 2008, № 1, pp. 41–43.
6. *Luz'ko L. A. Koncerty novoj kamernoj muzyki «Tramontana»: ot post- k metamodernizmu* [Concerts of new chamber music “Tramontana”: from post- to metamodernism] // *Vesci Belaruskaj dzыarzhaŭnaj akademii muzyki*. 2018, № 32, pp. 63–67.
7. *Mdivani T. G. Kompozitory Belarusi* [The Composers of Belarus]. Minsk: Belarus', 2014. 479 p.
8. *Petrov V. O. Instrumental'nyj teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra* [Instrumental theatre of the 20th century: history and theory of the genre]: Synopsis for PhD Thesis. Saratov, 2014. 50 p.

ГАНУЛ

Наталья Григорьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
и музыкальной белорусистики
Белорусской государственной
академии музыки

РОМАНЮК

Ольга Валерьевна

аспирант кафедры истории
музыки и музыкальной белорус-
истики Белорусской государст-
венной академии музыки

Natali G.

GANUL

PhD in Art History, Associate
Professor of the Department of
Music History and Belarusian
Musical Studies,
Belarusian State Academy of Music

Olga V.

ROMANYUK

Postgraduate at the Department
of Music History and Belarusian
Musical Studies,
Belarusian State Academy of Music

nataganul@mail.ru

КОММУНИКАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

COMMUNICATIVE PROCESSES OF MUSICAL TEXTS OF THE 20th-THE BEGINNING OF THE 21st CENTURIES

Аннотация. Коммуникативный процесс современного произведения, создающего новые коды, отличается от коммуникативного процесса классического (в широком смысле слова) произведения. Например, глобальное развитие информационных технологий, изменяющих музыкальное сообщение в сторону увеличения его объема, находит отражение во многих произведениях, в которых информация передается одновременно по разным каналам, как например, «Респонс», «Диалог двойной тени» П. Булеза. Различие коммуникативных актов XX века и века прошлого заключается в многополярности, позволяющей слушателю современного произведения выбрать те переживания, которые в наибольшей степени соответствуют его эмоциональному настрою. Стремясь к разнообразию структур музыкальной речи: звуковысотных, ритмических, фактурных, тембровых, динамических, композиционных и т. д., современное произведение предполагает самые различные и неожиданные развязки музыкальных событий. Следовательно, композитор XX века, чтобы передать сообщение, принимает законы и нормы языка своего времени, избирая для этого особую форму (композиционную, ритмическую, звуковысотную и т. д.), в которой неожиданные соотношения мелодии, ритма, звуковысотности, тембра, фактуры и т. д., наполняются смыслом.

Ключевые слова: коммуникативные процессы, информация, музыкальный код, слушатель, музыкальное произведение XX века.

Summary. The communicative process of the modern composition, creating the new codes, differs from that of the classical composition (in the true sense of the word). For example, the global development of the information technologies, changing the musical message in the direction of increasing its volume, is reflected in many compositions in which information is transmitted simultaneously through different channels,

such as Responson, Double Shadow Dialogue by P. Bulez. The difference in the communicative acts of the XX-th century and the century of the past contains in the polypolarity, permitting the listener of the modern work to choose those emotional experiences which are fully correspond to his emotional attitude of mind. Striving for the variety of structures in the musical speech: those of high sounds, rhythm, texture, timbre, dynamic, composition, etc., the modern composition assumes the most various and quite unexpected musical developments of the musical events. Therefore, in order to render information the 20-th century composer assumes the laws and norms of the musical language of his time, choosing a peculiar form (compositional, rhythmic, pitch, etc.), in which unexpected correlations of melody, rhythm, pitch, texture etc. acquire their true sense.

Keywords: Communicative processes, information, musical code, listener, the twentieth century music

Одним из важных свойств информации является объем, измеряющийся в количественном выражении. Для измерения уменьшения или увеличения информации исследователи обращаются к понятию, заимствованному из термодинамики, — энтропии. Согласно энтропии, два тела, имеющие разные температуры (высокую и низкую), взаимодействуют по принципу отдачи теплоты тела с высокой температурой телу с низкой температурой. Мера энтропии, выраженная в битах, является мерой информации. Возрастание энтропии, свойственное физическим процессам, не препятствует наличию определенной организации, упорядочивающей процессы, а, следовательно, способствует снижению энтропии. При уменьшении энтропии устанавливаются причинно-следственные связи, позволяющие воссоздать событие. В связи с этим в термодинамике признается понятие воспоминание о прошлом. Поскольку воспоминание представляет собой накопление информации, то возникает связь между энтропией и информацией.

Количество информации зависит от степени порядка или беспорядка, согласно которому она организуется. Следовательно, главным признаком информационного сообщения является наличие определенной системы правил или сочетаний элементов, то есть кода. Такие организованные системы подчиняются законам вероятности: все нарушения сообщения или законов вероятности увеличивают неупорядоченность — энтропию. Таким образом, согласно У. Эко, энтропия является не-

гативной мерой смысла сообщения. Вполне очевидно, что упорядоченность, ясность сообщения имеет особое значение в определенных условиях, диктуемых практической, жизненной необходимостью [4]

Музыка XX века, основанная на индивидуальных средствах выражения, требует от воспринимающего активного личного отношения, стимулируя возможность интерпретативного выбора. В постоянной изменчивости и вариабельности структур, отражающих моделирующее сознание творца, проявляется тенденция к открытости поэтики музыкального текста. В силу особой специфики музыкального произведения, базирующегося на принципах децентрализации, изменяющей типы и способы коммуникации, обратимся к теории информации. Известно, что данная наука стремится к точному подсчету информации, содержащейся в сообщении. При этом информация, получаемая воспринимающим, представляет собой некоторое дополнение к тем знаниям, которыми он располагает. Например, чрезвычайно важно владение информацией в экстремальных ситуациях, дающее возможность принять соответствующие жизненно важные решения. Иными словами, информация воспринимается с определенной долей новизны, служит дополнительным источником знания, позволяющим человеку ориентироваться в окружающей среде, и зависит от степени порядка или беспорядка, согласно которому она организуется.

Для того, чтобы сообщение было точно воспринято, невзирая ни на какие помехи, в нем должны содержаться какие-то повторы, уточняющие информацию. Эти излишки называются избыточностью. В то же время отсутствие избыточности усиливает в передаваемом сообщении роль стереотипных оборотов с целью устранения двусмысленности, неясности, каких-либо помех, мешающих восприятию информации. В этой связи возникает парадоксальная ситуация: чем выше вероятность и предсказуемость текста, чем более четко в нем выражена информация, тем меньше данное сообщение представляет собой индивидуальный текст, поскольку становится шаблонным и банальным. Например, рекламные песенки, слоганы базируются на стереотипных мелодико-гармонических оборотах, которые воздействуя на потребителя, несут вполне доступную и четкую информацию о рекламируемом товаре, преследуя определенную цель — привлечь как можно больше покупателей.

Рассуждая о точности передачи информации, следует задаться вопросом: можно ли ставить знак равенства между смыслом сообщения и информацией, содержащейся в нем. Как уже было отмечено, информация связана с понятиями порядка, системы вероятности и противопоставляется беспорядочности, энтропии. В таком случае правильно построенное сообщение, выполненное по законам предсказуемости, будет обладать большим смыслом, чем сообщение, построенное с нарушениями канонов. Однако сообщение, лишенное всяких помех и двусмысленностей, приводит к шаблонам и штампам. Следовательно, между информацией и смыслом нет знака равенства: чем выше индивидуальная окраска сообщения, тем большим смыслом оно наделяется.

Поэтому элементы неупорядоченности, новизны увеличивают объем информации. В качестве примера приведем окончание *Klavierstück VIII Штокхаузена*. В данном сообщении сохраняются элементы, характеризующие завершающие разделы формы вообще, связанные с кадансированием: в верхнем пласте полутоновое опевание и повтор звука *e* и *h*, а в нижнем – септаккорд с вариативной квинтой *dis-cis-fis-c-a*. Однако данный раздел только в общих чертах напоминает известный гармонический код, поскольку далек от привычных нам сочетаний. Все звуки, разбросанные в пределах диапазона от *a* контроктавы до *h* четвертой октавы, подчеркнуты предельно громкостной динамикой и ярко контрастируют предшествующему развитию. Контраст усилен внезапным ускорением темпа после длительного замедления и остановки движения. Поэтому окончание воспринимается как драматическая развязка-реминисценция, возвращающая на краткий миг к тому, с чего началось произведение, усиливая связь с кинематографическим приемом ускоренного движения кадров в фильмах, посвященных памяти личности, трагически ушедшей из жизни.

В художественном сообщении для передачи смысла особое значение приобретает не только то, о чем говорится (о любви, ненависти, природе, смерти и т. д.), но и то, как это сказано, с помощью каких средств автор передает свою информацию получателю [2]. Однако, если речь идет об использовании неупорядоченности, то возникает проблема ее воздействия на сообщение, содержащееся в музыкальном высказывании. В этой связи сообщение художественного (музыкального) произведения связано с увеличением числа смыслов: смысловые перекрещивания открывают слушателю (читателю, зрителю) каждый раз новые пер-

спективы, побуждая в нем стремление вслушиваться в произведение и открывать для себя новые горизонты. Рассматривая музыкальное искусство XX века в исторической перспективе, следует отметить, что порядок и неупорядоченность вступают в сложные взаимодействия: неупорядоченность по отношению к предыдущей организации предстает как порядок в новом виде речи.

В теории информации исследователи определяют информацию как величину, прямо противоположную энтропии. Если рассмотреть понятие информации с математической точки зрения, то оно, прежде всего, связано с природой статистических количественных измерений. А поскольку количественные измерения отличаются точностью, поддаются определенной мере, то в этом смысле информация, во-первых, не имеет никакого отношения к значению, а во-вторых, становится по своему смыслу шире понятия коммуникации.

Итак, информацию можно рассматривать в плане статистическом и коммуникативном. С точки зрения статистики информация понимается как определенный порядок, основанный на принципах предсказуемости, имеющий количественное выражение. В коммуникативном плане информация означает: а) установление определенного кода при нарушении предсказуемости; б) введение элементов неупорядоченности, вступающих в диалектические отношения с установленным порядком, разрушающих основной код. Передача музыкальной информации предполагает отбор материала и определенную его организацию, без которой невысказуемо высокохудожественное произведение. В свою очередь, избранная организация, порядок расположения звуковых, ритмических, фактурных и т. д. структур в контексте наполняется соответствующим значением (приобретает осмысленность). А поскольку информация имеет эстетическую направленность, композитор начинает структурировать ее соответствующим образом, нарушая систему правил и таким образом придавая ей неоднозначность, возбуждая в получателе информации (слушателе) напряженное стремление к истолкованию сообщения об эмоциональном тоне произведения, его содержательной наполненности. Но когда информация превращается в сообщение, наполненное смыслами и значениями, то вступают в действие другие области познания — семиотика и семантика, где, в отличие от теории информации, понятие «значение» не совпадает с понятием «банальность».

Любое художественное произведение, в том числе музыкальное, имеет двусторонние связи, возникающие между отправителем и получателем информации: текст способствует расширению кругозора слушателя (читателя, зрителя). При этом существует множество приемов, заставляющих воспринимающего включать механизмы памяти, например, в полистилистических произведениях от слушателя требуется определенное знание музыки, на которую ссылается композитор. В свою очередь, слушатель воспитывает композитора, заставляя его учитывать вкусы аудитории. Например, если слушательский уровень очень высок, то сочинения, не отвечающие критерию высокой эстетической оценки, могут быть подвергнуты резкой критике. Учитывая двусторонние связи композитора и слушателя, однако, не следует забывать о противонаправленности творческого и слушательского процессов, поскольку «в первом окончательный текст является итогом, во втором – отправной исходной точкой» [1, 131].

Проблемы, связанные с передачей информации и ее осмысления, актуализируют вопросы слушательской осведомленности и компетентности в области музыкального искусства. Поскольку индивидуальный для каждого сочинения язык музыки XX века становится знаком, несущим информацию о форме выражения и форме содержания, то что должен знать слушатель и насколько он осведомлен в знании музыки, которую пришел слушать? Семиотические исследования текста свидетельствуют о том, что, с одной стороны, произведение предполагает определенный тип компетенции внетекстового происхождения, но, с другой стороны, «сам способствует тому, чтобы создать – собственно текстовыми средствами — требуемую компетенцию» [4, 236]. Например, «Формы в воздухе» Лурье, написанные под впечатлением творчества Пикассо, предлагают слушателю текст, рассчитанный на музыканта, осведомленного в вопросах живописи, способного оценить приемы кубистической манеры письма. Об этом свидетельствует необычная нотная графика. В ней переданы специфические приемы наплывов различных геометрических фигур — треугольников, квадратов, прямоугольников. В то же время перевод живописного языка на музыкальный передает впечатления специфическим образом: сквозь призму рафинированно-утонченного восприятия. Слушатель, не знакомый с партитурой композитора, вряд ли может идентифицировать предлагаемый текст с конкретными живописно-зрительными образами. Сама музыка, развиваясь в про-

странстве, имеет точки соприкосновения с импрессионизмом Дебюсси и рафинированным стилем позднего Скрябина. Перед слушателем предстает одна из нереальных картин, которую трудно выразить в словах: она навеяна музыкой, ее атмосферой, расплывчатой, словно растворившейся в дымке воспоминаний. Здесь переданы сложные живописно-музыкальные впечатления, в которых воспоминание о Пикассо причудливым образом сочетается с воспоминанием о Скрябине. Содержание произведения Лурье раскрывается через особую, специфическую форму, возбуждающую у исполнителя (а отнюдь не слушателя) определенную форму звукового выражения, заключающуюся в особом расположении фактурных планов. Благодаря специфической рифме планов фактуры, исполнитель может представить себе геометрические фигуры, которые, согласно замыслу композитора, должны возбудить в нем определенные эмоциональные реакции. Таким образом, текст провоцирует исполнителя к диалогу с Пикассо. Что же касается слушателя, то ему предлагается текст, имеющий такой звуковысотный код, который опирается на двутерцовый лад, найденный Скрябиным в сочинениях позднего периода творчества.

В некоторых случаях музыкальные тексты XX–XXI века содержат явную информацию о том, к какому типу слушателей она адресована. Например, в рекламном слогане, песенке, логотипе происходит предельное упрощение всех элементов языка: в противном случае такая реклама вряд ли найдет отклик у массового слушателя (потребителя). Хорошо известно, что популярные жанры – вальсы, марши, шлягеры не содержат сложных аккордов. Иначе обстоит дело с академической музыкой. Как правило, каждый современный композитор, формируя на протяжении всего творчества собственный индивидуальный код, воспитывает своего слушателя. В этом смысле на смену типу массового слушателя в XX веке приходит тип индивидуализированного слушателя, способного, например, воспринять фортепианные прелюдии Скрябина оп. 74, основанные на варьированном «пересказе» одного созвучия, как отражение нового ощущения времени. Синонимом такого времени может служить глагол в английском языке *present continuous tense*: длящееся, продленное время, границы которого нельзя определить точно. В английском языке данный глагол, подчеркивающий продолжение действия в момент речи, способен и к передаче разных эмоциональных состояний — удовлетворения или нетерпеливости.

Исследуя коммуникативные процессы, происходящие на современном этапе развития музыкального искусства, необходимо подчеркнуть мысль о различии слушателей с точки зрения концентрации их внимания на той или иной стороне музыкального текста. Как известно, оно связано со спецификой восприятия музыки, обусловленного работой правого и левого полушарий головного мозга. Так, если слушатель воспринимает произведения с точки зрения эмоционального восприятия (при котором доминирует механизм правого полушария), то для него чрезвычайно важно постижение музыкального текста не разумом, а сердцем. Для такого слушателя первостепенным оказывается эффект психологически-эмоционального переживания. Если произведение не отвечает подобной психологической установке, то слушатель останется равнодушным, и его код не будет совпадать с композиторским кодом. Действительно, чувственное восприятие является одним из способов получения информационного сообщения. Отличительной особенностью эмоционального восприятия является его долговременность, ибо после того, как произведение отзвучало, в сознании слушателя долго остается эмоциональный след, благодаря которому можно возвращаться и восстанавливать эмоции, пережитые во время прослушивания произведения.

Другая категория слушателей, у которых доминирует левое полушарие, воспринимает произведение с позиций познания его сущностной стороны. Для такого слушателя чрезвычайно важными становятся поиски логически осмысленного развития, ощущение целостности, стройности художественного замысла. Интеллектуальное постижение музыкального текста совершается на основе небольшого числа кодов, поскольку основная задача такого слушателя состоит в том, чтобы упорядочить весь разноликий материал и свести его в единое целое. В отличие от эмоционального восприятия, интеллектуальное познание произведения кратковременно.

В то же время, кажущееся, на первый взгляд, противопоставление чувственного и интеллектуального восприятия, не противоречат, а как правило, взаимодополняют друг друга. Музыкальное произведение, воздействуя, прежде всего, на эмоциональный мир, способно доставлять не только физическое, но и интеллектуальное удовлетворение, превращая звуки в знаки, активизирует мыслительную деятельность слушателя. Музыка XX – начала XXI века в большей мере адресована интеллек-

туальному, а не эмоциональному слушателю. Поэтому код слушателя, воспитанного на романтической музыке, не совпадает с кодом автора, посылающего слушателю текст, рассчитанный на слушателя, способного к получению наслаждения от интеллектуального восприятия текста.

Поскольку современное произведение создает новые коды, то его коммуникативный процесс будет отличаться от коммуникативного процесса классического (в широком смысле слова) произведения [3]. Например, глобальное развитие информационных технологий, изменяющих музыкальное сообщение в сторону увеличения его объема, находит отражение во многих произведениях, в которых информация передается одновременно по разным каналам, как например, «Респонс», «Диалог двойной тени» П. Булеза. Для исполнения данных произведений использовались шесть усилителей и электронно-акустическая система, созданная компьютером, с помощью которого происходило изменение пространственного ощущения звука солистов. Различие коммуникативных актов XX века и века прошлого заключается в многополярности, позволяющей слушателю современного произведения выбрать те переживания, которые в наибольшей степени соответствуют его эмоциональному настрою. Стремясь к разнообразию структур музыкальной речи: звуковысотных, ритмических, фактурных, тембровых, динамических, композиционных и т.д., современное произведение предполагает самые различные и неожиданные развязки музыкальных событий. Следовательно, композитор XX века, чтобы передать сообщение, принимает законы и нормы языка своего времени, избирая для этого особую форму (композиционную, ритмическую, звуковысотную и т.д.), в которой неожиданные соотношения мелодии, ритма, звуковысотности, тембра, фактуры и т.д., наполняются смыслом. Именно это сообщение становится эстетической (а не практической, призванной обогатить наше сознание внешними отсылками) информацией.

Литература

1. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. С. 14–285.
2. Мичков П. Некоторые аспекты изучения музыкальной информации // Музыкальная академия, 2013, № 4. С. 136–139.

3. Цареградская Т. Современная музыка и современные методы ее анализа // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года / РАМ им. Гнесиных. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 327–334.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. 538 с.

References

1. Lotman Yu. M. Struktura hudozhestvennogo teksta [The structure of the artistic text] Ob iskusstve [About Art]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2005, pp. 14–285.
2. Michkov P. Nekotorye aspekty izucheniya muzykal'noj informacii [Some aspects of the study of musical information] // Muzikal'naya akademiya, 2013, № 4, pp. 136–139.
3. Tsaregradskaya T. Sovremennaya muzyka i sovremennyye metody ee analiza // Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski [Modern music and modern methods of its analysis // Musical science in the 21st century: ways and searches]. Proceedings of the International Scientific Conference October 14–17, 2014. RAM named after the Gnesins. Moscow: PROBEL-2000, 2015, pp. 327–34.
4. Eko U. Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [Missing structure. Introduction to semiology]. Saint-Petersburg: Petropolis, 1998. 538 p.

САВВИНА

Людмила Владимировна

доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Астраханской государственной консерватории

SAVVINA

Lyudmila V.

Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for Research, the Astrakhan State Conservatory

lirasavvina@mail.ru

**СООТНОШЕНИЕ КОМПОНЕНТОВ
СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ХОРОВОДАХ,
КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР**

**THE CORRELATION OF THE COMPONENTS
OF THE SYNTHESIS OF ARTS IN ROUND DANCES,
AS A GENRE-FORMING FACTOR**

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы соотношения и взаимодействия в хороводе поэзии, музыки и танца. Избранный аспект изучения актуализирован изменением научных представлений о локализации в коре головного мозга функций и о механизмах решения творческих задач. В синтетическом жанре хоровода в качестве жанроопределяющего предлагается признак координации компонентов. Традиционное подразделение хороводов на игровые (медленные) и плясовые (скорые), при котором в основание положены формы движения, предполагает его выделение в качестве централизованного элемента, организующего взаимодействие поэзии, музыки и танца. Однако, таким определяющим началом игрового поведения и принципа формообразования всех или хотя бы пары задействованных в синтезе компонентов в хороводах первой группы выступает «слово». В этом качестве оно проявляет себя через смену типов речевой интонации. При тенденции параллельной координации, соотношение ритма движения и музыкального ритма гетерохронное. В плясовом хороводе взаимодействие текста и мелодики (или многоголосной фактуры) происходит на основе «двигательной динамики» (В. И. Елатов) с ее ритмическими стереотипами (элементами, циклами и периодами). Делаются выводы о соотношении компонентов синтеза искусств как жанрообразующем факторе, определяющем жанровый статус хоровода и его идентификации носителями традиции; о динамике отношений компонентов, как стимуле возникновения в территориальных системах фольклора разновидностей и переходных форм хороводов; о важности трансмиссии координационных

навыков, имеющих значение для сохранения этнически характерных форм не вербального поведения.

Ключевые слова: гетерохрония, жанрообразование, координация, синхрония, синтез компонентов искусств, хороводы.

Summary. The article discusses the questions of the correlation and interaction of the poetry, music and dance in the round dances. The chosen aspect of the study is actualized by a change in scientific ideas about the localization of functions in the cerebral cortex and about the mechanisms for solving creative problems. In the synthetic round dance genre, the feature of component coordination is proposed as a genre-determining one. The traditional division of round dances into playing (slow) and dancing (fast) ones, in which the forms of movement are put at the base, suggests its allocation as a centralizing element, organizing the interaction of poetry, music and dance. However, a defining beginning of game behavior and the principle of shaping all or at least a couple of components involved in the synthesis in the dances of the first group becomes the “word”. In this capacity, it manifests itself through a change in the types of speech intonation. With a trend of parallel coordination, the correlation of the rhythm of movement and musical rhythm is heterochronic. In the dancing form of a round dance, the interaction of text and melody (or polyphonic texture) takes place on the basis of “motor dynamics” (V. I. Elatov) with its rhythmic stereotypes (elements, cycles and periods). The author comes to a conclusion that the correlation of components of the synthesis of arts as a genre-forming factor. This factor determines the genre status of the dance and its identification by the bearers of the tradition, the dynamics of the relationship of components, as a stimulus for the emergence in the territorial systems of folklore of varieties and transitional forms of round dance, the importance of the transmission of coordination skills that are important for the preservation of ethnically characteristic forms of non-verbal behavior.

Keywords: heterochrony, genre formation, coordination, synchrony, synthesis of art components, round dances.

Исследователи сходятся во мнении, что синтез искусств позволяет создать качественно новое художественное целое и активизирует восприятие. Это его свойство унаследовано от ритуала, которому свойственна гиперсемиотичность, продолженная в праздниках. Благодаря

семантическому дублированию многочисленных кодов ритуала (пространственно-временного, персонального, акционального, акустического – музыкального, предметного, кулинарного и пр.) создается наслоение, имеющее разную глубину, которое можно представить в вертикальной проекции.

Своеобразие соотношения компонентов в конкретный момент ритуала, их «включение» или «выключение», позволяет членить его на отрезки, разные по назначению, но направленные на достижение единой цели.

К показательным явлениям народной культуры, ведущим свое происхождение от ритуала, относятся *хороводы*, в течение длительного времени сохраняющие связь с обрядами жизненного и календарного циклов, способствуя удачному заключению брака и смене молодыми социального статуса, обеспечивая благополучный переход к новому сезону, получение урожая и приплода. В них объединяются художественные компоненты (поэзия, музыка и танец), рассматриваемые на современном этапе развития не как результат синкретического единства, а синтеза.

Несмотря на огромное количество литературы о хороводах, среди которых исследования Н. М. Бачинской, И. И. Веретенникова, И. И. Карачарова, А. В. Рудневой, В. М. Щурова, статьи Е. М. Рогачевской, А. Кукина и В. Лапина, А. А. Соколова, О. Ю. Фурман и целого ряда других ученых, не сложилось единое мнение об идентифицирующих признаках хороводов и их типах. По-прежнему дискуссионной остается и проблема генетической взаимосвязи компонентов, по словам Е. В. Гиппиуса, «рассматривавшихся эволюционной теорией как тройственный синкретизм, из которого в ходе исторического развития все эти искусства обособляются» [2, 29]. Е. В. Гиппиус отталкивался от идеи органических пар французского антрополога и этномузыколога Андре Шеффера, рассуждавшего таким образом: танец един, а музыка подразделяется на вокальную и инструментальную. В связи с этим выделяются две пары: «язык-пение», «танец и инструментальная музыка». Пение, как и речь, производится голосом, а танец и инструментальная музыка основывается на движении рук, ног, головы и корпуса [2, 31]. Е. В. Гиппиус рассматривает поэзию, музыку и танец как самостоятельные оппозиционные структуры, взаимодействующие на противоречии разнонаправленных тенденций, допуская при этом как возможность

неустойчивого равновесия, так и доминирование ритма речи или танца [2, 30–31].

Современная наука продвинулась как в изучении пространственной локализации функций коры головного мозга [1], так и в области путей и механизмов решения сложных творческих задач [10].

Установлено, что «предцентральные области, ответственные за сложные произвольные движения, интегрированы со специализированными моторными полями. При помощи этих полей осуществляются сложные координированные движения глаз, головы, рук и всего тела». Зона Брока, отвечающая за речевую моторику, является «своеобразной надстройкой над моторными и сенсорными полями, расположенными вокруг центральной борозды» [1]. Т. В. Черниговская отмечает, что само по себе знание пространственной локализации функций не отвечает на вопрос о когнитивном пути и механизме: «Сама работа мозга напоминает импровизацию джазовых музыкантов: множество участников (нейроны, ансамбли нейронов или колонки) живут своей жизнью по своим «адресам». Но когда появляется некая творческая задача, они куда-то «съезжаются» для ее выполнения – т.е. образуются связи, необходимые для данной деятельности. Таким образом, нет, и не может быть в принципе универсального алгоритма для решения творческой задачи» [10, 186].

Эти рассуждения дали основание предположить, что соотношение компонентов синтеза искусств могут рассматриваться в целостности (не парами А. Шеффнера), а доминирование, по мысли Е. В. Гиппиуса, речевого или кинетического компонента, способно определять видовую идентичность и выступать в качестве жанрообразующего фактора.

Всё разнообразие хороводов обычно сводится к двум (игровые и плясовые; медленные и скорые) [7, 190] или трем основным группам, если в отдельную выделяют шествия («стенки», процессии) [6, 13]¹. В них наблюдаются различные виды отношений компонентов: поэтического слова, пения и игры на инструментах, координирующих с различными проявлениями кинетики (пантомимой и танцем) и демонстрирующих неодинаковую степень взаимообусловленности.

Народные номинации хороводов, при общности состава используемых в разных традициях для их обозначения понятий, часто не сов-

¹ Обзор подходов к классификации хороводов см. в содержательной статье О. Ю. Фурман [9].

падают по смыслу. Например, некрасовский «карагод» соотносится с южнорусским и донским танком (см. фото: 8, 40, 41), а упомянутым южнорусскому и донскому «карагуду» («курагуду») соответствует в их культуре «крыло» (см. верхнее фото, 8, 41). Несмотря на то, что в наименованиях групп хороводов, как и в народной среде, фольклористы, как правило, выделяют кинетический признак (движение), в принятом подразделении отражено и различие в соотношении компонентов, выявляемое на нескольких уровнях организации синтетического целого.

Взаимодействие названных компонентов происходит и на уровне формообразования (ритма, организующего пластические, пространственные звуковысотные элементы и комплекса иных выразительных средств, специфических для каждого из искусств, к которым относится мелодика, «фигуры» и другие кинетические элементы, поэтика текста) и на уровне содержания, создаваемых средствами названных искусств смыслов и образов.

В игровых хороводах, не связанных, как правило, с освоением пространства, координация компонентов происходит через «слово», понимаемое в широком смысле. Действенным является смысл поэтического текста, определяющий, прежде всего, параллелизм в формообразовании трех составляющих синтеза.

В музыкальной структуре донских вариантов общераспространенных хороводов находит отражение смена **интонации** поэтического текста² и композиционных приемов (синтаксического параллелизма и нанизывания) по схеме: побудительная, повествовательная, побудительная («Грушица»); повествовательная – побудительная («Да сидит, Дрема»), повествовательная – диалог/полилог в виде вопросов и ответов («На горе мак», «Сидит Леня под дубком», «Селезень за уткою гонит», «Кострома»). Например, в хороводе «Грушица»:

Пойдемте, девочки,
Пойдемте жалмерочки,
За лесом гулять-гулять,
Грушицу ломать-ломать:
Расти наша грушица,

² Интонация (ср.-лат. *intonatio*, от *intono* — громко произношу) — единство взаимосвязанных компонентов: мелодики, интенсивности, длительности, темпа речи и тембра произнесения. Некоторые исследователи включают в состав компонентов И. паузы. Вместе с ударением И. образует просодическую систему языка [5, 197].

Расти зеленая.
Вот какая! (Утетакая!)

Повторы полустий и соответствующих им музыкальных построений усиливаются вариационным параллелизмом. Мелодическая строфа представляет собой простую периодичность A^n («А мы про-со сеяли») в варианте ст-цы Еланской, чаще тирадную модификацию парно-периодической, как в «Грушице», текст которой приведен выше: $AA^1A^2A^3BB^1C$; в напеве хоровода «Сидит Лень под дубком» $AA^1BB^1B^2B^2$ «На горе мак» $AA^1BB^1AA^1$ и т. п.

Согласование движений с музыкальным ритмом не является в этом виде хоровода определяющим; для него характерна разновременность (гетерохронность) шагов и других движений (при синхронной согласованности их между собой) и структур музыкального ритма³.

Связь мелодии и текста в игровых хороводах более обобщенная, отражающая предсвадебную или весенне-летнюю календарную приуроченность, так как напев может быть одним и тем же для группы песен или родственным одному из мелодических типов календарных песен.

Другой тип соотношения компонентов синтеза представлен хороводами с «приплясыванием» (карагодами и танками), которые водят, как правило, под пение или под пение и игру инструмента /ансамбля одновременно. В плясовом хороводе взаимодействие текста и мелодики (или многоголосной фактуры) происходит на основе «двигательной динамики» [3, 138] с ее ритмическими стереотипами (элементами, циклами и периодами). Его пространственный рисунок обусловлен формой круга (идут по одному, редко «двойками», парами), линиями («стенками»), перед которыми, меняя положение тела по отношению к направлению движения, танцуют солисты. При этом шаги «стенки» регулируются музыкальным ритмом или свободны от него.

В этой разновидности хоровода действия соотнесены с музыкально-ритмическими единицами разной долготы или их циклами, сходными по рисунку с ритмом пляски, но чаще не соотносимы композиционно. Слоговые музыкально-ритмические формулы песни и ритмических периодов дробей пляски демонстрирует их соотношение по комплементарному принципу.

³ Отметим, однако, что в переходных культурных зонах наблюдается упорядоченность шагов и других движений ритмом напева.

Самостоятельные подгруппы рассматриваемого вида образуют сезонно приуроченные традиционные орнаментальные хороводы и хороводы, в построение которых «инкрустированы» (по выражению Иванюка) [4, 115] танцевальные фигуры. Ведущим компонентом в них является **движение**, благодаря рисунку которого создаются кинетические элементы, тождественные графическим знакам (волнообразные и зигзагообразные линии, розетки, петли и т. п.) и трактуемые исследователями в духе мифологической школы, как знаки воды, земли, солнца. При этом нередко очерчиваемые фигуры не видны ни при взгляде изнутри хоровода, ни при наблюдении со стороны. Их можно увидеть лишь при обзоре с верхней точки⁴. Упорядоченности пространственной организации по-видимому способствует активность поля, расположенного рядом с моторно-речевыми полями, отвечающего в коре головного мозга за контроль над согласованными движениями [1].

Хороводы, в построении которых используются заимствованные из европейских танцев движения и фигуры (симметричные схождения и расхождения солистов или групп, парные вращения со сменой партнера, переходы) упорядочены музыкой (пением и/или инструментальным сопровождением). Ритм текста может быть нейтрален, либо лишь отчасти регулирует формы движения. Контраст смен направления движения реализуется на всех уровнях синтеза.

Смена танцевальных фигур усиливается переменной шага или введением нового элемента; в напеве мелодический контраст может дополняться фактурным. Органичным типом координации структур является их соответствие на всех уровнях.

стих. ф. ааавав	авгв
ритм. ф. аавв	аавв
мел. ф. AA ¹ BB ¹	AA ¹ BB ¹
хор. ф. AA ¹ BB ¹	AA ¹ BB ¹

Но чаще их взаимосвязь сложнее и проявляется в отношениях пар компонентов или иных комбинациях, и в наличии контраста.

Ритмическая форма напева строится в соответствии с поэтической. В структурах, возникающих в поэтической строфе с рефреном в третьей четверти или во второй части формы, композиционные элементы всегда частично или полностью контрастируют.

⁴ Вождение таких хороводов наблюдали с деревьев, колоколен.

Контраст обычно заключается в смене ритмического рисунка; в периодах временной (квантитативной) и акцентной организации, как правило, десцендентных, рефрены асцендентны. Контраст построений в напеве, также как и в пространственной структуре связан со сменой направления движения и с характером сопоставляемых элементов. Большинство ритмоформ с рефренами четырехчастны, без рефренов – или четырехчастны с соотношением – аааа, авав – или двухчастны – АВ.

Мелодическая форма хороводных песен с приплясыванием также строится на контрастном сопоставлении частей напева, по типу АВ, со сдвоенным АВ АВ или парным ААВВ повторением, а также другими видами повторности и контраста: АВСВ, АВСС или ААВС.

Третья, выделяемая некоторыми исследователями группа, хороводов-шестий [6] в рамках применяемого подхода, как самостоятельная не просматривается, так как в разных территориальных системах фольклора, соотносится с хороводами первого или второго типа.

До сих пор мы рассматривали хоровод в единстве и различных сочетаниях компонентов действующих, взаимодействующих и нейтральных. А что же происходит, когда один из ключевых компонентов, а именно, движение утрачивается, сохраняет ли в этом случае песня свою жанровую принадлежность? Утвердительный ответ на этот вопрос можно дать тогда, когда бывшая обусловленность движением проявляется не только в музыкально-поэтической стилистике, но и в артикуляции.

В наши дни хороводы иногда можно наблюдать в обрядах жизненного и календарного цикла, либо в контексте праздников (преимущественно в постановочных версиях). Хоровод с пляской, с его кажущимися более простыми и доступными для воспроизведения видами взаимодействия элементов, сохраняет свою актуальность в большинстве регионов и даже несколько расширил свои территориальные границы. Некоторые игровые формы используются в работе с детьми в дошкольных учреждениях и младших классах.

Исчезновение из бытовой и ритуальной практики хоровода как действия происходит в силу разных причин: оттока из малых городов и селений молодежи, преклонного возраста «вожаков» и «заводил» хороводов, связанных с возрастом и религиозными представлениями ограничений поведения.

Изложенное позволяет сделать вывод, что синтез искусств может рассматриваться как жанрообразующий фактор. Именно характер кор-

реляции компонентов трех искусств (поэзии, музыки и танца) определяет жанровый статус хоровода как самостоятельного явления культуры для ученых и его идентификацию носителями традиции.

Динамика отношений, возникающих в результате взаимодействия компонентов, создает в территориальных системах музыкального фольклора множество разновидностей и переходных форм.

При историческом взгляде на традицию вождения хоровода заметна тенденция к редукции или утрате типичных форм координации, в основании которых лежат принципы гетерохронии и преобладание синхронии. Трансмиссия практических навыков координации имеет значение для сохранения этнически характерных не вербальных форм поведения.

Литература

1. Винокуров А. А., Гужов В. И., Марченко И. О., Савин М. А. Пространственная локализация функций в коре головного мозга // Инженерный вестник Дона [Электронный ресурс]. – 2015. – № 4. URL: http://www.ivdon.ru/uploads/article/pdf/IVD_78_guzhov_vinokurov.pdf_79a6e5335e.pdf (дата обращения 21.04.19).
2. Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и материалов / сост. В. Е. Гусев. – Л.: Музыка, 1980. – С. 23–36.
3. Елатов В. И. Взаимосвязь слова и напева в процессе исторической эволюции народной песни // Народная песня. Проблемы изучения: сб. науч. трудов / сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. – Л.: АГИТ-МиК, 1983. – С. 137–142.
4. Иванюк Б. П. Жанровый синтез. Версия словарного описания понятия // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : мат-лы междунар. науч. конф., Екатеринбург, 5–7 октября 2006 г. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета ; Изд. дом «Союз писателей», 2007. – Т. 1. С. 115–116.

5. Интонация // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1990. – С. 197–198.
6. Кукин А., Лапин В. К проблеме русских хороводов // Народный танец: проблемы изучения: сб. науч. трудов / сост. и отв. ред. А. А. Соколов-Каминский. – Санкт-Петербург : ВНИИИ, 1991. – С. 11–29.
7. Народное музыкальное творчество : учебник / отв. ред. О. А. Пашина. – СПб.: Изд-во «Композитор–Санкт-Петербург», 2005. – С. 188–198.
8. Песни казаков-некрасовцев. В записях Ф. В. Тумилевича и Е. Т. Аракельяна 1965–1973 гг. / сост. Т. С. Рудиченко и Е. Т. Аракельяна. Вступ. статья, ред., примеч. и коммент. Т. С. Рудиченко. Нотации Е. Т. Аракельяна. – Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – 84 с.
9. Фурман О. Ю. Проблема классификации хороводов и цепочных плясок в народной хореографии // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Социально-экономические науки. – № 2.– 2011. – С. 43–49.
10. Черниговская Т. В. Фүэте, фонема, формула, фотон. Языки мозга и культуры / Труды отделения филологических наук РАН / Отделение историко-филологических наук РАН. 2003–2015 /отв. ред. В. А. Тишков, сост. Н. В. Тарасова. – М. : Наука, 2016. – С. 179–189.

References

1. Vinokurov A. A., Guzhov V. I., Marchenko I. O., Savin M. A. Prostranstvennaya lokalizaciya funkcij v kore golovnogo mozga [Spatial localization of functions in the cerebral cortex] // Inzhenernyj vestnik Dona, 2015, № 4. URL: http://www.ivdon.ru/uploads/article/pdf/IVD_78_guzhov_vinokurov.pdf_79a6e5335e.pdf (21.04.19).
2. Gippius E. V. Obshcheteoreticheskij vzglyad na problemu katalogizacii narodnyh melodij [General theoretical view on the problem of cataloging folk melodies] // Aktual'nye problemy sovremennoj fol'kloristiki [Actual problems of modern folklore studies]: A collection of articles / ed. by V. E. Gusev. Leningrad: Muzyka, 1980, pp. 23–36.

3. *Elatov V. I. Vzaimosvyaz' slova i napeva v processe istoricheskoy evolyucii narodnoj pesni* [The relationship between words and melodies in the process of the historical evolution of a folk song] // *Narodnaya pesnya. Problemy izucheniya* [Traditional song. The problems of study.]: A collection of articles / ed. by I. I. Zemcovskij. Leningrad: LGITMiK, 1983, pp. 137–142.
4. *Ivanyuk B. P. Zhanrovij sintez. Versiya slovarnogo opisaniya ponyatiya* [Genre synthesis. Version of the vocabulary description of the concept] // *Dergachevskie chteniya – 2006. Russkaya literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti : mat-ly mezhdunar. nauch. konf., Ekaterinburg, 5–7 oktyabrya 2006 g.* [Dergachev readings – 2006. Russian literature: national development and regional features: Proceedings of the International Academic Conference. Ekaterinburg, October 5–7, 2006]. Ekaterinburg: The Ural University PH; PH Soyuz pisatelej, 2007, Vol. 1, pp. 115–116.
5. *Intonaciya* [Intonation] // *Lingvisticheskij enciklopedicheskij slovar'* [Linguistic Encyclopedic Dictionary] / ed. by V. N. Yarceva. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1990, pp. 197–198.
6. *Kukin A., Lapin V. K probleme russkih horovodov* [To the problem of the Russian round dances] // *Narodnyj tanec: problemy izucheniya* [Traditional dance: The problems of study]: A Collection of Articles / ed. by A. A. Sokolov-Kaminskij. Saint-Petersburg: VNII, 1991, pp. 11–29.
7. *Narodnoe muzykal'noe tvorчество : uchebnik* [Traditional musical art: a textbook] / ed. by O. A. Pashina. Saint-Petersburg: Kompozitor–Sankt-Peterburg, 2005, pp. 188–198.
8. *Pesni kazakov-nekrasovcev. V zapisyah F. V. Tumilevicha i E. T. Arakel'yana 1965–1973 gg.* [Songs of the Nekrasov Cossacks. In the records of F. V. Tumilevich and E. T. Arakelyan 1965–1973] / ed. by T. S. Rudichenko, E. T. Arakel'yan. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 2014. 84 p.
9. *Furman O. Yu. Problema klassifikacii horovodov i cepochnyh plyasok v narodnoj horeografii* [The problem of the classification of round dances and chain dances in folk choreography] // *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Social'no-ekonomicheskie nauki.* № 2, 2011, pp. 43–49.

10. *Chernigovskaya T. V.* Fuede, fonema, formula, foton. Yazyki mozga i kul'tury [Fouette, phoneme, formula, photon. Brain languages and culture] / Trudy otdeleniya filologicheskikh nauk RAN / Otdelenie istoriko-filologicheskikh nauk RAN [Collected works of the Department of Philological Sciences of the Russian Academy of Sciences / Department of Historical and Philological Sciences of the Russian Academy of Sciences]. 2003–2015 / ed. by V. A. Tishkov, comp. N. V. Tarasova. Moscow: Nauka, 2016, pp. 179–189.

РУДИЧЕНКО

Татьяна Семеновна

Доктор искусствоведения,
профессор,
Профессор кафедры истории
музыки Ростовской государст-
венной консерватории
им. С. В. Рахманинова

Tatyana S.

RUDICHENKO

Doctor of Art History, Professor,
Professor of the Department
of the Music History,
Rachmaninov Rostov State Con-
servatory

2922191@aaanet.ru

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ
НА ЭКРАНЕ МОНИТОРА, НА БУМАГЕ,
НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ**

**MUSICAL FORM VISUALIZATION
ON THE MONITOR SCREEN, ON PAPER,
ON A CONCERT STAGE**

Аннотация. Господство зрительных представлений с распространением цифровых технологий приобретает сегодня абсолютный характер. В этих условиях визуализация, отражая качественный поворот в культуре, становится важнейшим инструментом науки, коммуникации, социализации, творческой деятельности, включая музыкальное искусство. Одна из новых форм бытования музыки – визуализированные на экране монитора музыкальные произведения, в частности, визуализация музыкальной формы конкретного произведения. Названное явление рождает комплекс проблем (психологии восприятия подобных продуктов, их эстетической ценности, практической применимости, методов анализа и описания). В статье обсуждается проблема терминологии, соотношения понятий «визуализация музыки», визуализация музыкальной формы», «визуальная музыка». Традиционная для музыки форма визуализации – нотная запись – тоже претерпевает в XX – начале XXI вв. почти революционные преобразования. Основные проблемы, возникшие в этой области: повышенный интерес к старинной музыке (до XVII в.), зафиксированной в иных знаковых системах, возникновение графической музыки, распространение сфер творчества, в которых отсутствует фиксация произведения на нотной бумаге (рок, джаз, электронная музыка). Концертный зал – среда бытия музыки, в которой тоже может происходить неклассическая визуализация музыкальной формы (например, средствами инструментального театра).

Ключевые слова: визуализация музыкальной формы, визуальная музыка, графическая нотация, инструментальный театр.

Summary: The dominance of visual representations with the spread of digital technology today becomes absolute. Under these conditions, visualization, reflecting a qualitative turn in culture, becomes an essential tool of science, communication, socialization, and creative activity, including musical art. One of the new forms of the existence of music is the musical works visualized on the monitor, in particular, the visualization of the musical form of a particular work. This phenomenon gives rise to a complex of problems (psychology of perception of similar products, their aesthetic value, practical applicability, methods of analysis and description). The article discusses the problem of terminology, the relationship between the concepts of “visualization of music”, “the visualization of the musical form”, “visual music”. The traditional form of music visualization – musical notation – also undergoes in the 20th – early 21st centuries almost revolutionary transformations. The main problems that have arisen in this area are the increased interest in early music (until the 17th century), recorded in other sign systems, the emergence of graphic music, the spread of the spheres of creativity, in which there is no fixation of the work on musical paper (rock, jazz, electronic music). The concert hall is the environment of music, in which non-classical visualization of a musical form can also take place (for example, by means of instrumental theatre).

Keywords: visualization of the musical form, visual music, notation, graphic music, instrumental theatre.

Зрительные представления человека всегда были доминирующими (до 90%), однако с наступлением эры цифровых технологий, их господство приобретает почти абсолютный характер. Компьютер, Интернет, реклама и, конечно же, кино, телевидение, сама обстановка жизни в больших городах создают предпосылки качественного преобразования культуры. Визуализация стала важнейшим инструментом научных изысканий, коммуникации и социализации в современном мире. М. А. Крышталева непосредственно связывает ее с типом современной культуры: «Процессы тотальной визуализации постепенно включают в сферу повседневного зрительного опыта сложнодоступные и ускользающие от глаза объекты и явления. Внутренние структуры, абстракции, категории трансцендентного характера претендуют на сведение к видимому» [5, 3]. Косвенное свидетельство тому: само слово «визуализа-

ция», которое оказалось востребованным в текстах самой разнообразной тематики¹.

Визуализация, конечно же, затрагивает и сферу музыкального искусства, которое не может оставаться вне существующего общекультурного контекста. Выражение «визуализация музыки» встречается в современной литературе и практической деятельности во множестве значений, например, в связи с опытами воспроизведения на рисунках слушательских образных ассоциаций или в виде произвольной подстановки видеоряда к звучащей музыке [2]; на принципе визуализации музыки базируются некоторые методики детской музыкальной педагогики – такие, как «музыкальная графика» (впервые применялась О. Райнером в 20-х годах XX века в Австрии), «беспредметное рисование» по определению Н. Коляденко [9].

Тонкие полимодальные механизмы формирования у слушателей образно-ассоциативных представлений о музыкальном произведении активно исследуются в психологии и музыкальной психологии. Современной наукой, изучающей межчувственные связи в музыкально-художественном сознании, доказана опосредованная предметность звуковых феноменов [4, 63]. Однако цель настоящей статьи – не проблемы слушательского восприятия музыки. Речь пойдет не о визуальных представлениях, рождающихся в сознании перцепиента, но о видимых феноменах, существующих объективно, предлагаемых (или навязываемых?) слушателю в готовом визуальном облике. Возникающая при этом ситуация рождает специфическую проблему, поскольку визуализация музыки (музыкальной формы) существует теперь в двух разных «пространствах» (ракурсах), которые предполагают и разные аспекты рассмотрения: слушательское сознание (образно-ассоциативные представления перцепиента) и визуальная форма музыки, предоставляемая

¹ В общем смысле визуализация (от лат. *visualis* – видимый) – это «представление физического явления или процесса в форме, удобной для зрительного восприятия» (Словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1981. С.105). Между прочим, в словарях относительно недавнего прошлого слово «визуализация» вообще отсутствует (см., например, Советский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1980; Толковый словарь русского языка. В 3-х томах. / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: ОГИЗ, 1935). В то же время в современных словарях, начиная от Википедии и заканчивая различными справочными изданиями специальной тематической направленности, оно фигурирует довольно часто, что косвенно свидетельствует о «визуальном повороте» в культуре.

слушателю в готовом виде, уже осуществленная кем-то (когда-то) тем или иным способом. При этом, конечно, неизбежно возникает и новый уровень сложности психологии восприятия произведения. Вольно или невольно слушателю приходится соотносить звучание музыки, свои индивидуальные предметно-ассоциативные представления («внутренняя» визуализация, спонтанно рождающаяся в его сознании) и предлагаемые ему объективно существующие («внешние») визуальные формы. Обозначенная проблема психологии восприятия визуализированной музыки по сложности и объемности достойна специальной монографии. Цель же настоящей статьи более скромна: охарактеризовать различные «внешние» способы визуализации музыкальной формы, существующие в современной культуре как объективная реальность.

Как можно понимать явление, фигурирующее в названии статьи: визуализация музыкальной формы, и каким образом оно соотносится с выражением визуализация музыки? Вопрос о разграничении двух названных понятий тождествен общему положению о границе между общим и частным – музыкой и музыкальной формой. В нашей статье мы сосредоточим внимание на визуализации музыкальной формы как некоего целостного законченного, внутренне иерархично организованного художественного феномена, соответствующего звуковой и пространственно-временной природе музыкального искусства.

Визуализация музыки в том или ином виде существовала, по-видимому, всегда (начиная со времен древней архаики), но попытки теоретически объяснить, или хотя бы описать данное явление появились в связи с возникновением цифровых технологий, и всеобщей компьютеризацией, создавших условия для визуализации музыки на экране монитора. В научной литературе пока не выработалось общепринятого определения, но существует ряд объяснений, затрагивающих разные стороны рассматриваемого феномена.

Согласно англоязычной Википедии, визуализация музыки – это «функция, присутствующая в электронных визуализаторах музыки и программном обеспечении медиа-плеера, посредством чего создается анимированное изображение музыкального произведения. Изображения обычно воспроизводятся в реальном времени и синхронизируются с музыкой во время ее воспроизведения» [12]². Фактически в соответ-

² Московский композитор Алексей Архипенко предложил следующее переизложение приведенного выше объяснения: «визуализация музыки» – это

ствии с таким объяснением американский композитор и программист Этан Хейн разделяет способы визуализации музыки, исходя из особенностей разных программ и получаемых с их помощью продуктов. Одни программы конструируют «визуализацию информационного характера» в виде волн и сеток, линейных граф, другие программы он определяет как «декоративные» – они создают психоделическую, наполовину случайную графику, наконец, третьи – это нечто среднее, они могут помочь лучше понять принцип действия музыки и найти новые оригинальные композиционные приемы [11]. В многочисленных работах разных авторов (включая статьи в Википедии) существует и множество иных объяснений визуализации музыки, например такое: «Визуализации – это синхронизированные изображения, которые движутся вместе с вашей музыкой. Например, волны и формы – это движения в музыке. Визуализации также содержат много различных предустановок, что означает, что есть много вариантов на выбор» [13].

К понятию «визуализация музыкальной формы» довольно непосредственно подошла Т. А. Зиновьева, художница, увлекающаяся визуализацией, создающая продукты в этой области. Она выделила три способа визуализации музыки: 1) *иллюстративный* (подбор изобразительных эквивалентов звучащей музыке – в основном, из области изобразительного искусства, наиболее распространенный, но грешащий субъективизмом); 2) *элементарный* (поиск изобразительных эквивалентов отдельным элементам музыкального языка – нотам, темпам и т. п.); 3) *структурный* (устанавливает эмоциональную эквивалентность музыки и изображения на уровне структур, обладающих художественной целостностью). Достижим ли подобный идеал? Ведь визуальные структуры – тоже плод чьего-то субъективного визуального представления о музыкальной форме.

На сайте Т. А. Зиновьевой имеется мультимедийное приложение с файлами, посвященными некоторым музыкальным формам (там выложены «Вариационная форма», «Рондо», «Фуга»). Но эти мультимедийные эквиваленты – плод фантазии конкретного человека, они не имеют никаких точек соприкосновения, например, с визуализациями фуг С. Малиновского, выложенными на Хостинге You Tube. Иными

«реализованные электронными визуализаторами музыки и программным обеспечением медиа-плееров анимированные образы на основе музыкального произведения в режиме реального времени и таким образом синхронизированные с музыкой» (цит по: [10]).

словами, визуализации музыкальных форм ресурсами компьютерных программ, как минимум, создают дополнительную проблему анализа подобных продуктов.

Помимо электронных ресурсов у музыкального искусства есть своя собственная благородная и давно испытанная форма визуализации музыки – нотная запись. Любопытно высказывание о нотации программиста, занятого визуализацией музыки на экране монитора: «Западная нотная запись – традиционный многовековой способ визуализации музыки. Это очень стройная и сжатая система, четкая и символичная, к тому же, ее несложно освоить» [11]. Это замечание, действительно, соответствует важнейшей практике бытия музыки, но, увы, только на очень кратком отрезке музыкальной истории (все тот же классико-романтический период) нотный текст относительно полно отражал закодированную в нем звуковую форму. А ведь, как известно, в минувшем столетии мир *звучащей* музыки расширился чрезвычайно, охватив, как минимум, европейскую музыку от IX до XXI веков. При этом общедоступная нотографическая визуализация старинной музыки стала настоящей проблемой. Расшифровка многих ее образцов и перевод на привычный графический язык – сложнейшая задача, в решение которой вовлечены многие ученые-музыковеды.

Музыка XX века выдвинула не менее сложную проблему. Авторский текст многих музыкальных композиций лишь отчасти соприкасается с традиционной нотной графикой, и его адекватное прочтение тоже требует специальных знаний. Индивидуализация творческих идей многих композиторов породила и индивидуализацию графического облика произведений (многие партитуры предваряются авторскими глоссариями с расшифровкой знаков письма).

Особенно наглядно это выразилось в графической музыке, где нотный текст заменяется графической схемой (картиной), свободной от четкой привязанности к звукам определенной высоты и длительности, взятым в определенной одновременности или последовательности³. Графическую (индетерминированную) музыку справедливо относят к алеаторике, а ее появление связывают с именами Дж. Кейджа и его учеников – М. Фелдмана и Э. Брауна (Через увлечение графическими партитурами прошли многие композиторы авангардного направления).

³ Наглядная подборка примеров из графических партитур приведена в книге Л. Акопяна [1, 151–154].

Визуальный облик каждой графической партитуры абсолютно неповторим. Многие из них выглядят как произведения абстрактной живописи и могут фигурировать в качестве таковых на выставках абстрактного искусства⁴. Кроме того, произведения графической музыки могут не предполагать, по авторскому замыслу, музыкально-звуковую реализацию, что не исключает ее появления с течением времени («7 хайку» Дж. Кейджа, «Воображаемая музыка» американского композитора Т. Джонсона, состоящая из 104 картинок). Графические партитуры временами рождаются под впечатлением от произведений изобразительного искусства (например, в творчестве Э. Брауна⁵).

Происходит ли в графической музыке визуализация музыки звучащей? На этот вопрос, вероятно, надо ответить утвердительно, но помнить при этом следующее: прочтение графической партитуры требует немалых интеллектуальных усилий. Сама же графика – это своего рода символический код, который исполнителю предстоит разгадать – фактически составить правила расшифровки системы знаков и затем следовать этой системе при исполнении⁶. Звуковая же реализация графических партитур базируется на факторе случайности и на импровизации: «Вся сфера музыкальной графики предполагает, как обязательное, наличие свободы выбора среди возможных реализаций, то есть, по сути дела, является в большой степени областью импровизационной. Назначение графических символов – дать толчок импровизации, и, вместе с тем, направить ее в определенное русло» [3, 158–159]. Каждое исполнение при этом будет единичным, а каждая графическая партитура – открытая (вариабельная) форма. Таким образом, визуализация музыки (музыкальной формы) на бумаге превратилась в весьма непростую творческую проблему и для композиторов, и, особенно, для исполнителей.

В современной культуре ситуация усугубляется еще одним аспектом. Далеко не все виды музыкального творчества, распространенные ныне, фиксируются на нотной бумаге: рок музыканты, джазмены, «академические» композиторы, создающие свои опусы с привлечением

⁴ Такое случалось с рядом произведений Дж. Кейджа.

⁵ В статье М. Переверзевой сопоставлены графические партитуры композитора с мобилиями американского скульптора А. Калдера и картинами Дж. Поллока [6].

⁶ В отечественной литературе первый случай расшифровки графической партитуры (аналитическое описание пьесы Э. Брауна «Декабрь 1953») содержится в статье Э. Денисова «Музыка и машины» [3].

электроники, не прибегают к привычному способу записи своих творческих продуктов. Таким образом, «бумажный вариант» фиксации музыкальной формы (музыкального произведения), подобно тональной гармонии, имел «блестящую, но краткую историю» (И. Стравинский).

Концертный зал, сценическая площадка – еще одна среда естественного бытия музыки, в условиях которой может происходить визуализация музыкальной формы. Один из ярких путей здесь – проникновение в собственно инструментальную музыку элементов языка театрального искусства и сложившийся в XX веке жанр *инструментального театра*. К последнему относится внушительная и пестрая по составу группа сочинений очень многих композиторов XX века. При всей возможной эпатажности, приемы инструментального театра в конце XX – начале XXI веков – уже почти привычны посетителям концертных залов. Они – не замена звучащей музыки, но некое дополнение к ней, проявленное в большей или меньшей степени⁷. Сами по себе, они, конечно, не могут организовать, или перестроить структуру звучащего музыкального произведения, но конкретной наглядностью жеста способны подчеркнуть важные моменты музыкальной композиции (концепции, интонации).

Визуализация музыкальной формы тесно связана и с искусством кино. В первую очередь в связи с кинематографом появилось даже специальное выражение «визуальная музыка», имеющее широкое хождение, но без закрепившегося пока какого-то одного определенного значения. А. Смирнов в статье «Визуальная музыка» предложил девять разных объяснений названного выражения [8]. Не меньшее разнообразие трактовок встречается и в зарубежной литературе по совокупности вопросов – названная тема, требует специального исследования.

Итак, проблема визуализации музыкальной формы возникает применительно к музыке, сочиняемой сегодня, и созданной в прошлом, она связана также со всем миром искусства и культуры, в котором музыка представлена во множестве синтетических жанров, видов художественной деятельности – оперой, балетом, мюзиклом, другими разновидностями музыкального театра, кино, телевидением, с различными мультимедийными проектами, перформансами, рок- и поп-концертами,

⁷ Ю. О. Петров, рассмотрев большое количество произведений разных авторов, выделил два класса приемов инструментального театра: 1) элементы театрализации исполнительского процесса и 2) инструментальный спектакль, как высшая форма выражения инструментального театра [7].

массовыми действиями, компьютерной средой и компьютерной деятельностью, гигантским интернет пространством. Популярность визуализации музыки как вида деятельности растёт как снежный ком. Сегодня существуют десятки программ и видов миди-плееров, обеспечивающих визуализацию музыки. Сотни (а может быть, тысячи?) картинок визуализированных композиций, выложенные в интернете, ошеломляют количеством и разнообразием. Компьютер, безусловно, открыл интереснейшие новые перспективы для визуализации музыкальной формы, но и многократно усовершенствованные анимации никогда не заменят процесса непосредственного интонирования музыки музыкантами-исполнителями и радости от ее восприятия. Хочется надеяться, что ценность живых концертов при дальнейшем развитии технологий сохранится, а может быть, и будет возрастать.

Литература

1. Аюбян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. – 855 с.
2. Ванечкина И. Л. Дети рисуют музыку: эксперименты для школы будущего. URL: [http:// www.gpntb.ru/search/help/el.cat.html](http://www.gpntb.ru/search/help/el.cat.html) (дата обращения 15.02.19).
3. Денисов Э. Музыка и машины // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. С. 149–162.
4. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005. 392 с.
5. Крышталева М. К. Визуальный опыт в аналитике современной культуры. Дис.... канд. культурологии. СПб., 2015. 147 с.
6. Переверзева М. Эрл Браун: между музыкой и графикой. URL: http://www.21israel-music.com/Erl_Brown.htm (дата обращения 25.03.2019).
7. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра. Астрахань, 2013. 355 с.
8. Смирнов А. Визуальная музыка // Антология российского видеоарта. М., 2002. С. 105–111.

9. *Тельнова Н. А.* Применение ассоциативно-синестетических методов на уроках слушания музыки в детских музыкальных школах и детских школах искусств. URL: <http://uyrgii.ru/sites/default/files/VLAD/article/telnova1> (дата обращения 20.11.18).
10. *Титова С. С.* Визуализация музыкального произведения: образовательные возможности и программные продукты URL <https://modern-j.ru> (дата обращения 02.04.2019).
11. *Хейне Э.* Визуализация музыки: от традиционных подходов к современным интерфейсам. URL: <https://www.audiomania.ru/content/art-4720.html> (дата обращения 08.04.2019).
12. Music visualization URL : https://wiki2.org/en/Music_visualization (дата обращения 05.04.2019).
13. Visualizations. URL: <https://wmpvis.fandom.com/wiki/Category:Visualizations>. (дата обращения 05.04.2019).

References

1. *Akopyan L. O.* Muzyka XX veka: enciklopedicheskij slovar' [Music of the twentieth century: encyclopedic dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. *Vanechkina I. L.* Deti risuyut muzyku: eksperimenty dlya shkoly budushchego [Children draw music: experiments for the school of the future]. URL: <http://www.gpntb.ru/search/help/el.cat.html> (15.02.19).
3. *Denisov E.* Music and Machine // Sovremennaya muzyka i problemy evolyucii kompozitorskoj tekhniki [Modern music and problems of the evolution of the compositional technique]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986, pp. 149–162.
4. *Kolyadenko N. P.* Sinestetichnost' muzykal'no-hudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka) [Synesthetic musical and artistic consciousness (on the material of the twentieth century art)]. Novosibirsk, 2005. 392 p.
5. *Kryshchaleva M. K.* Vizual'nyj opyt v analitike sovremennoj kul'tury [Visual experience in analytics of modern culture]. PhD Thesis. Saint-Petersburg, 2015. 147 p.
6. *Pereverzeva M.* Erl Braun: mezhdru muzykoj i grafikoj [Earl Brown: Between Music and Graphics]. URL: http://www.21israel-music.com/Erl_Brown.htm (25.03.2019).

7. *Petrov V. O.* Instrumental'nyj teatr XX veka: voprosy istorii i teorii zhanra [Instrumental theatre of the twentieth century: questions of history and theory of the genre]. Astrahan', 2013. 355 p.
8. *Smirnov A.* Vizual'naya muzyka // Antologiya rossijskogo videoarta [Visual Music // Anthology of Russian Video Art]. Moscow, 2002, pp. 105–111.
9. *Tel'nova N. A.* Primenenie asociativno-sinesteticheskikh metodov na urokah slushaniya muzyki v detskih muzykal'nyh shkolah i detskih shkolah iskusstv [The use of associative synaesthetic methods in listening lessons to muzyki in children's music schools and children's art schools]. URL: <http://uyrgii.ru/sites/default/files/VLAD/article/telnova1> (20.11.18).
10. *Titova S. S.* Vizualizaciya muzykal'nogo proizvedeniya: obrazovatel'nye vozmozhnosti i programmnye produkty [Visualization of a musical work: educational opportunities and software products]. URL <https://modern-j.ru> (02.04.2019).
11. *Hejn E.* Vizualizaciya muzyki: ot tradicionnyh podhodov k sovremennym interfejsam [Visualization of music: from traditional approaches to modern interfaces]. URL: <https://www.audiomania.ru/content/art-4720.html> (08.04.2019).
12. Music visualization. URL : https://wiki2.org/en/Music_visualization (05.04.2019).
13. Visualizations URL: <https://wmpvis.fandom.com/wiki/Category:Visualizations> (05.04.2019).

ФРАНТОВА

Татьяна Владимировна

доктор искусствоведения,
профессор,
профессор кафедры теории
музыки и композиции
Ростовской государственной
консерватории
им. С. В. Рахманинова

FRANTOVA

Tatyana V.

Doctor of Art History,
Professor,
Professor of the Department
of the Music Theory and
Composition,
Rachmaninov Rostov State
Conservatory

tandim75@mail.ru

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

MUSIC IN THE MIRROR OF MODERN TECHNOLOGIES

Г. Р. Тараева / Galina R. TARAIEVA

МУЛЬТИМЕДИА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ И МУЗЫКАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ

MULTIMEDIA IN CONTEMPORARY CULTURE AND MUSIC EDUCATION

Аннотация: В статье ставится вопрос о мультимедиа в различных областях современной культуры и трактовке его как компьютерной технологии в педагогике. Освещаются типы мультимедийных презентаций в различных дисциплинах, использование их преподавателями и студентами. Акцентируется необходимость развития навыков создания мультимедийного проекта в соответствии с конкретными дидактическими задачами: изучения исполнительской интерпретации, музыкального языка, логики музыкального процесса. На анализе презентаций и видеоклипов демонстрируются принципы отражения в них конкретных тем урока, их возможных поворотов. Подробно рассматриваются визуальные формы представления музыкальных материалов – от концертных и театральных исполнений до изображений. Отдельное внимание уделено графической информации: биографическим материалам, нотным текстам, словесным формулировкам на экране. Описаны возможности компьютерного тестирования знаний и принципы составления компьютерных тестов. В связи с современными требованиями предоставления всей учебной теоретической информации в электронном формате

(в том числе, на сайте учебного заведения) и отмены лекций, излагаются соображения о более активном развитии на занятиях мышления музыканта. Представлены примеры проблем для обсуждений, дискуссий, спорных и противоречивых оценок.

Ключевые слова: мультимедиа, компьютер, музыкальная педагогика, мультимедийная презентация, учебный видеоклип, исполнительская интерпретация

Summary: The article raises the question of multimedia in various fields of modern culture and its interpretation as a computer technology in pedagogy. Types of multimedia presentations in various disciplines, their use by teachers and students are covered. The article emphasizes the need to develop the skills of creating a multimedia project in accordance with specific didactic tasks: the study of performing interpretation, musical language, the logic of the musical process. The analysis of presentations and video clips demonstrates the principles of reflecting in them the specific subjects of the lesson, their possible turns. Visual forms of presentation of musical materials – from concert and theatrical performances to images – are considered in detail. Special attention is paid to graphic information: biographical materials, musical text, verbal formulations on the screen. The possibilities of computer knowledge testing and principles of computer tests are described. In connection with the modern requirements of providing all educational theoretical information in electronic format (including that on the website of the university) and the abolition of lectures, set out ideas for more active development in the classroom thinking musician. Examples of problems for discussions are presented.

Keywords: multimedia, computer, music pedagogy, multimedia presentation, educational video clip, performance interpretation

Самое универсальное определение мультимедиа – объект, содержащий различные виды информации: словесный текст, графику, аудио, видео. В этом плане любую современную телевизионную передачу (типа «Сати. Нескучная классика») называют мультимедиа. Но, когда явление интенсивно развивается содержательно и технически, то выражающее его слово становится многозначным и обретает массу оттенков. Более того, может происходить терминологическое переосмысление явлений прошлого – так сегодня кино называют «линейным мультимедиа». Потому что под «нелинейным мультимедиа» в теоретическом

определении (да и в обиходе) сегодня подразумевается взаимодействие человека с мультимедийным контентом, интерактивность. Компьютерная игра и сетевое общение (комментарии, блоги) сегодня сильно теснят традиционные коммуникации, и музыкальная культура испытывает значительное давление мультимедийных форматов, являя отток не только молодежи (но ее особенно) от музыкального театра, концертного зала и даже кинозала.

Еще один оттенок слова «мультимедиа» – компактный носитель информации. Если опять же его относят к аудио или видеодиску, которые какое-то время существовали без этого наименования, то флэшдиск повернул человека к осознанию их как праформ современного мультимедиа. И название «мультимедийная презентация», которое поначалу трактовалось как обозначение прикладной формы (сопровождения доклада, выступления), переросло свои границы. Сегодня использование видео в концертах, театральных спектаклях тоже относят к презентации мультимедиа. Слово «мультимедиа» прочно вошло обиход для обозначения самых различных объектов.

Исследователи уже в начале нового века осознали, что это не просто удобное техническое «изобретение», а принципиально новое явление жизни и культуры – можно привести характерный заголовок книги 2002 г.: «Мультимедиа как социокультурный феномен» [2]. И факт образования новой эры с мультимедиа в 2004 г. нашел отражение в учебном пособии «Культура мультимедиа» [7]. Мультимедиа технологии, наряду с широким распространением в сферах искусства, в художественной культуре и художественном творчестве, быстро проникли в область педагогики. В 2002 г. вышло учебно-методическое пособие В. П. Беспалько «Образование и обучение с участием компьютера», подзаголовок которого «педагогика третьего тысячелетия» вызывал изумление коллег, так как автор был не молодым поборником технического прогресса, а педагогом с полувековым стажем традиционной дидактической ориентации [1]. Основной идеей автора была декларация персонализации обучения, превращение образования из тяжелой повинности в радостное занятие на всю жизнь, что сегодня стало реальностью. Г. А. Селевко в 2005 г. была выпущена расширенная версия ранее изданных пособий по образовательным и воспитательным технологиям – «Педагогические технологии на основе информационно-коммуникационных средств» [5].

В области музыкального искусства и педагогики нужно назвать, прежде всего, фундаментальное исследование С. П. Полозова (2015 г.) – монографию по материалам докторской диссертации «Понятие информации и информационный подход в исследовании музыкального искусства» [3]. Его кандидатская диссертация (2002 г.) «Обучающие компьютерные технологии в музыкальном образовании» [4] и огромное множество статей посвящено самым различным аспектам использования ИКТ в обучении музыке.

Со времени «изобретения» ПК прошло менее полувека, и постоянное совершенствование аппаратных и программных средств приводит к максимальной упрощенности операций. Пользовательская элементарность в наши дни дает возможность без специальных знаний и усилий оснащать учебный процесс. Следующий виток мультимедийной революции обеспечили многообразные гаджеты – карманные компьютеры, сотовые телефоны с функциями, превратившими их в смартфоны, электронные книги и плееры, а также часы, авторучки, браслеты с фото и видеокамерами и пр.

Музыкальное обучение поворачивается к компьютеру, обеспечивая иллюстрации изучаемых произведений к словесному тексту преподавателя. Предъявление с компьютера аудио и видеозаписей музыки не просто заменило проигрыватель, но позволило на уроке располагать обширным контентом Интернета. Занимаясь интерпретацией музыкального произведения, сегодня можно без проблем анализировать и оценивать разнообразные исполнения. А это значит, что мы готовы, наконец, более широко и системно учить анализу исполнительской интерпретации. Не стоит даже вспоминать, что еще сравнительно недавно педагоги по специальности были решительно против прослушивания разучиваемого произведения – дабы избежать «бездумного копирования» эталонов. Публика долго восторженно называла китайского пианиста Ланг Ланга «реинкарнацией Горовица» – тонкий слух позволял ему, действительно, реально «вживую» реконструировать записи выдающегося Мастера. И китайская педагогика взяла на серьезное вооружение методику подражания – именно потому молодые артисты и начали убедительно «обгонять» всех на авторитетных международных конкурсах. Противоречивая проблема – вынесем за скобки ее обсуждение; в любом случае, это реальность современной музыкальной культуры.

Мультимедиа с компьютером в музыкальном обучении не ограничиваются его функцией «безграничного плеера». Аудио и видео редакторы позволяют удобно работать «нарезкой» с фрагментами звукового текста одного произведения в различных версиях, чтобы наглядно представлять историческую динамику интерпретации. Сформулированные в публикациях автором данной статьи пласты звукового воплощения (темп и агогика, звукоизвлечение и штрихи, динамика со всеми нюансами, артикуляция) представляют рабочие аналитические операции «разбора» [6]. На их основе можно рассуждать об отражении принципов школ (региональных и национальных), об исполнительских стилях, о стиле творческой индивидуальности. Компьютер открывает перспективы для самостоятельного поиска студентом соответствующих теоретических и звуковых источников – развивает эрудицию, и мышление, будит фантазию, инициирует творческие опыты.

Есть и вторая сторона в методической целесообразности сравнения исполнений – уже для, собственно, теоретического обучения, причем, не в анализе интерпретации как таковой и не только в рамках дисциплины «теория интерпретации», которая, к слову, ведется автором в ассистентуре Ростовской консерватории. Традиционный объект в «анализе музыкальной формы» – средства музыки. Правда, на практике он, к великому сожалению, нередко сводится к рутинному изучению структурных свойств мелодики и гармонии, метроритма и фактуры. Сравнение исполнительских версий дает возможность убедиться в принципиальной многозначности того, что зафиксировано композитором в нотной записи. Это теоретическая проблема условности и относительности семантики музыкальных средств.

Такой реальности, как объективный смысл музыкальных средств, не существует. Мы можем рассуждать о том, каков был «замысел композитора» (это типичный ответ на вопрос студенту или ассистенту, что ты хотел воплотить в своем исполнении), можем его «реконструировать» (опять же, опираясь на фантазию и воображение). Не бесполезно. Если отдавать себе отчет в происхождении «фантастических» предположений – историко-культурная эрудиция или спекулятивная трактовка фактов, эстетическая обоснованность или художественный произвол. Таким образом формулируются установки реализма, символизма, постмодерна и подобные декларации.

Компьютерная технология мультимедиа не просто облегчила демонстрацию исполнительских версий. Можно было и на проигрывателе слушать фрагменты – громоздкие операции, особенно, если надо сравнивать не начальные фрагменты. С компьютером без подготовки в аудио и видео редакторах можно пометить себе хронометрически точки для запуска нужных отрезков. Не акцентирую, пусть и существенную исключительно для теории, проблему «означивания» музыкально-языковых элементов в восприятии как интерпретацию, «мифическое сообщение» по Р. Барту. Относительность трактовки значений в практическом представлении молодого исполнителя – его реальная жизнь в стихии музыкального текста.

Мультимедиа технология позволяет на уроке, в том числе, на моментально разыскиваемых в смартфонах версиях арии Альмиры Генделя, например, заострить внимание на смысле текста композитора.

Примеров в YouTube можно сразу найти десятки – от выдающихся артистов до самодеятельности, когда эту необычайную по красоте мелодию поют и дети, и даже юноша в черных шортах и черной майке. Парадокс этого шедевра-хита заключен в оригинале словами «*Lascia, chio piango*» – мало кто задумывается, что глагол «*lascia*» в третьем лице единственного числа без местоимения объясняет загадку эмоциональной модальности интонирования. Это «он», не называемый Господь, «покидает», «оставляет» того, кто плачет, жалуется, мечтая (в плену) о свободе. Очень тонкий нюанс, исковерканный русским переводом «Дай мне слезами выплакать горе». Поэтому русский слушатель, русский студент, не может во всей глубине оценить Фаринелли в кинофильме, поющего скованно и отрешенно, с возвышенным трепетом. И осудить не только тех, кто поет русский перевод, но в оригинале по-итальянски с жалобной экспрессией плачет о своей жестокой судьбе («*mia cruda sorte*»). К тому же, не вникая в то, что на словах «*E che sospiri la liberta*» у Генделя тончайший интонационный контраст: постепенное движение от d^2 до g^2 – мечта, а слово свобода («*la liberta*») оформлено пунктирным ритмическим рисунком. «*E che sospiri*» поют с естественным надрывом из-за высокой тесситуры, а «*la liberta*» жалобно, не задумываясь, что оно значило для европейца в предчувствии грядущего лозунга Французской революции – *Liberté, Égalité, Fraternité* (не в 1789 же году родилась его семантика!).

Иносказательность у Генделя – трудный пример для неразвитого, не «осмысленного» слуха. Но его стоило привести: не сама мультимедиа технология подталкивает к такому заданию – она лишь мобильно обеспечивает наглядность. Поэтому надо подчеркнуть: не стоит уповать на нее, если педагог не нацелен на глубокий смысловой анализ музыкальных значений.

Ракурсы анализа звучащего произведения чрезвычайно многообразны, и это не компьютерная проблема. Важно, что с мультимедийной поддержкой практически безгранично расширились возможности подбора звуковой информации. Задание сравнения, например, исполнений еще одного вокального хита – арии Неморино из оперы Г. Доницетти – за считанные минуты обеспечивается материалом на студенческих смартфонах в классе (и дома, естественно). Несколько десятков образцов, среди которых нетрудно выбрать только выдающихся певцов и сопоставить их потом с неизвестными. Целесообразно обратить внимание на хронометраж, чтобы фокусировать аспекты разбора. Темп у Андреа Бочелли более чем на минуту подвижнее Энрико Карузо (4.16 и 5.20), и это позволяет сразу остановиться на психологическом модусе: Карузо более патетичен и величав, а эстрадный певец проникновенно лиричен, его признание тепло и немного наивно. Но Йонас Кауфман в том же темпе, что и Карузо (5.18), тоже мягок и интимно доверителен. Интересен, наверное, самый экстравагантный пример – Михаил Губский из постановки Юрия Александрова в Новой опере в 2007 г. Этот Неморино в тулупе и ушанке, произнося «Una furtiva lagrima» с сигаретой, несмотря на свой совершенно не романтический вид, интонационно обезоруживающе трогателен. Чтобы обсудить вопрос интерпретации этой арии эстрадными певцами, любопытно сопоставить Бочелли и Александра Градского с его чересчур «возвышенной» декламацией.

Относя поиск с использованием студенческих смартфонов к технологии мультимедиа, надо, конечно, подчеркнуть более серьезное материальное оснащение учебной аудитории. Яркость, наглядность в групповых занятиях обеспечивает проектор с настенным большим экраном. Не только демонстрация звучащей музыки – концертных исполнений, музыкальных спектаклей – увеличивает чувствительность восприятия знания и способствует более эффективному усвоению информации.

Сегодня актуально предъявлять и другие виды иллюстраций, особенно визуальные. Как ни наивно может прозвучать, это: портреты

композиторов и их знаменитых современников, важные даты и обстоятельства жизни и творчества, исторические документы. Трудно забыть педагогу с полувековым стажем ответ музыковедов третьего (!) курса на вопрос о городе, в котором жил и творил Шопен, который вызвал скованное замешательство и робко прозвучавшее предположение: «Вена?». Спрашивать после этого о моде на итальянскую оперу в Париже, кумирах (Паста, Рубини и пр.) было бессмысленно. Запланированное сравнение В. Цуккерманом Es-dur'ного ноктюрна с «Casta diva» из «Нормы» В. Беллини пришлось предварять далеко не кратким комментарием.

И нельзя не упомянуть о визуальной иллюстрации с компьютером нотных текстов. Еще недавно остро ощущаемая проблема количества нотных экземпляров произведения в библиотеке исчезла совсем. На экране можно управлять изображением нотной записи, выделяя и комментируя нужные фрагменты: темы, выразительные средства, синтаксические структуры, разделы формы и т. п. Материалы биографий композитора – не украшение урока, а важные мотивы анализа историко-культурного контекста творчества. В последнее время изучение произведения порой значительно теснит этот ракурс, что нетрудно объяснить скупым знанием студентами изучаемой музыки.

И это тоже отнюдь не проблема технологии мультимедиа, а дидактическая стратегия и методика представления знания. Употребляя выражение «педагогика TV-формата» уже немало лет назад в монографии об инновациях с компьютером, хочу подчеркнуть одно важное обстоятельство. Сегодня огромное количество учебной информации для школ, колледжей, вузов можно найти в Интернете в виде презентаций. Для самостоятельного знакомства это, может быть, и удобно, и целесообразно. Но не для музыканта в классе с его опытом лекторской работы, требованием умения «держат аудиторию». Живая речь незаменима. Поддерживая отмену лекций с 1985 г. (при, естественно, размещении учебной информации сегодня в электронном виде – на сайтах, в сетевых сервисах, персонально студентам в мейле и т. п.), называю свои лекции не без иронии «проповедями». Сегодня важно не преподнести, а увлечь, «с'агитировать», эмоционально убедить. Поэтому педагогу теоретических (и исторических) дисциплин на уроке не нужна компьютерная презентация (разве что для заочного обучения), а разнообразные иллюстрации с компьютером.

Но для студентов такая форма работы полезна, увлекательна и обладает мощным учебным потенциалом. И сегодня, естественно, не в презентационных программах типа «Power Point», а в формате видеоклипа. Если еще недавно такое задание представлялось студенту трудным, требующим специальных усилий по освоению техники, то сегодня об этом забавно вспоминать. Они с нескрываемым удовольствием и энтузиазмом делают визуализации музыкальных произведений, используя репродукции живописи и графики, плакаты, фото – самые различные изобразительные объекты, включая нотные тексты и минимум (по обязательному ограничению) слов на экране. Самое важное требование – полное совпадение ритма смен и содержания визуальных объектов с логикой развития музыкальной мысли. И смысл не в том, чтобы пробудить визуальную фантазию и стимулировать ассоциативные представления. Задачей клипа является именно понимание *содержания* музыки, в которой, по замечательному выражению Ф. Э. Баха, так много того, чего там нет и быть не может. И если опереться на теорию музыкального содержания по В. Холоповой, Л. Казанцевой, А. Кудряшову, то точное понимание смысла интонационного процесса в клипе с визуальными ассоциациями достигается дидактически весьма убедительно.

Еще одним примером «компьютерного творчества» можно убедительно объяснять принципиальную амбивалентность романтической музыкальной интонации с ее песенным генезисом. Студенту предлагается читать одно произвольно выбранное стихотворение на музыкальном фоне романтической пьесы в двух вариантах музыки – мечтательно спокойной и бурно восторженной. Раньше такое задание выполняли два студента: «чтец» и «концертмейстер»; сегодня музыка воспроизводится с компьютера или смартфона с подключенным динамиком. Эта своеобразная мелодекламация убеждает лучше всякой лекции в том, что анализ романтической миниатюры – это характеристика интонационных средств в речевых этикетах эпохи. Принципиальная вариативность воспроизведения интонации в реальном исполнении, да еще в сравнении с версиями артистов на расстоянии в десятилетия, возвращает нас к вышеочерченной проблеме относительности семантики в историко-психологическом ракурсе. Подобное «упражнение» просто и очевидно убеждает в происхождении композиторского решения из различий в буквальном «прочтении» стиха. И тогда сравнение романсов на один текст – как «Не пой, красавица» М. Глинки и С. Рахманинова – делает

доступным задание сочинить мелодию на свое декламационное решение даже для студентов вокального факультета.

Современное оснащение учебного процесса компьютером пробуждает еще одну существенную инициативу: контроля знаний тестированием. Только одна серьезная оговорка в связи с неприятием многими педагогами этой технологии проверок – тестами удобно и целесообразно убеждаться именно в прочности *знаний*, не навыков и умений. Особенно подробного знания музыки. Например, в облегченном варианте предлагается определить соответствие прозвучавших фрагментов одной темы из разных разделов формы нотным записям этих фрагментов, расположенных в ином порядке. В более сложных вариантах в столбце приводятся названия: тема в экспозиции, в среднем разделе, в разработке, в заключительной партии, в репризе. Звучат же они, естественно, вразброс, хотя именно подобные виды тестового задания нетрудно сделать на бумажном бланке. Как и «мозаику» или музыкальный «пазл», которые раньше разрезали из нотного текста на такты. Его надо было писать от руки или резать ксерокопии, но сборка в компьютере и удобнее, и привлекательнее в игровом принципе, который актуален в любом возрасте обучения. А методика обучения писать диктанты на уроках сольфеджио с компьютером превращается в систематическое освоение записи на слух заполнением пропусков от одного звука, аккорда, или одного такта. Очень постепенным и последовательным увеличением пропущенных фрагментов человек осваивает нотную запись услышанного. Разумеется при соблюдении стилевого единства музыки для записи в течение длительного времени. И подчинением этому стилю других форм развития слуха – собственно, сольфеджирования (пения по нотам), пения по слуху, слухового анализа.

В заключение хочется еще раз заострить внимание на том, что возможности применения мультимедиа в музыкальном обучении (как и во всяком другом) – в облегчении разнообразных иллюстраций. Но они и очень эффективно подталкивают к любопытным поискам в преподавании знания, в развитии креативности мышления и неподдельного интереса студентов к творческому исследованию музыки.

Литература

1. Беспалько В. П. Образование и обучение с участием компьютеров (педагогика третьего тысячелетия). – М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Модэк, 2002. – 352 с.
2. Кантерев А. И. Мультимедиа как социокультурный феномен. – М.: Профиздат, 2002. – 224 с.
3. Полозов С. П. Понятие информации и информационный подход в исследовании музыкального искусства: монография. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2015. – 252 с.
4. Полозов С. П. Обучающие компьютерные технологии и музыкальное образование / С. П. Полозов; Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2002. – 208 с.
5. Селевко, Г. К. Педагогические технологии на основе информационно-коммуникационных средств. – М.: НИИ школьных технологий, 2005. – 204 с.
6. Тараева Г. Р. Теория анализа интерпретации: современные подходы // III Международная конференция «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европе в XXI веке» 25–27 октября 2007 г. – СПб: СПб гос. консерватория, 2008. – С. 278–291.
7. Шлыкова О. В. Культура мультимедиа. Учебное пособие для студентов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 415 с.

References

1. *Bespal'ko V. P.* Obrazovanie i obuchenie s uchastiem komp'yutеров (pedagogika tret'ego tysyacheletiya) [Education and training with the participation of computers (pedagogy of the third millennium)]. Moscow: Moscow Psychological and Social Institute PH; Voronezh: Modek, 2002. 352 p.
2. *Kapterev A. I.* Mul'timedia kak sociokul'turnyj fenomen [Multimedia as a sociocultural phenomenon]. Moscow: Profizdat, 2002. 224 p.
3. *Polozov S. P.* Ponyatie informacii i informacionnyj podhod v issledovanii muzykal'nogo iskusstva: monografiya [The concept of information

- and informational approach to the study of musical art: a monograph]. Saratov: Sobinov Saratov State Conservatory, 2015. 252 p.
4. *Polozov S. P.* Obuchayushchie komp'yuternye tekhnologii i muzykal'noe obrazovanie [Teaching computer technologies and music education]. Saratov: Saratov State University PH, 2002. 208 p.
 5. *Selevko G. K.* Pedagogicheskie tekhnologii na osnove informacionno-kommunikacionnyh sredstv [Pedagogical technologies based on information and communication tools]. Moscow: NII shkol'nyh tekhnologij, 2005. 204 p.
 6. *Taraeva G. R.* Teoriya analiza interpretacii: sovremennye podhody [Theory of Interpretation Analysis: Modern Approaches] // IIIrd International Conference "Music Education and Upbringing in Russia, the CIS countries and Europe in the 21st Century" October 25-27, 2007. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Conservatory PH, 2008, pp. 278–291.
 7. *Shlykova O. V.* Kul'tura mul'timedia. Uchebnoe posobie dlya studentov [Multimedia culture. Study guide for students]. Moscow: FAIR-PRESS, 2004. 415 p.

ТАРАЕВА

Галина Рубеновна

доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

Galina R.

TARAEVA

Doctor of Art History,
Professor,
Professor of the Department
of the Music Theory and
Composition,
Rachmaninov Rostov State
Conservatory

taragr@mail.ru

СОНИФИКАЦИЯ: МУЗЫКА НЕЗВУЧАЩЕГО

SONIFICATION: MUSIC OF NON-SOUNDING DATA

Аннотация: Информационные технологии, становясь все более продвинутыми, демонстрируют возможность манипулировать потоками данных для их воплощения в звуковом пространстве. Создание, изучение и использование в различных контекстах звукового представления немusикальных данных очерчивает область современных исследований и творческой практики, получившую общее название «сонификация». Используя в качестве источников информации графики приливов, записи сейсмической активности, результаты наблюдений за солнечными вспышками, данные спиралей ДНК, финансовых индексов, интернет-трафика, изображений Flickr, сообщений Twitter и многого другого, сонификация преобразует многомерное пространство данных в звук. В статье дается определение сонификации с научной и художественной точек зрения, характеристика различных видов сонификации данных, при этом особое внимание уделяется музификации как наиболее близкому к «программной музыке» направлению параметрической сонификации. Поскольку данные возникают в различных контекстах, многие из которых составляют программную «идею» музификации, в настоящей работе очерчивается круг наиболее интенсивно исследуемых в сонификации «незвучащих» явлений – от человеческих эмоций до данных космических телескопов.

Ключевые слова: сонификация, музификация, звуковое отображение, параметрический мэппинг, компьютерная музыка, информационные технологии

Summary: Information technologies, becoming more advanced, demonstrate the ability to manipulate data streams for their implementation in audio space. The creation, study and use in various contexts of the sound representation of non-musical data outlines the area of modern research and creative practice, which has received the general name “sonification”.

Using tide graphics, seismic activity records, observations of solar flares, DNA spirals, financial indices, Internet traffic, Flickr images, Twitter messages and much more as sources of information, sonification transforms multidimensional data space into sound. The article provides a definition of “sonification” from a scientific and artistic point of view and a description of various types of sonification of data. Particular attention is being paid to such direction of parametric sonification as “misification”, as it comes closest to “program music”. Since the data originates in various contexts, many of which constitute the program “idea” of misification, this paper outlines the range of “non-sounding” phenomena that are most intensively investigated in sonification - from human emotions to data from space telescopes.

Keywords: Sonification, musification, auditory display, parameter mapping, computer music, information technologies

По мере того, как информационные технологии становятся все более развитыми, подходы последних десятилетий по управлению немusической информацией демонстрируют возможность манипулировать потоками данных множеством способов для их реализации в современном звуковом пространстве. Несмотря на то, что визуализация такой информации традиционно остается наиболее употребимым способом представления незвуковых данных, другие органы чувств, в особенности, слуховое восприятие, открывают свои, во многом уникальные, пути расширения нашего понимания реальности как в научном, так и в культурном аспектах.

Уже в начале второй половины 20 века встречаются попытки соотнесения немusических явлений с музыкальными параметрами, такими как звуковысотность и тембр. Так, Э. Вила-Лобос в 1957 году в своей фортепианной композиции «*New York Skyline Melody*» «транспонировал» силуэт небоскребов Нью-Йорка в мелодию, а К. Штокхаузен в том же году сделал контуры Альп частью инструментовки своего сочинения для трех оркестров «*Gruppen*» [15]. Другими словами, идея о том, что звук может актуализировать незвуковую информацию, возникла задолго до широкого распространения компьютеров. Однако наибольший интерес к проблеме отображения разнородных данных в звуковой и музыкальной плоскостях проявился у исследователей все же именно в цифровую эру, в последние десятилетия 20 века.

Уокер и Крамер представили общую классификацию методов звукового представления данных [19], в которую входят: оповещения и уведомления (Alerts and notifications) – простые звуковые сигналы, разработанные для оповещения пользователя о необходимости обратить внимание на предмет или событие; звуковые «иконки» (Auditory Icons) – звуковые «символы» объектов реального мира, репрезентирующие определенный предмет или явление теми звуками, которые этот объект производит (например, данным о движениях птицы может соответствовать звук машущих крыльев и т. п.); звуковые «сигналы» (Earcons) – звуки, представляющие целевой объект мелодией или звуком-«символом», при этом последний напрямую не соотносится со звуками, генерируемыми объектом-целью; аудификация (Audification) – процесс преобразования потока незвуковых данных в звук, часто с использованием сдвигов в частотной области; мониторинг звукового процесса (Process Monitoring) – способ представления данных, базирующийся на способности человеческого слуха замечать мельчайшие изменения в повторяющихся паттернах; и сонификация (Sonification) – использование неречевого звука для отображения данных.

Сонификация, в широком смысле, может быть описана как создание, изучение и использование в различных контекстах звукового представления неречевых данных. Как область современных исследований и творческой практики, сонификация данных представляет собой новую междисциплинарную, активно эволюционирующую область научных изысканий. В более узком значении, она представляет собой набор техник и методов изучения наборов данных, которые содержат хотя бы одну равномерно заполненную значениями размерность и где присутствует достаточное количество ключевых точек для возможности создания непрерывной звуковой интерполяции между ними. Такие наборы данных, чаще всего, используются для лучшего понимания той системы, которая и создала их. Спектр сонификации таких систем простирается от мониторинга работы различных устройств и динамики финансового рынка до наблюдений за изменениями погоды, климата и состояния окружающей среды. Сонификация используется как инструмент, обнаруживающий особенности организации данных и выявляющий новые закономерности, в итоге, например, позволяя атлетам достигать более высоких спортивных результатов, помогая людям с нарушениями зре-

ния получать доступ к большому объему представленной графически информации.

Параметрический мэппинг – наиболее широко используемая техника сонификации, преобразующая многомерное пространство данных в звук. Обычно размерности преобразуемых данных проецируются на звуковые характеристики: физические (частота, амплитуда), психофизиологические (высота, громкость) или комплексные (тембр, ритм). Параметрический мэппинг иногда называют многомерным отображением данных, в котором множество различных значений преобразуется в один звук.

Использование средств музыкальной выразительности в сонификации может служить нескольким целям. Начнем с того, что музыкальные параметры, обладая в той или иной степени силой эмоционального воздействия, могут улучшить восприятие слушателя, а это, в свою очередь, может помочь в восприятии скрытой в данных информации. Положительный слушательский опыт может привести к более глубокому анализу данных и улучшению их интерпретации. Наконец, возможности параметрического мэппинга в музыкальном контексте чрезвычайно обширны, что дает возможность связывать многомерные данные с различными видами музыкальных проявлений в области мелодики, гармонии и полифонии.

Фрайзингер [3] и Уорралл [24] дают обзор истории возникновения и первых шагов техники параметрического мэппинга, а Флауэрс [2] освещает некоторые из ее «подводных камней». Важнейшим ограничением параметрического мэппинга считается его определенная зависимость от психофизиологических параметров: линейные изменения в одной области вызывают нелинейные эффекты слухового восприятия в другой. Взаимодействие параметров может также создавать слуховые «артефакты», которые делают отношения исходных данных и звукового результата неочевидными, вводят слушателя в заблуждение относительно имеющихся взаимосвязей.

Исследователи считают отмеченную «проблему отображения» [2] наиболее серьезным препятствием в сонификации данных – при том, что в целом параметрический мэппинг позволяет очень гибко и содержательно трансформировать незвуковую информацию в звук. Несмотря на разработку многочисленных подходов и эвристических алгоритмов, данная проблема по-прежнему не имеет окончательного решения.

В частности, Крамер[8] считает, что хотя по-настоящему сбалансированное многомерное слуховое отображение на практике может оказаться недостижимым, возможно лишь эвристически оценить приемлемый с точки зрения данной проблемы мэппинг для любого конкретного случая.

С. Бараш, Шафферт и Т. Бараш предлагают шесть различных способов параметрической сонификации данных[1]. В эту таксономию входят:

- алгоритмическая музыка – сонификация звуками, полученными при использовании генеративных или импровизационных моделей в электронной музыке (преимущественно, в стиле «эмбиент»);
- синификация – преобразование последовательных значений набора данных в значения высоты синусоидального тона;
- олицетворение природы – использование хорошо известных звуков, сопровождающих нас в повседневной жизни, чаще – звуков природы;
- формантный подход – метод, при котором значения осей акселерометра параметрически соотносятся с тембровым пространством синтезатора речи;
- музификация – более комплексный способ использования алгоритмической музыки, включающий наличие сюжетной и композиционной структур;
- потоковая сонификация – подход, использующий анализ звуковой сцены с акцентированием внимания слушателя на повторяющихся паттернах.

Музификация как направление параметрической сонификации, таким образом, вплотную приближается к широко распространенному в академической музыке типу «программной музыки» – как минимум, в том ее значении, каковое мы встречаем, например, у О. Мессиана в «Каталоге птиц». Хотя сонификация и программная музыка преследуют разные первичные цели, первая стремится к научному объяснению, в то время как вторая – к художественному переживанию, в основе обеих лежат сходные механизмы воздействия, основанные на биологии, методах познания и культуре человека как феномена.

Поскольку данные возникают в определенном контексте, многие из определяющих этот контекст явлений составляют, по сути, программную «идею» музификации: от «микрокосмоса» (т. е. человека и его

повседневной деятельности) до «макрокосмоса» во всех «масштабах» его проявления (от столкновения элементарных частиц до движения планетарных систем и галактик). Объектами «программной» музификации «микрокосмоса» становятся человеческие эмоции [21], различные виды физической активности человека – от профессионального спорта [4] и танцев [5; 16] до ежедневной физической активности [10; 25] и занятий фитнесом [1; 6]. Объекты музификации «макрокосмоса» еще более разнообразны, будучи, к тому же, представлены на самых разных размерных «уровнях». Здесь мы можем услышать, как звучит физика элементарных частиц [7; 18] и землетрясения [9; 11; 22], как в звуковую форму облакаются климатические изменения [20] и колебания магнитного поля Земли [14]. Благодаря музификации становится возможным представить в звуках солнечное затмение [13], планеты Солнечной системы [12; 17] и даже всю видимую Вселенную [23].

Размышляя о взаимоотношениях между программной музыкой и сонификацией, С. Тейлор пишет: «Как композитор, я давно впечатляюсь наукой и написал множество произведений «программной музыки», вдохновленных научными явлениями. За последние несколько лет я стал недоволен этим подходом ... [так как] обнаружил, что возможно создать новый вид программной музыки, которая основана на внемузыкальной информации, а не просто вдохновлена ею. Данные сами по себе вдохновляют. И по мере того, как мы узнаем больше о происхождении музыки и языка, а также о природе музыкальности человека и животных, мы можем научиться более содержательно и естественно представлять эти данные» [15, 62].

Литература

1. Barrass, S., Schaffert, N., Barrass, T. Probing Preferences between Six Designs of Interactive Sonifications for Recreational Sports, Health and Fitness // Proceedings of ISON 2010, 3rd Interactive Sonification Workshop. 2010. Pp. 23–29.
2. Flowers, J. H. Thirteen years of reflection on auditory graphing: Promises, pitfalls, and potential new directions // Proceedings of the First Symposium on Auditory Graphs. 2005. Pp. 406–409.

3. *Frysingher, S. P.* A brief history of auditory data representation to the 1980s // *Proceedings of the First Symposium on Auditory Graphs.* 2005. Pp. 410–413.
4. *Godbout, A., Thornton, C., Boyd, J. E.* Mobile Sonification For Athletes: a Case Study in Commercialization of Sonification // *The 20th International Conference on Auditory Display.* 2014.
5. *Großhauser, T., Hermann, T.* Wearable Setup for Gesture and Motion Based Closed Loop Audio Interaction // *The 16th International Conference on Auditory Display.* 2010. Pp. 31–38.
6. *Hermann, T., Zehe, S.* Sonified Aerobics – Interactive Sonification of Coordinated Body Movements // *The 17th International Conference on Auditory Display.* 2011.
7. *Höldrich, R., Vogt, K.* A Metaphoric Sonification Method – Towards the Acoustic Standard Model of Particle Physics // *The 16th International Conference on Auditory Display.* 2010. Pp. 271–278.
8. *Kramer, G.* Some organizing principles for representing data with sound // *Auditory display: Sonification, Audification, and Auditory Interfaces, Santa Fe Institute Studies in the Sciences of Complexity, Proceedings, Volume XVIII, Reading, MA: Addison Wesley Publishing Company.* 1994. Pp. 185–221.
9. *McGee, R., Rogers, D.* Musification of Seismic Data // *The 22nd International Conference on Auditory Display.* 2016.
10. *Mercer, K., Li M., Giangregorio, L., Burns, C., Grindrod K.* Behavior Change Techniques Present in Wearable Activity Trackers: A Critical Analysis // *JMIR mHealth and uHealth.* 2016. V. 4. e40.
11. *Paté, A., Holtzman, B., Waldhauser, F., Repetto, D., Paisley, J.* Human and Machine Listening of Seismic Data // *The 23rd International Conference on Auditory Display.* 2017. Pp. 142–145.
12. *Quinton, M., McGregor, I., Benyon, D.* Sonifying the Solar System // *The 22nd International Conference on Auditory Display.* 2016.
13. Researchers Use Eclipse Data to Create Musical Composition [Электронный ресурс]. URL: <https://www.news.gatech.edu/2017/08/18/researchers-use-eclipse-data-create-musical-composition> (дата обращения: 03.04.2019).
14. Sonification Contest. International Conference for Auditory Display [Электронный ресурс]. URL: <https://iem.kug.ac.at/icad15/icad15/schedule/sonification-contest.html> (дата обращения: 03.04.2019).

15. *Taylor, S.* From Program Music to Sonification: Representation and the Evolution of Music and Language // The 23rd International Conference on Auditory Display. 2017. Pp. 57–63.
16. *Tissberger, J. P., Wersényi, G.* Sonification Solutions for Body Movements in Rehabilitation of Locomotor Disorders // The 17th International Conference on Auditory Display. 2011.
17. *Tomlinson, B. J., Winters, R. M., Latina, C., Bhat, S., Rane, M., Walker, B. N.* Solar System Sonification: Exploring Earth and its Neighbors Through Sound // The 23rd International Conference on Auditory Display. 2017. Pp. 128–134.
18. *Vogt, K., Höldrich, R., Pirró, D., Rumori, M., Rossegger, S., Riegler, W., Tadel, M.* A Sonic Time Projection Chamber: Sonified Particle Detection at CERN // The 16th International Conference on Auditory Display. 2010. Pp. 103–108.
19. *Walker, B., Kramer, G.* Ecological psychoacoustics and auditory displays: Hearing, grouping, and meaning making. // Ecological psychoacoustics, 2004. Pp. 150–175.
20. Weather Data [Электронный ресурс]. URL: https://icad.org/files/sounds/Weather_Sonification.wav (дата обращения: 03.04.2019).
21. *Winters, R. M., Wanderley, M. M.* Sonification of Emotion: Strategies and results from the intersection with music // Cambridge University Press. 2014. V. 19. № 1. Pp. 60–69.
22. *Winters, R. M., Weinberg, G.* Sonification of the Tohoku earthquake: Music, popularization & the auditory sublime // The 21th International Conference on Auditory Display The 21st International Conference on Auditory Display. 2015. Pp. 273–280.
23. *Winton, R. J., Gable, T. M., Schuett, J., Walker, B. N.* A sonification of Kepler space telescope star data // Proceedings of the 18th International Conference on Auditory Display. 2012. Pp. 218–220.
24. *Worrall, D.* Sonification: A Prehistory // The Proceedings of 24th International Conference on Auditory Display. 2018. Pp. 177–182.
25. *Yang, J., Hunt, A.* Sonic Trainer: Real-Time Sonification of Muscular Activity and Limb Positions in General Physical Exercise // Proceedings of ISON 2013, 4th Interactive Sonification Workshop. 2013. Pp. 44–51.

References

1. *Barrass, S., Schaffert, N., Barrass, T.* Probing Preferences between Six Designs of Interactive Sonifications for Recreational Sports, Health and Fitness // *Proceedings of ISON 2010, 3rd Interactive Sonification Workshop*. 2010. Pp. 23–29.
2. *Flowers, J. H.* Thirteen years of reflection on auditory graphing: Promises, pitfalls, and potential new directions // *Proceedings of the First Symposium on Auditory Graphs*. 2005. Pp. 406–409.
3. *Frysiner, S. P.* A brief history of auditory data representation to the 1980s // *Proceedings of the First Symposium on Auditory Graphs*. 2005. Pp. 410–413.
4. *Godbout, A., Thornton, C., Boyd, J. E.* Mobile Sonification For Athletes: a Case Study in Commercialization of Sonification // *The 20th International Conference on Auditory Display*. 2014.
5. *Großhauser, T., Hermann, T.* Wearable Setup for Gesture and Motion Based Closed Loop Audio Interaction // *The 16th International Conference on Auditory Display*. 2010. Pp. 31–38.
6. *Hermann, T., Zehe, S.* Sonified Aerobics – Interactive Sonification of Coordinated Body Movements // *The 17th International Conference on Auditory Display*. 2011.
7. *Höldrich, R., Vogt, K.* A Metaphoric Sonification Method – Towards the Acoustic Standard Model of Particle Physics // *The 16th International Conference on Auditory Display*. 2010. Pp. 271–278.
8. *Kramer, G.* Some organizing principles for representing data with sound // *Auditory display: Sonification, Audification, and Auditory Interfaces*, Santa Fe Institute Studies in the Sciences of Complexity, Proceedings, Volume XVIII, Reading, MA: Addison Wesley Publishing Company. 1994. Pp. 185–221.
9. *McGee, R., Rogers, D.* Musification of Seismic Data // *The 22nd International Conference on Auditory Display*. 2016.
10. *Mercer, K., Li M., Giangregorio, L., Burns, C., Grindrod K.* Behavior Change Techniques Present in Wearable Activity Trackers: A Critical Analysis // *JMIR mHealth and uHealth*. 2016. V. 4. e40.
11. *Paté, A., Holtzman, B., Waldhauser, F., Repetto, D., Paisley, J.* Human and Machine Listening of Seismic Data // *The 23rd International Conference on Auditory Display*. 2017. Pp. 142–145.

12. *Quinton, M., McGregor, I., Benyon, D.* Sonifying the Solar System // The 22nd International Conference on Auditory Display. 2016.
13. Researchers Use Eclipse Data to Create Musical Composition URL: <https://www.news.gatech.edu/2017/08/18/researchers-use-eclipse-data-create-musical-composition> (03.04.2019).
14. Sonification Contest. International Conference for Auditory Display. URL: <https://iem.kug.ac.at/icad15/icad15/schedule/sonification-contest.html> (03.04.2019).
15. *Taylor, S.* From Program Music to Sonification: Representation and the Evolution of Music and Language // The 23rd International Conference on Auditory Display. 2017. Pp. 57–63.
16. *Tissberger, J. P., Wersényi, G.* Sonification Solutions for Body Movements in Rehabilitation of Locomotor Disorders // The 17th International Conference on Auditory Display. 2011.
17. *Tomlinson, B. J., Winters, R. M., Latina, C., Bhat, S., Rane, M., Walker, B. N.* Solar System Sonification: Exploring Earth and its Neighbors Through Sound // The 23rd International Conference on Auditory Display. 2017. Pp. 128–134.
18. *Vogt, K., Höldrich, R., Pirró, D., Rumori, M., Rossegger, S., Riegler, W., Tadel, M.* A Sonic Time Projection Chamber: Sonified Particle Detection at CERN // The 16th International Conference on Auditory Display. 2010. Pp. 103–108.
19. *Walker, B., Kramer, G.* Ecological psychoacoustics and auditory displays: Hearing, grouping, and meaning making. // Ecological psychoacoustics, 2004. Pp. 150–175.
20. Weather Data. URL: https://icad.org/files/sounds/Weather_Sonification.wav (03.04.2019).
21. *Winters, R. M., Wanderley, M. M.* Sonification of Emotion: Strategies and results from the intersection with music // Cambridge University Press. 2014. V. 19. № 1. Pp. 60–69.
22. *Winters, R. M., Weinberg, G.* Sonification of the Tohoku earthquake: Music, popularization & the auditory sublime // The 21th International Conference on Auditory Display The 21st International Conference on Auditory Display. 2015. Pp. 273–280.
23. *Winton, R. J., Gable, T. M., Schuett, J., Walker, B. N.* A sonification of Kepler space telescope star data // Proceedings of the 18th International Conference on Auditory Display. 2012. Pp. 218–220.

24. *Worrall, D.* Sonification: A Prehistory // The Proceedings of 24th International Conference on Auditory Display. 2018. Pp. 177–182.

25. *Yang, J., Hunt, A.* Sonic Trainer: Real-Time Sonification of Muscular Activity and Limb Positions in General Physical Exercise // Proceedings of ISon 2013, 4th Interactive Sonification Workshop. 2013. Pp. 44–51.

КРАСНОСКУЛОВ

Алексей Владимирович

Профессор,
кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой музыкаль-
ной звукорежиссуры и информа-
ционных технологий

Alexey V.

KRASNOSKULOV

PhD in History of Arts,
Head of the Department of Sound
Engineering and Information
Technology,
Rachmaninov Rostov State
Conservatory

rostcons@yandex.ru

СОЗДАНИЕ МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ПРОЕКТА НА ОСНОВЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

THE CREATION OF A MULTIMEDIA PROJECT BASED ON POETIC TEXT

Аннотация: В статье ставится вопрос о широком использовании в современном искусстве синтеза различных художественных средств для создания произведений. Акцентируется тот факт, что существенные новые результаты ожидаются при использовании принципиально различных видов искусства. В этом случае достигим не только количественный, но и качественный эффект, поскольку проявляется синергия используемых видов искусств. Синтез нескольких средств при доминировании поэтических произведений высокого уровня имеет свои особенности, которые необходимо учитывать и обобщать.

Подробно рассматривается попытка создания мультимедийного проекта на основе венка сонетов Максимилиана Волошина «Corona Astralis», осуществленная авторами статьи и представляющая собой пример нестандартного соединения поэтического текста, его художественного звукового прочтения, музыки и живописи. Описаны особенности строения сонета, проанализированы средства для создания более яркого и адекватного тексту впечатления, среди которых – одновременное использование художественного чтения текста сонетов и их письменного представления, а также живописных и музыкальных иллюстраций после каждого из сонетов. Авторы выражают надежду, что созданный мультимедийный продукт позволит приобщить к творчеству М. Волошина достаточно широкую аудиторию.

Ключевые слова: М. Волошин, сонет, мультимедийный проект, синтез искусств.

Summary: The article raises the question of the wide use in contemporary art of synthesis of various artistic means for the creation of works. The author emphasizes the fact that significant new results are expected when using fundamentally different types of art. In this case, not only a quantita-

tive but also a qualitative effect is achieved, since the synergy of the arts used is manifested. The synthesis of several funds with the dominance of the poetic works of the highest level has its own characteristics that must be considered and generalized. An attempt to create a multimedia project based on the wreath of Maximilian Voloshin's sonnets "Corona Astralis", which is an example of a non-standard combination of poetic text, its artistic sound reading, music and painting, is considered in detail. The features of the structure of the sonnet are described, the means for creating a more vivid and adequate impression of the text are analyzed, among them – the simultaneous use of artistic reading of the text of sonnets and their written presentation, as well as pictorial and musical illustrations after each of the sonnets. The authors hope that the created multimedia product will draw attention of a wide audience to M. Voloshin's oeuvre quite.

Key words: M. Voloshin, sonnet, multimedia project, synthesis of arts.

Одна из характерных тенденций современного периода развития искусства – все более широкое использование синтеза различных художественных средств. Особенно существенные новые результаты ожидаются при использовании принципиально различных видов искусства при создании художественного произведения. В этом случае достигим не только количественный, но и качественный эффект, поскольку проявится синергия используемых видов искусств.

Такого рода синтетические произведения могут создаваться как новые творения (обычно на основе современных информационных технологий), так и в виде добавления новых измерений в ранее созданные произведения. Это могут быть графические иллюстрации к литературным произведениям, музыкальное сопровождение к пьесам или художественному чтению, сочинение вокальных произведений на ранее созданные стихи других авторов. Такого рода дополнения, иллюстрации литературных и драматических произведений давно используются и достаточно полно исследованы многими авторами. При этом разные виды художественного выражения используются, как правило, весьма неравномерно. Известны многие совершенные вокальные произведения на слабые поэтические тексты (например, у Чайковского, Рахманинова), или весьма поверхностные графические иллюстрации выдающихся литературных произведений. В этих случаях доминирование одной из

модальностей выразительных средств делает недостатки дополнений не очень существенными.

Менее привычны произведения, в которых используется несколько видов и модальностей создания художественных образов. Опера, балет, выступления рок-музыкантов создали определенные традиции сочетания различных средств воздействия на зрителя (слушателя). Но синтез нескольких средств при доминировании поэтических произведений высокого уровня имеет свои особенности, которые необходимо учитывать и обобщать. Увеличение числа измерений художественного пространства нелинейно сказывается на восприятии произведения, требуется иметь четкие критерии передачи основного смысла произведения и создания требуемого художественного образа.

Примером такого нестандартного соединения поэтического текста, его художественного звукового прочтения, музыки и живописи является попытка создания мультимедийного проекта на основе венка сонетов Максимилиана Волошина «Corona Astralis». Сам жанр венка сонетов является труднейшим в поэзии, поэтому очень редко реализуется, в том числе признанными поэтами самого высокого уровня. Тем не менее, начиная с эпохи Возрождения и до современности этот вид поэтического творчества не угасает, дав миру шедевры.

Сонет (итал. sonetto, окс. sonet) – твердая поэтическая форма: стихотворение из 14 строк, образующих 2 четверостишия-катрена (на 2 рифмы) и 2 трехстишия-терцета (на 2 или 3 рифмы), во «французской» (или в «итальянской» последовательности). Принято относить к сонетам также «шекспировский сонет», или сонет с «английской» рифмовкой — (три катрена и заключительное двустишие, называемое «сонетным ключом»). Венок сонетов состоит из 15 сонетов, связанных друг с другом по определенной схеме: последняя строка предыдущего сонета является первой строкой последнего. Все эти строки вместе объединены магистралом, составленным из первых строчек всех предыдущих. Причем венок заканчивается той же строкой, что и начинается.

Выдающийся деятель российской культуры «Серебряного века» Максимилиан Волошин занимает особое место в истории России. Это связано как с широким диапазоном его творчества (поэт, художник, критик, искусствовед, переводчик), так и с его ролью в объединении деятелей культуры всевозможных направлений, помощи им в трудное

время Гражданской войны и позднее, с высоким авторитетом в самых разных кругах общества [1].

Венок сонетов «Corona Astralis» (Звездная корона) – часть двойного венка сонетов (второй – «Lunaria») – написан в 1909 году и посвящен Е. И. Дмитриевой [2]. Это произведение является ярким образцом символизма в поэзии, не имеет сюжета в обычном смысле слова и отличается особым поэтическим совершенством и яркостью художественных образов. В нем выражено эзотерическое восприятие мира в связи с увлечением оккультизмом Волошиным в этот период. Поэтому ставилась задача создания дополнительных средств для создания более яркого и адекватного тексту впечатления. Для этого в мультимедийном проекте используется одновременно художественное чтение текста сонетов и их письменное представление, а также живописные и музыкальные иллюстрации после каждого из сонетов. Текст читает Сергей Макаренко, живописные иллюстрации Юрия Рыжова, музыка Владимира Рыжова. Поскольку содержание каждого сонета меняется от строфы к строфе, то меняются при этом и живописные иллюстрации (в случае необходимости). Это же относится и к музыке, в соответствии с развитием которой могут меняться живописные иллюстрации. При этом возможны некоторые повторы живописных иллюстраций в связи с характером стихов и музыки. Музыка (исполняется на синтезаторе «Yamaha») воспроизводится во время демонстрации текста сонетов. Получающаяся музыкальная форма – сюита с элементами сонатности. Сонеты обрамляются прологом и эпилогом, в которых представлены основные темы. Как уже отмечалось, основным центром художественного развития является поэтический текст, представленный как в письменной форме, так и в виде чтения стихов. И музыка, и живописные иллюстрации имеют вспомогательный характер и дополняют поэтические образы. Четкая связь сонетов в венке усиливает впечатление цельности художественного развития.

Текст магистрала, объединяющего все крайние строки сонетов, состоит, как и каждый сонет, из 14 строк:

*В мирах любви – неверные кометы, –
Закрит нам путь проверенных орбит!
Явь наших снов земля не истребит, –
Полночных солнц к себе нас манят светы.*

*Ах, не крещен в глубоких водах Леты
Наш горький дух, и память нас томит.
В нас тлеет боль внежизненных обид –
Изгнанники, скитальцы и поэты!*

*Тому, кто зряч, но светом дня ослеп,
Тому, кто жив и брошен в темный склеп,
Кому земля - священный край изгнания,*

*Кто видит сны и помнит имена, –
Тому в любви не радость встреч дана,
А темные восторги расставань!*

Проект оформлен для пользователей в виде DVD-диска. Пользователь может выбирать как отдельные сонеты, пролог или эпилог для прочтения-прослушивания-просмотра, так и воспринимать проект целиком, от начала до конца.

Мультимедийные проекты, содержащие более двух различных по модальности составляющих, пока не очень распространены, поэтому целесообразно набирать опыт их построения и использования. Но ясно, что в произведениях такого уровня, как венок сонетов «Согона Astralis», доминирующую роль в мультимедийном пространстве должен играть поэтический текст. Авторы надеются, что созданный мультимедийный продукт позволит приобщить к творчеству М. Волошина достаточно широкую аудиторию, а его поэтические строки:

*Все видеть, все понять, все знать, все пережить,
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,
Пройти по всей земле горящими ступнями,
Все воспринять и снова воплотить...*

смогут стать девизом многих молодых людей.

Литература

1. Филиппов Б. А. Дом в мироздании / М. Волошин – Дом поэта: вступительная статья. – Л.: Детская литература, 1991. – С. 7–26.
2. Волошин, М. А. Коктебельские берега. Поэзия, рисунки, акварели, статьи. – Симферополь: Таврия, 1990. – 248 с.

References

1. *Filippov B. A. Dom v mirozdanii* [House in the universe] // M. Voloshin – Dom poeta [M. Voloshin – Poet's House]. Leningrad: Detskaya literatura, 1991. pp. 7–26.
2. *Voloshin M. A. Koktebel'skie berega. Poeziya, risunki, akvareli, stat'I* [Koktebel coast. Poetry, drawings, watercolors, articles]. Simferopol: Tavriya, 1990. 248 p.

РЫЖОВ

Владимир Петрович

доктор физико-математических наук, профессор,
Южный Федеральный
университет

РЫЖОВ

Юрий Владимирович

доктор культурологии,
доцент, Южный Федеральный
университет

Vladimir P.

RYZHOV

Doctor of Physics and Mathematics,
Professor
South Federal University

Yuri V.

RYZHOV

Doctor of Culturology,
Associated Professor
South Federal University

vpr_trtu@mail.ru

**МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ ПРОЕКТ «ЗЕМЛЯ И НЕБО»:
СИНТЕЗ ИСКУССТВ НА МАТЕРИАЛЕ
ПРЕЛЮДИЙ И. СОКОЛОВА**

**MULTIMEDIA PROJECT “EARTH AND SKY”:
A SYNTHESIS OF THE ARTS IN
I. SOKOLOV’S PRELUDES**

Аннотация: В статье проанализированы особенности воздействия произведений искусства, представленных в рамках мультимедийного проекта. Автор акцентирует внимание на зависимости восприятия искусства от творческого воображения слушателей, их образованности, от их мировоззрения, проводятся параллели между восприятием нескольких видов искусства в их синтезе и восприятием каждого произведения искусства в отдельности. Отдельное внимание уделено истории создания фортепианных произведений и произведений изобразительного искусства, проанализированы религиозные, исторические, поэтические и музыкальные стимулы возникновения замысла этих произведений. По мнению автора, благодаря объединению различных способов информации – «движущегося» видео и звучания музыки, – появилась возможность одновременного восприятия нескольких видов искусства, а значит, и их взаимообогащения.

Подробно рассмотрены вопросы соответствия средств выразительности, применяемых художником и композитором, а также вопросы их стилистического единства. Автор уделяет внимание понятиям и определениям, объединяющим литературу, живопись и музыку, находит точки их соприкосновения. В статье проанализированы особенности композиторской техники и приемов «наивного» искусства, применяемых в живописи. Акцентируется роль нового художественного произведения, появившегося благодаря мультимедийному проекту, в развитии ассоциативного мышления и творческого воображения слушателей, обогащении их духовного мира.

Ключевые слова: художественный образ, восприятие, проект, воображение, трактовка, стиль, эпиграф, тональность, ассоциация, форма.

Summary: The article analyzes the effects of works of art submitted as part of a multimedia project. The author focuses on the perception of art from the creative imagination of listeners, their education, their worldview. The author of the parallels between the perception of several art forms in their synthesis and perception of each artworks.

The article presents the history of creation of piano works and works of fine art, analyzed religious, historic, poetic and musical stimuli arise the idea of these works.

According to the author, by combining different ways of information- "moving" video and music, is a moment of opportunity simultaneous perception of multiple forms of art, and therefore their mutual enrichment.

Particular attention paid to the issue in the article matching funds expressiveness, applied artist and composer, as well as the question of their stylistic unity. The author examines the concepts and definitions that integrate literature, painting and music, finding points of contact. The article analyzes the features of composer technics and methods of "naive" art used in painting.

The article underlines the role of new artistic work, appeared through multimedia project in the development of associative thinking and the creative imagination of listeners, enrich their spiritual world.

Keywords: artistic image, perception, project, imagination, interpretation, style, epigraph, tonality, association, form.

Объединение нескольких видов искусств в единое целое в XXI веке обусловлено сложностью создаваемых произведений искусства и вызвано потребностью сделать их более доступными для восприятия. Развитие современных технологий явилось базой для формирования нового художественного продукта, одним из проявлений которого стал жанр мультимедийного проекта, соединяющий в себе несколько способов передачи информации.

В качестве примера хотелось бы представить мультимедийный проект «Земля и небо», объединяющий литературу (Евангелие, поэтические произведения), музыку («Евангельские картины» Ивана Соколова) и живопись (картины Константина Сутягина). Этот проект включает в себя интернет-конкурс пианистов, который проходит с сентября 2018 года по апрель 2019 года и завершается Пасхальным концертом в Московской консерватории.

Основным творческим стимулом к созданию 33 фортепианных прелюдий для Ивана Соколова была идея отражения в музыке жизни Христа. Вот что говорит композитор о восприятии образов Евангелия: «Если я пишу сочинение о Боге, об Иисусе Христе, то Он везде, и я смело могу писать о Вселенной. А что она для меня значит? Это сотворенная Богом русская природа» [7]. Это обожествление природы приводит Соколова к поэтическим ассоциациям, в частности к стихотворению Тютчева «Эти бедные селенья», в котором «царь небесный» благословляет «русский народ» и землю родную. Единение Христа и народа, отраженное в стихотворении, дает композитору повод назвать цикл прелюдий «Земля родная», который впоследствии будет переименован в «Евангельские картины».

Кроме исторических, религиозных и литературных стимулов создания прелюдий, был еще и их музыкальный прообраз – это цикл из Двадцати четырех прелюдий и фуг Баха. Но баховская идея освоения всех двадцати четырех тональностей была обогащена Соколовым освоением еще шести энгармонических тональностей, что, безусловно, расширило возможности их восприятия и привело к равноправию всех тридцати тональностей. Таким образом, баховская идея равномерной темперации в «Евангельских картинах» была доведена Соколовым до конца – получился «Хорошо Темперированный Рояль»! Принцип терцового соотношения тональностей, использующийся в «Евангельских картинах», Соколов «унаследовал» от Кюи, впервые применившего его в своих Двадцати пяти фортепианных прелюдиях.

Каждая прелюдия снабжена эпиграфом из Евангелия, который был подобран композитором уже после создания цикла с целью наиболее полного раскрытия его содержания. Но Соколов подчеркивает: «Музыка гораздо глубже, чем любое ее словесное описание. Это мое восприятие одной из возможных ее трактовок». [7].

Константин Сутягин создавал картины, вдохновляясь Евангельскими сюжетами и, одновременно, воспринимая музыку прелюдий Соколова. Все семьдесят картин имеют названия, часть из которых напрямую не связана с Евангелием. Как объясняет художник: «В какой-то момент я понял, что Евангелие – это и про меня тоже! Каждое событие Евангелия имеет отношение к сегодняшнему дню» [8]. Таким образом, темой актуальности Евангельских сюжетов и идей пропитаны и прелюдии И. Соколова, и картины К. Сутягина, это их объединяет и создает единое произведение искусства.

Интересно проанализировать процесс восприятия мультимедийного проекта, поскольку слушатели в зале становятся, одновременно, и зрителями, и читателями. Объединяющим началом для произведений литературы, музыки и живописи является существование свойственных им общих определений и терминов, таких как «стиль», «форма», «образ», «тональность», «ритм», «техника», «перспектива», «колорит».

Анализируя стиль «Евангельских картин», хотелось бы отметить удивительное соответствие «простого» стиля Соколова, стиля «наивного» искусства («примитивизма» – направления, к которому отчасти можно отнести картины Сутягина), и торжественного, основательного стиля строф Евангелия.

«Простой стиль» Соколова проявляется, по мнению Н. Ручкиной, в использовании «уже существующих готовых музыкальных элементов и излюбленных композиционных приемов», он «ориентирован на сентиментальность и меланхоличность «усталой» эпохи, доступность восприятию, отрешение от новизны» [6, 9], ему «свойственен сильный ностальгический элемент». [6, 23]. Композитор не просто возвращается к тональной музыке, он любит сопоставлением гармоний, мастерски обогащает их, используя весь свой опыт создания «концептуальных» сочинений. В прелюдиях мирно «уживаются» и простые трезвучия, и любимые автором большие септаккорды всех видов, передавая всю гамму человеческих переживаний. Этот доверительный и искренний стиль помогает Соколову раскрыть смысл Евангельских эпиграфов. Например, в Тридцать первой прелюдии объемность звучания (используются все регистры), гармоническое разнообразие (композитор «путешествует» по всем 24-м тональностям), трогательность мелодий раскрывают смысл эпиграфа «И во всех народах прежде должно быть проповедано Евангелие».

Стиль «наивного искусства» Сутягина, «которое многие исследователи относят к широкой области искусства примитива» [1, 230], возвращает нас ко времени создания Евангелия, обогащая и по-новому освещая события сегодняшнего дня. С проблемой примитива «неразрывно связывались теоретические представления о первоэлементах художественного творчества» [2, 64]. Картину «Отче наш» художник пишет на доске от двери из Андреевского скита, найденной на Афоне. Слова молитвы «Отче наш», написанные мелом на доске, окутывают древностью звуки этой молитвы в Девятнадцатой прелюдии. Напи-

санная на стертой иконной доске, «Богородица, спаси нас» наполняет духом кротости и мольбы начало Тридцать первой прелюдии. Картина «Тайная вечеря», выполненная на потрескавшемся дереве, появляется в Эпилоче (т. 24), высвечивая выражения лиц Христа и учеников. Обожженный кирпич озаряет пламенем картины «Преображение» и «Предательство Иуды». Появление этих картин в Речитативе и Эпилоче помогает осознать ход событий, отраженных в Евангелии. «Материал – это ведь тоже уже высказывание – говорит Сулягин. – И часто более искреннее, чем то, что потом художник на нем сверху нарисовал» [4]. И чем больше «рукотворности» и непосредственности в материале (неуклюжего детского почерка, неровных краев досок или фанеры, трещин, дырок от гвоздей, облупившейся краски), тем ближе образ картины как к народному творчеству, так и к стилю Евангельских сюжетов.

Особо хотелось бы осветить вопрос соотношения тональностей, тембра и фактуры в прелюдиях с красочностью и динамичностью картин, а также с трактовкой событий Евангелия. Осознание Соколовым «противоположной семантики» [7] энгармонических тональностей, придание каждой тональности свойственного только ей колорита и настроения совпадает с появлением соответствующих красок, редкого сочетания цветов, чередования света и тени в картинах Сулягина. Так, в Тринадцатой прелюдии тяжелый, суровый и величественный Добемень мажор соответствует темно-зеленому мрачному фону картины «Буря». Здесь важно также отметить соответствие фактуры, тембра и ритма прелюдии, представляющих собой тяжелые триоли двойными нотами, мрачному колориту картины: рельефу волн, оттеняемых то голубыми, то черными мазками. Появляющийся в начале второй части, таинственный и тихий, ми минор (т. 20) ассоциируется у художника со светлым небом, на фоне которого появляется слово «Бог», а грандиозная кульминация в До мажоре (т. 28) трактуется появлением Христа в ореоле света среди мрака. Восторженное звучание Добемень мажора в репризе (т. 37) сопровождается светящимся нежно-голубым фоном картины «Ледоход. Переправа». В коде, при постепенном истаянии гармоний, образ Христа возникает на фоне светлеющего неба. Таким образом, и композитор, и художник передают магнетизм и святость Евангельского эпиграфа «В четвертую же стражу ночи пришел к ним Иисус, идя по морю» (Мф 14, 25).

Несмотря на то, что и в живописи, и в музыке существует понятие «форма», проявляется она по-разному: в музыке – с течением време-

ни, в живописи – при восприятии размера и жанра картины (монументальная живопись, портретная миниатюра и т. д.). Для отражения меняющихся в процессе музыкального развития образов Сутягин применяет «движущееся» видео, используя приемы перемещения одних персонажей и образов на фоне других, а также приемы укрупнения деталей картины, придающих смысл конкретным разделам прелюдий, что способствует восприятию их формы. Например, в Тринадцатой прелюдии, перед наступлением До мажорной кульминации, на картине «Буря» образ Христа «движется» на фоне волн к лодке; в момент звучания репризы на картине «Ледоход. Переправа» крупным планом показываются руки людей, берущих ребенка из лодки. В Девятнадцатой прелюдии, по мере звучания молитвы «Отче наш», на картине последовательно и крупно появляются слова, соответствующие молитвенному речитативу.

Интересно отметить, что существует и обратная связь – от восприятия картины к музыкальному впечатлению. По словам критиков, в картинах Сутягина «сквозь откровенно «наивную» манеру изображения явно проступает утонченное цветоощущение.... В какой-то момент восприятие переключается на живописно-музыкальный лад и начинает видеть редкостную чистоту и звучность цвета, или чудесные нестройные аккорды, или какие-то сложные, почти тяжелые ритмы, или совсем нежные мелодии» [5]. Например, картины «Чистопрудный бульвар», «Москва-река» (не вошедшие в «Евангельские Картины»), благодаря свойственным им колориту, фактуре, ритму, могут рождать музыкальные ассоциации. Это еще раз подтверждает родство живописи и музыки, синтез которых позволяет «видеть» музыку и «слышать» картины.

А вот различие между этими видами искусства ярко и подробно охарактеризовал Н. Римский-Корсаков: «Живопись дает образ и мысль, и нужно создать в своем воображении настроение. Поэзия слова дает мысль, и по ней нужно создать образ и настроение, а музыка дает настроение, и по нем надобно воссоздать мысль и образ» [3]. Таким образом, наше воображение, при восприятии одного вида искусства, должно или «дочувствовать», или «домыслить» художественный образ. А при восприятии мультимедийного проекта и мысль, и настроение, и образ представлены ярко и полно, дополняя друг друга и помогая работе нашего воображения.

Но, безусловно, восприятие каждого конкретного вида искусства может и резко отличаться от предлагаемой в мультимедийном проекте

трактовки. Так, например, Тринадцатая прелюдия может вызвать ассоциацию со стихотворением Пушкина «К морю», вдохновившим Айвазовского и Репина к созданию картины «Прощание Пушкина с морем». Возникает и музыкальная ассоциация – со «Сказкой» Метнера си-бемоль минор. А появление в Эпilogе хорала «Из глубины взываю к тебе, Господи!», впервые прозвучавшего в Первой прелюдии, но теперь изложенного аккордами (т. 55), воскрешает в памяти образ корабля Садко, вдруг «вырастающего» из волн Ильмень-озера.... И таких ассоциаций – и поэтических, и живописных, и музыкальных может быть много, и это замечательно, так как основная задача мультимедийного проекта – не ограничивать восприятие произведения искусства каким-то одним художественным образом, а, наоборот, развивать воображение и творческие возможности слушателей и способствовать появлению самых неожиданных ассоциаций.

Литература

1. *Авдеева, В. В.* Современное наивное искусство Германии: проблемы изучения / В. В. Авдеева // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – N 33. – С. 230-238.
2. *Богемская, К. Г.* Первоэлемент творчества // Декоративное искусство. 1993. № 1-2.
3. Живопись и музыка – синтез в искусстве. <http://shk-iskusstv.ru/metodicheskaya-kopilka/zhivopis-i-muzyka-sintez-v-iskusstve/> 20.03.2019 г.
4. Земля и небо. Диалоги композитора и художника. http://zemlyainebo.ru/dialogs/part_6/ 21.03.2019 г.
5. О живописи Константина Сутягина. <https://1-9-6-3.livejournal.com/282229.html> / 21.03.2019 г.
6. *Ручкина, Н. П.* Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление «простого» стиля. Автореф. дисс. <...> канд. иск. – М., 2017. – 26 с.
7. Соколов о музыкальной части проекта. https://www.dropbox.com/s/4kix64xsphbхрх/sokolov_about-his-music.pdf?dl=0 / 15.03.2019 г.
8. Художник Константин Сутягин о проекте «Евангельские картины» (Земля и небо). URL: <https://youtu.be/FiFxqqP92xI> (15.03.2019)

References

1. *Avdeeva V. V.* Sovremennoe naivnoe iskusstvo Germanii: problemy izucheniya [Modern naive art of Germany: problems of studying] // *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*. 2004, Iss. 33, pp. 230-238.
2. *Bogemskaya K. G.* Pervoelement tvorchestva [Primary element of creativity] // *Dekorativnoe iskusstvo*. 1993. № 1–2.
3. Zhivopis' i muzyka – sintez v iskusstve [Painting and music - synthesis in art]. URL: <http://shk-iskusstv.ru/metodicheskaya-kopilka/zhivopis-i-muzyka-sintez-v-iskusstve> (20.03.2019).
4. Zemlya i nebo. Dialogi kompozitora i hudozhnika [The Earth and the Sky. Composer's and artist's dialogues]. URL: http://zemlyainebo.ru/dialogs/part_6 (21.03.2019).
5. O zhivopisi Konstantina Sutyagina [About Konstantin Sutyagin's painting]. URL: <https://1-9-6-3.livejournal.com/282229.html> (21.03.2019).
6. *Ruchkina N. P.* Kompozitorskoe tvorchestvo I. G. Sokolova: stanovlenie «prostogo» stilya [Composer's creativity of I. G. Sokolov: the formation of a "simple" style]. Synopsis of PhD. Moscow, 2017. 26 p.
7. Sokolov o muzykal'noj chasti proekta [Sokolov on the musical part of the project]. https://www.dropbox.com/s/4kix64xsphbxpyx/sokolov_about-his-music.pdf?dl=0 (15.03.2019).
8. Hudozhnik Konstantin Sutyagin o proekte «Evangel'skie kartiny» (Zemlya i nebo) [An artist Konstantin Sutyagin about the project "Gospel Paintings" (The Earth and the Sky)]. URL: <https://youtu.be/FiFxqpP92xI> (15.03.2019).

АНДРЕЕВА

Екатерина Владимировна

лауреат международных конкурсов, доцент кафедры фортепиано, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Ekaterina V.

ANDREEVA

A winner of the international music competition, Associate Professor of the piano department, Rachmaninov Rostov State Conservatory

gekata-royal@mail.ru

МУЛЬТИМЕДИЙНАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ КАК ФОРМА МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО КОММЕНТАРИЯ

MULTIMEDIA PRESENTATION AS PART OF THE ANALYTICS TOOLKIT

Аннотация: Презентация PowerPoint является одним из инструментов современной музыковедческой реальности. В арсенал музыковедческих средств входят такие виды презентаций, как презентации для поддержки мероприятия/события, для научно-практической конференции, учебная презентация, презентация рекламного характера, презентация по типу электронного образовательного ресурса, в том числе созданная для самостоятельного изучения материала.

Содержательное наполнение, объём, структура, соотношение текста, музыки, видео, анимационных эффектов авторской музыковедческой презентации определяются предполагаемым форматом встречи и уровнем подготовки целевой аудитории. В статье рассматриваются принципы построения некоторых презентаций, созданных автором в последние годы.

Статья содержит некоторые рекомендации по стилистике оформления и отбору элементов визуализации, посредством которых реципиент включается в музыкально ориентированную полихудожественную деятельность.

Презентация усиливает эмоциональный эффект музыковедческого высказывания. Она позволяет предоставлять реципиенту текстовую, аудио- и видеоинформацию, становится современным инструментом музыковедческого комментария и является отличным помощником музыковеда-аналитика в его педагогической, искусствоведческой и коммуникативной практике.

Ключевые слова: презентация, мультимедиа, музыковедение, анализ музыкальных произведений, музыковедческий комментарий, коммуникация, реципиент.

Summary: PowerPoint Presentation is one of the tools of modern musicological reality. The arsenal of musicological tools includes such types of presentations as presentations to support an event, for a scientific-practical conference, an educational presentation, an advertising presentation, a presentation on the type of electronic educational resource, including one created for independent study of the material.

Content, volume, structure, the ratio of text, music, video, animation effects of the author's musicological presentation are determined by the intended format of the meeting and the level of training of the target audience. The article discusses the principles of constructing some of the presentations created by the author in recent years.

The article contains some recommendations on the style of design and selection of elements of visualization, through which the recipient is included in the music-oriented poly-artistic activity.

The presentation enhances the emotional effect of the musicological utterance. It allows you to provide the recipient with textual, audio and video information, it becomes a modern instrument of musicological commentary and is an excellent assistant to the musicologist-analyst in his pedagogical, art criticism and communicative practice.

Keywords: presentation, multimedia, musicology, analysis of musical works, musicological commentary, communication, recipient.

Хорошо выстроенное выступление музыковеда организовано как театральное действие. Сюжет этого спектакля выстраивается и музыковедом, и аудиторией (реципиентами) – публикой, пришедшей на концерт; гостями музыкального клуба, любителями музыкального искусства; студентами и учениками в ходе лекции или урока; родителями будущих абитуриентов и самими абитуриентами; участниками семинаров-практикумов и мастер-классов; другими участниками коммуникации. Слайды презентации PowerPoint являются одним из инструментов, помогающих высветить содержание музыковедческого высказывания. При этом необходимо понимать, что эффективность коммуникации зависит от мастерства музыковеда: качественный комментарий презентация украсит, плохой же не улучшит.

Любой инструмент, в том числе мультимедийный, важен лишь как средство, помогающее усвоить содержание. Презентация PowerPoint требуется музыковеду не всегда. В этом случае лучше, как Г. Вайнерчук,

использовать «ровно столько слайдов, сколько... необходимо. Ни одного». Резюмируем: грамотная, продуманная, показанная в нужном месте и в нужное время презентация PowerPoint – хороший помощник музыковеду.

Слову «презентация» (от *praesento* лат.– представление) синонимичны словам «показ», «представительство», «предъявление» [1]. Термин «мультимедиа» произведен латинских слов *multum* (много) и *media, medium* (средоточие, средство, способ). Дословно «мультимедиа» значит «многие среды» [4, 8].

В литературе мультимедиа рассматривается как компьютерная (цифровая) технология, использующая «несколько информационных сред: графику, текст, видео, фотографию, анимацию, звуковые эффекты, высококачественное звуковое сопровождение» [5, 358].

Содержательное наполнение, объём, структура, соотношение текста, музыки, видео, анимационных эффектов презентации зависят от предполагаемого формата встречи и уровня подготовки целевой аудитории. Разработка авторской мультимедийной презентации начинается после определения музыковедом этих исходных параметров, а также выбора ее вида.

Часто используются следующие виды презентаций: для поддержки мероприятия/события, рекламная, для научно-практической конференции, учебная презентация, созданная для самостоятельного изучения материала, для электронной рассылки. Обобщая личный опыт составления и применения презентаций, остановимся на принципах построения некоторых из них.

Презентация для научно-практической конференции является одним из эффективных способов изложения сути и результатов проведенного исследования. Одним из примеров презентации такого рода является презентация автора «Воспитание художественного вкуса в процессе слушания музыки учащимися детских музыкальных школ», сопровождавшая 15 декабря 2016 г. выступление автора на Областной научно-практической конференции «Дополнительное образование детей в сфере культуры и искусств: современность и перспективы», посвященной 85-летию ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)». Структура презентации соответствовала структуре доклада, целью которого стало изложение пятиэтапной методики воспитания художественного вкуса. В презентации каждому этапу соответствует слайд или группа слайдов.

Методика воспитания художественного вкуса предполагает активное ассоциирование звукового материала и эмоций реципиента, что помогает ему расшифровывать содержание весьма сложных музыкальных образов. На первом этапе усваивается единичная ассоциация «звучащий фрагмент - физиологическое ощущение вкуса, цвета и запаха», на втором формируется связь между музыкой и выраженной в ней эмоцией, на третьем осваивается цепочка «предмет и его музыкальное выражение», на четвертом - цепочка «авторский образ и его музыкальное выражение», а на пятом выстраиваются ассоциативные связи между рядом авторских образов одного жанра и музыкальным фрагментом.

В ходе двух первых этапов слушатели учатся выстраивать ассоциативные ряды и приобретают элементарные навыки слухового анализа и рассказа о музыкальном образе. На их основе в ходе третьего этапа реципиент учится выполнять обратную операцию: отталкиваясь от предложенного образа природы или предмета, моделировать набор звуковых средств его воплощения, проверить предположение прослушиванием музыки и подтвердить его слуховым анализом. Например, рассматривая образ поезда, мы обращаем внимание на то, что поезд разгоняется постепенно, движется быстро и периодически дает гудок. Звуковая модель поезда предполагает использование быстрого темпа, повторение коротких фраз и однотипных ритмических групп, постепенное увеличение скорости (темпа или постепенное уменьшение длительностей). Подтверждением этой модели явилось прослушивание начала «Этюда-картины» ор 33 Ми-бемоль мажор С. В. Рахманинова, в котором длительности уменьшаются от половинной до шестнадцатых, а далее подключается фигура фанфары, имитирующая гудок.

Творческие упражнения четвертого и пятого этапов направлены на совершенствование художественного вкуса. Метод выглядит следующим образом: устанавливается, в чем наблюдается несоответствие музыки с несколькими картинками, а затем картины сравниваются друг с другом, что побуждает реципиентов оперировать такими категориями изобразительного искусства, как линия, цвет, свет, композиция, колорит и другие. Таким образом, практическая методика сравнительного анализа развивает ориентацию в художественном творчестве, формирует и развивает художественный вкус. Человек, у которого сформированы основы вкуса, получает возможность самостоятельной ориентации в духовной культуре, поскольку у него сформированы умение сравнивать

и оценивать результат художественной деятельности с живущим в его душе эталоном художественной ценности. В презентации иллюстрирует возможный идеальный результат этого процесса фрагмент видеозаписи арии Лауретты из оперы Пуччини «Джанни Скикки» в исполнении Амиры Виллигхаген и симфонического оркестра Нидерландов под управлением Андре Леон Мари Николя Рьё.

Презентация, созданная для поддержки какого-либо мероприятия или события, отличается простотой средств мультимедиа и элементов дистанционного управления, обычно не содержит текста, и служит для наглядного представления слов выступающего. Так, презентация, сопровождавшая в апреле 2018 г. отчетный концерт коллективов и студентов – Лауреатов международных конкурсов Ростовского колледжа искусств, иллюстрирует ключевые моменты сценария мероприятия: сведения об образовательной организации, включая «портреты» отделений колледжа, значимые мероприятия в течение года; информацию о наградах, полученных студентами за истекший учебный год.

Презентация, созданная с целью рекламы, как правило, не содержит интерактивных элементов, в ней могут присутствовать видеоролик об объекте презентации, текст и аудио-фрагменты. Одним из важных качеств рекламной презентации является объединение семантически связанных информационных элементов в целостно воспринимающиеся группы. Так, в рекламную презентацию о Ростовском колледже искусств включена актуальная для абитуриентов информация: дата основания старейшего на Юге России колледжа – 1900 год, информация о реализуемых колледжем образовательных программах, достижения студентов, включая участие в Международных конкурсах и образовательной площадке «Сириус», информация об учебных творческих коллективах и трудоустройстве выпускников.

Учебная презентация, созданная для проведения занятия в образовательном учреждении, равно как и презентация, созданная для самостоятельного изучения материала, могут содержать текст, графику, анимацию, видео, иметь расширенную разветвленную структуру, рассматривать объект презентации со всех сторон и во всех смыслах. Мышление современного человека/студента в значительной мере опирается на зрительный канал восприятия. В силу этого мультимедиа-технологии, обеспечивающие наглядность учебного материала, являются эффективным фактором повышения качества обучения. Мобильность

и наглядность достигаются интеграцией различных видов информации в одной презентации.

Мультимедийная презентация может быть создана по типу слайд-шоу, когда слайды идут последовательно, содержат минимум аналитической информации и сопровождаются комментариями музыковеда; либо по типу электронного образовательного ресурса – объёмного материала по теме.

Примером презентаций типа слайд-шоу являются презентации, созданные в рамках изучения предмета «Анализ музыкальных произведений» на отделении теории музыки ГБПОУ РО «Ростовский колледж искусств» по темам «Сюита. Программные сюиты Сирила Скотта» и «М. Равель. «Павана на смерть инфанты».

Композитора, поэта и философа С. Скотта, которого современники называли «английским Дебюсси», привлекали экзотические художественные образы, воплощенные им в сюитах «Впечатления о «Книге Джунглей» Киплинга» и «Египет». Картинно-изобразительная программа этих сюит определила выбор типа презентации.

Части сюиты «Джунгли» по Киплингу называются «Джунгли», «Рассвет», «Рикки-Тикки-Тави и змея», «Утренняя песнь в джунглях», «Пляска слонов». Слайды сопровождают аналитический комментарий наиболее эффектных по звуковому материалу частей – № 5 «Пляски слонов» и № 3 «Рикки-Тикки-Тави и змея».

Программа сюиты «Египет» опирается на значимые для его истории явления. Она начинается пьесой «В храме Мемфиса», Мемфис – первая столица Египта, в храмах которой хранились своды знаний, составляющих силу страны. В начале сюиты расположена часть «Увод Нила», заканчивается она частью «Песни старого Нила», так как жизнь Египетского государства определяется разливами этой реки. Далее С. Скотт размещает «Похоронный марш великого Рамзеса», проявляя ностальгию по ушедшему великому прошлому – при Великом Рамзесе Египет был империей с самой большой в истории государства территорией. Так же, как в предыдущей сюите, слайды последовательно сопровождают музыковедческий комментарий каждой из частей.

Презентация «М. Равель. «Павана на смерть инфанты»» сделана для сопровождения целостного анализа данного сочинения, раскрывающего композиционную идею вознесения души: передать и живописать ее движение души из реального мира в мистическое пространство.

В тексте М. Равеля синтезируются основные признаки испанской паваны XVI–XVII вв., структурные особенности классического (бетховенского) рондо, гармонические средства рубежа XIX–XX вв. Музыкальная форма паваны – торжественно-церемониального танца – складывалась из трех разделов (ABC), каждый из которых повторялся, имитируя плавное движение нескольких пар, продолжавшееся до тех пор, пока все танцующие не сделают два или три круга. Поэтому М. Равелем использована форма классического пятичастного рондо, объединяющего принципы тематического контраста трех построений и движения по кругу.

Концепция сочинения реализует идею вознесения души и предопределяет использование в теме рефрена аккордового склада, характеризующегося выделением одного из голосов как ведущего и ассоциирующегося с душой. Кроме паваны, в акустическом тексте присутствуют жанровые признаки хора: хоральный склад в окончании темы, в котором все голоса фактуры функционально равноправны. И павана, и хорал первоначально были прикладными жанрами траурного церемониала, и их сохранившаяся семантика позволила композитору реконструировать католический погребальный внутрихрамовый ритуал. Замкнутое внутреннее пространство собора рефрена в первом эпизоде сменяется открытым природным пространством, наполненным звоном больших и малых колоколов.

Во втором проведении рефрена основная тема перенесена на октаву выше, т. е. в верхний регистр, который вместе с расширением звукового диапазона включают в художественный текст мистическое пространство. Арфообразный восходящий заключительный пассаж «прочерчивает» линию ухода души.

Просветленный колорит характерен для третьего, заключительного проведения рефрена. В среднем голосе появляется фигурация шестнадцатых, придавая теме черты фигурированного хора, который вносит еще большую полетность и устремленность, сообщая движению души необратимо восходящий импульс. Таким образом, проведения темы движутся от среднего матового регистра к свету верхов. В этой последовательности и заключен нужный М. Равелю эффект просветления, разуплотнения звучания, усиливающий впечатление парения души. Завершающая павану «бесплотная» тоника без терции фиксирует угасание плоти и цветение духа.

Презентация по типу электронного образовательного ресурса имеет весьма широкую область применения и значительно обогащает арсенал музыковедческих средств. Образцом презентации такого типа может служить презентация по теме «Форма рондо в фортепианных сочинениях В. А. Моцарта» из курса «Анализ музыкальных произведений».

Титульный слайд, помимо названия темы, содержит изображение интерьера классического стиля, симметрия которого соответствует идее трансляционной симметрии рондальной конструкции. Следующий – текстовый – слайд содержит информацию о классическом рондо и области его применения. Отдельный слайд посвящен классификации моцартовских разновидностей формы рондо, согласно классификации В. А. Цуккермана, и содержит название произведений В. А. Моцарта в форме рондо, которые будут рассматриваться далее.

Дальнейшая структура презентации следующая: слайд с названием произведения с симметричным изображением. Далее – слайды для всех проведений рефрена с нотным текстом и фарфоровой статуэткой (для рондо ля минор – девушки), с наложенным аудиофрагментом. Затем – слайды для всех эпизодов с нотным текстом и фарфоровой статуэткой другого типа (для рондо ля минор – часы), с наложенным аудиофрагментом. Заключительный слайд содержит изображения юного Моцарта и зрелого композитора, и текстовые выводы по теме.

В заключение хотелось бы остановиться на некоторых рекомендациях по созданию презентаций, которые не обязывают к их строгому соблюдению, однако следует учитывать нежелательность нарушения сразу нескольких из них в рамках одной презентации.

Использование в презентации единой стилистики оформления слайдов, цветовых сочетаний для шрифтов и элементов оформления способствует большей целостности восприятия и более плотному контакту с музыковедом.

От титульного слайда зависит, вызовет ли презентация интерес реципиента и желание далее погружаться в материал. Для оформления этого слайда целесообразно использовать нестандартные шрифты; разнообразные красочные или, наоборот, «строгие» графические средства; визуальный ряд, который создает эмоциональный настрой на восприятие материала; другие эффекты.

Слайды мультимедийной презентации могут содержать различные объекты: текст, таблицы, графики, диаграммы, графические изображения, видео- и аудиоматериалы, фотодокументы и фотоматериалы, авторские портреты композиторов и исполнителей, эскизы костюмов и декораций и другие элементы визуализации. Посредством художественно-зрительных образов реципиент включается в музыкально ориентированную полихудожественную и опосредованную музыкальную деятельность.

Количество слайдов обычно соответствует длине доклада в минутах. Слайд должен быть простым. На его восприятие у реципиента имеется не более 50 секунд. Максимум слов в слайде – 80, однако лучше 20–40. Размер шрифта стоит выбирать так, чтобы на слайде умещалось не более 10–15 строк. Цвета следует использовать аккуратно – для добавления в презентацию каждого нового цвета должна быть веская причина.

Хуже всего воспринимается переполненный слайд. Крайне нежелательно на одном слайде соединять репродукции картин, фотографии, векторные и анимационные изображения. Это затрудняет концентрацию внимания на музыкальной и вербальной составляющих музыковедческого высказывания.

Звуковое сопровождение каждого слайда музыковедческой презентации совершенно излишне. Фоновая музыка мешает, тем более что музыковед имеет возможность воспользоваться инструментом сам. Исключением являются аудио- и видеофрагменты, которые музыковед не предполагает комментировать во время выступления. Стихи лучше читать вживую, чем разместить их текст на слайде презентации. Небольшие текстовые цитаты, напротив, воспринимаются в презентации очень хорошо.

Таким образом, презентация усиливает эмоциональный эффект музыковедческого высказывания, но лишь в том случае, когда она спроектирована грамотно, эстетично и целесообразно [3, 28]. И только в этом случае мультимедийная презентация, позволяющая предоставлять реципиенту текстовую, аудио- и видеоинформацию, становится современным инструментом музыковедческого комментария и является отличным помощником музыковеда-аналитика в его педагогической, искусствоведческой и коммуникативной практике.

Литература

1. Аранова, С. В. Всерьез о проектировании педагогической презентации [Текст] / С.В. Аранова // Журнал «Universum: Вестник Герценовского университета». – Санкт-Петербург, 2008, вып. № 9. – С. 28–32.
2. Нартова, И. В. Создание мультимедийной презентации как компонент вузовской подготовки учителя музыки // Музыкальное искусство и образование 4 / 2016. – С. 155–162.
3. Пашкова, Е. О вреде презентаций PowerPoint на уроках в школе. Электронный ресурс. <http://shperk.ru/razmyshleniya/o-vrede-prezentacij-powerpoint-na-urokax.html> дата обращения 06.02.2019.
4. Полный онлайн-словарь синонимов русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://xn----7sbfc3aaqnhaaffdukg9p.xn--p1ai/words?keyword=%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F> дата обращения 07.02.2019.
5. Розина, И. Н. Педагогическая компьютерно-опосредованная коммуникация: теория и практика [Текст] / И. Н. Розина // Журнал «Образовательные технологии и общество» – Москва, 2005. № 2 / том 8 – 437 с.
6. Стариков, Д. А. О понятии мультимедиа технологии и их использовании в образовательном процессе [Текст] / Д. А. Стариков // Журнал «Научные исследования в образовании». – Москва, 2011. – № 2. – С. 53–55.
7. Тараева, Г. Р. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Кн. 1: Стратегии и методики. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. – 127 с.
8. Тараева, Г. Р. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Кн. 2. Технология презентации. – М.: Классика-XXI, 2007. – 120 с.
9. Шлыкова, О. В. Культура мультимедиа: учеб. пособие для студентов. – Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 415 с.

References

1. *Aranova S. V.* Vser'ez o proektirovanii pedagogicheskoy prezentatsii [About the designing of a pedagogical presentation] // *Universum: Vestnik Gercenovskogo universiteta*. 2008, Iss. 9, pp. 28-32.
2. *Nartova I. V.* Sozdanie mul'timedijnoj prezentatsii kak komponent vuzovskoj podgotovki uchitelya muzyki [Creation of a multimedia presentation as a component of the university music teacher training] // *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie*. 2016, Iss. 4, pp. 155-162.
3. *Pashkova E.* O vrede prezentacij PowerPoint na urokah v shkole [About the dangers of PowerPoint presentations at school.]. URL: <http://shperk.ru/razmyshleniya/o-vrede-prezentacij-powerpoint-na-urokax.html> (06.02.2019).
4. Polnyj onlajn-slovar' sinonimov russkogo yazyka [A comprehensive online dictionary of Russian synonyms]. URL: <http://xn----7sbfc3aaqnhaaffdukg9p.xn--p1ai/words?keyword=%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F> (07.02.2019).
5. *Rozina I. N.* Pedagogicheskaya komp'yuterno-oposredovannaya kommunikaciya: teoriya i praktika [Pedagogical computer-mediated communication: theory and practice] // *Obrazovatel'nye tekhnologii i obshchestvo*. 2005, № 2. Vol. 8, 437 p.
6. *Starikov D. A.* O ponyatii mul'timedia tekhnologii i ih ispol'zovanii v obrazovatel'nom processe [On the concept of multimedia technology and their use in the educational process] // *Nauchnye issledovaniya v obrazovanii*. 2011, № 2. pp. 53 – 55.
7. *Taraeva G. R.* Komp'yuter i innovacii v muzykal'noj pedagogike [Computer and innovation in music pedagogy]. Book 1: Strategii i metodiki [Strategies and techniques]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 127 p.
8. *Taraeva G. R.* Komp'yuter i innovacii v muzykal'noj pedagogike [Computer and innovation in music pedagogy]. Book 2: Tekhnologiya prezentatsii [Presentation technology]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 120 p.
9. *Shlykova O. V.* Kul'tura mul'timedia [Multimedia culture]: study guide for students. Moscow: FAIR-PRESS, 2004. 415 p.

АГЕЕВА

Юлия Кузьминична

кандидат искусствоведения,
зав. отделением теории музыки,
зам. директора Ростовского
колледжа искусств

Yulia K.

AGEEVA

PhD,
Head of the Department
of Music Theory,
Deputy Director of
the Rostov College of Arts

ageevau@gmail.com

ЖЕСТ И ЖЕСТУАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МЕРЕДИТ МОНК

GESTURES IN MUSICAL PERFORMANCES BY MEREDITH MONK

Аннотация. В статье рассмотрены принципы работы со звуком, движением и словом в сочинениях Мередит Монк – крупного американского композитора, перформера, режиссера, хореографа. Характерной чертой ее творческого метода стала оригинальная вокальная техника, основанная на специфической авторской работе с голосом и телом перформера: композитор расширяет выразительные возможности голоса, создавая музыку «телесно», включает в процесс звукообразования жесты, движения, действия. Большинство ее сочинений отличает экспериментирование в области фонетики, тембра, характера звучания. В данной статье представлен анализ некоторых показательных для композиторского и исполнительского стиля М. Монк сочинений, демонстрирующих органическое соединение: экспрессии и медитативности, свободы импровизации и композиционной строгости. В центре внимания автора находится проблема претворения в музыкальном театре М. Монк художественных принципов авангардного театра Б. Брехта, К. Вайля. Оригинальная творческая концепция, воплощенная в исследуемых работах рассматривается с точки зрения преломления жестуальности. Данный художественный прием, характерный для брехтовских зонгов, композитор переносит в музыкальный театр, где речевая коммуникация героев сведена к минимуму, и на первый план выходит музыкальная составляющая.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, оперы Мередит Монк, авангардные традиции, жестуальность.

Summary. The article discusses the principles of working with sound, movement and word in the works of a major American composer, performer, director, choreographer Meredith Monk. A characteristic feature of her

creative method is the original vocal technique, based on a specific author's work with the performer's voice and body: the composer expands the expressive possibilities of the voice, creating music "bodily", incorporates gestures, movements, actions into the process of sound formation. Most of her compositions are distinguished by experimentation in the field of phonetics, timbre, and character of sound. This article presents an analysis of some Monk's works, exponential for her compositional and performing style. Those works demonstrate an organic compound of expressiveness and meditateness, freedom of improvisation and compositional rigor. The author focuses on the problem of implementing the artistic principles of the avant-garde theatre of B. Brecht and K. Weil in M. Monk's musical theatre. The original creative concept, embodied in the studied works, is considered from the point of view of the refraction of gestus. This artistic method, characteristic of Brecht's songs, is transferred to the musical theatre, where the character's speech communication is minimized, and the musical component comes to the fore.

Keywords: modern musical theatre, operas by Meredith Monk, avant-garde traditions, gestus.

Творчество Мередит Монк – яркое и уникальное явление современной музыкальной культуры США. Обладая самобытным творческим дарованием, она стала одним из зачинателей перформативного движения, развила синтетические идеи в художественных практиках, находящиеся на грани музыкального, пластического и визуального искусств. Музыкальный театр М. Монк включает как музыкально-театральные жанры, оригинально трактованные композитором – оперы «Атлас», «Сосуд», «Добыча», «Образование девочки», музыкально-хореографические постановки, так и большое количество сольных вокальных и хоровых опусов, которые строго говоря, не относятся к театральным жанрам. Вместе с тем, во всех сочинениях для голоса ярко проявляются художественные принципы и творческие установки, характерные для театральной музыки композитора.

Произведения эти ломают сложившиеся рамки какого-либо жанра и демонстрируют новый подход к выбору музыкального материала и способов его развития, в них видны оригинальные художественные приёмы и средства выразительности, специфические коммуникативные принципы. Важно и то, что театрализация музыкального процесса, становит-

ся неотъемлемой частью сочинений. Перформанс как альтернативная традиционному спектаклю форма представления, подразумевающая создание особых условий для творческой деятельности и восприятия художественных событий, является ведущей в творчестве композитора.

Акцентируя внимание на раскрытии творческого потенциала и физиологических особенностей перформеров в том числе, с помощью средств выразительности, характерных для традиционных внеевропейских культур М. Монк добивается особой экспрессии. В её вокальной технике можно встретить микрохроматику, глассандо, йодлинговое пение, переход на шёпот и крик.

Уже в ранних сочинениях складываются языковые закономерности, выходящие за рамки академического вокального искусства. Так, основу звуковой ткани составляют разнообразные звуки, относящиеся к миру природы. Показательны в этом отношении сочинения «Песни с холма» и «Песни вулкана». Здесь можно встретить повторяющиеся выкрики, монотонно скандирующие на одной высоте однотипные слоги с тонко меняющейся нюансировкой. Быстрые переходы от низких звуков к высоким, от грудного регистра к головному, выход звука через нос, добавление хрипа, скрежета – это далеко не полный перечень используемых М. Монк средств выразительности.

Несмотря на многочисленные отсылки к использованию некоторых языковых закономерностей, свойственных ритуалу и традиционным национальным культурам в работах М. Монк не представляется возможным определить отсылку к какой-либо конкретной традиции. Очевиден интегрирующий подход к использованию элементов культуры древности и стремление к передаче эмоциональной составляющей действия невербальными методами.

Так, в качестве сильного выразительного средства М. Монк использует свое тело: она исполняет танцевальные движения, одновременно издаёт своеобразные звуки и использует соединение звуков и движения тела для запоминания получившихся звуковых эффектов. Свой творческий опыт композитор описывает следующим образом: «В 1965-ом я сделала открытие – изобрела оригинальную вокальную технику, основанную на использовании себя как инструмента. Исследуя возможности собственного тела, расширяя диапазон звучания голоса, сочетая мужской и женский регистры..., применяя к моему голосу тот физи-

ческий опыт, который я получила в танце, я обнаружила, что являюсь гораздо более виртуозным инструментом...» [6, 48].

В произведениях М. Монк уходит от использования слов с определённым значением, переключая внимание на красочную сторону вокала и пластику тела. Особую роль при этом играет сложная ритмическая организация мелоса. Как отмечает Е. Юшкова «пластика и ритм явились столь древними средствами выразительности, что провоцировало деятелей искусства (особенно в переломные эпохи) на поиск в них высших смыслов. Ритуалы и мистерии, магия, заключенная в театрализованных движениях наших предков, – все это позволяло говорить о том, что с помощью пластики и ритма человек может приблизиться к непознаваемому и непостижимому, прежде всего в самом себе, погрузиться в глубину своего бессознательного» [3, 5]. В музыкально-театральных работах композитора вокальная невербальная музыка, где раскрытие природы звука взаимосвязано с кинетикой и памятью тела способна высвободить эмоции, для которых оказывается недостаточно слов.

В свете вышесказанного особый интерес представляет трактовка композитором оперного жанра, который на рубеже XX–XXI веков стал областью для всевозможных экспериментов и новаций, связанных со смещением стилевых и жанровых ориентиров, с размыванием границ между «элитарным» и «массовым», между искусством и не искусством.

Следует отметить, что с середины 1970-х годов в американской музыкальной культуре намечается процесс обновления оперы, развитие которого происходит под лозунгом тотального отрицания академической европейской традиции. Идея её изменения легла в основу новаторских исканий Ф. Гласса, чьи сочинения ознаменовали начало оперной реформы и способствовали привлечению внимания американских композиторов к жанру, который ранее воспринимался как устаревший и не отвечающий современной идеологии. В 1980–2000-е вслед за Ф. Глассом к опере обратились Дж. Кейдж, С. Райх, Т. Райли, Дж. Адамс, Т. Дун – композиторы-новаторы, устремления которых были далеки от оперной эстетики, но тем не менее, способствовали открытию новых горизонтов в прочтении жанра.

В ряду названных композиторских имен имя М. Монк является знаковым для новой американской оперы. Её крупные работы, вышедшие за пределы какого-либо сценического жанра и нарушившие саму

структуру концертно-театрального ритуала, стали ярким прорывом в области музыкально-театрального искусства. В них композитор отказалась от традиционных приемов создания и развития музыкальных и сценических образов в пользу формирования специфической художественной среды, наделенной перцептивными свойствами – своего рода перформативного пространства. Погружение в него зрителя способствовало активизации процесса чувственного познания и восприятия происходящих сценических событий.

С точки зрения закономерностей традиционной оперной драматургии в сочинениях М. Монк сохраняется лишь оболочка действия, что выражается в последовательности сцен, наделенных внешней атрибутикой действия и обозначенной сюжетной канве. Возможность вчувствования реципиента в художественную ткань произведения обосновывает увлечение композитором фонетической и музыкальной природой вербального текста; ориентирование зрителя на процесс вживания в мир произведения актуализирует интерес к телесности – автор использует выразительные возможности движения тела исполнителя для создания оригинальных звуковых эффектов.

Композитор отказывается от повествования и от использования вербального текста как источника для образования смыслового поля сочинений. Согласно авторскому замыслу произведения должны погружить зрителя в эмоциональный мир героинь – Жанны Д'Арк в «Веселе»; прикованной к постели девочки, узнающей о происходящих военных действиях из радиоприемника в «Жертве»; знаменитой путешественницы, первой покорительнице Тибета Александры Давид-Неель в «Атласе», и передать сложную палитру ощущений с помощью невербальных приемов.

Экспериментируя со звукообразованием и телесностью автор создаёт в своих оперных работах универсальный язык, опирающийся на природные свойства голосового и речевого интонирования. В качестве яркого примера приведём сцену «Выбора компаньона» из I действия оперы «Атлас», где песенные и декламационные реплики кандидатов в компаньоны содержат отдельные выражения и речевые обороты, в то время как партия главной героини опирается на абстрактные слоги. Автор намеренно сталкивает вербальную и невербальную передачу смысла, и таким образом, даёт понять слушателю, что «голос может говорить ярче и красноречивее чем текст, потому что язык звуков обладает

универсальной выразительностью» [5, 68]. В «Сосуде» и «Добыче» обращают на себя внимание в смысловом отношении абстрактные, но удобные для распевания слоги, образованные благодаря сочетанию согласного и гласного звуков с чёткой атакой согласного в начале фразы. Гласные звуки распеваются разнообразно. Короткие и быстро чередующиеся с согласными звуками могут восприниматься как элемент разговорной речи. Но в действительности, не прибегая к использованию реальных речевых конструкций, композитор передает эмоциональную, интонационную природу речи.

Важно, что в основе оперных композиций М. Монк находится художественное действие – своеобразный творческий «жест» автора, совершаемый в отношении реальной действительности, что является узнаваемой чертой перформанса и вместе с тем, находит оригинальное воплощение в опере.

Однако если в перформансах «жест» обретал характер социального протеста, и направлял сознание зрителя на переживание в процессе восприятия постановки острых социальных проблем, то в авторском «жесте» оперных сочинений можно усмотреть идею «маски», с помощью которой совершаются всевозможные эмоциональные переходы и сюжетные преобразования. Показательны в этом смысле указания, которые композитор дает исполнителям своих произведений: «Создайте гримасу и на определенный момент зафиксируйте ее. Найдите подходящий звук и соответствующую позу. Коммуницируйте без слов, используя только звуки» [4, 82].

Ключом к пониманию творческого мышления М. Монк могут стать эстетические принципы экспериментального театра Б. Брехта и К. Вайля. Так, обозначенная выше особенность «вживания» в художественный мир произведения вместе со специфической выразительностью тела и голоса вызывает аналогию с брехтовским приёмом «очуждения». В основе концепций и американского композитора и немецкого драматурга лежит принцип рассмотрения и представления знакомого явления с неожиданного ракурса, что способствует преодолению автоматизма и стереотипности в акте зрительского восприятия.

Важнейшее значение для музыкально-театральных работ М. Монк имеет найденный в сочинениях К. Вайля и Б. Брехта художественный приём – жестуальность (*gestus*). Специфику жестуальности в актуальном искусстве В. Бычков и Н. Маньковская видят в «самодостаточ-

ности, автономности жеста художника: артистический жест заменяет собой произведение (а не сопровождает его), претендует на статус артефакта, в пределе становится симулякром искусства как такового» [1, 94]. Согласно определению П. Пави «*Gestus* находится между действием и характером ... как действие он показывает персонаж, вовлеченный в социальную практику, как характер он составляет совокупность черт, свойственных индивиду» [2, 54].

Как и в произведениях постдраматического театра жестуальность в операх М. Монк представляет собой тип взаимоотношений, регулирующий социальное поведение. Однако, если в работах авангардных режиссёров *gestus* воплощается и через физические движения – собственно жесты, и через музыку и ритм текста (знаменитые брехтовские зонги), которые соответствуют характеру героев и помогают устранить двусмысленность интерпретации, то в музыкальном театре М. Монк речевое поведение актёров сведено к минимуму, и соответственно, на первый план выходит музыкальная составляющая.

Композитор стремится создать такую звуковую картину, которая определила бы и точное телесное движение, и точную речевую интонацию. Вслед за К. Вайлем, который считал, что музыка может установить основной тон и характер *gestus* и использовал музыкально ритмизованные тексты, М. Монк строит вокальные партии героев на ритмических и интонационных формулах, характерных для речевых моделей. Помимо интонационных закономерностей речевого выражения мысли, композитор организует коммуникационный канал со слушателем опираясь на возможности «невысказанного» сообщения.

Так, в «Атласе» исследуется проблема поиска духовного равновесия. Произведение пронизывает внутреннее чувство тревоги и тоски, которые автор стремится спроецировать на ощущения человека в разрозненном, не резонирующем духовному миру индивида современном обществе. Ярким примером воплощения идеи *Gestus* здесь является «Потерянная песня», в которой отец и мать главной героини выражают переживания, связанные с предстоящим отъездом дочери. Для передачи подавленного чувства тревоги, смешанной с сильным волнением пронзительная вокальная партия исполняется оригинальным способом: с каждым новым звуком исполнитель выталкивает весь воздух из легких, смешивая звук с криком и выдохом. Звук из-за того, как он поётся, получается столь пронзительным, что обладает возможностью

передать целый ряд эмоций – выражение щемящей тоски, горести, подавленности.

Вместе с тем, проецируя идею театральности жестикуляции на принципы построения оригинальных вокальных эффектов М. Монк выходит за пределы авангардной эстетики и выражает внутренний смысл сочинений не используя семантически нагруженные тексты (их заменяют абстрактные слоги), а применяя лишь вокализы. С их помощью она передает и характер коммуникации между персонажами и выражаемые ими эмоции.

Если для Брехта было важно, чтобы физическое тело вместе с текстами содержало жестус, Монк акцентирует значение голоса и интонации. Брехтовское понятие жестуса также расходится с пониманием Монк и в том, что драматург считал, что жестус должен сформулировать социальное поведение героя, в то время как композитор стремится более точно выразить эмоциональное состояние. Кроме того, жестус Брехта подразумевал политический подтекст. Монк этим мало обеспокоена, хотя ее работы иногда содержат политические темы (например, *Quaggy* относится к Холокосту). Жестикуляция включена во многие работы композитора как способ выражения отношений между людьми.

Таким образом, в музыкально-театральных сочинениях – операх, музыкальных перформансах М. Монк приходит к оригинальной трактовке голоса, который интерпретируется как совершенный музыкальный инструмент. Будучи основой театрального действия, голос создает эмоциональную среду произведения и погружает в неё слушателя. Работа с неакадемическими вокальными техниками и всевозможные звуковые градации составляют композиционную основу. Процесс создания звуковых эффектов связан с жестом, телесной выразительностью. Музыкально-театральная эстетика композитора опирается на художественные идеи авангардного театра. Под влиянием последнего в сочинениях М. Монк переосмысливаются принципы взаимодействия музыкального и вербального рядов, что оказывает влияние не только на восприятие спектакля, но и на процесс коммуникации между автором, исполнителем и зрителем.

Литература

1. Бычков, В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог: Разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФРАН, 2007. – 240 с.
2. Пави, П. Словарь театра / Пер. с франц.; под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
3. Юшкова, Е. В. Пластика преодоления. Краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке. Екатеринбург: Ридеро, 2016. – 218 с.
4. Kohl, M. *Vokale Performance künstals feministische Praxis: Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964–1979*. Transcript Verlag, Bielefeld – 260 p.
5. Meredith Monk in Conversation with Deborah Jowitt // *Art Performs Life*. Merce Cunningham / Meredith Monk / Bill T. Jones. Minneapolis: Walker Art Center, 1998. – 176 p.
6. Solomons, G. Meredith Monk. A Voice in Motion // *Dance Magazine* 2001. July. – P. 47–70.

References

1. Bychkov V. V., Man'kovskaya N. B., Ivanov V. V. *Trialog: Razgovor pervyj ob estetike, sovremennom iskusstve i krizise kul'tury* [Trialogue: Talk first about aesthetics, contemporary art and the crisis of culture]. Moscow: IFRAN, 2007. 240 p.
2. Pavi P. *Slovar' teatra* [Theatre Dictionary] / Tr. from French, Ed. by K. Razlogov. Moscow: Progress, 1991. 480 p.
3. Yushkova E. V. *Plastika preodoleniya. Kratkie zametki ob istorii plasticheskogo teatra v Rossii v XX veke* [Plastic overcoming. Brief notes on the history of plastic theater in Russia in the twentieth century]. Ekaterinburg: Ridero, 2016. 218 p.
4. Kohl M. *Vokale Performance künstals feministische Praxis: Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown. New York, 1964–1979*. Transcript Verlag, Bielefeld. 260 p.

5. Meredith Monk in Conversation with Deborah Jowitt // Art Performs Life. Merce Cunningham / Meredith Monk / Bill T. Jones. Minneapolis: Walker Art Center, 1998. 176 p.
6. *Solomon G.* Meredith Monk. A Voice in Motion // Dance Magazine. 2001 July, pp. 47–70.

КИСЕЕВ

Василий Юрьевич

зав. студией звукозаписи Ростов-
ской государственной консерва-
тории им. С. В. Рахманинова

Vasiliy Y.

KISEEV

Head of the recording studio,
Rachmaninov Rostov State
Conservatory

studiocons@mail.ru

МУЗЫКА И ТЕХНОЛОГИЯ: ЭЛЕКТРОМУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

MUSIC IN THE MIRROR OF NEW TECHNOLOGIES: ELECTROMUSICAL INSTRUMENTS

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о месте электромузыкальных инструментов в современном музыкальном исполнительстве. Предложена определенная классификация таких инструментов. Рассмотрена история их возникновения, а также проанализированы некоторые тенденции их последующего развития. Основная часть статьи содержит сведения о способах формирования звука в различных видах электромузыкальных инструментов. Проанализированы принципиальные отличия в этих способах и то, как они влияют на конечное звучание инструментов. Описаны основные характеристики ряда наиболее популярных, часто используемых электромузыкальных инструментов. В частности, достаточно подробно описаны такие классы инструментов как синтезаторы и семплы, а также некоторые виды электроакустических инструментов, такие как электрогитара и электробарабаны. По своей сути статья является кратким обзором существующего положения в современной эстрадной музыке с точки зрения инструментария и обобщает уже известные факты. Тем не менее она может быть полезна классическим музыкантам, интересующимся проблемами озвучивания традиционных акустических инструментов на сцене, применением различных эффектов в процессе звукозаписи, либо внедрением в свое творчество новых возможностей, которые могут возникнуть при использовании такого инструмента в качестве MIDI контроллера.

Ключевые слова: электрогитара, синтезатор, семплер, осциллятор, цифровой, контроллер, MIDI интерфейс

Summary: The article discusses the issue of the place of electromusical instruments in modern musical performance. A certain classification of such instruments is proposed. The history of their origin is considered. Some

tendencies of their subsequent development are analyzed. The main part of the article contains information about the methods of sound formation in various types of electromusical instruments. The fundamental differences in these methods and how they affect the final sound of the instruments are analyzed. The main characteristics of a number of the most popular, often used electromusical instruments are described. In particular, such classes of instruments as synthesizers and samplers, as well as some types of electroacoustic instruments, such as an electric guitar and electric drums, are described in sufficient detail. At its core, the article is a brief overview of the existing situation in modern pop music from the point of view of musical instruments and summarizes already known facts. Nevertheless, it can be useful for classical musicians who are interested in the problems of sounding of the traditional acoustic instruments on stage, using various effects in the recording process, or introducing into their work new features that may arise when using such a device as a MIDI controller.

Keywords: electric guitar, synthesizer, sampler, oscillator, digital, controller, MIDI- Musical Instrument Digital Interface

Современный мир невозможно представить без электричества, техники, электроники и высокотехнологичных средств коммуникации. Совершенствуются буквально все области жизнедеятельности человека: медицина, промышленность, транспорт... Цифровизация экономики меняет этот мир с небывалой скоростью. Эти изменения неизбежно затрагивают как культуру в целом, так и музыку в частности. Благодаря современным средствам звукозаписи, а также радио, телевидению и интернету мы имеем возможность слушать практически любую музыку, какую только пожелаем. Помимо большого числа новых музыкальных стилей, появляющихся в последнее время благодаря техническим новшествам, наблюдается активный поиск и, соответственно, расширение палитры выразительных средств, что связано с использованием электронных и компьютерных источников звука. Еще одним направлением новаций является развитие электромузыкального инструментария. Конечно, слово «новации» в последнем случае относительно, поскольку процесс этот имеет свою историю. Более того, на текущий момент в области популярной эстрадной и джазовой музыки бытует много электромузыкальных инструментов, тембральная палитра которых вполне

заслуженно причислена к «классической» как любителями музыки, так и профессиональными музыкантами.

Когда же начался тот процесс синтеза музыки классики с технологией? Поиск ответа на этот вопрос приводит к удивительному выводу: «Только один из музыкальных инструментов имеет право называться «естественным» – человеческий голос. В нем единственным методом звукоизвлечения является физиологическая способность «в чистом виде», а источником звука – живое тело. Во всех иных, материалом служит все, что попадалось человечеству «под руку» и поддавалось обработке, а для звукоизвлечения использовался подвластный на данный исторический момент метод преобразования механической энергии в звуковую» [1]. Таким образом, любой музыкальный инструмент (помимо голоса) можно рассматривать как плод технологии. Просто технический прогресс развивается с постоянным ускорением, а в последние сто лет можно сказать, что он просто «летит». Легче всего представить это, рассмотрев несколько примеров. Считается, что возраст флейты составляет около сорока тысяч лет [3]. Об этом свидетельствуют многочисленные археологические находки. В свою очередь, одному из старейших классических электромузыкальных инструментов – электрогитаре – не исполнилось еще и ста лет, ведь первый магнитный звукозаписывающий аппарат для электрогитары был сконструирован в 1924 году Ллойдом Лоуром, работавшем в то время на американской фирме Гибсон. Более сложный по конструкции классический инструмент орган значительно «моложе» флейты. Тем не менее, его возраст составляет около двух с половиной тысяч лет. «Считается, что орган (гидравлос; также *hydraulikon*, *hydraulis* — «водный орган») изобрёл грек Ктезибий, живший в Александрии Египетской в 296 – 228 гг. до н. э. Изображение похожего инструмента имеется на одной монете или жетоне времён Нерона» [2]. Современный «родственник» органа, на данный момент уже тоже имеющий статус классического, электроорган Хаммонд был спроектирован и сделан в 1935 году (Лоуренсом Хаммондом).

Таким образом, разделение на классические и «условно технологические» инструменты хоть и с оговорками, но произвести можно. Проще всего это сделать, разделив их на акустические и «электрические». В свою очередь «электрические» тоже можно разделить на две группы электронные и электроакустические. Принципиальная разница между ними состоит в том, что основным источником звука в электронных ин-

струментах является тон генератор, либо устройство, аналогичное ему (например, семпл). В электроакустических же инструментах основным источником звука является физический объект, собственно музыкальный инструмент, производящий звуковые колебания, которые впоследствии обрабатываются тем или иным электронным образом.

Собственно, с электроакустического инструмента все и началось. «Самое раннее упоминание о «контакте» электричества и музыки относится к 1761 году. Любопытно, что маркиз де Лаборд (DeLaborde), получивший патент на «электрический» клавесин, механику которого приводили в действие работающие на гальванических батареях электромагниты, профессионально не был связан с музыкой. В 1837 году К. Г. Пэйдж (K. G. Page) в ходе эксперимента с электрическими магнитами и катушками индуктивности открыл принцип электронного камертона. В 1885 году Эрнст Лоренц (Ernst Lorenz) запатентовал метод звукоизвлечения с помощью электромагнита, поочередно притягивающего и освобождающего металлические полоски разной длины» [1].

За последний век было произведено множество экспериментов, которые сейчас мы можем оценить, как успешные или не успешные с точки зрения их жизнеспособности, а также с точки зрения их пользы для дальнейшего прогресса в области развития электромузыкальных инструментов в целом. Следовательно, для того чтобы сформировать объективное целостное мнение по этому вопросу, нужно в общих чертах разобраться, что происходит сейчас в мире музыки с электроинструментами, каких типов они бывают, как часто и где именно используются.

Абсолютным и безусловным лидером по разнообразию моделей и по степени использования в современной музыке являются синтезаторы. Синтезатор – это электронный музыкальный инструмент, главной характеристикой которого, как говорилось ранее, является то, что основным источником звука в нем является тон генератор, или даже несколько. Тон генератор (его также называют осциллятором (от англ. oscillator)) – это устройство производящее (генерирующее) звук определенной частоты, которая впоследствии обрабатывается электронным образом в синтезаторе [4]. Существуют около десяти способов генерации звуковых волн, на которых подробно останавливаться мы не будем, кроме того, есть несколько типов самих синтезаторов, наибольшее распространение среди которых получили аналоговые, виртуально-аналого-

вые и цифровые синтезаторы. Если проанализировать историю развития синтезаторов, то прослеживается явная тенденция вытеснения цифровыми синтезаторами своих «аналоговых конкурентов».

Отдельно следует сказать о форме синтезаторов. Классический вариант формы – это фортепианная клавиатура с ручками/кнопками управления рядом с ней. Позднее, традиционным для такой формы стало наличие дисплея, для удобства управления. Кроме того, синтезатор может быть представлен в виде отдельного модуля, который коммутируется с управляющим элементом, например, компьютером или MIDI клавиатурой [4]. (MIDI – Musical Instrument Digital Interface – это устоявшаяся на данный момент система связи (интерфейс), обмена данными между различными музыкальными инструментами и прочими устройствами, сопряженными с ними). Иногда синтезаторы физически встраивают в различные музыкальные инструменты, например, в гитару. И, наконец, синтезатор может быть представлен в виде программного обеспечения для компьютера.

Помимо синтезаторов существует класс устройств очень похожих на них по форме (если не сказать идентичных), но принципиально отличающихся способом образования звука. Это сэмплеры. Главным компонентом в формировании звука у таких инструментов является так называемый «семпл». Семпл – это записанный и затем оцифрованный фрагмент какого-либо звука. Чаще всего это, разумеется, звуки акустических музыкальных инструментов, но могут быть и любые другие звуки, например, электрогитары, аплодисментов или паровозного гудка. Наиболее просто изготавливаются семплы инструментов с коротким временем звучания, чем длиннее это время и чем более вариативны изменения тембра после его начала, тем сложнее и дороже изготовить такой семпл.

Чуть менее разнообразным по форме, но не менее популярным инструментом в использовании на данный момент является электрогитара и ее ближайшая «родственница» бас-гитара. Эти инструменты относятся к разряду электроакустических. Классический вариант формы электрогитары – это деревянный (иногда с полостями внутри корпуса, иногда без них) шестиструнный щипковый музыкальный инструмент, на котором установлен один или несколько звукоснимателей (англ. pick-ups). Звукосниматели бывают различных конструкций, но смысл их всегда сводится к преобразованию физических звуковых колебаний в

электрический сигнал. Изначально электрогитара звучала почти точно так же, как акустическая гитара, только громче, благодаря звукоусилительной аппаратуре. Сейчас, говоря об электрогитаре, невозможно не упомянуть об огромной индустрии, выпускающей приборы, изменяющие тембр и сам тип звучания электрогитары. Классический вариант формы такого прибора – это небольшая металлическая коробочка, которая лежит под ногами у исполнителя и может быть включена и выключена нажатием ноги на переключатель, кроме того на ней располагается одна или несколько ручек управления настройками прибора. Появилось несколько типов обработки электрогитарного звука, которые считаются классическими. С течением времени эти приборы стали модернизироваться, у них появились новые возможности и в итоге, если максимально отказаться от детализации понятий, можно сказать, что электрогитара с точки зрения тембра может быть акустической, джазовой, роковой и синтезированной. Разумеется, все эти типы звучания могут плавно преобразоваться друг в друга, смешиваться между собой и т. п. Для того, чтобы электрогитара могла полноценно играть звуками синтезатора, на нее устанавливается специальный звукосниматель, который называется MIDI датчик, особенностью которого является то, что он снимает звук с каждой струны по отдельности, а не со всех струн вместе. Все это превращает электрогитару в MIDI контроллер, прибор, заменяющий в данном случае клавиатуру на синтезаторе или семплере.

И последний, практически обязательный инструмент в современном инструментальном ансамбле это ударная установка – барабаны. Поскольку акустически это довольно громкий инструмент (в отличие от гитары) их часто озвучивают специальными микрофонами, и в этом случае, пожалуй, их нельзя отнести к разряду электромузыкальных инструментов. Однако существуют и специально сконструированные их электронные аналоги. Такие инструменты, как правило, звучат гораздо тише, либо практически бесшумны. Помимо собственного банка тембров, встроенного в электронные барабаны часто они имеют возможность использования MIDI, и в этом случае могут пользоваться любыми семплерными или синтезаторными тембрами.

Подводя итог этого небольшого обзора наиболее широко используемых электроинструментов, надо сказать, что сегодня практически у каждого акустического инструмента существует его электроакустический вариант. Электроскрипки, электромандалины, электросаксофо-

ны, электрофлейты выпускаются серийно, но не в таких промышленно гигантских масштабах как синтезаторы. Существует немало новых, не имеющих аналогов электроинструментов, например вэйвдрам (wave-drum), серийно выпускающийся производителем Корг (Korg), позиционирующийся как перкуSSIONный синтезатор. Есть также не часто используемые изобретения прошлых лет, например, созданный в 1920 г. советским изобретателем Львом Терменом, терменвокс (thereminvox). Все эти и многие другие электроинструменты активно используются музыкантами во всем мире, придавая новые краски их произведениям, и тем самым создавая неповторимую палитру современной музыки.

Литература

1. Орлов, Л. Основы синтеза звука URL: <https://electromart.livejournal.com/27901.html>
2. EOMI.ru – энциклопедия музыкальных инструментов URL:
3. <https://eomi.ru/keyboard/organ/>
4. Михеева, Л. Словарь музыкальных терминов в рассказах URL: <http://www.bibliotekar.ru/slovar-muzika/192.htm>
5. Генераторы электрических колебаний. Виды тон генераторов URL: <http://stoom.ru/content/view/239/83/>
6. Музыкальное оборудование. MIDI в деталях URL: <http://www.muzoborudovanie.ru/articles/midi/midi71.php>

References

1. Orlov L. Osnovy sinteza zvuka [Basics of sound synthesis]. URL: <https://electromart.livejournal.com/27901.html>.
2. EOMI.ru – enciklopediya muzykal'nyh instrumentov [EOMI.ru – encyclopedia of musical instruments]. URL: <https://eomi.ru/keyboard/organ/>.
3. Miheeva L. Slovar' muzykal'nyh terminov v rasskazah [Dictionary of musical terms in the stories]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/slovar-muzika/192.htm>.

4. Generatory elektricheskikh kolebanij. Vidy ton generatorov [Generators of electrical oscillations. Types of tone generators]. URL: <http://stoom.ru/content/view/239/83/>.
5. Muzykal'noe oborudovanie. MIDI v detalyah [Musical equipment. MIDI in detail]. URL: <http://www.muzoborudovanie.ru/articles/midi/midi71.php>.

БЕРДНИКОВ

Андрей Леонидович

доцент,
зав. кафедрой эстрадно-джаз-
вой музыки Ростовской государ-
ственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

Andrey L.

BERDNIKOV

Associate Professor,
Head of the Department of Jazz
and Variety music Rachmaninov
Rostov State Conservatory

a-berdnikov@bk.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

SYNTHESIS OF ARTS IN MODERN THEATRE MUSIC

Е. В. Смагина / Elena V. SMAGINA

ЖАНРОВЫЕ МИКСТЫ В РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ОПЕРЕЖАЯ ВРЕМЯ

GENRE MIXES IN THE RUSSIAN THEATRE MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY: AHEAD OF TIME

Аннотация. Статья посвящена анализу некоторых аспектов феномена синтеза искусств, рассмотренных в контексте жанровых исканий русского музыкального театра первой половины XIX века.

Среди оригинальных жанровых микстов, преломляющих идею синтеза искусств, автор выделяет ряд малоизвестных оперных произведений, созданных композиторами «второго ряда». Опера-баллада «Светлана» К. Кавоса (1822) трактуется как отражение синтеза музыкально-сценического жанра и литературной баллады. «Нидия, или Последний день Помпеи» Ю. Арнольда (1844), созданная по картине К. Брюллова – как синтез оперы и живописи; в «Жар-птице» К. Кавоса выявлено преломление идеи синтеза сказочной оперы, победных праздников и придворных церемониалов. Автором выдвинута гипотеза

о приуроченности премьеры оперы (1822) к юбилею Отечественной войны 1812 года.

Наряду с оперными микстами, в статье представлен целый ряд иных жанровых образцов – «гибридных» жанров (по Ю. Келдышу) или жанров-«билингв» (по идее автора статьи), синтезирующих черты различных жанров музыкального и драматического театра. Среди них: комедия-водевиль, драма-водевиль, балет-водевиль и другие жанровые миксты, созданные на основе водевиля; различного рода «зрелища» и «представления». Наряду с ними, упомянуты также синтетические жанровые образования, предвосхитившие жанр отдельных русских классических опер: в частности, «небылица в лицах», «лирическая сцена».

В заключение автором изложены факторы историко-культурной обусловленности рассмотренных в статье художественных явлений.

Ключевые слова: жанровые миксты, опера-баллада «Светлана» К. Кавоса, опера «Нидия, или Последний день Помпеи» Ю. Арнольда.

Summary: The article is devoted to the analysis of some aspects of the phenomenon of synthesis of arts, considered in the context of the genre quest of the Russian theatre music of the first half of the 19th century. Among the original genre mixes that refract the idea of a synthesis of arts, the author identifies a number of less known operatic works created by composers of the “second row”. The opera-ballad “Svetlana” by K. Kavos (1822) is interpreted as a reflection of the synthesis of the musical-stage genre and literary ballad. “Nidia, or the Last Day of Pompeii” by J. Arnold (1844), created on the picture of K. Brullov – as a synthesis of opera and painting. In the “Firebird” by K. Kavos, the refraction of the idea of synthesizing a fairy-tale opera, victorious holidays and court ceremonials is revealed. The author is putting forward a hypothesis that the premiere of the opera (1822) was timed to coincide with the anniversary of the Patriotic War of 1812. Along with opera mixes, the article presents a number of other genre samples – “hybrid” genres (the definition of Y. Keldysh) or “bilingual” genres, synthesizing features of various genres of stage music and dramatic theatre. Among them: comedy-vaudeville, drama-vaudeville, ballet-vaudeville and other genre mixes created on the basis of vaudeville; various kinds of “spectacle” and “presentation”. Along with them, synthetic genre formations are also mentioned, which anticipated the genre of individual

Russian classical operas: in particular, “fiction in faces”, “lyrical scene”. In conclusion, the author outlines the factors of historical and cultural conditioning of the artistic phenomena considered in the article.

Keywords: genre mixes, opera-ballad “Svetlana” by K. Kavos, opera “Nidia, or the Last Day of Pompeii” by J. Arnold.

Феномен синтеза искусств, как показывает история музыкального театра, является одним из глубинных оснований, на котором развивается его сценическое бытие. В этой связи закономерным представляется стремление к его постижению, как творцов, создателей театральной реальности, так и исследователей, представителей различных научных гуманитарных школ.

Пристальное внимание отечественного музыкознания к идее художественного синтеза в современном музыкальном театре позволило установить, что ее трактовки отличают особая изобретательность и расширение круга синтезируемых явлений в сравнении с предшествующими эпохами. Наряду с традиционными и нетрадиционными музыкальными жанрами и стилями (к примеру, такими как оратория и кантата, балет и современная хореография, частушка, зонг, рок, баллада), в него вовлекаются также достижения науки и техники: радио, телевидение, мультимедиа-технологии. Отсюда проистекает тяготение музыкального театра, как и современного искусства в целом, к непрерывно обновляющейся системе жанров, уникальности и многообразию жанровых микстов, эстетике перформанса.

Сложившийся в музыкально-сценическом пространстве нашего времени художественный мир, на первый взгляд, представляется уникальным, не имеющим аналогов. Но изучение истории русского музыкального театра показывает, что в ней был период, во многом близкий современному своей экспериментальностью, кажущейся принципиальной аклассичностью, отказом от устоявшихся жанровых норм. Речь идет о творческих экспериментах и жанровых находках театра первой половины XIX века.

Как известно, это время включает в себе два этапа: предклассический – доглинкинский (первая треть столетия) и начало эпохи национальной оперной классики – глинкинское время. Данный период характеризуют, во-первых, интенсивные жанрово-стилевые искания,

протекавшие в ситуации контрапункта классицистских и романтических традиций, дополненного чертами нарождающегося реализма; во вторых, – становления композиторской школы. Наряду с известными именами – М. И. Глинки, А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, С. И. Давыдова, ее представляют музыканты так называемого «второго ряда». Среди них: К. Кавос и Ф. Шольц, А. Сапиенца-младший и Д. А. Шелехов, А. Н. Титов и Д. Ю. Струйский, А. Ф. Львов и Ю. К. Арнольд.

По мнению исследователя М. Н. Лобановой, подобные эпохи отличаются «... полифоническая сущность механизма культурной памяти» и «вызревание в остроэкспериментальных [художественных – Е. С.] формах сложных синтезов» [5, 42].

Разделяя данную мысль, в качестве наиболее интересных и необычных микстовых «экспериментов» русского музыкального театра рассматриваемого периода приведем ряд примеров.

Среди них, в частности, малоизвестная волшебная опера-баллада Кавоса «Светлана, или Сто лет в один день» (1822), представляющая собой «переделку на русский лад» оперы «Зирфиль и Флер-де-Мирт» известного в свое время в России французского композитора Шарля Кателя¹. Как гласит обложка партитуры, это была «Новая музыка – соч.: г-на Кателя, смешанная с несколькими номерами – соч.: г-на Кавоса» [6, 335]. Либретто оперы сочинил поэт-любитель А. П. Вешняков², известный также как переводчик, автор ряда оперных и балетных либретто; балеты поставил Ш. Дидло.

Появление первой в истории отечественного музыкального театра балладной оперы вполне отвечает театральной практике первой трети XIX века, где подобные переложения популярных произведений иностранных композиторов были широко распространены. Сравнивая два источника – партитуры опер Кателя и Кавоса, наряду с появлением в «Светлане» шести вставных номеров, отметим следующие уровни «приспособления» популярной французской оперы к отечественным «реалиям».

¹ Шарль-Симон Катель (1773–1830) – французский композитор и теоретик, ученик Ф. Госсекса, автор 10-ти опер, балета, симфонии для духовых инструментов, а также ряда произведений массовых жанров, популярных во Франции в эпоху Великой Французской революции. Среди его опер наибольшую известность имели «Семирамида» по Вольтеру (1802) и «Баядерки» (1810).

² Родился в 1798 году, год смерти неизвестен.

Оперное действие перенесено в Причерноморье. Главные герои французской оперы превратились в Светлану, дочь великого князя Киевского, и Альсима, князя Таманского; волшебница Моргана – в Пальмиру. В опере действуют также великий волхв Хазар, владетель Черноморской страны и его наперсник, получивший почти «варяжское» имя Оскольд (прежде это были Галаор и Рабель). Широко представлена фантастическая сфера: помимо уже упомянутых волшебников, ее наполняют гномы, саламандры, ундины, сильфы, гении и нимфы.

Особо примечательным является включение в состав действующих лиц оперы нового персонажа – Услады, подруги Светланы. Ее вставная ария «Раз в крещенский вечерок девушки гадали» воспроизводит подлинный текст двух строф необычайно популярной в начале 1820-х годов баллады В. А. Жуковского³. Следует подчеркнуть, что баллада Жуковского, в свою очередь, представляет собой вставку в оперное либретто Вешнякова, что является редким случаем в русской либреттистике рассматриваемого периода. Появляясь в начале оперного действия как его «зачин» (I д., № 2), ария Услады вносит «русский» колорит в музыкальный стиль произведения, в целом отвечающего традициям французской композиторской школы начала XIX века. Именно она определяет и название произведения, а также новый для своего времени синтетический жанр «Светланы» – «опера-баллада», возникший на стыке музыкально-сценического и литературного жанров.

Заметим, что ария Услады является прямым предварением целого ряда отечественных оперных баллад, в частности: Пустынника из «Вадима» и Торопа из «Аскольдовой могилы» А. Н. Верстовского, глинканского Финна из «Руслана», Бертальды из «Ундины» А. Ф. Львова. Музыкально-стилистическое своеобразие номера заключено не столько в вокальной партии, отличающейся довольно виртуозным характером, сколько в выразительности оркестровых тем. В партии виолончелей дана жизнерадостная, простая по складу песенно-танцевальная тема. Легкие фигурации солирующих кларнетов, флейт и фаготов, наряду с «приплясывающими» мотивами скрипок, подчеркивают ее «просто-народный» крестьянский колорит.

³ В них дано описание характерного для русского быта святочного обряда: «снег пололи под окном, курицу зерном кормили, в чашу с чистою водой клали перстень золотой, серги изумрудны, расстилали белый плат, подблюдны песни пели».

Интереснейший пример жанрового синтеза представляет опера «Жар-птица» К. Кавоса – Ф. Антонолини на либретто М. С. Лебедева. В словаре Г. Б. Бернандта дано следующее определение ее жанра: «волшебная опера с принадлежащими к ней хорами, балетами, ристалищем, воинскими играми, полетами, превращениями и великолепным спектаклем» [2, 101]. В изученной рукописной партитуре опера была обозначена как «русская» [6, 434].

В опере Кавоса, созданной на «почвенный» сказочный сюжет с характерными для него образами царевича и царевны, Жар-птицы, Серого волка и Сивки-бурки, показательны предварение отдельных глинкавских художественных решений, состоявшихся в «Руслане». Так, в героико-патриотической характеристике царевича Левсила, сына «белого» царя Бранислава, угадываются контуры образа Руслана. Здесь и взывание к Перуну («Греми, Перун, круши дубравы, твой грозный блеск не страшен мне», речитатив из I д.), и меч-кладенец как атрибут его образа, и победа в бою над врагом – персидским князем-богатырем Багарамом (ристалище в финале II д. – № 19 ½).

Обращает на себя внимание также яркость контрастов в драматургии «Жар-птицы». Героикой образа Левсила оттеняют лирические и комические персонажи Зораида и Асмодей (он же Серый волк); реальному миру противопоставлена фантастика (Жар-птица, волшебница Световида), славянскому миру («белый» царь Бранислав и его окружение) – Восток (персидский князь Багарам, кераитский хан Темучин и его дочь Зораида)⁴.

Показательным для «пестрой» «музыкально-географической карты» «Жар-птицы» представляется также включение в состав ее персонажей Гирея – вестника кераитского с «крымскими» корнями его имени.

Характеризуя идейно-философскую основу оперы, отметим, что главенствующее значение в ней имеет образ царя, воплощенный в двух ипостасях (Бранислав – Левсил), концепционно расширенный идеей

⁴ Примечательно, что, указав национальность грозного хана, автор либретто – М. С. Лебедев, актер и режиссер императорских театров, не погрешил против исторической правды, проявив при этом высокий уровень образованности. Действительно, кераиты как народность реально существовали. Относимые учеными к монголо-тюркоязычным племенам, они проживали в XI–XIII веках на территории современной Монголии и были «поглощены» империей Чингисхана.

святости царской власти и дополненный темой прославления Отечества и его героев.

В целом, развитие многослойного сказочного сюжета «Жар-птицы» разворачивается в контексте проблематики, связанной с традиционными ценностями русского духовного сознания. В опере отражены идеи богоданности царя, прославления славянским народом своего государя как «царя-надежды», «истового» ожидания его пришествия, а также символы венца и «неугасимой зари», известные по тексту «Жизни за царя» М. И. Глинки.

Приведем отдельные фрагменты из оперных номеров I действия оперы: «Поспешайте, собирайтесь, все сердца веселье ждет, / Днем счастливым наслаждайтесь, царь-надежда к нам придет!» (хор славянского народа, № 2); «Верного народа радость, Светлый отблеск божества! / Шествуй к нам, святая благодать, В полной славе торжества!» (хор и марш, № 3); «Злодей падет мечом героя, / Неугасимая заря вокруг народа и царя / Придет потомства за предел. Придет и в вечность отзовется / Хвалой бессмертных громких дел!» (квартет, № 4); «Мы, девы, тленными цветами / Венчаем белого царя! Его любовь к нам, как заря, / Блестит бессмертными лучами» (хор с «русскими танцами», № 5); «Народом всем благословенный / Спеши, о, князь, в безвестный край! / Побед венцом преосененный / Себя и нас ты прославляй!» (хор народа и витязей, № 7).

Финальный хор-апофеоз «Героя увенчала слава среди сияния побед, из века в веки процветет славян бессмертная держава» (№ 25), которому предшествует бравурно-торжественный оркестровый фрагмент, исполняемый оркестром за сценой (№ 24 ½), завершает оперу, закрепляя присущий ее лексике панегирический «тон».

Характеризуя сценическую историю «Жар-птицы», отметим год создания оперы – 1822 и роскошную постановку премьерного спектакля с участием ведущих артистов петербургской императорской сцены⁵.

Музыкальной драматургии оперы Кавоса присущи такие особенности как изобилие хоров, статика и величественность дифирамбического стиля, черты ораториальности, наличие масштабной оркестровой

⁵ В нем были заняты: Г. Ф. Климовский – Левсил, В. М. Самойлов – персидский князь Багарам, Е. С. Сандунова – добрая волшебница Световида, М. С. Лебедев – Асмодей, слуга Световиды; А. Г. Ефремов – кераитский хан Темучин, Н. С. Семенова – его дочь Зораида, Е. Я. Сосническая – ее подруга Темира, А. И. Иванова – дочь славянского царя Бранислава Рогнеда [2, 101–102]).

картины ристалища во II действии, а также сквозная роль фанфарного интонационного комплекса и подчеркивание яркой звучности медных инструментов в оркестровке.

Отмеченные черты дают возможность выдвинуть две гипотезы. Первая – о возможной «приуроченности» «Жар-птицы» к 10-летию победы России в Отечественной войне 1812 года. В подобном ракурсе весьма очевидным видится стремление создателей оперы внести свой вклад в «увековечение» памяти об Александре I как императоре-победителе грозного врага, спасителе России и освободителе Европы от наполеоновской угрозы. В этой связи показателем выбора имени царя: Бранислав – «снискавший славу на поле брани»⁶.

Вторая гипотеза связана с феноменом жанрового синтеза. В «Жар-птице», как представляется, претворены черты национальных праздничных мероприятий, концепция которых глубоко раскрыта в работе современного исследователя В. Н. Деминой [3]⁷. Кроме того, опера Кавоса, связанная с официальной идеологией и придворными церемониалами своего времени, вполне может быть рассмотрена как «продукт госзаказа», а потому – и как предшественница «отечественной героико-трагической» оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки – Е. Розена.

Иной – редкий в музыкальном театре пример синтеза сценического жанра и музыки, «вдохновенной» и «одушевленной» живописью, – опера «Нидия, или Последний день Помпеи» (1844) Ю. К. Арнольда, созданная под впечатлением от известной картины К. Брюллова. Привезенная в Россию в 1834 году после сенсационного успеха при экспонировании в Италии и Франции, она произвела на русское общество колоссальное впечатление. Примечательно, что в основе оперы лежит оригинальное либретто на двух языках – итальянском и немецком, принадлежащее самому композитору.

Важно отметить, что картина Брюллова вдохновила на создание оперы и А. Н. Верстовского. Известно, что в период между «Асколь-

⁶ Предположим, что и московская постановка «Жар-птицы», состоявшаяся в 1827 году, также была «юбилейной» – приуроченной к 15-летию победы над Наполеоном. Спектакль был дан в московском Большом театре в бенефис любимца публики П. А. Будахова, исполнившего в опере заглавную партию – царевича Левсила (Асмодей – В. И. Рязанцев, дирижер – Ф. Шольц) [2, 101–102].

⁷ Имеются в виду, в частности, сопряжение сакральной и патриотической идей, триединство концептов Бог – Царь – Отечество, особая роль хоров, использование характерной символики, фанфарный интонационный комплекс и др.

довой могилой» (1835) и «Тоской по родине» (1839) он обдумывал замысел оперы «Последний день Помпеи», который раскрыл в письме В. Ф. Одоевскому весной 1838 года [1, 667].

Некоторое представление о стилистике оперы дает ария-молитва главной героини Нидии. Написанная в форме оперного монолога, она обращена к Богу – «Царю Сиона»: «Величаем мы Тебя и молим: нас услыши и спаси»; начальный раздел речитатива идет с текстом «Сильна твердыня веры нашей». Основу вокальной партии арии составил сплав декламации и романсово-аризозной кантилены, в которой явственно проступают черты гимничности. Примечателен образно-эмоциональный строй музыки арии, обозначенный во вступительном речитативе ремарками *Andante maestoso* и *Andantino religioso* [6, 440].

Оригинальные образцы жанровых образований в музыкальном театре рассматриваемого периода представляют «гибридные» жанры (определение Ю. В. Келдыша [4, 36]). Наш вариант – жанры «билингвы», поскольку им присуще некое двуязычие, то есть использование двух художественных «языков» – драматического и музыкального искусства. Среди них выделяется целая группа жанровых микстов, возникших на основе водевиля: комедия-водевиль, шутка-водевиль, «московская шутка-водевиль», «анекдотическая шутка-водевиль», интермедия-водевиль, фарс-водевиль, сказка-водевиль, драма-водевиль, водевиль-балет. Широкое распространение имели также «зрелища» (к примеру, волшеббно-романтические, драматические) и «представления» (национальные, исторические, мифологические).

В качестве уникальных и важных для истории национальной оперы образцов жанрового синтеза в русском театре первой половины XIX века назовем такие как: «не драма, не трагедия, не комедия и не водевиль, не опера и не балет, но всего понемногу»⁸, «небылица в лицах»⁹, «лирическая сцена»¹⁰.

Подводя итоги вышесказанному, несколько соображений об историко-культурной обусловленности рассмотренного в настоящей статье феномена, отдельные проявления которого предвосхитили жанры

⁸ «Двое кривых, или Доктор-шарлатан» (И. и Т. Конъяр, пер. с фр. К. А. Тарновского, 1848).

⁹ «Старое время» (на сюжет из повести Н. В. Кукольника «Благотельный Андроник» неизв. авт., 1850).

¹⁰ «Тарантелла» (И. П. Мятлева, музыка М. И. Глинки, 1841).

некоторых произведений отечественной оперной классики XIX–XX веков, в частности: «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова, «Марии Стюарт» С. М. Слонимского.

Одним из оснований для возникновения мощного «свободно-экспериментального» развития русского музыкального театра первой половины XIX века стали реформы Александра I, осуществленные им в первые годы правления. Возникновение «каналов доступа» к достижениям западной культуры, активный диалог с Европой, упрочившийся в николаевское время, привели к раскрепощению русской интеллектуальной и художественной мысли, что ярко проявилось в сфере театрального искусства.

Другим фактором стал мощный духовный рост общества, обусловленный событиями Отечественной войны 1812 года. Став катализатором процессов развития самосознания нации, он способствовал раскрытию ее созидательного потенциала, высвобождению «творящего начала» русского художественного гения. Отсюда – значительный объем музыкально-театрального наследия указанного периода и необычайная оригинальность его жанрово-стилевых решений.

Наконец, интенсивность творческих исканий и свобода жанровых форм русского музыкального театра первой половины XIX века обусловили «синкретизм» организации его деятельности до 1836 года, когда драматическая и оперно-балетная труппы были разделены, что во многом определяло взаимовлияние драмы и музыки и оказывало воздействие на формирование репертуара.

Литература

1. Бернандт Г. Б. Примечания // В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вст. ст., прим. Г. Б. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 530–687.
2. Бернандт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). М.: Советский композитор, 1962. 554 с.
3. Демина В. Н. Музыка победных праздников в динамике отечественной культуры (XVIII – начало XXI века): дисс. на соиск. уч.

- степ. докт. искусств. Ростов-н/Д.: РГК им. С.В. Рахманинова, 2018. 462 с.
4. Келдыш Ю. В. Оперный театр 1800–1825 годов // История русской музыки: в 10 тт. 1800–1825 / Авт. тома Л. М. Бутир и др.; ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. М.: Музыка, 1986. Т. 4. С. 25–61.
 5. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Советский композитор, 1990. 220 с.
 6. Смагина Е. В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени: дисс. на соиск. уч. степ. докт. искусств. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2016. 802 с.

References

1. Bernandt G. B. Primechaniya [Notes] // V. F. Odoevskij. Muzykal'no-literaturnoe nasledie / Obshch. red., vst. st., prim. G. B. Bernandta [V. F. Odoevsky. Collected Musical and Literary Works / ed. by G. B. Bernandt]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1956, pp. 530–687.
2. Bernandt G. B. Slovar' oper, vpervye postavlennyh ili izdannyh v dorevolucionnoj Rossii i v SSSR (1736–1959) [Dictionary of operas, first staged or published in pre-revolutionary Russia and the USSR (1736–1959)]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1962. 554 p.
3. Demina V. N. Muzyka pobednyh prazdnikov v dinamike otechestvennoj kul'tury (XVIII – nachalo XXI veka) [Music of victorious holidays in the dynamics of national culture (18th - early 21st century)]: PhD Thesis. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 2018. 462 p.
4. Keldysh Y. V. Opernyj teatr 1800–1825 godov // Istoriya russkoj muzyki: v 10 tt. 1800–1825 [The Opera Theater of 1800–1825 // History of Russian Music: in 10 volumes. 1800–1825]. Moscow: Muzyka, 1986. Vol. 4, pp. 25–61.
5. Lobanova M. N. Muzykal'nyj stil' i zhanr. Istoriya i sovremennost' [Musical style and genre. History and modernity]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1990. 220 p.

6. *Smagina E. V. Russkij opernyj teatr pervoj poloviny XIX veka v istoriko-kul'turnom kontekste vremeni* [Russian Opera Theatre of the first half of the 19th century in the historical and cultural context of the time]: PhD. Moscow: P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2016. 802 p.

СМАГИНА

Елена Владимировна

доктор искусствоведения,
профессор, профессор кафедры
истории и теории музыки Вол-
гоградского государственного
института искусств и культуры

Elena V.

SMAGINA

Doctor of Art History, Professor,
Professor of the Department of
Music History and Theory,
Volgograd State Institute of Arts
and Culture

evsmagina@yandex.ru

**ВЕРНОСТЬ УТОПИИ:
ТРАКТОВКА ИДЕИ СИНТЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ**

**ADHERENCE TO THE UTOPIA:
INTERPRETATION OF THE GESAMTKUNSRWERK IDEA
IN MODERN OPERA THEATRE**

Аннотация. В статье рассматриваются основные направления развития идеи синтетического искусства в опере второй половины XX – первых десятилетий XXI века. Рядом с операми, продолжающими экспрессионистскую линию европейского искусства и традиции нововенской школы, во второй половине XX века новый импульс получают ораториальные жанры, в которых подчеркивается литургическое начало. Роль главного прототипа этого направления в немецком музыкальном театре играют пассионы, что заложено в «пассионной ментальности» немецкой оперы, которая складывалась на протяжении ее истории. В то же время здесь заметно движение к поискам новых звуковых миров и нового отношения к зрителю: в ряде сочинений он вовлекается в действие. Свое влияние на музыкальный театр оказало оформление идеи «инструментального театра»: инструменты выполняют роль alter ego персонажей. Особое внимание в статье уделяется утопической тенденции и пониманию музыкального театра как инструмента социальных преобразований. Традиция *Gesamtkunstwerk* Вагнера находит свое продолжение в желании объединить все возможные средства воздействия на аудиторию и в результате изменить ее. Первые десятилетия XXI века обнаруживают тенденцию к новому синтезу, в котором человек перестает быть центральным объектом художественного анализа. Оперный жанр перестает быть репрезентацией образа человека, что соответствует пересмотру антропологических оснований всего современного искусства.

Ключевые слова: Р. Вагнер, Gesamtkunstwerk, А. Берг, А. Шенберг, Б.-А. Циммерман, К. Орф, К. Штокхаузен, М. Кагель, «пассионная ментальность» немецкой оперы, группа СОМА, Д. Курляндский.

Summary: The article discusses the main directions of the Gesamtkunstwerk idea development in the opera of the second half of the 20th – first decades of the 21st century. Along with the operas that continue the expressionist line of European art and the traditions of the Novovensk school, in the second half of the twentieth century, oratorio genres, in which the liturgical elements emphasize, receive a new impetus. The role of the main prototype of this trend in the German theatre music is played by the Passions. This phenomena is reflected in the “passionary mentality”, which took shape throughout the history of the German opera. At the same time, there is a noticeable movement to the search for new sound worlds and a new attitude towards the spectator: in a number of works he is involved into the action. The musical idea was influenced by the idea of an “instrumental theatre”: the instruments play the role of the characters’ alter ego. The article pays special attention to the utopian tendency and understanding the musical theatre as an instrument of social transformations. The Wesner Gesamtkunstwerk tradition finds its continuation in the desire to unite all possible means of influencing the audience and, as a result, to change it. The first decades of the 21st century reveal a tendency towards a new synthesis in which a person ceases to be the central object of the artistic analysis. The operatic genre ceases to be a representation of the image of man, which corresponds to the revision of the anthropological foundations of the modern art in whole.

Keywords: R. Wagner, Gesamtkunstwerk, A. Berg, A. Schoenberg, B.-A. Zimmerman, K. Orff, K. Stockhausen, M. Kagel, “Passion mentality” of the German opera, the group SOMA, D. Kurlyandsky.

Общеизвестно, что оперный жанр по самой своей природе является наиболее синтетичным из всех жанров академического искусства. Тем не менее XIX век обозначил новые возможности синтеза в музыкальном театре. Начиная с Мейербера и «большой оперы», с «визионерского» театра Берлиоза и, конечно же, с вагнеровской музыкальной драмы, представления о границах подобного синтеза невероятно расширились. Рецепция вагнеровского творчества в XX веке привела к

осознанию исторической роли музыкального театра, с одной стороны, как мощного средства преобразования социальной действительности и, с другой, как возможной предтечи кинематографа — этого настоящего «искусства будущего» (которой предстает опера, в частности, в теоретических работах Сергея Эйзенштейна).

В обрамлении подобного комплекса идей и теоретических положений мировой музыкальный театр вошел во вторую половину XX века. И здесь отчетливо обозначились новые тенденции. Форпостом их стала Германия как страна, в которой оперные институции пользуются ощутимой финансовой поддержкой государства, и где условием этой поддержки является продвижение театрами актуального искусства. Таким образом, на немецкой музыкальной сцене возникла уникальная ситуация: ее репертуар и сегодня базируется на сочетании, с одной стороны, осовремененных постановок классики или возрожденных из небытия раритетов барочного искусства, а с другой – новинок композиторского творчества, которые, не претендуя на роль шедевра, лишь в своей незначительной части задерживаются на афише.

На рубеже 1940–1950-х годов было вновь актуализировано наследие музыкального экспрессионизма. «Генеральное направление» жанровой эволюции немецкого музыкального театра в этот период так или иначе лежало в русле традиций нововенской школы. Конец 1950-х в европейском музыкальном театре может быть обозначен как «возвращение “Воццека”» – опера Берга становится репертуарной, а отголоски ее слышны во многих сочинениях, написанных с тех пор. Характерно, что произведение тридцатилетней давности воспринималось в начале 1960-х как «Сцилла и Харибда» современной оперы, пройдя которые исполнитель и театр открывают себе путь к сочинениям любой сложности. Стиль нового музыкального театра определялся в последующие годы также под влиянием еще двух хрестоматийных для современного художника оперных партитур нововенцев: «Моисея и Аарона» Шенберга и «Лулу» Берга. Влияние опусов Шенберга и Берга на становление современных жанровых моделей невозможно переоценить: оно определило и конструкции большинства современных сочинений, и особенности контакта со зрителем, и способы драматургического подхода к либретто, и принципы музыкально-сценического хронотопа, и особенности воплощения авторского плана драматургии, и, наконец, стилистику музыкального языка.

Стилистическое родство во многом определяется уже самим выбором сюжетов. Так, сходство с сюжетом «Воццека» явно бросается в глаза в самом знаменитом сочинении послевоенного немецкого театра – «Солдатах» Бернда Алоиса Циммермана (1978). Выбор героя-изгоя и темы страдания маленького человека внушены экспрессионизмом нововенцев. Предопределено и обращение к литературным источникам, чаще всего в форме драмы, которой оперы обязаны не только высоким художественным уровнем либретто, но прежде всего нетрадиционной для них сюжетикой, внедрением в те сферы жизни, которые лежали за пределами этого жанра. В начале 1990-х годов ситуация немецкого музыкального театра с большой степенью доказательности могла быть охарактеризована как время «*после Берга*». По-видимому, она до сих пор не исчерпана не только в немецком театре, но затрагивает и другие композиторские школы. Об этом свидетельствует, с одной стороны, триумфальное возвращение оперы «Лир» Ариберта Раймана (1978) на Зальцбургском фестивале 2017 года, с другой – широко анонсированная премьера в 2019 году оперы Александра Вустина «Влюбленный дьявол» (1989) в Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, приуроченная к 100-летию театра. Классические шедевры первой половины XX века, задающие экспрессионистские стилистические ориентиры, по-прежнему являются фаворитами ведущих «оперных домов» и оперных фестивалей: «Воцтек» и «Леди Макбет Мценского уезда» последние годы неустанно путешествуют по мировым сценам.

Однако этому устойчивому оперному тренду сопутствуют и другие. Они возникли почти одновременно с возобновлением экспрессионистского, но с жанровой и стилистической точки зрения оказались значительно более радикальными. И если для экспрессионистского модуса идея синтеза вряд ли представляла специальный интерес, то эти направления были ориентированы как раз на развитие идеи *Gesamtkunstwerk*.

Прежде всего заметим, что существенную часть оперного мейнстрима занимают сочинения ораториального наклонения в различных его литургических направлениях. Так, древнегреческая трилогия Орфа – «Антигона» (1949), «Эдип-тиран» (1958), «Прометей» (1965) была ориентирована на образ литургии с демонстративным отречением от аналогий с оперным театром. И, однако, в своем тяготении к воссозданию архаики (не столько внешней, сколько архаики подсозна-

тельного), в поисках праязыка, суггестивно воздействующего на слушателя и вызывающего неведомые ему самому импульсы, живущие в нем, сочинения Орфа обнаруживали тягу к созданию «представления культового театра». Как эти, так и более ранние сочинения Орфа для музыкального театра проявляли пассионные черты. Аллюзии с пассионами сопровождают целый ряд значимых партитур немецкого театра второй половины XX века, распространяясь на их сюжетику, драматургические конструкции, образность, музыкальную символику. Пассионы, в единстве их религиозной темы и художественной образности, стали выполнять роль национального символа этой композиторской школы. Это свойство немецкой оперы, которое обнаруживается уже в «Парсифале» (а, пожалуй, и ранее — в «Летучем голландце») и улавливается в таких знаковых сочинениях XX века, как «Моисей и Аарон» Шенберга или «Свет» Штокхаузена, не говоря уже о целом ряде менее заметных на их фоне сочинений представителей композиторской школы ГДР («Эйнштейн» и «Ланцелот» П. Дессау, «Юдифь» З. Маттуса, «Белая роза» У. Циммермана и др.), которые можно охарактеризовать как *«пассионную ментальность» немецкой оперы*.

Другое направление театральных поисков поначалу парадоксальным образом реализовывалось за пределами оперного пространства: это «инструментальный театр», с начала 1960-х годов все более и более уверенно завоевывавший позиции в академическом искусстве. Исполнение превратилось здесь в совместный эксперимент композитора, музыкантов и слушателей. В роли манифеста этого направления выступила одноактная камерно-музыкальная пьеса Маурисио Кагеля начала 1960-х годов “*Sur scene*” («На сцене») для чтеца, мима, певцов и трех инструменталистов (актер, изображающий лектора, делает доклад, темой которого является история музыки после Второй мировой войны). Драматургические решения Кагеля всегда очень отчетливы и эффектно рассчитаны – от малой формы до самых крупных сочинений. Но отличительная особенность его драматургической фантазии в том, что она включает в свою орбиту любые явления действительности. И принципы музыкальной композиции распространяются в том числе на «незвучающий материал». Уже в “*Sur scene*” монтировались смех, звучание фортепианной пьесы, аплодисменты, шорох фольги, звучание ударных, кашель, и обязательные словесные фрагменты. В середине 1960-х Кагель от инсценировок инструментальной музыки переходит к их экра-

низациям. Первенец в этом жанре «Антитеза» “Antithese” (1965) – по свойствам своей стилистики в сущности «немой фильм»: имманентное, замкнутое в звуковом мире содержание, переводится в план изображения. Парадоксальным образом сам Кагель заявляет: «Мои filmy – это оперы». И по-своему он прав, хотя в его фильмах отсутствуют и пение, и тексты. Соотношение видимого и звучащего действительно соотносится здесь по принципу музыкального театра.

Приход Кагеля на музыкально-драматическую сцену был неизбежен. В 1971 году в Гамбурге состоялась премьера его сценической композиции «Государственный театр». В этой партитуре исполнителям были предложены только модели неких инструментальных и сценических действий, а зрителям пришлось довольствоваться полным отсутствием сценической интриги, голосовых амплуа, традиционных жанровых форм, наконец, текстов. Зато работа грандиознейшего механизма всех времен и народов под обобщающим названием «государственный театр» была продемонстрирована с помощью игры на самых разнообразных инструментах (в том числе совершенно для этого неприиспособленных) и самыми невиданными способами. Следующее его музыкально-драматическое сочинение 1980-го года под названием «Изнурение мира» (“Die Erschöpfung der Welt”, сценическая иллюзия в одном действии) представляет собой последовательную перелицовку сказания о сотворении мира в гиньольно-абсурдистском духе. Канонический текст лютеровской Библии, прочитывается с отчетливым оттенком постмодернистского цинизма: «В конце создал Бог небо и землю. Земля была безвидна и пустынна; смог лежал над извечной топью; и Дух Божий плавал в сточных водах...». Конструкция кагелевской «сценической иллюзии» явно восходит к мессе, модулируя в финале к мессе заупокойной. Это движение глубоко закономерно, поскольку черты апокалиптичности множатся в музыкальном повествовании: образ Бога все отчетливее обретает сходство с так называемой «Gottes Affe» («обезьяной Бога»), – то есть дьяволом (аллюзии с «Историей солдата» Стравинского воспринимаются в этом контексте как нечто вполне закономерное). Человечество же молит своего «отца» об избавлении, пытаясь перекричать адский шум концентрационного лагеря. Этот нарастающий «данс макабр», в фальшивых и механистичных звучаниях которого слышны отголоски сцены кабацкого разгула из «Воццека» Альбана Берга, завершается неожиданной счастливой развязкой: Бог,

как и следовало думать, является в роли “*deus ex machina*”. Но художники слишком давно отказывают человечеству в надежде на возможность вселенской гармонии: звучание церковных колоколов, пения райских птиц прерывается внезапным молчанием, который нарушает неуверенный вопрос Бога – «Аминь?!...». Не удивительно, что тема этого сочинения продолжится в ближайшие годы в музыкально-драматическом эпосе о дьяволе «Устная улика» («*La Trahison orale*» / «*Der unendliche Verrat*», 1981/1983).

В творчестве Кагеля ораториальные черты, смыкающиеся с «инструментальным театром», дополняются кинематографичностью драматургии. Сразу по окончании «Изнурения мира» возникает «песенная опера» Кагеля «Из Германии» (1981), в основе которой лежит свыше 70 самых известных поэтических текстов эпохи романтизма, послуживших основой для знаменитых песен и романсов. Кагель заново переинтонирует эти слова, как бы ставя своей задачей преодолеть инерцию слушательского восприятия, для которого хрестоматийные тексты неотделимы от не менее хрестоматийных мелодий. Словно иллюстрируя тезис самого композитора о том, что оперу вытеснило на периферию зрительского внимания кино, драматургия сочинения строится на быстром чередовании 27 картин, напоминающем о кинематографическом монтаже.

Таким образом, «инструментальный театр» не только пришел на оперную сцену, но и повлиял на ее преобразование. Это становится особенно очевидным на примере «недельной оперы» Штокхаузена (1978-2003), которая является в громадной степени порождением идеи «инструментального театра», независимо от того, считать ли ее вдохновителем Кагеля или – гораздо ранее – Стравинского: образы мифологемы, составляющие ее смысловой костяк, отождествляются с музыкальными инструментами, выступающими наравне с певцами. При этом «*opus magnum*» Штокхаузена, жанр которого он сам обозначил как *Gesamtkunstwerk*, фиксирует важнейшие тенденции развития идеи синтеза в том ее виде, который она приобрела к началу ХХI века. Ее смысл в том, чтобы «аккумулировать» все наличные художественные возможности: к числу задействованных средств отнесены даже запахи! Так воплощена, по-видимому, тайная мечта создателя теории *Gesamtkunstwerk* Вагнера, в «Золоте Рейна» которого есть ремарка о

том, что из горной расщелины струится сера (серу же зритель, как известно, может узнать не по цвету, а лишь по запаху).

Родовая связь сочинения Штокхаузена с утопией, которая является неизбежной спутницей всеохватного синтеза, выражается и в отношении к публике, которую создаваемое синтетическое пространство стремится вобрать в себя, поглотить. Это также продолжает утопическую идею Вагнера о том, что истинное предназначение «искусства будущего» состоит в переделке общества средствами искусства. Непонятый Бисмарком в своих политических прожектах, он сделал своей трибуной театр, на который и возлагал основную роль в преобразении общества. Основная идея его «Нюрнбергских мастерзингеров» состояла в том, чтобы объединить немецкий народ средствами искусства. Оперный театр как наилучшая возможность синтеза всех искусств должен был бы заменить собою государственность.

Утопическая тенденция, столь бескомпромиссно воплощенная Штокхаузенем, подхвачена в ряде сочинений первых десятилетий XXI века. Можно предположить, что их авторы встали на путь поисков нового синтеза. Особенно заметна эта направленность в деятельности композиторской группы СОМА («Соппротивление материала»). Ее члены (Дмитрий Курляндский, Владимир Раннев, Алексей Сюмак, Борис Филановский) позиционируют себя как единственных представителей современной русской музыки (хотя в списке их предпочтений, помимо западной классики, очевидным образом лидируют имена сегодняшних немецких и американских авторов). Последним по времени манифестным художественным актом группы стало создание коллективного сценического опуса «Сверлийцы», имеющего своим прообразом вагнеровскую тетralогию. В основе этого и некоторых других сочинений этих композиторов лежат мифологические сюжетные модели и образы, архетипические мотивы, каждый из которых, впрочем, заметно модернизирован. В сценических же воплощениях задействован, кажется, весь возможный комплекс средств синтетического произведения искусства. Но принципиально новым предстает отношение к аудитории.

Очевидный лидер группы, нередко выступающий в роли ее идеолога, Дмитрий Курляндский, отчетливо сформулировал новые подходы к идее *Gesamtkunstwerk* в комментариях к постановке своего сочинения «Носферату» в Пермском театре оперы и балета (2014). Эта опера, по его аттестации, полностью вырастает из дыхания заглавного персона-

жа, которое становится источником энергии всего звукового пространства оперы: «По сути я попытался создать утопическое совершенно гигантское тело, где все участвующие исполнители – и зрители, и солисты на сцене – все являются отдельными органами этого большого, пульсирующего, дышащего, урчащего, бурлящего организма. И этот организм, на самом деле -- каждая часть этого организма воспринимает себя, с одной стороны, частью, а с другой, как бы самим этим организмом. Все в одном, целое в малом, малое в целом. <...> Потому что мы родили звук, звук становится буквой, буква становится словом, слово становится текстом, текст становится произведением, и так далее и так далее. Соответственно вся опера -- это такой процесс вглядывания и постоянного выхода на новый уровень добавления новой линзы: как бы мы настраиваем зрение все глубже внутрь себя, внутрь звука, внутрь Носферату <...>. Потому что на нано-уровне, молекулярном каком-то уровне уже большой разницы между человеком и не-человеком нет. Там все сплошь какие-то молекулы»¹.

Так, Курляндским неконформистски манифестирована задача де-гуманизации оперного жанра, возникшего исторически в завершение ренессансной эпохи, сделавшей человека мерилom всего в искусстве, и представлявшего собой театральную репрезентацию образа человека через музыкальный звук. Эта тенденция несомненно отвечает общей направленности искусства XXI века, которое все реже делает человека центром своего исследования. Стирание грани между звуком и слушателем, некая «аннигиляция» слушателя в звуковом потоке, создание единой нерасчленимой на субъекты звуковой субстанции неопровержимо свидетельствуют о пересмотре антропологических параметров жанра.

Так, первые десятилетия XXI века демонстрируют качественное преобразование идеи синтетического произведения искусства. Материалом его построения могут стать уже не только звук, свет, краска, слово, запах, движение, а сама биологическая материя – причем, не собственно исполнительская, что в какой-то степени осуществлялось и ранее, но и та, которая является «физическим телом» аудитории.

Речь, таким образом, опять, пусть и на новых основаниях, заходит о преобразовании действительности средствами искусства, о нерасторжимой связи художественного синтеза и утопии.

¹ Из интервью композитора в трейлере к постановке «Носферату» в Пермском театре оперы и балета им. П. И. Чайковского

РАКУ

Марина Григорьевна

доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник секто-
ра истории музыки
Государственного института искус-
ствоведения

Marina G.

RAKU

Doctor of Art History,
Leading Researcher
of the Department
of Music History,
State Institute of Art Studies

raku@rambler.ru

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ: К ПРОБЛЕМЕ ОБНОВЛЕНИЯ ОПЕРНОГО ЖАНРА

OPERA AT THE TURN OF THE 20th – 21st CENTURIES: TO THE PROBLEM OF THE OPERA GENRE RENEWAL

Аннотация: Статья посвящена исследованию некоторых путей обновления оперного жанра, наметившихся в творчестве американских авторов на рубеже XX–XXI веков. С середины 1970-х опера, ранее воспринимавшаяся молодым поколением композиторов, режиссеров и художников как наиболее консервативный академический жанр, стала экспериментальным полем для всевозможных музыкальных, театральных, пластических новаций. В ней наиболее ярко воплотилось характерное для музыки второй половины XX века устремление к глобализации, к смещению стилевых и жанровых ориентиров, к размыванию границ между высоким и низким, между искусством и действительностью. Автор обращает внимание на нетрадиционные для академической оперы темы и сюжеты, избранные для воплощения актуальных идей современности; характеризует подход композиторов к оперному жанру, опирающийся на принципы экспериментального театра; анализирует важнейшие композиционные и драматургические приемы, призванные погрузить зрителя в специально сконструированную авторами художественную среду и усилить восприятие сочинений. Особое внимание в статье уделено характеристике процесса ментального конструирования смысла сочинения в сознании зрителя, который принимает непосредственное участие в формировании содержания и, таким образом, становится соавтором произведения.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, обновление оперного жанра, пост-опера

Summary: The article discusses the study of some ways of renewal the opera genre, outlined in the works of American authors at the turn of the 20th century. Since the mid-1970s, the opera, previously perceived by the young generation of composers, directors and artists as the most conser-

vative academic genre, has become an experimental field for all sorts of musical, theatrical, plastic innovations. It is most clearly embodied in the characteristic for music of the second half of the 20th century, the aspiration for globalization, for a shift in style and genre landmarks, for blurring the boundaries between high and low, between art and reality. The author draws our attention to unconventional plots chosen for the academic opera in order to embody the actual ideas of modernity; characterizes the approach of composers to the operatic genre, based on the principles of experimental theatre; analyzes the most important compositional and dramatic techniques, designed to immerse the viewer into a specially designed artistic environment with specific space-time coordinates and enhance the perception of the compositions. Particular attention is paid in the article to the characterization of the process of mental construction of the meaning of the work in the minds of the viewer, who is directly involved in shaping the content and thus becomes a co-author of the work.

Keywords: modern musical theatre, opera genre renewal, post-opera

В музыкальном театре последней четверти XX – начала XXI века происходят значительные перемены, запустившие процесс обновления академических музыкально-театральных жанров, среди которых важнейшее место занимает опера. Влияние масскульта определило интерес композиторов к воплощению в ней сюжетов и тем, связанных с важными социальными событиями. В опере совершаются крупные стилевые открытия, обусловленные внедрением художественных концепций музыкального экспериментализма, концептуализма, минимализма. Процессу обновления способствовало и введение в оперный жанр элементов массовой культуры. Воздействие новых медиа и средств массовой информации сказалось как на особенностях организации оперных текстов, так и на принципах структурирования художественного целого.

Раскрытие заявленной проблемы начнем с перечня тем, которые избирают композиторы для оперных опусов. Так, произведения конца 1980-х и 1990-х годов не мыслимы без учета социальных, политических и иных институциональных факторов, которые предопределили выбор тематики. Например, в основу сюжета первой оперы Дж. Адамса «Никсон в Китае» (1987) легли известные политические события. Композитор и режиссер вывели на оперную сцену политиков, действия которых многократно освещались в средствах массовой информации. Следую-

щая работа композитора «Смерть Клингхоффера» (1989–1991) повествует о трагических событиях 1985 года, которые потрясли американское общество и заставили обратить внимание на проблему ближнего Востока: композитор предпринимает попытку объективного осмысления арабо-израильского конфликта, демонстрируя сочувствие жертвам противостояния с обеих сторон. Примечательно, что эту же тему практически одновременно с Дж. Адамсом разрабатывает С. Райх в опере «Пещера» (1990–1993). Злободневный сюжет положен и в основу следующего сочинения Дж. Адамса «Я смотрел на потолок и вдруг увидел небо» (1995), рассказывающего историю американцев, переживших разрушительное землетрясение 1994 года в Нортридже. Опера «Водородный музыкальный автомат» (1990) С. Гласса представляет своеобразный портрет современной композитору Америки. В сочинении нашли отражение волнующие общество идеи антивоенного движения, борьбы против наркотиков, экологические и многие другие социально значимые проблемы.

Попутно отметим, что обращаясь к событиям современности композиторы включают в произведения элементы готовой реальности, призванные создать эффект документальности. Показательны в данном контексте видео-оперы С. Райха – Б. Коррот, основу которых составляют интервью, вырезки из газет, историческая фото и видеохроника. В произведениях Дж. Адамса внешность, манера поведения, стиль речи, жесты главных героев, являющихся в реальной действительности медийными персонами переданы с документальной точностью. Работы Э. Дэвиса, Дж. Харбисона содержат прямые отсылки к массовым жанрам, что выражается в многочисленных музыкальных цитатах и стилизациях джазовой и популярной музыки, рэпа и рока. Кроме того, опера обретает новый облик, заимствуя популярные форматы телевизионных шоу: таковы телеоперы Р. Эшли «Совершенные жизни», «Аталанта» (1982), «Идея Элеоноры» (1993).

Однако помимо внешних, лежащих на поверхности изменений опера актуализирует более глобальные проблемы, связанные с переосмыслением драматургических и композиционных законов организации спектакля, с внедрением новых принципов взаимодействия текстов музыкальных, вербальных, визуальных, что в итоге оказывает влияние и на восприятие жанра и на понимание произведения зрителем.

В новейшей истории американской оперы первооткрывателем законов, изменивших представление и об оперном жанре и о музыкально-театральном спектакле стал Ф. Гласс. Его ранниеopusы «Эйнштейн» (1976), «Сатяграха» (1979), «Эхнатон» (1983) ознаменовали начало реформы.

Новаторство Ф. Гласса и его соавтора режиссера-эксперименталиста Р. Уилсона заключалось в создании особого типа спектакля, опирающегося на принципы перформанса, который ко времени обращения композитора к оперному жанру получил широкое распространение в смежных искусствах. Композитор и режиссер изменили представление о традиционном концертно-сценическом ритуале и создали необходимые для погружения зрителя условия, которые способствовали конструированию в зрительском сознании смысловых ориентиров сочинения.

В частности, этот эффект достигался с помощью приема иммерсии, предполагающего погружение зрителя в художественное пространство, наделенное необычными для восприятия пространственно-временными свойствами, под воздействием которых зрители получали возможность ментального конструирования заложенных значений. Авторы стремились уйти от однозначности в восприятии сценических событий разрушая границы между искусством и реальной действительностью, вводя в постановки нелинейные методы развития.

Кратко остановимся на характеристике некоторых драматургических приемов, выработанных в ранних работах Ф. Гласса и впоследствии получивших дальнейшее развитие в операх других композиторов.

«Эйнштейн», «Сатяграха» и «Эхнатон» не имеют сюжетной фабулы в ее традиционном для оперного жанра понимании. Действие здесь не содержит последовательного развития событий и не опирается на причинно-следственные связи, а состоит из дискретных ситуаций, скорее разрывающих линейность повествования. Согласно авторскому замыслу разрозненные образы и сценические ситуации призваны вызвать в сознании зрителя свободные ассоциации, связанные не только с событиями, происходящими на сцене, но и заставляющие задуматься о социальных проблемах.

Композитор намеренно отказывается от традиционных оперных форм, либо если и применяет их, то подчеркивает музыкальную природу вербального текста, но его смысловое наполнение оказывается за

рамками восприятия. Усиление смыслового разрыва происходит благодаря приему симультанного повествования. Например, в «Эйнштейне» вербальный текст состоит из слогов (хор сольфеджирует звуки) и разрозненных, вырванных из повседневности монологов, в то время как сценическое действие демонстрирует фантазмагорические метаморфозы из жизни ученого; в «Статьяграхе» произносимый на санскрите текст излагает фрагменты из ведического эпоса и представляет параллельное повествование по отношению к сценическому ряду, где происходят события, связанные с воплощением идей индийского борца за независимость М. Ганди; смысловой разрыв в «Эхнатоне» достигается благодаря использованию «мертвых» языков.

Более того, в названных сочинениях Ф. Гласс намеренно нивелирует коммуникативные функции слов и выводит на первый план их фонетическую природу. В своей автобиографии композитор объяснял это следующим образом: «отказ от использования понятных текстов, которые зритель мог бы воспринимать как вместилище смысла, открывает возможность слову звучать как единой последовательности звуков». [3, 101].

Во всех трех операх текст музыкальный, построенный на авторских репетитивных техниках, не раскрывает внутреннего мира персонажей и образует по отношению к вербальному и сценическому самостоятельный смысловой ряд.

То есть, образуется своеобразный разобщенный «триалог» искусств, где составляющие спектакля «говорят» о разном, а их наложение создает семантический вакуум. В преодолении смысловых разрывов важным оказывается социокультурный опыт зрителя, который в определенной степени становится соавтором [Подробнее см. об этом: 1]. Композитор считал, что произведение должно быть «персонализировано зрителем», что именно «способность конструирования зрителем смыслов придает сочинению содержательное наполнение» [3, 71].

Проблемы смыслового разрыва между словом и действием и десемантизации слова, актуализировали значение в опере так называемой «телесности». Композитор и режиссер экспериментировали с различными способами презентации физиологических возможностей. В рассматриваемых сочинениях немалое внимание уделено жестикуляции, пантомиме, хореографическим сценам, которые призваны возбудить субъективные ощущения зрителя и сформировать на сцене особую

реальность, для познания которой важнее чувственные, в том числе, и телесные ощущения, нежели разумный опыт интерпретации и логического анализа.

Прием параллельного повествования, речь о котором шла выше, оказывает влияние и на характер драматургического развития. Принципы построения «Сатяграхи» и «Эхнатона» не способствуют созданию действенности и событийности. Статичная «драматургия» опер основывается на соединении замкнутых, застывших сцен, которые гипотетически могли бы существовать как отдельные минималистские произведения.

Однако благодаря специфическому музыкальному развитию в операх можно говорить о проявлении динамики в статике. Музыка, основанная на репетитивных техниках работы с паттерном (процессы аддиции и субтракции), способствует созданию ощущения движения посредством постепенно накапливаемых изменений. Для того, чтобы структурировать долгие статичные оперные сцены, композитор применил повторяющиеся гармонические паттерны, на которые накладывалось мелодическое, ритмическое, тембровое и динамическое развитие.

Если в оперных опусах 1970–1980-х Ф. Гласс избегал литературных сюжетов, а его соавторы формировали сценическое действие, опираясь на личные ассоциации, полученные в ходе погружения в мир своих персонажей, и детально изучали те аспекты жизни героев, которые закрепились в массовом сознании их современников, то для произведений 2000-х композитор в качестве источников оперных либретто избирает шедевры литературы XX века. Их воплощение в оперном жанре также предполагает возможность создания смысловых разрывов.

Показательны с этой точки зрения оперы «В исправительной колонии» (2000), «Процесс» (2014) на сюжеты одноименных романов Ф. Кафки, проникнутые ощущением враждебности человеку бездушно-го, бюрократизированного мира. Погружая зрителя в обыденность и повседневную рутину, авторы создают внешне спокойное, порой аскетичное, но всегда логичное и реалистичное повествование.

Однако в этой логичности, подчеркнутой связности между мельчайшими деталями нет рационального начала. Скрупулезно излагая на сцене события одно за другим и создавая в музыкальной партитуре бесконечные головоломки из развивающихся паттернов, композитор запутывает зрительское сознание в вязкой «паутине» дизъюнктивных

текстов. По отношению к операм Ф. Гласса применимы рассуждения Р. Краус о минималистских работах С. Ле Витта: «предмет этой “мысли” целиком и полностью заключается в совершенствовании самого процесса... Проникнуть внутрь системы такого искусства... – значит именно вступить в мир, лишенный центра, в мир подмен и перестановок» [2, 257-258].

Композитор погружает зрителя в лишенный смысла континуальный процесс со специфическим моделированием посредством остинатных образований сценического и звукового пространства и акцентированием структур, позволяющим «вживаться» в мир отдельного звука и действия, что в результате приводит не только к пониманию абсурдности происходящего, но и осмыслению абсурдности современного общественного устройства.

Можно утверждать, что первая опера («Эйнштейн») Ф. Гласса открыла важную для современного американского оперного театра тенденцию, связанную с отношением к вербальному тексту и его взаимодействию с текстом музыкальным. Оригинальное воплощение идеи создания смысловых разрывов и приема акцентирования звуковой, музыкальной природы слова можно обнаружить в музыкально-театральных опусах М. Монк. Композитор усиливает выразительную и коммуникативную функцию звука и жеста, практически полностью отказываясь от вербального текста. В операх «Добыча» (1977), «Атлас» (1992) вербальную основу для сольных и ансамблевых номеров составляют абстрактные слоги. С их помощью создаются оригинальные звуковые эффекты и выстраиваются интонационные контуры, напоминающие речевую коммуникацию. Смысловое наполнение сочинения оказывается лишенным однозначности толкования и определяется персональным зрительским опытом.

Показательными с обозначенной точки зрения являются и оперы «Девять Песен» (1989) и «Марко Поло» (1995) Т. Дуна (американского композитора китайского происхождения). Сюжет и течение вербального текста в «Марко Поло» можно сравнить с «потокосознанием». В опере главный герой, представленный одновременно в нескольких ипостасях, является символом перехода из прошлого в будущее, из внешнего мира во внутренний, из реальности в вымысел. Композитор и либреттист – американский филолог П. Гриффит различными способами разрушают линейность литературного первоисточни-

ка. Текст сегментируется благодаря включению повторяющихся слов на десяти различных языках, которые нарушают логику повествования. Музыкальная природа произносимых слов выходит на первый план, их семантическое значение остается за рамками восприятия. В «Девяти Песнях» Т. Дун отказывается от единого сюжета и воспроизводит на сцене воображаемый древний ритуал, произвольно чередуя строки из одноименной поэмы Ц. Юаня на языке оригинала и в английском переводе, что должно вызвать у зрителя свободные, опосредованные лишь чувственным восприятием ассоциации.

Отказ от единого сюжетного повествования, дробность и нелинейность драматургического развития, применение отдельных речевых оборотов в качестве основы для музыкального материала и «омузыкаливание» частей слова стали характерными чертами опер «Пещера» С. Райха и «Смерть Клингхоффера» Дж. Адамса, основанных на разрозненных музыкальных интервью участников действия, либо комментаторов событий.

В заключении отметим, что обозначенные композиционные и драматургические приемы, способствующие созданию смысловой неопределенности, погружению зрителя в ткань произведения, и организации условий для конструирования смысла сочинения в сознании зрителя характерны и для поздних опер нидерландского композитора Л. Андриессена «Письма к Вермееру» (1999) и «Комедия» (2008). Над первым сочинением композитор работал совместно с легендарным режиссером П. Гринуэем. Авторы представили мир знаменитого художника Я. Вермеера, увиденный сквозь призму личной переписки. Композитор и режиссер создают на сцене свободные ассоциации, вплетая в ткань повествования жизненные события, историческую хронику и художественные образы эпохи Вермеера. Композиция произведения состоит из статичных сцен, в которых благодаря сценическому ряду рождается эффект двоемирия – зритель наблюдает за отдельными событиями, вырванными из жизни героев, и одновременно погружается в мир работ художника. Фрагментарный характер писем, способы их включения в сценическую драматургию, а также независимое развитие вербального и музыкального текстов создают смысловую множественность. В «Письмах» музыкальная драматургия имеет динамику и логику развития, независимую от сценических действий.

«Комедия» Л. Андриессена и Х. Хартли является образцом слияния оперы и авторского кинематографа. Композитор и режиссер создают два параллельных текста. Их объединяют тематика – обращение к эпохе Данте, к его знаменитому произведению, отсылку на которое дает название оперы, и композиционная структура – каждая часть фильма по длительности соответствует оперному действию. Параллельное повествование на сцене и на экране о разных событиях с одной стороны, создает «помеху» для зрительского восприятия, с другой, – возможность рождения личных ассоциаций, формирующих смысловое поле сочинения. Одни и те же персонажи, показанные одновременно в разных ситуациях, демонстрируют амбивалентные образы, восприятие которых способствует проникновению в проблемы современного мира. Произведение пародирует традиции итальянских оперных сюжетов, бессмысленных с точки зрения авторов. И вместе с тем, вскрывает злободневные проблемы, связанные с функционированием искусства в капиталистическом обществе.

Таким образом, рассмотренные музыкально-театральные опыты в силу их эстетических и художественных свойств сложно отнести к академической оперной традиции. Ей противоречат избранные авторами темы, сюжеты и особенности их воплощения; драматургические приемы и принципы развертывания и соединения текстов; специфика коммуникации между зрителем и автором и способы воздействия на зрителя. Проблема обновления оперы, остро обозначившаяся в американской культуре свидетельствует о кризисном состоянии жанра. На кризис указывает и терминологический аппарат, который также нуждается в обновлении. Характеризуя произведения, возвращенные на почву американской художественной культуры рубежа XX–XXI веков и представляющие собой образцы музыкального постминимализма, исследователи вынуждены добавлять к понятию опера уточняющие определения «нетрадиционная», «современная», «постмодернистская». С нашей точки зрения убедительна позиция Е. Новак и ее определение «пост-опера» для сочинений, демонстрирующих новые способы взаимодействия между текстами в композиционном целом, а также описывающихся на способы коммуникации, возникшие под влиянием новых медиа [4, 133–134].

Литература

1. Кисеева Е. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. – С. 58–64.
2. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Науч. ред. В. Мизиано. М.: Художественный журнал, 2003. 318 с.
3. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.
4. Novak Je. From Minimalists Music to Postopera: Repetition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129–140.

References

1. Kiseeva E. Nekotorye dramaturgicheskie i kompozicionnye osobennosti rannih oper F. Glassa [Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass] // Problemy muzykal'noj nauki. 2018. №3, pp. 58–64.
2. Krauss R. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify [Authenticity of the avant-garde and other modernist myths] / ed. by V. Miziano. Moscow: Hudozhestvennyj zhurnal, 2003. 318 p.
3. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.
4. Novak Je. From Minimalists Music to Postopera: Repetition, Representation And (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music / ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwill ap Sion. London: Routledge, 2016. P. 129–140.

КИСЕЕВА

Елена Васильевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
музыки ростовской государственной
консерватории
им. С. В. Рахманинова

Elena V.

KISEEVA

Doctor of Art History,
professor of the Department
of Music History,
Rachmaninov Rostov State
Conservatory

e.v.kiseeva@mail.ru

РЕЖИССЕР В ОПЕРЕ

OPERA DIRECTOR

Аннотация. В статье анализируется роль режиссера в современном оперном спектакле. Перечисляются основные навыки, которыми должен обладать оперный режиссер: владеть исчерпывающими сведениями о произведении, которое будет представлено зрителям, уметь работать с творческим коллективом исполнителей и стараться превратить зрителей в зале в виртуальных соучастников всего, что происходит на сцене. Сегодня мы наблюдаем кардинальное различие оперных трактовок, которые характеризуют прежде всего личность режиссера, его предпочтения и степень профессиональной подготовки.

Автор статьи достаточно подробно описывает репетиционный период, указывает на то, что плодотворной работа может быть только в контакте с дирижером оркестра. Очень важно, чтобы певцы всегда видели руки дирижера для достижения полноценного ансамбля. Оперный режиссер всегда должен продумывать не только качество исполнения вокальных партий, но и местоположение артистов во время спектакля, оговаривая с ними определенную долю их самостоятельности.

В работе анализируются различные точки зрения на роль режиссера в опере. Приводится в качестве положительных примеров творчество выдающихся мастеров: Покровского, Дзефирелли, Бертмана, Саакяна и др. Автор отмечает, что для плодотворной работы большое значение имеют авторитет режиссера и его доверительные отношения с творческим коллективом.

Статья обобщает практический опыт автора и характеризует его точку зрения по этой проблеме.

Ключевые слова: режиссер, музыкальный театр, опера, оперный режиссер, музыкальная драматургия, современные трактовки, творческий коллектив.

Summary: The article analyzes the role of the director in a modern opera. The basic skills that an opera director should possess are listed: to possess comprehensive information about the work that will be presented

to the audience, to be able to work with the creative team of performers and to try to turn the audience in the hall into virtual partners of everything that happens on stage. Today we see a cardinal difference in opera interpretations, that primarily characterize the personality of the director, his preferences and the degree of professional training. The author of the article describes in detail the rehearsal period, indicating that fruitful work can only be in contact with the orchestra conductor. It is very important that singers always see the hands of the conductor in order to achieve a full-fledged ensemble. An opera director should always think through not only the quality of the performance of vocal parts, but also the location of the artists during the performance, stipulating with them a certain share of their independence. The paper analyzes the different points of view on the role of the opera director. Creativity of outstanding masters: Pokrovsky, Zeffirelli, Bertman, Sahakyan and others are given as positive examples. The author notes that the credibility of the director and his trusting relationship with the creative team are of great importance for fruitful work. The article summarizes the practical experience of the author and describes his point of view on this issue.

Keywords: director, theatre music, opera, opera director, musical dramaturgy, modern interpretations, creative team.

Опера бессмертна.

Музыка, действие, движение – это жизнь.

Б. А. Покровский

Специальность режиссера, т. е. постановщика, организатора и руководителя в зачаточном виде существовала еще в античные времена – в театре, в обрядах, связанных с вероисповеданием, во время религиозных празднований и демонстраций. В греческом театре это даже носило свое имя – дидакалос (*didaskalos*), т. е. учитель.

В дальнейшем, в эпоху возрождения, драматург, который был и руководителем театра и актером, часто сам ставил пьесу или оперу.

В XV веке театр, как явление и структура, который уже прошел трудный и сложный путь развития, был определенно оформлен. Применялись различные театральные приемы. На пути поисков красочного и привлекательного представления литературно-драматического материала возникла необходимость вовлечения людей, обладающих иными специальностями – живописцев-оформителей, декораторов-машини-

стов и т. д. В последующие годы для достижения наибольшей достопримечательности и обозримости театра эти специальности становятся обязательными.

В оперном представлении каждый из певцов и актеров и, указанных выше, специалистов ответственен только лишь за качество своей работы, а режиссер – за все в целом. Он должен поставить спектакль, следить и оценивать работу творческого коллектива и технического персонала. Следовательно, понятно, что оперный режиссер должен обладать разнообразными навыками. Он должен разбираться в жанрах музыки, в театроведении, психологии, искусстве живописи, архитектуры, культуры одежды (костюма) и световой техники.

Все эти «рабочие инструменты» помогут осуществить идеи автора, воплотить действующие образы, раскрыть особенности их характера и психологии. По нашим представлениям, режиссер – это логика сценических действий.

Ему должно быть присуще:

- а) глубинное знание представляемого произведения;
- б) способность внушать творческое воодушевление при работе с творческим коллективом, особенно с певцами;
- в) своеобразное «волшебство» – оторвать зрителя от действительности и превратить его в виртуального соучастника сценических действий.

Эти три качества как воздух нужны постановщику во время его деятельности. Что касается творческих знаний, то только лишь изучение нот, динамических знаков и модуляций недостаточно для раскрытия переживаний и душевных пластов образов, созданных автором-либреттистом и композитором, а без достижения целостности станет невозможным создать полноценную художественную трактовку. Важным представляется подход постановщика к первоисточнику. Считает ли он допустимым полностью пересмотреть концепцию автора, заменив ее своими личными представлениями. Такое решение зависит от таланта, эстетической зрелости, творческой воли и, конечно, высокой ответственности режиссера. У всех нас различны масштаб и уровень фантазии, душевности, чувственности и эстетики, естественно, и наши подходы на пути нахождения решений, а, следовательно, различие трактовок. Наряду со свежими и современными трактовками в последнее время встречаются постановки, при разборе которых приходишь к мысли, что

режиссер прикрывает отсутствие своей фантазии, используя показ преувеличенных человеческих страстей, как гвоздь представления. Здесь первичным является стремление вызвать шок у зрителя восхвалением неоправданных зрелищ, секса, крови, постельных сцен и т. п., исключая и отрицая произведение, предложенное либреттистом и композитором.

Приобретенные в ходе творческий исканий живые чувства и тайные мысли композитора, все свои навыки и знания режиссер должен уметь передать актеру, сделать это его собственным достоянием и... отойти.

Репетиции дают возможность режиссеру вникнуть в каждую сцену, в каждый эпизод. Период репетиций – это лучший отрезок времени для достижения внутренней свободы. Развивая авторский текст, режиссер должен уметь помочь актерам найти особенности образа, выявить его психологические слои, воспринять форму и художественное содержание постановки. Режиссер свободен выбирать предложенные авторами оперы исходные точки. Строгое следование за размышлениями автора отнюдь не означает отсутствие индивидуальности – это проявление почтительного отношения к авторам, а также к своей специальности. Во время репетиции режиссер с дирижером должны раскрыть для актеров особенности образов, пробудить в них свойственное им мышление. А актеры, в свою очередь, понимая выражающиеся музыкой мысли и чувства своих героев, физико-психологическими раскрытиями их создать и воплотить.

После всего этого можем заключить, что главной задачей оперного режиссера является не простое представление музыки, а ее изображение, созвучное эстетике и внутренним переживаниям личности, ее озвучивание и «разыгрывание», построение живого зрелища, достижение идейных раскрытий образов.

Бросая взгляд на формулировки различных режиссеров о функции и роли режиссера, иногда можно столкнуться с разноречивыми подходами, что может вызвать путаницу у студентов и малоопытных режиссеров. В таких случаях необходимо углубиться в вопрос аналитически, попытаться на примере конкретных постановок обсудить и разработать собственную формулировку.

Один общепризнанный режиссер драматического театра на вопрос какого он мнения о режиссере музыкального театра, очень коротко и

безоговорочно ответил: «а имеется ли такое понятие – оперная режиссура?».

Во второй половине XX столетия появился ряд отрицательных мыслей в отношении оперного жанра, уже завоевавшего свое особое место в музыкальной жизни. Они сводились к тому, что опера изжила себя, интерес к ней потух и оперу надо рассматривать как музейный экспонат. Предлагалось взять из оперы несколько эпизодов – арии, дуэты и только их исполнять в концертных программах. В решении этой проблемы большую роль сыграли режиссеры, обладающие музыкальным мышлением, работы которых придали новый размах быстрому развитию оперного жанра. Надо отдать должное Дзефирелли, Фильзенштейну, Покровскому, Ансиму, в наше время – Бертману, Бархатову, Саакяну и др.

А что касается того режиссера драматического театра, он не единственный, для кого неприемлемы и непонятны условности оперного театра и особенности вытекающих из этого мизансцен. В драматическом театре для режиссера музыка – это сопровождающее, дополнительное средство для раскрытия настроений, образов и их взаимоотношений, тогда, как в оперном представлении музыка диктует ход действий. Попробуем объяснить на примере о каких условностях и особенностях идет речь и из чего они образуются.

В оперном представлении первичным и самым главным средством (инструментом) является певец и его голос, которым он должен сделать образ видимым и эмоциональным. Голос певца должен пересечь и перейти через звуковой столб, устремляющийся вертикально вверх из оркестровой ямы. Когда певец стоит спиной к зрителю, его голос не слышен, поэтому необходимо всегда обращать его лицом к залу. Или же, как поступить с оркестровыми интермедиями, когда они «мешают», создают лишние паузы в процессе раскрытия характера образа. И еще несколько особенностей: певец должен видеть руки дирижера, в верхнем диапазоне голоса нельзя перегружать певца мизансценами и т. д., и т. п.

Да, у нас существует опасный и ошибочный подход приглашать на музыкальные постановки «специалистов», не сведущих в специализации музыкальных постановок.

А на что должен опереться режиссер оперного театра для построения спектакля? С одной стороны – идущие от оркестра аккорды, музыкальные фразы и акценты, исходящие из партитуры гармонические

построения, инструментовка, динамические знаки и паузы, т. е. анализ музыкальной драматургии, а с другой стороны – неограниченная фантазия построения действий и психологическая глубина создания образов.

Для режиссера, не знающего гармоничную связь музыки и театра, нелегко будет поставить даже простой пересказ содержания.

Для оперного режиссера-специалиста только лишь музыкальная драматургия и вытекающие из нее действия могут быть одновременно и спасательным кругом, и смиренной рубашкой, благодаря которым и обобщается трактовка представления.

Знания режиссера в области постановочных средств (свет, компьютерная техника и т. д.) недостаточны, если он не умеет работать с людьми, воодушевить их, превратить в их собственность свое личное видение замыслов и представлений.

Для завоевания творческих высот режиссер должен иметь направляющую, твердую волю, чтобы руководить многочисленным, имеющим разнообразные мнения, коллективом. Большое значение имеет двусторонняя эмоциональная связь между режиссером и творческим коллективом. А для сохранения творческого поля с певцом-актером режиссер должен правильно начертить границы действий актера, намеченной задачи и его самостоятельности. А певец не должен иметь ошибочное мнение о том, что его нахождение на сцене дает ему свободу вмешательства, вплоть до полной смены режиссерского замысла.

Знание режиссером певческой техники дает ему возможность уверенно и безошибочно изложить задачи актеру. Благодаря этому и другим своим навыкам, режиссер получает доверие певческого братства, воодушевляет и передает ему уверенность, что уже является определенным залогом успеха.

Художественный руководитель Московского камерного оперного театра, имеющий мировое признание, Борис Александрович Покровский в опере «Мусуси», заставил тенора повиснуть на веревке, спеть всю арию и завершить ее на высокой ноте «фермато». Многим казалось, что это антивокальная мизансцена, что Покровский подверг опасности тенора и вел его к провалу. Но они ошибались, репетируя, постепенно удалось получить требуемую Покровским картину. Режиссер предложил певцу замотать ногу веревкой и стать на этот узел, как он стоял бы на полу на одной ноге. Во время репетиций актер сумел най-

ти равновесие, и мизансцена, как и весь спектакль, прошла с большим успехом.

В настоящее время эпоха научно-технического прогресса, развития и усовершенствования технических средств принуждает режиссера никогда не останавливаться на достигнутом, а всецело стремиться применять возможности новых технологий для обогащения своих профессиональных возможностей.

В заключение – недоброжелателям оперного искусства – должно отметить, что сегодня открываются новые оперные театры на разных континентах – в ОАЭ, в Катаре, в Гонконге.

Опера жива, поскольку она в центре мыслей, мечтаний, идеалов и душевного строения человека.

Литература

1. *Богатырев В. Ю.* Режиссура в опере и психотехника певца. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezhissura-v-opere-i-psihotekhnika-pevtsa> (дата обращения: 25.03.2019)
2. *Буданов А. В.* Интерпретация оперного текста («Кармен» в «Геликон-опере»). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-opernogo-teksta-karmen-v-gelikon-opere> (дата обращения: 27.03.2019)
3. *Покровский Б. А.* Об оперной режиссуре. М.: Всероссийское театральное общество. Кабинет музыкального театра, 1973. 308 с.
4. *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917–1938 / Сост., ред., вступ. статья и комм. Н. Н. Чушкина и Г. В. Кристи // К. С. Станиславский. Собрание сочинений: в 8 т. / Ред. колл. М. Н. Кедров и др. М.: Искусство, 1959. Т. 6. 466 с.
5. *Шкафер В. П.* Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания. 1890–1930 гг. Л.: Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. 254 с.

References

1. *Bogatyrev V. Yu.* Rezhissura v opere i psihotekhnika pevca [The directing in opera and the singer's psychotechnique]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezhissura-v-opere-i-psihotekhnika-pevtsa> (25.03.2019).

2. *Budanov A. V.* Interpretaciya opernogo teksta («Karmen» v «Gelikon-opere»). [The interpretation of the opera text (“Carmen” in “Helikon-Opera”)]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-opernogo-teksta-karmen-v-gelikon-opere> (27.03.2019).
3. *Pokrovskij B. A.* Ob opernoj rezhissure [About opera direction]. Moscow: All-Russian theatre society. Kabinet muzykal'nogo teatra, 1973. 308 p.
4. *Stanislavskij K. S.* Stat'i. Rechi. Otkliki. Zametki. Vospominaniya. 1917–1938 [Articles. Speeches. Feedbacks. Notes. Memories. 1917–1938] / ed. by N. N. Chushkin and G. V. Kristi // K. S. Stanislavskij. Collected works: In 8 Vol. Vol. 6. Moscow: Iskusstvo, 1959. 466 p.
5. *Shkafer V. P.* Sorok let na scene russkoj opery: Vospominaniya. 1890–1930 gg. [Forty years on the Russian opera stage: Memoirs. 1890–1930]. Leningrad: S. M. Kirov Opera and Ballet Theatre, 1936. 254 p.

ОГАНИСЯН

Оганес Сергеевич

профессор, зав. кафедрой оперной
подготовки
Ереванской государственной
консерватории
имени Комитаса

Hovhannes

HOVHANNISYAN

Professor, Head of the Opera
Training Department,
Yerevan State Conservatory
after Komitas

muradyan2007@yandex.ru

О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ Н. К. РЕРИХА

SYNTHESIS OF ARTS IN N. K. ROERICH'S MUSIC THEATRE

Аннотация. В статье рассматривается проблема синтеза искусств в музыкальном театре Н. К. Рериха. Понятие синтеза являлось важнейшим для художника и осознавалось очень широко и многоаспектно – как универсальная, общегуманитарная категория эволюции. Автор раскрывает одно из его проявлений – бинарного синтеза изобразительного искусства и музыки.

На основании личных высказываний Рериха описан творческий процесс работы художника над сценическим оформлением оперы или балета, показано проявление синестезийности – способности создания живописных образов, воплощающих музыку. Утверждается, что эскизы Рериха, создаваемые под внутренне слышимую им музыку, содержат латентное звучание, и при восприятии их музыкантом возникает «принцип обратного действия»: художник пишет картину под впечатлением от музыки, а музыкант видит в картине музыкальные образы.

Делается вывод, что творческий сплав «видимого» и «слышимого» начал, объединенных общей идеей, является результатом особого художественного процесса. При глубоком погружении в музыку и либретто оперы или балета художник пытается уловить то высокое вдохновение, которое испытывали композитор и либреттист при создании сочинения, и передать его в своей живописи. Для каждого эскиза Рерих выбирает определенный «лейтмотив цвета», на котором основывает свою композицию.

Ключевые слова: Н. К. Рерих, музыкальный театр, синтез искусств, синестезия, творческий процесс, сценическое оформление оперного спектакля, Р. Вагнер, А. Коутс, А. Бородин.

Summary: The article deals with the problem of the synthesis of arts in the N. K. Roerich music theatre. The concept of synthesis was the most important for the artist and was realized very widely and multidimensionally – as a universal, general humanitarian category of evolution. The author reveals one of his manifestations – the binary synthesis of visual art and music. On the basis of Roerich's personal statements, the creative process of the artist's work on the stage design of an opera or ballet is described, the manifestation of synaesthesia – the ability to create pictorial images, which can embody music – is shown. It is argued that Roerich's sketches, created under the music he internally heard, contain a latent sound, and when they are perceived by the musician, the “principle of reverse action” arises: the artist paints a picture under the impression of music, and the musician sees musical images in the picture. It is concluded that the creative fusion of “visible” and “audible” elements, united by a common idea, is the result of a special artistic process. With a deep immersion into the music and libretto of an opera or ballet, the artist tries to grasp the high inspiration that the composer and librettist felt when creating the composition, and convey it in his painting. For each sketch, Roerich chose a certain “leitmotif of color” on which he based his composition.

Keywords: N. K. Roerich, theatre music, synthesis of arts, synaesthesia, creative process, stage design of an opera performance, R. Wagner, A. Coates, A. Borodin.

Николай Константинович Рерих (1874–1947) – уникальная личность, несущая синтез в себе и в своем творчестве. Вопрос о синтезе как метакатегории рериховского космоса исследует один из основателей современного научного рериховедения, известный востоковед, философ Л. В. Шапошникова¹. «Великий художник, крупный ученый, оригинальный мыслитель, неустанный путешественник и планетарного масштаба общественный деятель, он обладал внутренним синтезом

¹ Шапошникова Л. В. (1926–2015) – советский и российский писатель, индолог, философ, общественный деятель, доверенное лицо младшего сына Н. К. Рериха – С. Н. Рериха, передавшего в Россию бесценное наследие своей семьи, первый вице-президент Международного Центра Рерихов. В статьях «Магический мост Синтеза» [14], «Синтез действенного Блага...» [15] рассматривает рериховское понимание процесса синтеза как главного направления духовно-культурной эволюции человечества.

знаний и творчества, обуславливавшим целостный подход к разным областям научной и художественной деятельности. <...> Наука и искусство в пределах синтетического пространства внутреннего мира Рериха тесно взаимодействовали, проникая друг в друга и составляя единое целое» [16, 98]. Примечательно, что здесь исследователем ставится вопрос о синтезе науки и искусства, через который необходимо понимать смысл деятельности и творчества Рериха.

Понятие синтеза было магистральным для Рериха. Для него, обладающего феноменальным объемом культурно-исторических и духовных знаний, эта категория была важнейшей и осознавалась им очень широко и многоаспектно.

Категория синтеза лежит в основе рериховской концепции Культуры, которую художник представлял как синтез искусства, науки и религии. «Культура есть почитание Света. Культура есть любовь к человеку. Культура есть благоухание, сочетание жизни и Красоты. Культура есть синтез возвышенных и утонченных достижений. Культура есть оружие Света. Культура есть спасение. Культура есть двигатель. Культура есть сердце. Если соберем все определения Культуры, мы найдем синтез действенного Блага, очаг просвещения и созидательной Красоты» [6, 41]. Синтез, считал Рерих, «всегда будет истинным признаком Культуры» [9, 439].

Как коренная категория синтез присутствует и в рериховском определении Искусства, которое «есть утверждение грядущего синтеза» [8, 21] и является «синтезом в жизни» [11, 444].

Рерих использовал понятие «синтез» и в других смысловых значениях. В частности, он писал о «синтетическом преображении» [11, 444], происходящем под влиянием картин; о синтезе, связывающем «одну вечную нить знания» [7, 589] и «синтезе сияний, сложенных щедростью природы» [10, 318]. Художник наделял его выразительными эпитетами – «благодетельный», «живительный», «познавательный». Пояснял, что в синтезе «преподано значение сотрудничества и содружества. Специализация полезна, если она служит синтезу [5, 169]». Декларировал: «Особая красота в том, что синтез связан с сердцем» [12, 392].

Художник использовал понятие синтеза и применительно к процессам эволюции. «Форма жизни есть синтез эволюции. Разве не вдохнов-

ляет осознание того, что эволюция человечества имеет высшее выражение в Красоте?» [13, 181].

Рерих утверждал самое высокое понимание синтеза – как сверхъединство окружающего мира, некую философию жизни, – универсальную, общегуманитарную категорию эволюции. Одним из проявлений рериховского синтеза является синтез искусств в музыкальном театре – так, как его мыслил художник.

Как известно, синтез искусств – это всегда органичный сплав музыкального, литературного, изобразительного, пластического, драматургического начал, объединенных общим замыслом, идеей, концепцией. Это глубокое взаимодействие, взаимопроникновение разных видов искусств, которое дает новые эффекты, новую символику и новое значение, не сводимые к составляющим элементам. Это некая данность, в которой соединяется множество ингредиентов в естественном их сплаве, диффузии. В результате такого качественного слияния создается новый уровень единства, который подчас уже трудно подвергается последующей дифференциации, аналитической «атомизации», поскольку речь идет о новом созданном художественном феномене.

Явление синтеза может проявляться по-разному: как в виде синтеза всех искусств, так и в виде синтеза бинарного, тернарного, когда соединяются два или три вида искусств, образуя некую цельность. И в данном случае, в связи с музыкальным театром Рериха, целесообразно говорить о синтезе изобразительного искусства и музыки.

Из мастеров изобразительного искусства Серебряного века мало кого можно поставить рядом с Рерихом с точки зрения коммуникативных связей с музыкой, композиторами, музыкальным миром. Может быть, только Александра Николаевича Бенуа. Но, по существу, в эту эпоху статус одного из самых «музыкальных художников» по праву можно дать Рериху.

Открытие мира музыки для Рериха происходило постепенно: с особой атмосферы родительского дома, где «чувствовалось увлечение музыкой» [19, 68]; со старинной песни петровских времен, услышанной в раннем детстве и оставшейся в памяти на всю жизнь, с игры на рояле слепого настройщика и ежедневного утреннего пения лютеровских хоралов в гимназии Карла Мая; с посещения оперных и балетных спектаклей и подбора понравившихся произведений.

Среди композиторов, чья музыка представляла «одно из возвышавших воспоминаний» [1, 23] детских лет, Рерих называл И.С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Дж. Палестрину, Жоскена Депре, Ж.Ф. Рамо и Ж.Б. Люлли. Влечение к музыке первых трех композиторов было стабильным: он учился в немецкой гимназии, где большинство предметов преподавалось на немецком языке и прививались идеалы немецкой культуры, – и сохранилось в дальнейшем. Имена остальных композиторов не встречаются в литературном и эпистолярном наследии художника.

К гимназическому периоду относится и знакомство с музыкой Р. Вагнера (во время приезда в Петербург немецкой оперной труппы под управлением А. Неймана в 1889 году), любовь к которой Рерих сохранил на всю жизнь.

В годы учебы в Санкт-Петербургском университете и Высшем художественном училище при Академии художеств Рерих открывает для себя новую русскую музыку – сочинения Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, М. Мусоргского, А. Глазунова, А. Лядова, А. Аренского, притягивающие его синтетическую натуру мощными историческими образами, яркими звуковыми красками. Он систематически посещает Беляевские симфонические концерты в Дворянском собрании и концерты Русского музыкального общества в консерватории.

Женитьба на Елене Ивановне Шапошниковой – пианистке, выпускнице Санкт-Петербургской частной музыкальной школы, ученице И. Боровки, родственнице М. Мусоргского – усиливает его влечение к музыке, вводит музыкантов в круг семейного общения.

Дружеские и творческие связи с представителями музыкального мира (некоторые еще со студенческих лет) у Рериха складывались постоянно. В период жизни его в России «живую струю неразрывного контакта с духом творческой музыки» [1, 24] поддерживало общение со В. Стасовым, Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым, С. Дягилевым, И. Стравинским, М. Штейнбергом, А. Скрябиным, Ф. Шаляпиным, С. Митусовым и др., а в зарубежный период жизни художника (1917–1947) – с С. Рахманиновым, С. Прокофьевым, В. Завадским, А. Коутсом, Л. Стоковским, М. Фокиным, Л. Мясиним.

Естественно, что природная музыкальность художника, его синтетическое слышание, широчайшая музыкальная образованность способствовали созданию удивительных картин, заставляющих зрителя «не

просто смотреть на них, но что-то слышать своим внутренним слухом» [2, 139], и оформлению музыкальных спектаклей, снискавших Рериху мировую славу театрального декоратора.

Как известно, Рерих пришел в театр уже сформировавшимся живописцем и сотрудничал с ним на протяжении сорока лет – с 1905 по 1944 год. Во многих государственных и частных коллекциях мира хранятся исполненные им образцы театральной живописи – порядка пятисот эскизов декораций, костюмов и бутафории почти к сорока постановкам. Около двадцати из них получили сценическое воплощение; им аплодировали зрители театров России, Франции, Англии, Соединенных Штатов Америки и других стран мира².

Художник, несомненно, предпочитал музыкальный театр, а в нем – русскую оперу³. Во всех музыкально-сценических проектах воплотились знания Рериха – историка и археолога, его умение тонко чувствовать природу, «вслушиваться в музыку – видеть картины».

Способность создания живописных образов, воплощающих музыку, – проявление синестезийности Рериха, основа его художественного творчества. Умение видеть картины, возникавшее в нем при возвышенном состоянии (в данном случае, переживаемом на охоте ранним весенним утром, «вдыхая разнообразный нежный аромат и слушая... незатейливые, простые песни тетерева»), Рерих-гимназист описал в одном из первых литературных опытов: «Состояние такое же, когда вы слушаете певца или виртуоза-музыканта, когда вы вместе с его звуками

² Обстоятельно анализ сценографического творчества Рериха с точки зрения изобразительного искусства рассматривается в исследованиях Е.П. Яковлевой, представленных монографией [18] и более 50 статьями и очерками.

³ Большинство из музыкальных спектаклей, оформленных Рерихом, – оперные сочинения Римского-Корсакова: «Снегурочка», «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Садко», «Кашей Бессмертный», «Сказка о царе Салтане». Трижды он создавал сценическое оформление к его опере «Снегурочка» (Рерих также является автором декораций и костюмов к сказке А. Островского «Снегурочка»), четыре раза художник обращался к опере Бородина «Князь Игорь» и балету Стравинского «Весна священная», где ему, кроме декораций и костюмов, принадлежали также идея балета и его либретто. Кроме этого, художник является автором эскизов декораций к опере «Хованщина» и симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, а также к симфонической картине «Кикимора» Лядова. Единственный зарубежный композитор в театрально-декорационном искусстве Рериха – Вагнер. Художник создал эскизы декораций к его опере «Валькирия» и дважды – сценическое оформление оперы «Тристан и Изольда».

уноситесь далеко, далеко; когда вместе с его piano у вас захватывает дух; когда вы чувствуете, перед вами рисуются разные картины...» [4, 151].

Впоследствии Рерих – признанный театральный художник – раскрыл свой творческий процесс работы над оперой или балетом. Прежде, чем начать писать декорации, он глубоко изучает драму и музыку, чтобы понять их дух. В процессе погружения в основную идею он пытается найти то вдохновение, которое породило музыку и либретто, чтобы выразить ту же мысль, то же вдохновение в картине. Подобно композитору, выбирающему при написании партитуры особую тональность, он выбирает определенную тональность или лейтмотив цвета, на котором основывает всю свою систему [20, 27–28]. «Так, например, когда я рисовал декорации к «Валькирии» ..., я чувствовал первый акт как черный и желтый. Это был мой основной тон, потому что он казался основным тоном музыки с ее всепоглощающей трагедией и внезапным всплеском мгновенного счастья Зигмунда и Зиглинды в финальной сцене» [20, 28], – говорил художник.

Звучащую музыку можно воспринимать в разных цветах. Возможно, Вагнер своей музыкой построил черно-желтую картину, которую он сам видел и которую «расшифровал» Рерих. Можно предположить, что он через музыку на основе своей изумительной цветовой интуиции «услышал» вагнеровские краски, поскольку художник на цвет реагирует более тонко, чем композитор.

Вагнер – это особый мир интересов Рериха. В 2013–2014 годах автором статьи была проделана работа по описанию Собрания грампластинок семьи Рерихов, хранившихся в Музее имени Н. К. Рериха Международного Центра Рерихов в Москве. Этот фонофонд собирался во время их жизни в Индии, в Кулу, с 1929 по 1947 год. Из 207 пластинок фонда около половины – записи опер Вагнера. Степень их «запыленности» явно свидетельствует, что Вагнер был одним из самых слушаемых композиторов. Примечательно, что «весь “Парсифаль” и “Валькирия”, и полный набор других вагнеровских опер сопровождали художника во всех его странствиях» [1, 24].

Обратимся к пластинке фирмы «Victrola» с записью «Половецкого танца» из оперы «Князь Игорь» Бородина. «Половецкий танец» – это сокращенный четырехминутный вариант 17-го номера 2-го действия оперы, который в редакции Римского-Корсакова и Глазунова называется «Половецкая пляска с хором». Дал название «Половецкий

танец» и переложил это сочинение для сокращенного состава исполнителей американский дирижер Леопольд Стоковский – знаковая фигура в рериховском окружении, почетный советник Института Гималайских исследований «Урусвати».

К сценическому оформлению оперы Бородина «Князь Игорь» Рерих обращался четырежды: по заказу Сергея Дягилева – в 1908, 1914, 1919 годах и по просьбе балетмейстера Леонида Мясина – в 1943 году. В монографии Е. П. Яковлевой «Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха» [18] представлены 11 вариантов эскизов ко 2-му действию оперы – знаменитого «Половецкого стана», покоровшего парижан.

«В его эскизах я увидел живой оркестр цветовых эффектов» [3, 108], – писал дирижер Альберт Коутс о других эскизах Рериха к другой постановке – опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», но многое из того, чему поразился Коутс, дополняет наше понимание творческого процесса художника в создании театральных эскизов, раскрытого им самим. «Он чувствовал влияние музыки, когда работал. Он рассказал мне, что у него и сейчас в голове четко звучит оркестр Мариинского оперного театра, исполняющий “Царя Салтана” в Петрограде, и что эта музыка звучала в нем все время, пока он писал. Именно в те дни, ... когда эта музыка сильнее всего звучала в нем, к нему приходили лучшие идеи – идеи, которые... приходили к нему непосредственно из музыки» [3, 109]. В свою очередь Коутс отмечал, что, когда он смотрел на эскизы Рериха, ему «в голову пришло множество идей по интерпретации музыки» [3, 109].

В силу того, что картины Рериха писались под внутренне слышимую им музыку, они содержат латентное звучание, и при восприятии их музыкантом возникает яркий музыкальный ряд. Получается «принцип обратного действия»: художник пишет картину под впечатлением от музыки, а музыкант видит в картине музыкальные образы.

«Половецкий танец» Бородина в исполнении Филадельфийского симфонического оркестра под управлением Стоковского в Кулу слушали часто; запись выполнена электрическим способом 29 апреля 1925 года в Камдене, Нью Джерси, США⁴. В ней участвовало всего 42 музы-

⁴ Собрание граммофонных пластинок Музея имени Н. К. Рериха Международного Центра Рерихов. КП № 919. Фирма «Victrola»: каталожный номер 6514-B, матричный номер CVE-32550.

канта: отсутствуют контрабасы, только 2 виолончели. В первых записях убирали низкие струнные, считалось, что низкие частоты портят звучание. И музыка становится более прозрачной и светлой.

Ранние эскизы «Половецкого стана» Рерих писал в Петербурге-Петрограде, когда в нем звучала музыка Бородина в исполнении полноручного оркестра Мариинского театра. Последние эскизы Рерих создавал в Кулу по заказу хореографа Л. Мясина в 1943 году, не имея других музыкальных впечатлений, кроме тех, которые давали пластинки и слушание радио. По композиции они близки ранним эскизам «Половецкого стана», создававшимся в 1910-е годы, но по красновато-желтому колористическому строю вызывают «аналогию не с “русским Востоком”, а скорее, с юго-восточной Азией» [18, 97] – высветляется задний план. Можно предположить, что именно музыка записи Стоковского «звучала» в Рерихе, когда он создавал последние половецкие эскизы.

Вполне вероятно, что Стоковский отказался от низких струнных не только из-за условий грамзаписи, но, может быть, из желания подчеркнуть «восточность» музыки, в которой, как известно, функция баса присутствует слабо или вообще отсутствует⁵.

Итак, синтез изобразительного искусства и музыки в музыкальном театре Рериха – это творческий сплав «видимого» и «слышимого» начал, объединенных общей идеей, который является результатом особого художественного процесса. При глубоком погружении в музыку и либретто оперы или балета художник пытается уловить то высокое вдохновение, которое испытывали композитор и либреттист при создании сочинения, и передать его в своей живописи. Для каждого эскиза Рерих выбирает определенный «лейтмотив цвета», на котором основывает свою композицию. Во время работы над эскизами в нем звучит музыка оформляемой постановки. При восприятии его эскизов чутким музыкантом возникает «принцип обратного действия»: музыкант в эскизах Рериха видит музыкальные образы.

⁵ Вспомним, как А. Хачатурян испытывал сложности с басом, когда учился в Московской консерватории у Н. Мясковского и ему нужно было писать функцию баса, которая для него, человека с «восточным ухом», была как абстрактная категория [17, 45].

Литература

1. Бурлюк Д. Д. Рерих (Черты его жизни и творчества) (1918–1930). Нью-Йорк: Изд. Марии Никифоровны Бурлюк, 1930. 31 с.
2. Жаринцова Н. А. Николай К[онстантинович] Рерих. The Studio. 1920. Апрель // Н. К. Рерих, 1919–1920: Материалы к биографии / Отв. ред. А. П. Соболев. Санкт-Петербург: ООО «ИПК “Коста”»: Исследовательский Фонд Рерихов, 2011. С. 128–147.
3. Коутс А. Музыка и живопись. Daily Telegraph. 1920. 24 января // Н. К. Рерих, 1919–1920: Материалы к биографии / Отв. ред. А. П. Соболев. Санкт-Петербург: ООО «ИПК “Коста”»: Исследовательский Фонд Рерихов, 2011. С. 108–109.
4. Рерих Н. К. [Тяга] // Н. В. Благово. Семья Рерихов в гимназии К. И. Мая. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: ООО «Анатолия», 2009. Серия «Щедрый дар»; Вып. II. С. 149–152.
5. Рерих Н. К. Вперед // Н. К. Рерих. Листы дневника. В 3 т. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. Т. 2. С. 168–169.
6. Рерих Н. К. Культура – почитание Света // Н. К. Рерих. Культура и цивилизация. М.: Международный Центр Рерихов, 1994. С. 41–42.
7. Рерих Н. К. Открытые врата // Н. К. Рерих. Листы дневника. В 3 т. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. Т. 1. С. 589–591.
8. Рерих Н. К. Панацея // Н. К. Рерих. Листы дневника. В 3 т. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. Т. 2. С. 17–23.
9. Рерих Н. К. Самонужнейшее // Н. К. Рерих. Листы дневника. В 3 т. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. Т. 1. С. 437–440.
10. Рерих Н. К. Сантана // Н. К. Рерих. Листы дневника. В 3 т. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. Т. 2. С. 317–318.
11. Рерих Н. К. Святослав // Н. К. Рерих. Листы дневника. В 3 т. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. Т. 1. С. 443–445.
12. Рерих Н. К. Синтез // Н. К. Рерих. Листы дневника. В 3 т. М.: Международный Центр Рерихов, 1995. Т. 2. С. 391–392.
13. Рерих Н. К. Радость творчества // Н. К. Рерих. Шамбала. М.: Международный Центр Рерихов, 1994. С. 178–187.
14. Шапошникова Л. В. Магический мост синтеза // Н. К. Рерих. Восток – Запад. М.: МЦР, 1994. С. 3–22.

15. Шапошникова Л. В. «Синтез действенного Блага...» // Держава Рерихов: сб. ст. В 2 т. М.: Международный центр Рерихов, 2006. Т. 1. С. 261–276.
16. Шапошникова Л. В. Н. К. Рерих как мыслитель и историк культуры // Живая Этика и наука: сб. ст. Вып. 1. М.: Международный Центр Рерихов; Мастер-Банк, 2008. С. 98–156.
17. Юзефович В. А. Арам Хачатурян: монография. М.: Советский композитор, 1990. 296 с.
18. Яковлева Е. П. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха. Самара: Агни, 1996. 272 с.
19. Яремич С. П. У истоков творчества // Держава Рериха / Сост. Д.Н. Попов. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 68–80.
20. The Nicholas Roerich exhibition / introduction and catalogue of the paintings by C. Brinton. N.Y.: Redfield-Kendrick-Odell Co, 1920 – 1922. 79p. URL: <http://www.archive.org/details/cu31924008661096> (дата обращения: 06.04.2019).

References

1. *Burlyuk D. D.* Rerih (Cherty ego zhizni i tvorchestva) (1918–1930) [Roerich (Features of his life and work) (1918–1930)]. New-York: Maria Nikiforovna Burlyuk PH, 1930. 31 p.
2. *Zharincova N. A.* Nikolaj K[onstantinovich] Rerih [Nikolai K[onstantinovich] Roerich]. The Studio. 1920. April // N. K. Rerih, 1919–1920: Materialy k biografii [N. K. Roerich, 1919–1920: Materials to the biography] / ed. by A. P. Sobolev. Saint-Petersburg: IPK “Kosta”: The Roerich`s Research Foundation, 2011, pp. 128–147.
3. *Kouts A.* Muzyka i zhivopis' [Music and painting]. Daily Telegraph. 1920. 24 January // [N. K. Roerich, 1919–1920: Materials to the biography] / ed. by A. P. Sobolev. Saint-Petersburg: IPK “Kosta”: The Roerich`s Research Foundation, 2011, pp. 108–109.
4. *Rerih N. K.* [Tyaga] // N. V. Blagovo. Sem'ya Rerihov v gimnazii K. I. Maya [N.V. Blagovo. The Roerich family in the gymnasium of K. I. May]. 2nd ed. Saint-Petersburg: ООО “Anatoliya”, 2009. Ser. «Shchedryj dar»; Iss. II, pp. 149–152.

5. *Rerih* N. K. Vpered [Go ahead] // N. K. Rerih. Listy dnevnika [N. K. Roerich. The Sheets of the Diary]. In 3 Vol. Moscow: International Centre of the Roerichs, 1995. Vol. 2, pp. 168–169.
6. *Rerih* N. K. Kul'tura – pochitanie Sveta [Culture – worship of the Light] // N. K. Rerih. Kul'tura i civilizaciya [N. K. Roerich. Culture and civilization.] Moscow: International Centre of the Roerichs, 1994, pp. 41–42.
7. *Rerih* N. K. Otkrytye vrata [Open gates] // N. K. Rerih. Listy dnevnika [N. K. Roerich. The Sheets of the Diary]. In 3 Vol. Moscow: International Centre of the Roerichs, 1995. Vol. 1, pp. 589–591.
8. *Rerih* N. K. Panaceya // N. K. Rerih. Listy dnevnika [N. K. Roerich. The Sheets of the Diary]. In 3 Vol. Moscow: International Centre of the Roerichs, 1995. Vol. 2, pp. 17–23.
9. *Rerih* N. K. Samonuzhneyshee [The most necessary] // N. K. Rerih. Listy dnevnika [N. K. Roerich. The Sheets of the Diary]. In 3 Vol. Moscow: International Centre of the Roerichs, 1995. Vol. 1, pp. 437–440.
10. *Rerih* N. K. Santana [Santana] // N. K. Rerih. Listy dnevnika [N. K. Roerich. The Sheets of the Diary]. In 3 Vol. Moscow: International Centre of the Roerichs, 1995. Vol. 2, pp. 317–318.
11. *Rerih* N. K. Svyatoslav [Svyatoslav] // N. K. Rerih. Listy dnevnika [N. K. Roerich. The Sheets of the Diary]. In 3 Vol. Moscow: International Centre of the Roerichs, 1995. Vol. 1, pp. 443–445.
12. *Rerih* N. K. Sintez [Synthesis] // N. K. Rerih. Listy dnevnika [N. K. Roerich. The Sheets of the Diary]. In 3 Vol. Moscow: International Centre of the Roerichs, 1995. Vol. 2, pp. 391–392.
13. *Rerih* N. K. Radost' tvorchestva [The happiness of creativity] // N. K. Rerih. Shambala. [N. K. Roerich. Shambala]. Moscow: International Centre of the Roerichs, 1994, pp. 178–187.
14. *Shaposhnikova* L. V. Magicheskij most sinteza [Magic Bridge of Synthesis] // N. K. Rerih. Vostok – Zapad [N. K. Roerich. East – West]. Moscow: MCR, 1994, pp. 3–22.
15. *Shaposhnikova* L. V. «Sintez dejstvennogo Blaga ...» [“Synthesis of Effective Good ...”] // Derzhava Rerihov [Roerich Power]: a collection of articles. In 2 Vol. Moscow: International Centre of the Roerichs, 2006. Vol. 1, pp. 261–276.
16. *Shaposhnikova* L. V. N. K. Rerih kak myslitel' i istorik kul'tury [N. K. Roerich as a thinker and cultural historian] // Zhivaya Etika i

- nauka: a collection of articles. Iss. 1. Moscow: International Centre of the Roerichs; Master-Bank, 2008. pp. 98–156.
17. *Yuzefovich V. A.* Aram Hachaturyan: monografiya [Aram Khachaturian: monograph]. Moscow: Soviet composer, 1990. 296 p.
 18. *Yakovleva E. P.* Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo N. K. Reriha [Theater-decorative art by N. K. Roerich]. Samara: Agni, 1996. 272 p.
 19. *Yaremich S. P.* U istokov tvorchestva [At the origins of creativity] // Derzhava Reriha [Roerich's Power] / Ed. by D. N. Popov. Moscow: Visual Art Press, 1994, pp. 68–80.
 20. The Nicholas Roerich exhibition / introduction and catalogue of the paintings by C. Brinton. N.Y.: Redfield-Kendrick-Odell Co, 1920 – 1922. 79 p. URL: <http://www.archive.org/details/cu31924008661096> (06.04.2019).

ГОСУДАРЕВА

Светлана Владимировна

зав. Региональным научно-методическим кабинетом
Казанской государственной кон-
серватории им. Н. Г. Жиганова

Svetlana V.

GOSUDAREVA

Head of the Regional Academic
and Methodological Cabinet,
Zhiganov Kazan State Conserva-
tory

svetlana-gosudareva@yandex.ru

**ФЕНОМЕН КАМЕРНОГО МЮЗИКЛА:
ИСТОКИ, ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ,
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ
(ОТ К. ВАЙЛЯ К С. СОНДХАЙМУ)**

**A CHAMBER MUSICAL AS PHENOMENON:
THE SOURCES, CREATIVE ACHIEVEMENTS,
PECULIARITIES OF DEVELOPMENT
(FROM K. WEILL TO S. SONDHEIM)**

Аннотация. Автором публикуемой статьи рассматривается примечательная тенденция, обусловленная историческим развитием мюзикла в США и его жанрово-стилевыми сопряжениями и взаимодействиями с академической музыкальной культурой, включая камерную лирическую оперу. Данная тенденция характеризуется не только весьма существенной ролью «оперных» средств выразительности в ряде мюзиклов 1940–1980-х годов, но и явственно выраженным тяготением к психологической усложненности ключевых персонажей, воссозданию специфической («интимной») образно-эмоциональной атмосферы, последовательному «редуцированию» хореопластической и вокально-хоровой драматургии. По мнению исследователя, репрезентативными «мюзикальными» проектами, связанными с «камерностью» в соответствующем жанре, на протяжении освещаемого периода выступают «Дама во мраке» (1941) К. Вайля, «Компания» (1970) и «Воскресенье в парке с Жоржем» (1984) С. Сондхайма. В статье отмечается воздействие упомянутых «экспериментальных» проектов на камерные мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера, датируемые последней четвертью XX и началом XXI столетий («Расскажи мне в воскресенье», «Лики любви», «Женщина в белом»), а также аналогичные композиторские опыты 2000-х годов («Приближаясь к норме» Т. Китта, «Маленький Принц» Р. Коччанте, «Терье Виген» К. О. Хауне и др.).

Ключевые слова: камерный мюзикл, массовая музыкальная культура, жанрово-стилевые взаимодействия, К. Вайль, «Дама во мраке», С. Сондхайм, «Компания», «Воскресенье в парке с Жоржем».

Summary: The author of the article examines the remarkable tendency depended on the historical development of the musical in the USA and its genre and style interactions with academic musical culture including a chamber lyrical opera. The indicated tendency is characterized not only by greatly essential role of the “operatic” means of expression in a number of musicals during the 1940–1980s but also the clearly manifested inclination for psychological complexity of key personages, and re-creation of specific (“intimate”) atmosphere, and consecutive “reducing” of choreo-plastic or vocal and choral dramaturgy. As the researcher thinks, some representative projects associated with “chambernity” in the appropriate genre for a delighted period are “Lady in the Dark” (1941) by K. Weill, “Company” (1970), “Sunday in the Park with George” (1984) by S. Sondheim. The influence of the mentioned “experimental” projects over the chamber musicals by A. Lloyd-Webber (“Tell Me on Sunday”, “Aspects of Love”, “The Woman in White”), and the analogous trials of some composers in the 2000s (“Next to Norma” by T. Kitt, “The Young Prince” by R. Cocciantе, “Terje Vigen” by K. O. Khaune, etc.)

Keywords: chamber musical, popular music culture, genre and style interactions, K. Weill, “Lady in the Dark”, S. Sondheim, “Company”, “Sunday in the Park with George”.

В исследовательских публикациях, посвящаемых «имманентной» специфике мюзикла, как правило, акцентируется неразрывная связь наиболее характерных образцов упомянутого жанра с «... сознанием массового зрителя-слушателя... точнее, даже подсознанием, коль скоро в данном случае подразумевается мифологическая картина мира, не достигающая уровня идеи и выражаемая достаточно смутными символами. Связь, о которой идет речь, является опосредованной... ведь “массовый человек” сам себя в искусстве выразить не может, но он может узнать себя (и узнает) в тех образах и символах, которые создают – за него и для него – современные представители “массовой культуры”. <...> Можно сказать, что мюзикл – специфический жанр, рожденный “массовым обществом”, – выступает в определенном смысле *эпосом*

названного общества» [4, 174] (курсив мой – Е. А.). Иными словами, на протяжении «музыкального спектакля» лирико-психологическая составляющая неизбежно оказывается «редуцированной», учитывая заведомую «избыточность» художественной информации такого рода в контексте рассматриваемого «эпоса массового общества».

Разумеется, обоснованность упомянутой характеристики не вызывает сомнений, хотя представляется бесспорным и другое: на протяжении второй половины XX века в недрах «легкожанрового» музыкального театра фигурируют диаметрально противоположные тенденции, обусловленные многообразными «диалогами» мюзикла и лирико-психологической оперы. Показательными примерами таких «диалогов» могут служить камерные мюзиклы – «экспериментальные» проекты, изначально корреспондирующие с определенной сферой позднеромантического (и постромантического) оперного театра. Следует напомнить, что для камерных опер (а также родственных им «опер малой формы») весьма характерно «... сжатое, концентрированное действие при соответственно ограниченном числе персонажей. Обычно в основе названных опер лежит только одна сюжетная линия, побочные же... либо отсутствуют, либо эскизно намечены. <...> При этом действие нередко протекает в интимной обстановке, подчеркивающей остроту внутреннего конфликта» или неких драматических коллизий. [10, 111–112]. Аналогичные тенденции – минимальное количество основных действующих лиц (вплоть до единственного героя, который претендует на «исключительное» внимание слушателя-зрителя), «редуцированный» характер всех побочных (второстепенных) сюжетных «ответвлений», ярко выраженная «камерность» зрительного ряда спектакля (мизансцен, декоративного оформления, освещения и т. п.) – прослеживаются в камерных мюзиклах, что влечет за собой весьма ощутимые трансформации ряда существенных жанровых черт:

- отсутствие или сугубо «периферийная» роль хоровых или «больших» ансамблевых номеров, призванных запечатлеть типизированные, эмоциональные состояния «толпы», «народных масс» или конкретных общественных (возрастных) групп;

- крайне избирательный подход к воплощению хореографической линии, последовательно акцентирующей индивидуализированную, самобытную, даже уникальную пластику – «зеркало души» ключевых

персонажей – и фактически не воссоздающей стереотипные (национально-характерные или социальные) «портреты в танце»;

– целенаправленное тяготение к подобной же индивидуализации вокальных *solì*, а также «малых» ансамблей – открытое или завуалированное использование «оперных» жанров (ария, ариозо, монолог, речитатив и т. д.), наряду с явно второстепенной функцией традиционных песенных форм.

По-видимому, следует признать вполне естественным возникновение первого камерного мюзикла в русле «оперных» устремлений К. Вайля, деклариовавшего необходимость целенаправленно «скорректировать» эволюционное развитие указанного жанра для последующего формирования американской национальной оперы [1, 14–18]. Мюзикл «Дама во мраке» (1941, либретто М. Харта, песенные тексты А. Гершвина) не без оснований рассматривается специалистами как новаторский проект, «... свободный и от традиционных перепевов венской или французской оперетты, и от коммерческого диктата Бродвея» (цит. по: [5, 63]). При этом, однако, К. Вайль и его соавторы учитывали необходимость «завуалированного» внедрения оперных принципов в «легкожанровый» спектакль начала 1940-х годов: сообразно установкам «мюзикальной» драматургии того времени, лирико-психологическая составляющая могла быть наделена ключевыми функциями только в «экстраординарных» условиях сюжетного повествования. Ярко выраженная оригинальность запечатлеваемой сценической «истории» (главная героиня Лиз Эллиот – известная журналистка, шеф-редактор популярного журнала модных новинок – безуспешно пытается преодолеть затянувшийся личный кризис, связанный с общей нестабильностью психики и переживаемым угнетенным состоянием духа (боязнью одиночества); посещая терапевтические сеансы врача-психоаналитика, она проникает в глубины собственного подсознания и обнаруживает скрытый мотив этой фобии – детские потрясения, обиды, «отсроченные» конфликты, требующие полноценного, «взрослого» осмысления и разрешения) усугублялась «актуальной» темой психотерапии как эффективного средства «гармонизации» человеческой личности. Данная «мотивация», подобающим образом воспринятая слушателями-зрителями (с коммерческой точки зрения, «Дама во мраке» явилась одним из наиболее успешных бродвейских проектов 1940-х годов), содействовала творческой раскрепощенности К. Вайля в процессе много-

образных жанрово-стилевых сопряжений указанного мюзикла с лирико-психологической оперой.

В частности, композиционное своеобразие характеризуемого спектакля обуславливается авторским стремлением наглядно воссоздать «причудливую» картину сменяющих друг друга сновидений, воспоминаний, рефлексий, транслируемых «помраченным» сознанием главной героини. При этом К. Вайль умышленно отказывается от номерного членения партитуры, выстраивая протяженные сцены контрастно-составного типа с учетом фактической «динамики» репрезентируемых психоаналитических сеансов. По сути, «целенаправленно формируемые последования воображаемых и реальных событий, корреспондирующих с процессом оздоровления человеческой психики» [6], могут быть уподоблены своего рода сценическим «фантазиям» – их эмоционально-смысловая целостность предопределяется в наибольшей мере обязательным участием главной героини (как действующего лица, а также заинтересованного свидетеля и «комментатора»). Исходя из этого, в спектакле доминирует ярко выраженный «моноцентризм», присущий взаимоотношениям остальных персонажей, которые «соприкасаются» друг с другом лишь постольку, поскольку все названные персонажи образуют уникальное «жизненное пространство» главной героини. Заметим, кстати, что намеренная «эскизность», «неполнота» соответствующих музыкально-сценических «портретов», наблюдаемая в мюзикле, представляется оправданной: ведь индивидуальное восприятие или долговременная память человека заведомо избирательны, как правило, ими фиксируется бегло очерченный «силуэт» не только случайного знакомого, но и сослуживца, даже родственника, и др.

Роль специфической «проекции» вышеуказанного «моноцентризма» в партитуре К. Вайля отведена лейтмотивной системе. Наряду с «локальными» (по преимуществу ситуационными) лейтмотивами, здесь фигурирует и «сверхтема», охватывающая спектакль в целом, – речь идет о незатейливой детской песенке («My Ship»), рассматриваемой в качестве звукового символа – психологического «... ключа к заболеванию главной героини, квинтэссенции воспоминаний о далеких годах, вновь и вновь провоцирующих ее ночные кошмары» [6]. Данный лейтмотив весьма гибко трактуется композитором: полный вариант «сверхтемы» обычно сопутствует эпизодам психотерапии и драматическим кульминациям «детских» снов, начальная фраза предвещает

болезненные видения пациентки, другие интонационные элементы служат «строительным материалом» для интермедийных сцен... При этом в мюзикле неоднократно чередуются минорная и мажорная версии «генерального» лейтмотива, своеобразно «иллюстрируя» процесс лечения и сменяющие друг друга различные «сдвиги» в самочувствии главной героини.

Наглядным подтверждением «оперности» характеризуемого проекта выступает индивидуализированная система жанров. Исходя из воплощаемого сюжета, немногочисленным танцевальным и хоровым номерам отведена здесь сугубо «периферийная» функция («оттеняющие» эпизоды в «сфере воспоминаний»). Ключевой жанр «мюзикальной классики» – куплетно-строфическая песня – на протяжении спектакля чаще всего представлен в «редуцированной» форме: с одной стороны, композитором применяется «рассредоточенное» изложение соответствующего материала (когда условные «экспозиция» и «реприза» песни отграничены рядом контрастных фрагментов), с другой, – активно используются разомкнутые построения (в данном случае завершающие куплеты или строфы контрапунктически сопрягаются с экспонируемым тематизмом позднейшего номера). Кроме того, весьма показательно приоритетное местоположение ариозных и речитативно-декламационных фрагментов, непосредственно воплощающих сложную динамику воссоздаваемых психологических состояний главной героини. Впечатляющий размах новаторских интенций, репрезентируемых в указанном сочинении, позволяет исследователям де-факто причислить «Даму во мраке» к полномасштабным «бродвейским операм» К. Вайля – проектам, открывающим грандиозные перспективы в дальнейшем развитии мюзикла.

Следует заметить, однако, что 1940–1950-е годы не слишком благоприятствовали творческому преломлению подобных интенций. Наряду с внешними (политическими и социальными) факторами, оказывавшими негативное влияние на «легкожанровый» театральный репертуар, «экспериментальным» устремлениям противодействовала традиционная «узкая специализация» большинства музыкантов и литераторов Бродвея – качество, заведомо чуждое европейским мастерам: «... у нас не было другого композитора, наделенного столь многогранным и совершенным талантом, способного незамедлительно помочь своим коллегам в процессе работы над сценарием мюзикла или песенными текс-

тами, блестяще выполнить аранжировку или оркестровать партитуру, при этом генерируя самые оригинальные идеи во всех перечисленных областях», – вспоминал драматург и либреттист М. Андерсон, на протяжении многих лет сотрудничавший с К. Вайлем [11, 58]. Необходимо учитывать также фундаментальное академическое образование, полученное автором «Дамы во мраке» (обучавшегося в берлинской Hochschule fur Musik под руководством Э. Хумпердинка и Ф. Бузони), его глубокие и разносторонние познания в сфере оперно-театрального искусства, и др.

Исходя из этого, представляется отнюдь не случайным, что и С. Сондхайм, вслед за К. Вайлем (на рубеже 1960–1970-х годов) обратившийся к сфере «экспериментального» камерного мюзикла, ныне признан универсально одаренным новатором, чьи творческие проекты во многом способствовали «ревизии» традиционных воззрений относительно художественного потенциала соответствующего «легкого» жанра. Именно зрелые сочинения С. Сондхайма, репрезентирующие оригинальный сплав «камерности» с «концептуальностью» (провозвестником последней, как известно, считается «Жизнь в любви» К. Вайля), явились неким значимым «импульсом», который способствовал дальнейшему продуктивному росту и динамичной эволюции освещаемого внутрижанрового «ответвления».

Самобытно трактуемый С. Сондхаймом «концептуальный» подход к сочинению мюзикла, как правило, связывается исследователями с приоритетной ролью сценарной основы и либретто будущего проекта: «Для Сондхайма концепция – это ключевая составляющая, которая определяет настрой, стиль, тон, органику данного произведения. Именно концепция организует все остальные жанровые элементы, именно от нее зависит шоу в целом» [7, 20]. Благодаря такому подходу целенаправленно разворачиваемая «история» – сюжетно организованное сценическое повествование – утрачивает ведущие позиции: тот или иной мюзикл вообще может не иметь единого сюжета, будучи скомпонованным из нескольких более-менее самостоятельных «новелл» или «глав» (их связывают общие персонажи, мотивно-смысловые «переключики» и др.). В подобных случаях сценическое действие нередко характеризуется предельной условностью, вплоть до фактического «дистанцирования» от реального мира. Вместе с тем, «концептуальный» подход в значительной мере обуславливает специфику индивидуализирован-

ных авторских «сопряжений» с лирико-психологической оперой. Поскольку важнейшие эмоции и чувства, переживаемые героями данного мюзикла, отнюдь не всегда инспирируются наблюдаемыми событиями (которые зачастую служат лишь внешними поводами для указанных реакций), уровень фактической интенсивности применительно к душевной жизни данного персонажа закономерно обуславливается «предзаданным» композиторским замыслом.

Так, в мюзикле «Компания» (1970, либретто Дж. Ферта) центральное место отводится «35-летнему нарциссу-холостяку Роберту... его воспоминаниям, на протяжении которых появляются и исчезают люди, встречавшиеся ранее... Упомянутые эпизоды в целом ассоциируются с экспрессионистским живописным или графическим наброском, при помощи которого из будто бы “стихийно” komponуемых разрозненных фрагментов воссоздается масштабная картина “потерянной” жизни» [7, 20]. По мнению современного исследователя, данный проект – «исполненный экспрессии мюзикла об одиночестве и непостоянстве в человеческих взаимоотношениях. Музыка в спектакле... является точным отражением психологических состояний героев, их надежд и разочарований, эмоций и умонастроений, горделивого пафоса и неуверенности...» [12, 216]. При этом ключевой элемент авторского концептуального замысла – неизменная обособленность, «отстраненность» Роберта от семейной жизни его друзей (герой искренне к ним привязан, но, вместе с тем, тяготится ощущением условно-«эфемерного» характера подобных отношений – см.: [2]), бесплодность многочисленных попыток главного персонажа наконец обрести собственное «счастье на двоих» – предопределяет своеобразие музыкально-драматургической организации данного произведения.

Речь идет о «симультанном» (по вертикали) или «сукцессивном» (по горизонтали) взаимодействии главного лейтмотива (его можно идентифицировать как «тему неизбежного одиночества») с остальным интонационно-тематическим материалом «Компании». Указанный лейтмотив изначально экспонируется во вступительном *solo* Роберта («Companу»), затем предваряет ансамблевые эпизоды с его участием или «контрапунктирует» вновь излагаемым музыкальным темам при упоминаниях о главном герое. Кроме того, соответствующие интонации вплетаются в тематизм ряда «интермедийных» сцен («The Little Things You Do Together», «Sorry-Grateful», «Someone is Waiting»,

«Barcelona»), своеобразно подготавливая драматургическое *crescendo*, увенчанное генеральной кульминацией – заключительным монологом Роберта («Being Alive»). Таким образом, данный лейтмотив фактически наделяется двойной функцией – «персональной» репрезентирующей и символически-обобщающей, поскольку биография «вечного холостяка» становится отправным моментом для размышлений о природе человеческого одиночества, трудностях и радостях семейной жизни, проблемах современной психологии общения.

В соответствии с вышеупомянутой художественной концепцией, на протяжении мюзикла доминирует «камерная» атмосфера. Так, С. Сондхайм отказывается от «сквозной» хореографической драматургии и хоровых эпизодов (их отсутствие частично компенсировано «большими» ансамблями в «Finale Ultimo» и начальных сценах I и II действий – «Companu», «Side by Side by Side»), насыщает «оперностью» целый ряд песенных номеров («выходная» песня Роберта уподобляется арии-*brindisi*, заключительная – монологу ариозно-декламационного характера, «жалобы разочарованных любовниц» главного героя – «You Could Drive a Person Crazy» – терцету из оперы-*buffa*, и т. д.), всемерно подчеркивает композиционную роль ключевых *solì* (обрамляющих каждый акт подобно эмоционально-смысловым «тезисам» и «резюме»), «минимизирует» оркестровую звучность, и др.

Иной аспект «камерности» репрезентируется в мюзикле «Воскресенье в парке с Жоржем» (1984, автор либретто Дж. Лапин) – своего рода «фантазии», обыгрывающей мотивы творческой биографии прославленного французского живописца XIX столетия Ж. Сера. История создания эпохального полотна «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт» (1886), ныне хранящегося в Чикаго и «воспринимаемого как программное произведение неоимпрессионизма» [3, 184], на протяжении сценария тесно переплетается с гипотетическим (скорее всего, попросту вымышленным) любовным увлечением художника. В дальнейшем его фанатичная приверженность творчеству оборачивается размолвкой с негодующей «пассией» Дот и ее малолетней дочерью, которые уезжают на поиски счастья в далекую Америку. Внезапная болезнь и смерть художника (в 30-летнем возрасте) завершает «музыкальное повествование» о несбывшейся любви; Мария, «американское дитя» Сера, хранит в памяти его далекий образ. Между тем, внук Марии (названный Жоржем в честь великого «пращура») становится жи-

вописцем, и знаменательная дата – 100-летие «Воскресенья на острове Гранд-Жатт» вдохновляет его на создание еще одного полотна, претворяющего аналогичный сюжет... По нашему мнению, и выбор камерной разновидности мюзикла, и впечатляющий диапазон выразительных средств, используемых в данном проекте, обуславливаются ярко выраженной оригинальностью авторского концептуального замысла (его суть – «взаимные отражения» искусства и повседневной жизни).

Так, на сюжетно-фабульном уровне либретто весьма последовательно фиксируются «зеркальные» смысловые мотивы: ряд «эскизных зарисовок» традиционного воскресного отдыха на побережье Гранд-Жатта (гуляющие, беседующие, музицирующие парижане с детьми, плывущие катера, лодки и яхты, чуть заметно вздымающиеся речные волны) – картина, призванная запечатлеть увиденное и создаваемая главным героем фактически «в присутствии» зрителей-слушателей (по выражению А. Перрюшо, таинственное «собрание фигур в застывшем балетном действе, которым управляют законы математики» [9, 38]), – созерцание упомянутого живописного шедевра в музейной экспозиции – пробуждение глубинной «родовой памяти» нашего современника, инспирирующей новый этап художественных исканий. Важнейшее открытие Сера – пуантилизм – своеобразно преломляется на различных уровнях драматургии – сценической и музыкальной («фантазийная» сопряженность коротких завершенных эпизодов, «непредсказуемость» контрастов сюитно-рапсодического плана, гибкое взаимодействие целеустремленной «сквозной» пульсации и красочной статики в духе условного «импрессионизма»).

Более того, С. Сондхайм предлагает вниманию искушенной аудитории некий эквивалент «пуантилистической» техники в музыкально-стилевой сфере: внешний облик партитуры ассоциируется с «точками и цветовыми пятнами» [8, 21] благодаря тщательно выписываемым артикуляционно-штриховым указаниям, продуманной дифференциации фразировочных лиг, заостренным громкостно-динамическим сопоставлениям оркестровых партий, использованию многочисленных *divisi*, а также утонченной темброво-регистровой «игре красок» в духе знаменитого «Ричеркара» И. С. Баха – А. Веберна. По сути, аналогичной «дифференциации» подвергаются хореографическая линия мюзикла (в I акте явственно доминирует «балетность» классического типа, во II-м – «актуальная» пластика Modern Dance) и стиливые параметры

вокальных партий (соответственно ориентируемых на «оперность» эпохи романтизма и «мюзикальность» 1970–1980-х годов). Как отмечает современный исследователь, тем самым «запечатлевается главная пуантилистическая идея мюзикла: жизнь соткана из множества разрозненных нитей и узелков, что подтверждает и финальная сцена произведения – “Putting It Together”...» [8, 21]. Путь к осмыслению и мудрому приятию этой «множественности», к ясному, отчетливому пониманию заведомой нерасторжимости глубинных связей между искусством и бытием человека (де-факто олицетворяемой «живыми картинками» в конце I и II действий – участники спектакля рассредоточиваются по сцене, «реконструируя» композицию «Воскресенья после полудня на острове Гранд-Жатт») представляется магистральным «вектором» психологического самоопределения всех главных героев мюзикла – Жоржа и Дот, Марии и Жоржа-младшего. Здесь же, по нашему мнению, заключены важнейшие предпосылки акцентируемой «камерности» проекта: эскизно очерченные персонажи «второго ряда» уподобляются натурщикам – «фигурам застывшего балетного действия» (А. Перрюшо), оживающим и вновь замирающим согласно воле гениального живописца-«демиурга».

Можно полагать, что художественные искания К. Вайля и С. Сондхайма благоприятствовали не только позднейшей идентификации камерного мюзикла как значимой «экспериментальной» разновидности жанра, но и трактовке рассматриваемых выше сочинений (прежде всего, «Дамы во мраке» и «Компании») в качестве «порождающих моделей» для оригинальных проектов рубежа XX – начала XXI столетий. Убедительным тому подтверждением, в частности, являются камерные мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера («Расскажи мне в воскресенье», «Лики любви», «Женщина в белом»), справедливо относимые к числу наиболее показательных образцов соответствующей внутрижанровой сферы. Кроме того, заслуживает обстоятельного рассмотрения целый ряд интересных произведений, созданных в 2000-е годы и принадлежащих композиторам «новой генерации» из Европы и США («Приближаясь к норме» Т. Китта, «Маленький Принц» Р. Коччанте, «Терье Виген» К. О. Хауне и др.).

Литература

1. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века: моногр. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. 152 с.
2. «Компания» С. Сондхайма. URL: <http://musicals/ru/world> (дата обращения 15.10.2018).
3. Богемская К. Путь Жоржа Сера (Послесловие) // А. Перрюшо. Жизнь Сера / Пер. с фр. Г. Генниса. М.: Радуга, 1992. С. 174–188.
4. Бушуева С. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: сб. ст. Изд. 2-е, доп. М.: Искусство, 1989. С. 170–193.
5. Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
6. Монд О.-А. Роль Курта Вайля в развитии музыкального театра: «американская опера» или «концептуальный мюзикл»? // Педагогика искусства. 2011. № 1. URL: <http://www.art-education.ru> (дата обращения 10.10.2018).
7. Монд О.-А. Стивен Сондхайм – певец аутсайдеров в мюзикле (часть I). Музыковедение. 2011. № 8. С. 18–23.
8. Монд О.-А. Стивен Сондхайм – певец аутсайдеров в мюзикле (часть II). Музыковедение. 2011. № 10. С. 19–25.
9. Перрюшо А. Жизнь Сера. М.: Радуга, 1992. 192 с.
10. Розенберг Р. М. Русская опера малой формы конца XIX – начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации. М.–Л.: Музыка, 1966. С. 112–129.
11. Anderson M. Kurt Weill // Theatre Arts. 1950. No. 12 (December). P. 58–60.
12. Lovensheimer J. Stephen Sondheim and the Musical of the Outsider // The Cambridge Companion to the Musical / ed. by W. A. Everett, P. R. Laird. The 2nd suppl. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 205–220.

References

1. *Andrushchenko E. Yu.* Sinteziruyushchie tendencii v myuzikle i rok-opere vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka: monogr. [Synthesizing trends in the musical and rock opera of the second half of the twentieth - beginning of the 21st century: monograph]. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 2018. 152 p.
2. «Kompaniya» S. Sondhajma [“Company” by S. Sondheim]. URL: <http://musicals/ru/world> (15.10.2018).
3. *Bogemskaya K.* Put’ Zhorzha Syora (Posleslovie) [The Path of Georges Seurat (Afterword)] // A. Perryusho. Zhizn’ Syora [A. Perryusho. Seurat’s life] / Tr. from French by G. Gennis. Moscow: Raduga, 1992, pp. 174–188.
4. *Bushueva S.* Myuzikl [Musical] // *Iskusstvo i massy v sovremennom burzhuaznom obshchestve* [Art and the masses in modern bourgeois society]: a collection of articles. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo, 1989, pp. 170–193.
5. *Kampus E.* O myuzikle [About musical]. Leningrad: Muzyka, 1983. 128 p.
6. *Mond O.-L.* Rol’ Kurta Vajlya v razvitii muzykal’nogo teatra: «amerikanskaya opera» ili «konceptual’nyj myuzikl»? [The role of Kurt Weill in the development of musical theatre: “American opera” or “conceptual musical”?] // *Pedagogika iskusstva*. 2011. № 1. URL: <http://www.art-education.ru> (10.10.2018).
7. *Mond O.-L.* Stiven Sondhajm – pevec autsajderov v myuzikle (chast’ I) [Stephen Sondheim – singer of the outsiders in the musical (part I)]. *Muzykovedenie*. 2011. № 8, pp. 18–23.
8. *Mond O.-L.* Stiven Sondhajm – pevec autsajderov v myuzikle (chast’ II) [Stephen Sondheim – singer of the outsiders in the musical (part II)]. *Muzykovedenie*. 2011. № 10, pp. 19–25.
9. *Perryusho A.* Zhizn’ Syora [Seurat’s life]. Moscow: Raduga, 1992. 192p.
10. *Rozenberg R. M.* Russkaya opera maloj formy konca XIX – nachala XX veka [Russian opera of small form of the end of the XIX – beginning of the XX century] // *Russkaya muzyka na rubezhe XX veka: Stat’i, soobshcheniya, publikacii* [Russian music at the turn of the twentieth

century: Articles, messages, publications]. Moscow – Leningrad: Muzyka, 1966, pp. 112–129.

11. *Anderson M.* Kurt Weill // Theatre Arts. 1950. No. 12 (December), pp. 58–60.
12. *Lovensheimer J.* Stephen Sondheim and the Musical of the Outsider // The Cambridge Companion to the Musical / ed. by W. A. Everett, P. R. Laird. The 2nd suppl. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 205–220.

АНДРУЩЕНКО

Елена Юрьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры продюсерства
исполнительских искусств
Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахма-
нинова

Elena Yu. Andruschenko

PhD (Arts),
Associate Professor at the
Performing Arts Producing
Department,
Rachmaninov Rostov State
Conservatory

cats-andru@yandex.ru

**«ДОМ МОЕЙ МЕЧТЫ» СЕРИКА ЕРКИМБЕКОВА
В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА МЮЗИКЛА
В КАЗАХСТАНЕ: К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ
И НОВАТОРСТВА**

**“HOUSE OF MY DREAM” BY SERIK YERKIMBEKOV
IN THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT
OF MUSICAL IN KAZAKHSTAN:
TO THE PROBLEM OF TRADITION AND INNOVATION**

Аннотация. В статье исследуется процесс становления жанра мюзикла в творчестве современных казахских композиторов, получивший широкое распространение в республике Казахстан с конца XX и в начале XXI веков. Автор рассматривает вопрос о причинах популярности данного жанра, связывая их, в частности, с особенностями традиционного народного искусства. Указывая, что мюзиклы пишут многие композиторы, автор критически оценивает ряд сочинений, вследствие их близости к опере и оперетте, без учета специфических особенностей жанра. Все многообразие постановок мюзиклов в казахских театрах автор сводит к трем типам, лишь последний из которых – авторские сочинения казахских композиторов. Это: «Жерұйық» Т. Мухамеджанова, «Байтерек» и «Астана» А. Серкебаева, «Жибек» С. Шаменова и Д. Раева, «Менің армандағы орда» – «Дом моей мечты» С. Еркимбекова и другие. На примере произведения С. Еркимбекова рассматривается, каким образом решается сложная художественная задача синтеза разных национальных музыкальных стилей, адаптация особенностей мюзикла с иными типами музыкальных жанров, как осмысливаются сложные сценографические вопросы. Делается вывод о широких перспективах развития мюзикла в казахской музыкальной культуре.

Ключевые слова: мюзикл, терме, толгау, хореография, рэп, традиции, Серик Еркимбеков

Summary. The article explores the process of formation of the musical genre in the works of modern Kazakh composers, which has been widely

used in the Republic of Kazakhstan since the end of the twentieth and in the beginning of the twenty-first centuries. The author examines the reasons for the popularity of this genre, linking them, in particular, with the peculiarities of traditional folk art. Pointing out that many composers write musicals, the author critically assesses a number of compositions, due to their proximity to the opera and operetta, without taking into account the specific features of the genre. The author reduces all the variety of musical productions in Kazakh theaters to three types, only the last of which is the author's works of Kazakh composers. These are: "Zheruyik" by T. Mukhamedzhanov, "Baiterek" and "Astana" by A. Serkebaev, "Zhibek" by S. Shamenov and D. Raeva, "The House of My Dream" by S. Yerkinbekov and others. Using the example of a work by S. Yerkinbekov, we consider how the complex artistic problem of synthesizing different national musical styles is solved, the adaptation of musical features with other types of musical genres, and how complex scenographic issues are solved. The conclusion is made about the broad prospects for the development of the musical in the Kazakh musical culture.

Keywords: musical, terme, tolgaу, choreography, rap, traditions, Serik Yerkinbekov

Музыкальная культура современного Казахстана характеризуется многовекторностью развития. Широкое распространение получили жанры современного массового искусства и, в частности, жанр мюзикла. Область театральной музыки особо востребована казахской публикой, поскольку в традиционном искусстве изначально существовали элементы театральности. У тюркских народов из всех искусств доминирующим видом была поэзия, музыка была в сравнении с ней вторичной. Данное свойство стало специфической особенностью национального оперного искусства, обусловив его диалогичность, опору на разговорные диалоги. Это качество органично вошло в первые национальные оперы, созданные Е. Брусиловским, а также способствовало процессу ассимиляции в республике жанра мюзикла. В связи с доминированием в области оперы камерных сочинений, мюзикла, постепенно перехвативший эстафету первенства в области театральной музыки, также стал менее масштабным, тяготеющим к лаконичности формы.

Изучение истории становления и развития казахстанского мюзикла в настоящее время только начинается. В рамках данной статьи мюзикла

«Сенін армандагы орда – Дом моей мечты» С. Еркимбекова рассматривается как пример развития данного жанра в республике в русле претворений традиций и новаторства.

Композиторы Казахстана активно работают в жанре мюзикла, Т. Мухамеджановым, С. Еркимбековым, А. Серкебаевым и другими созданы оригинальные сочинения. Большинство казахстанских мюзиклов написано в первое десятилетие XXI века. В них четко ощущается претворение достижений мирового мюзикла, влияние российских и французских образцов, для которых характерна равнозначная роль музыки, поэзии, драматургии и пластики как выразительных средств. Казахские мюзиклы, возникшие на стыке элементов массового и академического искусства, характеризуются синтезом двух форм театра: драматического, поднимающего сложные проблемы бытия (театра переживания) и развлекательного, зачастую, комического театра, основанного на концепции игры (театра представления). Благодаря последнему легко подключаются разные музыкальные и внемузыкальные жанровые элементы. Для обоих типов характерна полистилистичность, полижанровость, показ разных пространственных и временных векторов.

Известно, что мюзикл сложился в Америке и в Англии. Затем он получил распространение в других регионах и покорила молодежную аудиторию акцентированием острых проблем действительности, передачей темпоритма эпохи, пронизанностью и опорой на демократичные жанры, язык, которых отражает современную музыкальную лексику. Обычно жизненные конфликты показаны в мюзикле в романтическом ключе. Отличительной чертой жанра стал показ действительности через призму гедонизма, печальные концовки для него не характерны [1, 20].

Особенностью мюзикла, истоками восходящего к комической опере, стало усвоение достижений легких жанров: оперетты, ревю, поп и т.д.. Демократизм мюзикла обусловил опору на бытовые жанры, а общедоступность музыкального языка определила обращение к таким жанрово-стилевым пластам как джаз, блюз и др. Однако стержневым жанрообразующим элементом для мюзикла стала песня [2, 17].

Сегодня мюзиклы – это дорогостоящие и «долгоиграющие» проекты. В идеале мюзикл имеет захватывающий сюжет, броскую сценографию, динамичную хореографию, использует кино- и спецэффекты. Энергия мюзикла как жанра намного превосходит энергию близких ему

оперы и оперетты. В Казахстане, как показало проделанное автором исследование, жанр мюзикла представлен в трех разновидностях.

К первой группе относятся мюзиклы стран Европы и США, переведенные на казахский и русский языки. Примерами могут служить «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, поставленная в театре «Жастар» режиссером Нурканатом Жакыпбаевым; «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу; «Целуй меня, Кэт!» К. Портера и др. Режиссером-постановщиком спектаклей выступил лауреат премии «Золотая маска», режиссер Мариинского театра С. Цирюк, дирижером-постановщиком – Б. Кузьмин. Этот список расширяется за счет дипломных спектаклей, которые были поставлены в Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова: «Сестра Кери», «Вестсайдская история» (курс Жаната Хаджиева), «Кошки», «Али Баба и 40 разбойников» (курс Тосболата Омарова), «Собор Парижской Богоматери» (курс Рахиям Машуровой). В этой группе мюзиклов, основанных на готовом драматическом материале, главной является проблема исполнительства. Приходится признать, что хореографическая и вокальная подготовка актеров спектаклей не соответствует требованиям жанра. Отрицательную роль играет слабая материально техническая база постановки, а мюзикл – это жанр высоких технологий сценического искусства. Спектакли этой группы статичны в плане декораций, сценического освещения и т. д. Звуковые эффекты в оформлении спектаклей также решены как несоответствующие жанру. Все эти и другие факторы разрушали структуру мюзикла, мешали его восприятию. Постановка вокала или пластики должна быть в мюзикле иной, нежели в классических музыкальных жанрах: голоса не могут звучать «по оперному», а танец – выглядеть «балетным». Речь, мимика, пластика, танец должны быть подчинены единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа. Все недостатки казахстанских мюзиклов можно оправдать жанровой новизной, стадией становления и начального развития жанра и отсутствием специальной подготовки исполнителей.

Ко второй группе мюзиклов, звучащих в Казахстане, отнесем оперы и оперетты, измененные авторами постановок и названные ими мюзиклами. К ней относятся: «Аршин мал алан» Узеира Гаджибекова, режиссер Тунгушбай Жаманкулов, академический театр имени М. Ауезова; «Кыз Жибек», театр «Аксарай», режиссер Болат Атабаев, музыка Е. Брусиловского и другие. Спектакли этой группы фактически не явля-

ются мюзиклами. По качеству музыки и режиссерской работы можно выделить спектакли «Аршин мал алан» и «Кыз Жибек», в которых сохранена их исконная жанровая принадлежность, несмотря на переоркестровку и другие изменения. Хотя режиссер Тунгушбай Жаманкулов назвал спектакль «Аршин мал алан» мюзиклом, он не стал изменять черты произведения Узеира Гаджибекова, которое было написано в Санкт-Петербурге как оперетта. Постановка Тунгушбая Жаманкулова не имеет жанровых, стилистических, музыкальных, исполнительских, художественных отличий от привычной оперетты. Новая аранжировка не изменила музыкальную структуру, стиль и жанр произведения.

«Кыз Жибек» Болат Атабаева, поставленная в 2005 году студентами его курса, также была названа постановщиком мюзиклом. Отличие нового решения касалось сценографии и обновления оркестрового состава – оркестр народных инструментов. Изменения в плане сценографии были минимальны, но интересны. Так, действие разворачивается на фоне реки Жайык. Река в плане декораций решена в духе минимализма в виде большого синего полотна. Эмоциональный отклик на события, происходящие на сцене, демонстрирует изменяющееся освещение занавеси, которое изображает водную гладь: то бурную, то светло-спокойную. Все составные части спектакля «Кыз Жибек» Болат Атабаева усиливают выразительность сценического решения. Хореография отличается этнической выразительностью. Актеры – солисты и хор – все танцуют, при этом исполняя вокальные партии, что способствует успеху спектакля. Оркестровка была сделана для казахского фольклорного оркестра «Отар Сазы», с изменением авторской партитуры только в тембровом отношении. Актеры также исполняют все музыкальные партии в привычной академической манере пения.

К третьей группе казахстанских мюзиклов относятся собственно сочинения, написанные в этом жанре. Это мюзиклы, созданные отечественными авторами, таковы спектакли «Жеруык» Т. Мухамеджанова, «Байтерек» А. Серкебаева, «Жибек» С. Шаменова и Д. Раева, «Менін армандагы орда» - «Дом моей мечты» С. Еркимбекова и другие.

«Байтерек» Алмаза Серкебаева (автор либретто Юрий Кудлач, постановка руководителя театра «Санкт-Петербург» театра Юрия Александрова), премьера которого состоялась в ГАТОБ имени Абая и Карагандинском академическом областном театре музыкальной комедии, был написан для эстрадно-симфонического оркестра. В нем соблюдены

характерные особенности жанра. В силу недостатков либретто, не отражающего ни быт, ни национальные характеры, выбранная музыкальная условность мюзикла представляется не убедительной. Напротив, красочно, масштабно, художественно интересно решена сценография мюзикла. Костюмы, звуковое и световое оформление сделаны профессионально. Мюзикл был представлен зрителям столицы и показан по отечественным телевизионным каналам. А. Серкебаев в своем произведении использовал элементы джаза, однако использование данного стиля не оправдано сюжетными коллизиями спектакля. Кроме того, исполнителями главных ролей были солисты оперных театров Казахстана, демонстрирующие классическую академическую манеру пения. Актерские работы сценически также не были удачны – эмоции наиграны, образы не раскрыты в динамике их развития, взаимодействия партнеров неорганичны, переходы от слова к вокалу неестественны, а ведь это является одним из главных требований к исполнительскому мастерству в жанре мюзикла. Сказанное не способствовало популярности данного сочинения у зрителей Казахстана.

Мюзикл «Жибек» композиторов Сатжана Шаменова и Дастана Раева является продюсерским проектом Венеры Рахышевой – автора идеи создания мюзикла на тему казахского лирического эпоса «Кыз Жибек» в современной версии. Либретто написано поэтами Виктором Антасом и Ляйля Аскар. Режиссером постановщиком изначально была Алия Гранж, которую сменил Е. Нуртазин. Главной проблемой мюзикла в период подготовки и репетиций был слабый драматургический материал: не доработанные диалоги, не продуманный порядок номеров и переходов драматических сцен к музыкально вокальным партиям – все эти трудности с материалом усложняли постановочный процесс. Как известно, продюсер мюзикла должен хорошо разбираться как в музыкальном, так и в драматическом искусстве, а также быть сведущим в организационно-финансовых вопросах. Ошибка продюсера при подборе творческой группы может обернуться провалом, так как каждая группа и исполнители взаимозависимы. В данном случае постановочная группа прежде не имела ни опыта совместной работы, ни опыта работы в жанре мюзикла. Этот факт привел к разногласиям и разночтениям. Также группа постановщиков не имела ранее опыта работы в жанре мюзикла. При этом была развернута масштабная рекламная кампания (статьи в газетах и журналах, видео клипы, афиши и баннеры), но несмотря на

эти затраты, премьера с мая 2009 года была перенесена на осень того же года. Но по причине финансово-организационных проблем спектакль так и не был завершен [3, 2].

С чем связаны столь множественные, хоть и не всегда удачные попытки освоить жанр мюзикла? Представляется, что актуальность развития мюзикла в музыкальной культуре Казахстана определена его новизной для республики, необходимостью решения сложной художественной задачи, заключающейся в соединении традиционных академических и национальных средств музыкального языка с особенностями жанра западной культуры. Традиции и современность – путь развития культуры, который диктует нам время. Игнорирование этого факта таит в себе опасность застоя, поэтому следует выбирать дуальный принцип развития – диалог Востока и Запада. Использование и трансформация достижений западного мира через призму национального способствует энергичному продвижению и развитию национальных культур. В рамках академической музыки подобный синтез форм и жанров дал немало успешных примеров.

Одним из ведущих композиторов Казахстана, который также попытался решить обозначенную выше сложную художественную задачу, является заслуженный деятель РК, лауреат международных и республиканских конкурсов композиторов, лауреат Премии «Алтын Жұлдыз» (Золотая звезда, 2003), республиканских грантов, международных фестивалей, профессор Казахского национального университета искусств (Астана) Серик Еркимбеков. В 2011 году им был создан мюзикл «Сенін армандағы орда – Дом моей мечты». Это сочинение посвящено теме любви, взаимоотношению человека и общества. В центре произведения история любви молодых людей из Казахстана и США, посредством которой автор раскрывает актуальную в современном искусстве этическо-нравственную проблему. Либретто создано на основе публикаций материалов о времени «железного занавеса» между СССР и Западом. Героиня мюзикла, участница казахстанской делегации на международном фестивале молодежи и студентов 1962 года в городе Хельсенки, танцовщица Баян влюбляется в американского журналиста Макса Брауна, но политизированность чиновников не дает соединиться двум сердцам. Через много лет история повторилась, но их внуки сумели преодолеть препятствия и соединить свои сердца.

Авторы мюзикла создали современный, красочный, оптимистично-светлый музыкальный спектакль, в котором есть, наряду со сценами лирико-психологического плана, драматические сцены. Мюзикл Еркимбекова – театральное произведение, синтезирующее музыкальные элементы с приемами современной хореографии, опирающееся на элементы современного танца, классического балета, гимнастики, акробатики, экцентриады, цирка. Спектакль состоит из двух действий, каждое из которых подразделяется на несколько разделов-сцен. Композитор построил спектакль на развитии сквозных лейтмотивов, которые звучат как в вокальной партии, так и в оркестровом изложении. При создании данного сочинения музыкант прочно опирался на традиции мюзикла европейского типа, а также традиции русской школы. Динамичная драматургия мюзикла, интересные повороты развития сюжета, оригинальная сценография, трактовка массовых сцен, тембровое решение, музыкальные характеристики основных персонажей и т.д. – все это – свидетельство претворения достижений жанра. Автор музыки в соавторстве со своими коллегами сумел органично синтезировать особенности национального вокального и инструментального мелоса с интонациями мировой, русской песенности, жанрами современной музыки.

Музыкальный язык мюзикла современен. Он опирается на звучание тембров электронной музыки, структуру современной аккордики и т.д. Активно используется утвердившаяся в музыкальном искусстве символика образов зла и добра. Драматургия спектакля основана на конфликте двух образных сфер: герои спектакля четко делятся на положительных и отрицательных персонажей. Первая образная сфера – силы добра. Их характеристики отличаются ярким мелодизмом, песенно-ариозным складом, характерен вокальный тип интонирования, восходящий истоками к русской оперной классике. Вторая образная сфера – темные силы, мешающие любви. Музыка этой сферы экспрессивна, декламационно-речитативна, ее характеризует мелодика инструментального плана, часто звучит рэп. Вокалу аккомпанирует звучание электронных инструментов. Инструментальность этой сферы также восходит к русской оперной классике. Экспозиция двух образных начал дана в I действии. Здесь же происходит завязка действия в момент интервью телеведущей с Баян. Герои мюзикла имеют портретную характеристику, что в целом свойственно жанру. Экспозиция образа главной героини Баян происходит в диалогической разговорной сцене с Максом в нача-

ле 1 действия, ее эмоциональная характеристика дана в арии этого же действия «О, конілім» (О, настроение). Второе действие дает развитие конфликта и его развязку.

Произведение построено по принципу нарастания конфликта и его цельность определяют сквозные лейтмотивы. Так большое значение имеет «тема молодежи», которая звучит в начале спектакля и неоднократно возвращается в процессе развития, характеризуя дружбу и любовь молодых сердец. Это тема светлого распевного характера, она трихордна, в ее основе лежат интонации русской песенности. Значимую роль в мюзикле играет второй лейтмотив. Он основан на народной цитате, кюе «Ертосік» и характеризует единство казахстанской молодежи. Сквозной характер имеет и лейтмотив «любви» Баян и Макса, а также их внуков

В создании спектакля развлекательного плана акцент падает на хор и танцевальные номера. Хор в мюзикле многофункционален, он и поет, и танцует, и выступает фоном, на котором разворачивается действие. Он – участник событий, комментатор, реагирующий на происходящие события, подобно хору греческой трагедии. Танцевальные сцены полностью ориентированы на достижения современного танца. В них есть небольшой процент классических балетных движений, но главный акцент приходится на элементы экцентриады, цирка, спортивные движения, в целом преобладает характерный танец.

Как сочинение синтетического плана сценография спектакля сопровождается документальным видеорядом, показом слайдов архивных кадров города Алматы, различных районов современной Астаны, новой столицы Казахстана. Музыка спектакля характеризуется звучанием интернационального плана, она широко опирается на интонации русской песенности, синтезируя их с национальными элементами. Активно привлекаются современные жанры рэп, звучание танцев «буги-вуги», рок-н-рола. Композитор включил в мюзикл оперные формы - ариозо, арии, дуэты-согласия.

Таким образом, актуальность мюзикла для современной музыкальной культуры республики несомненна. Жанр этот имеет коммерческие возможности и художественные перспективы для развития, несмотря на небольшой исторически временной промежуток, который уже отмечен созданием оригинальных произведений.

Литература

1. Гринберг М. Современный мюзикл / М. Гринберг, М. Тараканов Современный музыкальный театр. М.: Советский композитор, 1982. – 258с.
2. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла / Т.Н. Кудинова. – Москва: Советский композитор, 1982. – 176 с.
3. Проблемы сценического освоения мюзикла в Казахстане [Электронный ресурс] / Адрес: <http://www.kazportal.kz/problemystsenicheskogo-osvoeniya-myuzikla-v-kazahstane/> Дата обращения 02.04.2019.

References

1. Grinberg M. Sovremennyy myuzikl [Modern Musical] / M. Grinberg, M. Tarakanov Sovremennyy muzykal'nyy teatr [Modern musical theatre]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1982. 258p.
2. Kudinova T. Ot vodevilya do myuzikla [From vaudeville to the musical]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1982. 176 p.
3. Problemy scenicheskogo osvoeniya myuzikla v Kazahstane [. Problems of stage mastering of the musical in Kazakhstan] URL: <http://www.kazportal.kz/problemystsenicheskogo-osvoeniya-myuzikla-v-kazahstane/> (02.04.2019).

АХМЕТБЕКОВА

Дауреш Апетаевна

доцент кафедры музыковедения
и композиции, Казахская национальная консерватория имени
Курмангазы

Dauresh

АХМЕТБЕКОВА

Associate Professor of Musicology
and Composition,
Kurmangazy Kazakh National
onservatory

dauresh_cck@mail.ru

МУЗЫКА КИНО В РАКУРСЕ ТРАДИЦИЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ

FILM MUSIC FROM THE PERSPECTIVE OF TRADITIONS OF OPERA CLASSICS

Аннотация. Статья посвящена методологии анализа музыки кино в аспекте выявления параллелей между принципами организации целостного текста в опере и кинематографе. Основываясь на своих публикациях в данной сфере, автор намечает круг проблем, требующих детальной проработки на уровне аналогий в закономерностях драматургического процесса оперы и кино, системном принципе организации музыкального тематизма, межтекстовых взаимодействиях, стиле режиссера и кинокомпозитора. Показано, что в творческом тандеме режиссера Н. Михалкова и композитора Э. Артемьева наметился прием выражения драматургической идеи фильма через музыкальную цитату из оперной классики, которая становится интонационной основой производного музыкального тематизма. Фильмы-экранизации жанра романа предполагают системный принцип организации музыкального тематизма, что эскизно показано на материале фильма «Война и мир» (реж. С. Бондарчук, комп. В. Овчинников). Анализ музыки фильма «Жги» (реж. К. Плетнев, комп. А. Мухоменов) доказывает влияние традиций оперного веризма на сюжет, драматургию, выбор цитируемого музыкального материала из оперы Дж. Пуччини «Тоска». Намеченные в статье параллели между оперой и кино могут стать основой одного из перспективных направлений исследования музыки кино.

Ключевые слова: опера, музыка кино, драматургия, лейттематизм, системность, цитата, кульминация.

Summary. The article is devoted to the methodology of the analysis of the film music in the aspect of identifying parallels between the principles of organizing a holistic text in opera and film. Based on her publications in this field, the author outlines a range of problems requiring detailed study at the level of analogies in the laws of the dramatic process of opera and film, the

system principle of organizing musical thematism, intertextual interactions, the style of director and composer. It is shown that in the creative tandem of the director N. Mikhalkov and composer E. Artemyev, there was found a method of the expression of the film's dramatic idea through a musical quotation from opera classics, which becomes the intonational basis of the derivative musical thematism. Films-screen versions of the novel's genre presuppose the systemic principle of organizing musical themes, which is shown on the material of the film *War and Peace* (dir. S. Bondarchuk, comp. V. Ovchinnikov). Analysis of the music of the film "Enjoy!" (dir. K. Pletnev, comp. A. Mikhaenkin) proves the influence of the traditions of opera Verism on the plot, drama, choice of quoted musical material from the opera "Tosca" by G. Puccini. The parallels between opera and cinema in the article can be the basis of one of the promising areas of the film music research.

Keywords: opera, film music, dramaturgy, leitmatism, systematic, quotation, climax.

Кино как искусство синтетическое и относительно молодое, несмотря на свои новаторские принципы, заимствовало некоторые художественные приемы из других жанров, в том числе оперы. Это констатируют отдельные исследователи. Так И. Б. Сукманов в статье «Прикосновение зла, или Оперность как принцип киностиля» пишет: «Кино сблизилось с искусством оперы. Это сближение очевидно в картинах "большого стиля", характерных для кинематографий тоталитарных режимов. Для них оказалась как нельзя кстати традиция "высокого зрелища"... Воплощенный в вагнеровской опере комплекс "совокупного произведения искусства" становится предтечей возникновения чудес кино» [2, 171]. Аналогии между искусством кино и музыкально-сценическими жанрами не случайны, поскольку опера, подобно произведениям медиаискусств, относится не просто к синтетическим, а к зрелищным жанрам.

Автор данной статьи в своих публикациях, посвященных музыке кино, неоднократно проводит параллели с оперным жанром. Это касается как общих музыкально-драматургических приемов, связанных с музыкальным тематизмом (лейттематизмом) и его системным принципом организации [7; 8], средством создания кульминаций [3], методологией анализа музыки в медиатексте, выявляющей принципы, производные от приемов оперной драматургии [5], так и с использованием

разных форм цитирования материала оперной классики в музыкальной канве фильмов [6; 9].

Последний из перечисленных приемов наиболее ярко проявляет себя в творческом тандеме: режиссер Никита Михалков – композитор Эдуард Артемьев. Анализ их творчества дает уникальный материал для выявления межтекстовых взаимодействий, реализованных через разные формы цитирования образцов классической музыки (прежде всего оперных арий). Найденный однажды в фильме «Несколько дней из жизни Обломова» (Мосфильм, 1979) прием использования цитаты арии Нормы «*Casta diva*» из оперы В. Беллини «Норма», как ключевой идеи в концепции фильма и как интонационного источника оригинальной музыки, авторы подвергли его тиражированию, что соответствует принципу автоцитаты. В приведенной ниже таблице (см. таблицу 1) перечислены фильмы режиссера Н. Михалкова, в которых цитата оперной арии становится ключевой в музыкальном тематизме фильма и основой производного от нее лейттематизма Э. Артемьева.

Таблица 1.

Фильм	Год создания	Цитируемый материал его функции в тексте	Производный музыкальный тематизм Идея фильма
«Несколько дней из жизни Обломова»	1979	1. В. Беллини. «Норма», ария Нормы « <i>Casta diva</i> » – Лейттема Ольги 2. С. Рахманинов. «Всенощная»	Лейттема Любви производна от лейттемы Ольги
«Утомленные солнцем»	1994	1. Е. Петербургский. Танго «Утомленное солнце» 2. И. Штраус. Вальс 3. Р. Леонкавалло. «Пяцы», ария 4. А. Цфасман. «Несостоявшееся свидание» 5. И. Штраус. Вальс 6. Ж. Оффенбах. Канкан	Лейттема Судьбы производна от танго «Утомленное солнце», как и само название фильма

«Сибирский циркульник»	1998	1. В. А. Моцарт. Ария Фигаро из оперы «Свадь- ба Фигаро» – лейттема Андрея 2. Ария Кармен из оперы Ж. Бизе «Кармен» – ха- рактеристика Джейн 2. В. А. Моцарт. Концерт для ф-но с орк. Ля мажор, ч. 2 – лейттема сына	Лейттема Судьбы произ- водна от лейттемы сына
«Солнеч- ный удар»	2014	К. Сен-Санс. Ария Дали- лы « <i>Mon coeur s'ouvre à ta voix</i> » из оперы «Самсон и Далила»	Тема арии, выполняю- щая функции лейттемы воспоминаний главного героя, становится осно- вой музыкальной компо- зиции Э. Артемьева

Таким образом, в фильмах Н. Михалкова с музыкой Э. Артемьева наметился принцип выражения драматургической идеи фильма через музыкальную цитату из оперной классики, которая, в свою очередь, становится интонационной основой производного музыкального тематизма и/или свободного развития. Аналогичный прием можно наблюдать в творческом тандеме режиссера В. Хотиненко и композитора А. Пантыкина – художественные фильмы «Мусульманин» (Россия, 1996), «По ту сторону волков» (Мосфильм, 2002).

Важной формой взаимодействия музыки кино и традиций оперной классики стал музыкальный лейтмотив и такие способы его реализации в драматургии целого как системность и принцип монотематизма. Системный принцип тематической организации наиболее часто проявляется в многосерийных фильмах, где наличествует объединение разрозненного сюжетного материала через музыкальный тематизм, и в жанре экранизации, предполагающей показ музыкальными средствами разных драматургических линий. В наибольшей степени это касается киноинтерпретаций жанра романа. Так развернутая система, где «... все лейтмотивы, даже те, которые не имеют непосредственной смысловой связи, либо вытекают, “рождаются” один из другого, либо объединены единым конструктивным элементом» [4, 55], нацеленным на выявление общедраматургических закономерностей и выражение концепции произведения, есть в экранизации романа «Мастер и Мар-

гарита» (Россия, 2006, реж. В. Бортко, комп. И. Корнелюк), «Мертвые души» (Мосфильм, 1984, реж. М. Швейцер, комп. А. Шнитке), «Война и Мир» (Мосфильм, 1966–67, реж. С. Бондарчук, комп. В. Овчинников) и др.

Обратимся к эскизному анализу лейтмотивной системы фильма «Война и мир». Перенесение романа со столь сложным сюжетом и идейной концепцией в жанр экранизации создает необходимость введения разветвленной системы музыкального тематизма, анализу которой должна предшествовать классификация музыкальных тем, сделанная по разным принципам. В соответствии с названием романа-эпопеи и его концепцией весь музыкальный тематизм фильма можно поделить на две сферы – Война и Мир. Отсюда наличие блока военно-эпических и лирико-драматических тем (см. таблицу 2).

Таблица 2.

Военно-эпические темы		Лирико-драматические темы			
Темы русской армии	Темы французов	Андрей Болконский	Пьер Безухов	Наташа Ростова	Старый князь Болконский
Р. н. п. «Ах, вы сени»	Лейттембр флейты	Лейтмотив «Протеста»	Лейтмотив Пьера из 2-х элементов	Лейтмотив Наташи	Лейтмотив «Тревоги»
Русская протяжная песня	Лейттема Наполеона		Лейтмотив «Тяжких раздумий»	Лирический напев «Ожидания» Наташи	
Лейттембр барабана	Французская песня		Лейтмотив «Надежды»		
Колокола		Лейтмотив любви			
Церковное пение					
Колыбельная песня					

Лейттемы главных действующих лиц взаимосвязаны между собой на основе общих элементов:

- малосекундовая интонация из лейттемы «Протеста» присутствует в лейттеме «Тревоги» старого князя и в мотиве «*Dies irae*»;
- нисходящее поступенное движение в объеме сексты есть в вальсовой лейттеме Наташи, мотиве «Ожидания» Наташи, лейттеме «Мечты-Надежды» Пьера, колыбельной песне;
- скачок на квинту есть в теме «Протеста», «Раздумий» Пьера;
- мотив опевания присутствует в лейттеме «Протеста», «Мечты-Надежды» Пьера.

Обобщающий лейтмотив «Любви» вбирает в себя такие ключевые элементы как мотив опевания, секстовость. Он оказывается производным от тематизма основных действующих лиц. Закономерно, что тема «Любви», изначально связанная с развитием образа Андрея Болконского, передается Пьеру и Наташе, что соответствует сюжетной линии романа и фильма. Лейтмотивы «Протеста» и «Мечты» также переходят другим персонажам в процессе драматургического развертывания. Система лейтмотивов в музыке фильма «Война и мир» имеет прямую взаимосвязь с принципами классической оперной драматургии.

Иной, опосредованный подход, связанный с проявлением (осознанным или интуитивным) в драматургических закономерностях фильма влияния традиций оперной классики, рассмотрим на примере фильма «Жги!» (Россия, 2017, реж. К. Плетнев, комп. А. Михаенкин). В сюжете, способах его реализации, подборе музыкального материала очевидно влияние традиций оперного веризма. В основу сюжета фильма положена реальная история британской певицы Сэм Бейли, победительницы телешоу «Х-Фактор», работавшей надсмотрщицей в мужской колонии. Режиссер Кирилл Плетнев перенес события в российскую глубинку и сконцентрировал внимание на своей излюбленной теме – показе образов-типажей русских женщин с их внутренней противоречивостью, психологизмом, но, в тоже время, цельностью, силой духа¹. Образ главной героини – надсмотрщицы Алевтины Романовой – словно перетекает из предыдущего короткометражного фильма К. Плетнева «Настя» (Россия, 2015), где она выступает в роли полицейского. В фильме

¹ Напрашиваются невольные параллели с творчеством Д. Шостаковича, для которого сильный, но противоречивый образ русской женщины был ключевым в опере «Катерина Измайлова» и нереализованных оперных проектах по литературным произведениям Л. Толстого «Воскресенье», Н. Островского «Гроза».

«Жги!» две героини, на первый взгляд, абсолютно противоположные: надзирательница колонии Алевтина Романова, обладающая феноменальными вокальными данными, и заключенная Маша Стар – бывшая оперная певица, ставшая инвалидом после аварии и отбывающая наказание за непреднамеренное убийство мужа. Что объединяет этих женщин? Сильный характер, несчастная судьба, нереализованность и бесконечное стремление к внутренней свободе. По сюжету фильма Мария подслушивает, снимает на телефон и выкладывает в интернет ролик, где Алевтина проникновенно поет под караоке песню «Старинные часы» (комп. Р. Паулс, на стихи И. Резника). На следующий день Алевтина становится звездой Ютюба, ее замечают в Москве, приглашают на вокальный конкурс «Зажги» и советуют выучить к конкурсу арию Тоски из одноименной оперы Дж. Пуччини, о которой Алевтина не имеет ни малейшего представления. После долгих размолвок Мария начинает заниматься с Алевтиной и убеждает ее участвовать в конкурсе. Фильм заканчивается драматической сценой – Алевтина во время прямого эфира на телевидении прерывает пение арии, обращается к обманутой Марии (ее лишили обещанного условно-досрочного освобождения) и просит отпустить заложников. Финальный выстрел лишает Марию жизни.

Общеизвестно, что в музыкальном искусстве традиции веризма наиболее ярко проявились в операх, драматургия которых сближается с натуралистической драмой. В сюжете фильма, а, главное, в накале и обнаженности эмоций есть параллели с веристской драмой, где «... господствуют острые коллизии, напряженные конфликты, действие нередко происходит в обыденной, прозаической обстановке» [1, 753]. В фильме присутствуют все черты конфликтной драматургии, этапы которой выявляются и через заимствованный музыкальный материал: песню «Старинные часы» и драматическую Тоски «*Vissi d'arte, vissi d'amore*» из оперы Пуччини «Тоска» (см. таблицу 3).

Таблица 3.

Этап драматургии	Экспозиция	Завязка	Развитие			Развязка
Вид кульминации	Кульминация-источник				Психологическая кульминация	Драматическая кульминация
Сюжетный ряд	Концерт в колонии. Маленькая Алевтина поет на сцене	Алевтина поет под караоке. Мария записывает ее пение	Первая репетиция Алевтины и Марии	Вторая репетиция. Мария рассказывает Алевтине о судьбе Тоски	Концерт в колонии, Алевтина не может петь, она вспоминает драматические события детства	Москва. Алевтина поет на конкурсе, обращение к Марии с телеэкрана
Музыкальный ряд	«Старинные часы»	«Старинные часы»	Ария Тоски	Ария Тоски	Ария Тоски вступление	Ария Тоски
Хронометраж	00.0.00	00.09.41	00.27.10	00.39.12	01.04.22	01.17.45

Внутрикадровое включение песни «Старинные часы» совпадает с прологом фильма. Это кульминация-источник последующих событий. Алевтина «похоронила» свой талант вместе со смертью бабушки и первым детским выступлением на сцене. Второе проведение песни совпадает с этапом драматургической завязки. Оставшись наедине, геро-

иня поет песню, дополняя ее в конце выразительным экспрессивным вокализмом в стиле «кричащих» арий традиции оперного веризма.

Драматическая ария Тоски «Я жила для искусства» из второго действия оперы Пуччини, сочетает выразительную кантилену, ариозную декламацию и развитую мелодию в оркестре. Она передает оттенки душевного потрясения женщины, стоящей перед выбором. Этот выбор должна сделать и героиня фильма: продолжать жить по-старому, или решиться на отчаянный шаг, изменить свою жизнь. Интересно постановлена сцена, где Алевтина впервые слышит арию Тоски и под влиянием этой музыки принимает трудное для себя решение пойти против воли семьи, друзей и поехать на конкурс, испытав свои силы. Внутрикадровое звучание фортепианного вступления к арии на расстроенном пианино в исполнении Марии чередуется с закадровым исполнением арии с оркестровым сопровождением. Драматизм этой кульминационной сцены обостряется несоответствием величественной музыки и видео-рядом, где калейдоскопически показаны будни женской колонии и убогий быт семейной жизни Алевтины.

Далее фрагменты арии звучат во время репетиций, где Маша рассказывает Алевтине о судьбе Тоски, о том, что она пожертвовала своей жизнью во имя любви. Фортепианное вступление к арии звучит в сцене концерта в колонии: по сюжетному ряду Алевтина отказывается петь, вспоминая свою детскую психологическую травму. Кульминационный фрагмент арии воспроизводится внутрикадрово, когда Алевтина приехала в Москву и не может пробиться к организаторам вокального конкурса. Лишь ее феноменальный голос заставляет обратить на себя внимание.

Генеральная кульминация фильма также связана со звучанием арии Тоски. Алевтина исполняет ее на конкурсе. Внезапно пение прерывается, и она обращается в прямом эфире к Марии, умоляя ее отпустить заложников. Таким образом через арию Тоски передана страстность и драматизм натур двух героинь, сложность их взаимоотношений, стремление к внешней и внутренней свободе.

Обобщим особенности оперного веризма, черты которого присутствуют в анализируемом фильме: обращение к современному сюжету; подчеркнуто обыденная, прозаическая обстановка места действия; акцент на психологических переживаниях героев, картинах повседневного быта; аффектация человеческих эмоций, напряженность куль-

минационных сцен; быстрая смена событий, соответствующая «кадровому» монтажу кино; использование драматургии конфликтного типа. Введение в драматургическую канву арии Тоски привносит в фильм «Жги!» неповторимый колорит и авторскую индивидуальность. Повышенно-экспрессивный вокальный стиль арии в сочетании с вербально-сюжетным рядом фильма, порождает у профессионального зрителя шлейф ассоциаций, идущий от веристской традиции.

Намеченные в статье параллели между оперой и кино могут стать основой одного из перспективных направлений анализа киномузыки, требующего детальной проработки на уровне методологических позиций, реализованных через общие закономерности драматургического процесса, системный принцип организации музыкального тематизма, межтекстовые взаимодействия, стиль режиссера и кинокомпозитора.

Литература

1. *Нестьев И. В.* Веризм // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред Ю. В. Келдыш. В 6-ти тт. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 753–754.
2. *Сукманов И. Б.* Прикосновение зла, или Оперность как принцип киностиля // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 171–179.
3. *Шак Т. Ф.* Кульминации в медиатексте. Звуковой фактор // Кайгородовские чтения: мат. научн.-практ. конф. Вып. 5, 6. Ч. 1. Краснодар, 2006. С. 209–212.
4. *Шак Т. Ф.* Лейтмотивная система опер Н. А. Римского-Корсакова в аспекте традиций Р. Вагнера // Музыкальный театр: искусство, социум, бизнес. К 200-летию со дня рождения Дж. Верди, Р. Вагнера. Сборник научных статей / ред.-сост. А. В. Крылова. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. С. 43–61.
5. *Шак Т. Ф.* Методология анализа музыки кино в аспекте оперной драматургии // Культурная жизнь юга России. 2014/1. Краснодар. С. 29–33.
6. *Шак Т. Ф.* О смысловом многообразии цитат в музыке кино // В пространстве смыслов: текст и интертекст. Сборник статей по материалам междунауч. конф. ПГК им. А.К. Глазунова. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 412–421.

7. Шак Т. Ф. Оперная драматургия Римского-Корсакова и музыка кино: аналогии и параллели // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: межвуз. сб. научн. трудов. Краснодар: Краснодарский ун-т МВД России, 2013. Вып. 9. С. 271–279.
8. Шак Т. Ф. Системный принцип организации музыкального театра: от оперы к кинематографу // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, 2017. № 2 (65). С. 20–23.
9. Шак Т. Ф. Цитаты классической музыки в структуре медиатекста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012'2 (11). Ростов-н/Д, РГК им. С. В. Рахманинова. С. 22–27.

References

1. Nest'ev I. V. Verizm [Verism] // Musical encyclopedia / ed. by Yu. V. Keldysh. In 6 Vol. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1973. Vol. 1, pp. 753–754.
2. Sukmanov I. B. Prikosnovenie zla, ili Opernost' kak princip kinostilya [The touch of evil, or Operity as the principle of the cinema style] // Kinovedcheskie zapiski. 1994. № 21, pp. 171–179.
3. Shak T. F. Kul'minacii v mediatekste. Zvukovoj faktor [The culmination of the media text. Sound factor] // Kajgorodovskie chteniya: Proceedings of the Academic Conference. Iss. 5, 6. Part 1. Krasnodar, 2006, pp. 209–212.
4. Shak T. F. Lejtmotivnaya sistema oper N. A. Rimskogo-Korsakova v aspekte tradicij R. Vagnera [Leitmotiv system of operas by N. A. Rimsky-Korsakov in the aspect of the traditions of R. Wagner] // Muzykal'nyj teatr: iskusstvo, socium, biznes. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya Dzh. Verdi, R. Vagnera [Theatre Music: art, society, business. To the 200th anniversary of the birth of G. Verdi, R. Wagner]: A collection of articles / ed. by A. V. Krylova. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 2014, pp. 43–61.
5. Shak T. F. Metodologiya analiza muzyki kino v aspekte opernoj dramaturgii [Methodology for the film music analysis in the aspect of operatic dramaturgy] // Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii. 2014/1, pp. 29–33.

6. *Shak T. F.* O smyslovom mnogoobrazii citat v muzyke kino [On the semantic diversity of quotations in film music] // V prostranstve smyslov: tekst i intertekst [In the space of meanings: text and intertext]: Proceedings of the Academic Conference. Glasunov Petrozavodsk State Conservatory. Petrozavodsk: Verso, 2016, pp. 412–421.
7. *Shak T. F.* Opernaya dramaturgiya Rimskogo-Korsakova i muzyka kino: analogii i paralleli [Rimsky-Korsakov's operatic dramaturgy and film music: analogies and parallels] // Aktual'nye voprosy sociogumanitarnogo znaniya: istoriya i sovremennost': a collection of articles. Krasnodar: Krasnodarskij un-t MVD Rossii, 2013. Iss. 9, pp. 271–279.
8. *Shak T. F.* Sistemnyj princip organizacii muzykal'nogo tematizma: ot opery k kinematografu [The systemic principle of organizing musical thematism: from opera to cinema] // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. Krasnodar, 2017. № 2 (65), pp. 20–23.
9. *Shak T. F.* Citaty klassicheskoy muzyki v strukture mediateksta [Quotes of classical music in the structure of the media text] // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2012'2 (11), pp. 22–27.

ШАК

Татьяна Федоровна

доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры

Tatyana F.

SHAK

Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of musicology, composition and music education,
Krasnodar State Institute of Culture

shaktat@yandex.ru

ТЕАТРАЛЬНАЯ МУЗЫКА ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

THEATRE MUSIC BY HENRY PURCELL IN MODERN CINEMATOGRAPHY

Аннотация. Цель статьи – представить результаты наблюдений над новой «жизнью» музыкальных сочинений Генри Перселла в современном кинематографе. Данный материал может послужить разработке современных концепций в области интерпретации кинематографического произведения, как продукта синтетического вида искусства, способного вовлекать в свой аудиоряд музыку любой из предшествующих эпох. Автор ставит перед собой задачу осветить некоторые достижения в сфере современного кинематографа, в котором, благодаря синтезу музыки «Британского Орфея» с непосредственно кинематографическими приемами, режиссерам удалось создать выдающиеся произведения искусства. В качестве демонстрационного материала предлагаются фрагменты из кинофильмов «Зеркало» (реж. А. Тарковский), «Заводной апельсин» (реж. С. Кубрик), «Королевство полной луны» (реж. У. Андерсон) и «Контракт рисовальщика» (реж. П. Гринуэй). Автор сосредотачивается, главным образом, на трагических образах музыки английского композитора, утверждая, что именно они, а также примыкающие к ним образы человеческих страданий, мольбы и слез, драматических переживаний и душевной стойкости являются прерогативой музыки XX столетия и максимально обеспечивают точки соприкосновения с музыкой барокко и творческим наследием Перселла. Обратную сторону творчества Перселла представляют брызжущие энергией образы жизни и света, появившиеся в современном кино благодаря «посредничеству» композиторов XX–XXI веков.

Ключевые слова: Генри Перселл, киномузыка, синтез искусств, барокко, Бенджамин Бриттен, Стэнли Кубрик, Питер Гринуэй, Уэс Андерсон.

Summary:

The purpose of the article is to present the observations of the new “life” of Henry Purcell’s music in modern cinematography. This material can serve the development of modern concepts in the field of interpretation of cinematographic work, as a product of a synthetic art form, capable of engaging music from any of previous eras in its audio content. The author sets himself the task of highlighting some interesting experiments in the field of cinema of the last third of the twentieth and early twenty-first centuries, where, thanks to the synthesis of British Orpheus’s music with cinematographic techniques, the directors managed to create outstanding works of art. Fragments from the films “The Mirror” (dir. A. Tarkovsky), “A Clockwork Orange” (dir. S. Kubrick), “Moonrise Kingdom” (dir. W. Anderson) and “The Draughtsman’s Contract” (dir. P. Greenaway) were presented during the report. The author focuses mainly on the tragic images of the music of the English composer, arguing that it is they, as well as the images of human suffering, prayers and tears, dramatic experiences and soul strength that are adjacent to them and are the prerogative of the music of the 20th century and maximally provide points of contact with the Baroque music and Henry Purcell’s creative heritage. The other side of Purcell’s creative work is represented by the energy-sprinkling images of life and light, which appeared in modern cinema due to the “mediation” of composers of the 20th and 21st centuries.

Keywords: Henry Purcell, film music, art synthesis, the Baroque era, Benjamin Britten, Stanley Kubrick, Peter Greenaway, Wes Anderson.

Генри Перселл, чья музыка была практически предана забвению на два столетия после смерти мастера, оказался поистине композитором будущего. XX–XXI века не просто возродили глубокий интерес к его творчеству, но и стали активно «эксплуатировать» музыкальные идеи «Британского Орфея», внедряя их в кинематографические произведения. Интонационная многозначность и смысловая многослойность музыки Перселла позволила режиссерам использовать его сочинения в фильмах различных жанров – от драмы до мелодрамы, от трагедии до комедии.

Феномен органичного вкрапления фрагментов сочинений английского композитора эпохи барокко в современное кино представляет научный интерес, как с точки зрения синтеза искусств, так и в свете

проблемы многозначности и «открытости» текста, каковым является само кинематографическое произведение. Стоит отметить, что в ряду произведений Генри Перселла наиболее востребованными и созвучными эстетике современного кино стали следующие сочинения: Марш из «Музыки на смерть королевы Марии» (1695); Рондо из музыки к пьесе Афры Бен «Абделазар, или Месть мавра» (1695); ария Орации из IV акта полуоперы «Королева индейцев» на текст Джона Драйдена и Роберта Говарда (1695) и предсмертная ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней» (1689).

Очевидно, что три из перечисленных выше произведений воплощают образы трагедийной сферы, чья прерогатива в музыке XX столетия не подвергается сомнению: смерть, война, жестокость и насилие, духовный и душевный разлад, разрушение привычных ценностей и распад устоявшейся столетиями морали и этики – вот круг образов и идей, составивших содержание основного послания художников современности в мир будущего. Примыкающие к ним образы душевных человеческих страданий, мольбы и слез, драматических переживаний и душевной стойкости обеспечивают еще больше точек соприкосновения с музыкой барокко и творческим наследием Перселла.

Закономерный вопрос – почему именно Перселл? – нередко повисает в воздухе. Сами режиссеры подчас руководствуются личным опытом и доверяют собственной интуиции, останавливая свой выбор на том или ином сочинении английского композитора. В интервью Андрея Тарковского телевидению Латвийской ССР 1979 года режиссер сказал: «Для меня, так сказать, использование... музыки в картине никогда не носило такого утилитарного характера. То есть я никогда не относился к музыке как... к какому-то приему. Или использованию живописи как к какому-то приему, ну скажем драматургическому. Для меня использование в фильме... каких-то смежных видов искусств всегда являлось... желанием использовать их просто как материал фильма, ну, каким является для нас вообще жизнь оружающая. <...> Нам казалось, что этот материал каким-то образом входит в... биографическую ткань памяти авторской. И мы это использовали постольку, поскольку для меня это имело духовное, моральное значение...» [1].

С другой стороны, тот же Тарковский признавался, что не нуждается в музыке в чистом виде. По словам композитора Эдуарда Артемьева, создававшего музыкальный фон нескольких фильмов Тарковского,

режиссер обращался к музыке лишь тогда, когда ему не хватало чисто кинематографических приемов выражения [5]. Несмотря на собственные категоричные заявления сам Тарковский, как известно, невероятно тщательно подходил к выбору музыкальных произведений. Какую бы роль не играла спонтанность выбора, но в двух фильмах Андрея Арсеньевича – «Зеркале» и «Сталкере» – звучит одна и та же ария Перселла из оперы «Королева индейцев», каждый раз являясь выразителем глубокой тоски и одиночества персонажей. «Бездна одиночества, – скажет позже композитор Ольга Раева. – По сути, мне кажется, это и есть главная английская тема. Не то чтобы она была нова или оригинальна, но британцы развивают ее в совершенно ином направлении, нежели континентальные европейцы. “*O Solitude, my sweetest choice...*” [О, одиночество! Мой сладостный удел...] – как поется в одной из самых известных песен Перселла... То есть это осознанный выбор. Со всеми вытекающими отсюда последствиями» [4].

Ни в одном из фильмов Тарковского ария Перселла не звучит в своем оригинальном изложении. Несмотря на то, что по сюжету «Королевы индейцев» Орация исполняет арию в один из самых драматических кульминационных моментов оперы (она находится в плену вместе со своим возлюбленным и оба знают, что утром их принесут в жертву богам), сама мелодия вокальной партии не лишена изящества, прихотливости ритма и орнаментики. Однако, и в «Сталкере», и, в особенности, «Зеркале», ария Орации исполняется в нарочито медленном темпе. Используется исключительно инструментальный раздел арии, где каждая фраза на щемящей ноте пропеваётся ансамблем струнных. Фактура становится тягучей и вязкой, мелодика лишается и намек на украшения. Все средства направлены на выражение эмоций глубокого страдания, тоски и одиночества главных персонажей¹.

Не менее трагично звучит в эпизодах фильма «Бункер» режиссера Оливера Хиршбигеля предсмертная ария Дидоны. Фильм был снят в 2004 году и повествует о последних днях жизни Гитлера и предсмертной агонии Третьего Рейха. Музыка Перселла становится здесь выразителем идей гибнущей Германии, не той Германии, которая совершала убийства во имя фюрера, а той, что хранила дух гуманизма и человечности, той Германии, которая подарила миру поэтов и философов, гени-

¹ В Докладе использовался фрагмент из фильма «Зеркало» с 1:24:20 по 1:26:00 (<https://www.youtube.com/watch?v=9Yn9q2SNWAw>).

альных композиторов и художников, высокую культуру, свободу воли и мысли.

Может показаться, что ария Дидоны в таком фильме не к месту и не ко времени, однако законченный трагедийный образ умирающей царицы поднимается Перселлом на такой высокий уровень обобщения, что становится надвременным и, сопровождая кадры разрушенного Рейхстага и Берлина, создает цельную и художественно убедительную картину Заката Богов.

Следующее произведение, о котором непременно надо сказать, – это «Музыка на смерть королевы Марии». Она была написана в 1695 году незадолго до смерти самого Генри Перселла. Несмотря на то, что «Музыка...» не принадлежит непосредственно к театральным произведениям, она написана в последний год жизни композитора, когда все его существо было связано исключительно с театром. Кроме того, исполнение этого сочинения весьма театрализовано, а точнее ритуализовано, что непосредственно роднит его со сценическим действием. Смерть Королевы Марии, умершей в 33-летнем возрасте, искренне оплакивалась Перселлом, испытывавшим к ней самые теплые чувства.

Трагизм музыкальных образов, созданных композитором близок и понятен современному человеку. Это выдающееся произведение написано уже всецело в русле тональной гармонии. Особый колорит пугающе-тревожной атмосферы создает квартет тромбонов, для ансамбля которых написан первый номер «Музыки» – Марш. Последний столь впечатлил современных режиссеров, что стал лейтмотивом двух известных кинолент – фильма «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика, созданного в 1971 году, и фильма «Настольная книга молодого отравителя», режиссера Бенджамина Росса, снятого в 1995 году. И в том и в другом случае музыка марша звучит в синтезированной электронной адаптации американского композитора Венди Карлос, работающей, в основном, в жанре электронной музыки. Звук синтезатора значительно преобразует музыкальную ткань Марша, придавая ему зловещую окраску образов кошмара, смерти и насилия, которые несут главные герои фильмов – 15-летний Алекс, ощущение полноты жизни которого прямо пропорционально количеству совершаемых им актов разбоя и ультра-

насилия; и такой же юный Грэм Янг, открывший в себе талант к химии, и с удовольствием отравивший свою семью, друзей и коллег².

Анализ музыки Перселла, столь близкой по духу кинематографу нашего времени, может представить композитора в некоем траурно-триумфальном ореоле. Удачное яркое определение этой цепочке образов Перселла нашла композитор Ольга Раева: «Он кажется мне таким черным с бордовым махаоном или бражником (бабочка адмирал) – сочетание траурного с причудливым — это очень красиво, или представляется мне в маске – и все это покрыто какой-то патиной/вуалью» [4].

Тем не менее, есть ряд музыкальных тем, которые уведут нас от трагедий смерти к драматизму жизненных событий. Одна из них – тема Рондо из музыки к пьесе Афры Бен «Абделазар, или Месть мавра» (1695). Одна из версий этой темы, созданная итальянским композитором, дирижером и пианистом Дарио Марианелли, звучит в фильме 2005 года «Гордость и предубеждение», последней экранизации романа Джейн Остин. Драматическая рельефная мелодия, открывающаяся восходящим ходом по звукам тонического трезвучия, за которым следует активное секвенционное развитие, столь концентрированно передает основные характеристики почерка Перселла, «всегда узнаваемого, выделяющего его среди других» [4], что версия Марианелли получила название «Открытка Генри Перселла».

Эта же тема опосредованно вошла в фильм «Королевство полной луны» американского независимого режиссера Уэса Андерсона, вышедшего на экраны в 2012 году. Сценарий ленты был написан самим Андерсоном совместно с Романом Копполой. Опосредованно, – потому что фильм открывает произведение Бриттена «Вариации и fuga на тему Перселла» (1946). Парадоксы киноленты, жанр которой сплавил элементы драмы, комедии, мелодрамы и детского приключенческого кино, как нельзя более органично отражает музыка Перселла-Бриттена. В этом сочинении фантастическим образом соединились драматические образы барочной музыки XVII века и радужный мир детства, столь любимый Бриттеном и воплощенный в очаровательных детских песнях и крохотных детских операх – «Маленький трубочист» и «Ноев ковчег». Сюжет последней вызывает прямые ассоциации с «Королевством полной луны» (потоп, выпущенный на волю Ворон – образ,

² В докладе использовался фрагмент начала фильма «Золотой апельсин» (<https://www.youtube.com/watch?v=9Yn9q2SNWAw>).

воплощаемый на экране героиней Сьюзи Бишоп и др.). Смысл фильма довольно точно передают слова Л. Ковнацкой, высказанные, правда, в связи с музыкой Бриттена, но в полной мере отражающие и характерные тенденции кинематографа не только XX, но и начала XXI века: «В искусстве XX века многие художники обращаются к образу ребенка или показывают детские черты человека, дабы противопоставить чистоту, естественность, цельность и мудрую наивность холодному знанию, противоречивости и порочности окружающего общества. Романтическая идея об умудренности детства находит своеобразное толкование в современном художественном творчестве» [3, 273].

Тема Рондо, яркая, рельефная звучит в «Вариациях на тему Перселла» с бетховенским размахом. Она поочередно проводится *tutti* и отдельными оркестровыми группами: деревянными духовыми, струнными, медными, ударными. Словесные комментарии к каждому инструменту были написаны другом Бриттена, Монтегю Слейтером. «Тяготивший к музыкальному театру Бриттен создал увлекательное игровое зрелище с калейдоскопической сменой инструментов-“персонажей”, надевающих к тому же различные “маски” (каждая вариация звучит в своем жанре – полонеза, марша, ноктюрна, хорала и т. д.) По меткой характеристике Р. Насонова, “композитору удастся не только продемонстрировать виртуозные возможности всех оркестровых инструментов, но и создать целую галерею их портретов, объединенных занимательным музыкальным сюжетом”» [2].

Именно этот вариант Рондо использует Уэс Андерсон, вызывая в воображении зрителя не только ассоциации с миром Перселла, но и с миром художественных образов его горячего почитателя и пропагандиста Бриттена, с его операми «Ноев ковчег» и «Блудный сын», от которых пролегает путь к библейским историям о блудных сынах, возвращающихся в лоно отчего дома³.

Последняя кинолента, которая будет здесь упомянута – это «Контракт рисовальщика» Питера Гринуэя. Сюжет, место действия, эпоха – все дало почву для органичного использования в фильме музыки барокко. По словам Ольги Раевой «Перселл оказался [здесь] действительно к месту и ко времени, и он во многом делает этот фильм тем, что он есть. А что от Перселла, что от Наймана? Ну, как обычно в таких слу-

³ В докладе использовался фрагмент начала фильма «Королевство полной луны» (<https://www.youtube.com/watch?v=9xb7rGRyC2o>).

чаях: что от Шишкина, а что от дизайнера в обертках конфет “Мишка косопалый”?»⁴ [3].

Краткий обзор кинематографических произведений, вовлекших в свой звуковой контент музыку Генри Перселла, дает повод говорить об абсолютной жизненности и гуманизме музыкальных образов английского композитора, диалог с художественным сознанием которого воплощает современное кино. Звучание в кадре арий «Британского Орфея», а также музыки театральных эпизодов и сочинений, созданных по случаю, рядом с произведениями Баха, Бетховена, Россини, Перголези... создает тот духовный и культурный фон, который позволяет проектировать глубокую историческую ретроспективу кинопроизведения, где каждый зритель волен интерпретировать происходящее на экране, используя свой личный запас историко-культурных ассоциаций.

Литература

1. Андрей Тарковский. Интервью телевидению Латвийской ССР URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T7RtQzzvwNQ&pbjreload=10> (дата обращения 9 апреля, 2019 г.)
2. Дитя и волшебство оркестра // Большой театр. Анонс. 19.01.2013. URL: <https://www.bolshoi.ru/about/press/articles/announce/2404/>. (дата обращения 9 апреля 2019 г.)
3. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с., портр., илл.
4. Раева О. «Перселл наводит на меня размышления о смерти» // Частный корреспондент. 22 авг., 2011. URL: http://www.chaskor.ru/article/olga_raeva_persell_navodit_menya_na_razmyshleniya_o_smerti_24529 (дата обращения 9 апреля, 2019 г.)
5. Эдуард Артемьев о работе в фильмах Андрея Тарковского URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E4hJoVIAv08> (дата обращения 9 апреля 2019 г.).

⁴ В докладе использовался саундтрек к фильму «Контракт рисовальщика» (<https://www.youtube.com/watch?v=wHjklMcllKA>).

References

1. Andrej Tarkovskij. Interv'yu televideniyu Latvijskoj SSR [Andrei Tarkovsky. Interview to the television of the Latvian SSR]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T7RtQzzvwNQ&pjreload=10> (9.04.2019).
2. Ditya i volshebstvo orkestra [Child and the magic of the orchestra] // Bol'shoj teatr. Anons. 19.01.2013 [Bolshoi Theater. Announcement. 01.19.2013]. URL: <https://www.bolshoi.ru/about/press/articles/announce/2404/>. (9.04.2019)
3. Kovnackaya L. G. Bendzhamin Britten [Benjamin Britten]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1974. 392 p., portr., ill.
4. Raeva O. «Persell navodit na menya razmyshleniya o smerti» [“Purcell makes me think of death”] // Chastnyj korrespondent. 22 Aug., 2011. URL: http://www.chaskor.ru/article/olga_raeva_persell_navodit_menya_na_razmyshleniya_o_smerti_24529 (9.04.2019).
5. Eduard Artem'ev o rabote v fil'mah Andrey'a Tarkovskogo [Edward Artemyev about his work in Andrei Tarkovsky's films]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E4hJoVIAv08> (9.04.2019).

ДУДА

Наталья Викторовна

Кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры
социально-гуманитарных дисциплин
Ростовской государственной
консерватории
им. С. В. Рахманинова

Natalia V.

DUDA

PhD in Art History,
Senior Lecturer of the Department
of Social and Humanitarian
Disciplines, Rachmaninov Rostov
State Conservatory

interstudent.rgk@gmail.com

К ВОПРОСУ ЛИБРЕТТО В СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ ОПЕРЕ

TO THE QUESTION OF THE LIBRETTO IN MODERN CHORAL OPERA

Аннотация: Статья посвящена либретто в хоровой опере начала XXI века. В фокусе внимания автора – вопрос о литературных источниках и иных образно-информативных ресурсах, позволяющих создать вербальный и образно-смысловой контекст оперного спектакля. Через призму культурной ситуации начала столетия, где творчество осуществляется в пространстве интертекстуальности, выявляются причины, повлиявшие на обновление жанра в аспекте его взаимодействия с литературным искусством. Приводится эскизный обзор оперных либретто, в которых обнаруживается доминантное влияние литературы, в частности, расширение диапазона жанров, используемых в трактовке сюжета оперы. Превалирование вербального элемента среди музыкальной и театральной составляющих прослеживается на уровне тем и идей, тяготеющих к глобальности и философичности; композиционного целого, где разножанровые элементы представляют мозаику образов, настроений, музыкальных абстракций. Новаторские идеи современных художников демонстрируют широкий спектр способов передачи словесного содержания: от репрезентации отдельного слова через структуры песенного типа с паритетным значением слова и музыки к абстрагированию словесного компонента на уровне композиционных структур. Автор подчеркивает, что чрезвычайно важно в синкретической ситуации современного искусства дать правильную оценку его явлениям.

Ключевые слова: культура постмодерна, хоровая опера, литературный источник, либретто, вербальный компонент, композиция, идейно-образная сфера, коллаж, интертекстуальность, полистилистика.

Summary: The article is devoted to libretto in choral opera early XXI century. The author is focused on literary sources and other impressionally informative sources that afford to create verbal and metaphoric context of choral opera. The reasons influencing the renewal of genre in context of its interaction with literary art are determined through the prism of cultural situation where creation is performed in area of intertextuality. Adumbrative review of operatic librettos is offered, revealing the domination of literature influence, in particular, enlarging of genre range used for opera plot interpretation. The prevailing of verbal element among musical and theater elements is traced on the level of themes and ideas, inclining to globality and philosophicity; compositional whole where ranged elements are represented by mosaic of characters, ambiance, music abstractions. Contemporary artists innovative ideas demonstrate the wide spectrum of verbal content reproduction: from representation of separate word through the structures of a song type with parity meaning of word and music to abstracting of verbal component on the level of compositional structures. Author is underlining the importance of correct appraisal of syncretic situation in contemporary art.

Key words: postmodern culture, choral opera, literal source, libretto, verbal component, composition, ideal impression sphere, collage, intertextuality, polystylistics.

В произведениях искусства XXI века художник не ограничивает себя рамками традиций и не тяготеет к нормам и образцам. Он стремится создать новый взгляд на предмет, сделать его объемным, эмоционально насыщенным. При этом автор «извлекает из культурной памяти обрывки сновидений, какими для него и являются бывшие стили и направления, и строит на их основе разнородные эклектические образования» [9]. Еще в начале XX века Стравинский писал о своем принципе работы над произведением: «... моя манера вытекает из моих личных взаимоотношений с музыкальным материалом <...> Через материал я открываю свои законы» [цит. по: 4, 497] К концу столетия художник и концепция, стоящая за его творением, стали гораздо важнее итога самой творческой деятельности, как никогда остро встает вопрос о смысле искусства и способах его выражения. В этом контексте идеи и принципы драматургии, композиционной структуры, традиционно свойственные одному виду искусств, экстраполируются в другие, границы их смешивают-

ся, происходит микширование стилей и жанров, включение в контекст инородных средств выразительности, цитат и аллюзий, используются электронные технологии и т. д. Мозаичность и коллажность целого отражает новую философию современной культуры, где «творчество соответственно осуществляется в пространстве интертекстуальности, что позволяет произвольно использовать традиционные образы, символы, ценности, понятия...» [7, 121].

Глубинные изменения в социуме и культуре оказали влияние и на развитие оперного жанра. «Изучение самого последнего периода в жизни отечественной оперы показывает, что в 90-е и 2000-е годы признаки постмодернистского искусства в российской опере становятся доминирующими» [12, 7]. Одной из разновидностей новых гибридных опер является современная хоровая опера. Опирающаяся на постмодернистское содержание и качество литературы, (стилевые решения в прозе и поэзии которой обозначились еще со второй половины XX века и достигли своего расцвета к концу столетия), хоровая опера стала сосредоточением поиска и методов, приемов отражения литературных идей в музыке и как следствие новых способов работы со словом.

В связи с этим, одной из главных задач при исследовании хоровой оперы конца XX – начала XXI века является рассмотрение принципа взаимодействия вербального и музыкального компонентов целого. И одними из важных вопросов здесь становятся следующие: воздействие специфических идей, приемов литературного повествования на сюжетно-образную концепцию хоровой оперы, влияние структуры либретто на музыкальную композицию, взаимодействие музыки и слова на уровне элементов композиции, на уровне структурных элементов [2, 248].

В поле зрения данной статьи будет дан краткий обзор либретто трех хоровых опер: «Самозванец» А. Кулыгина (1999), «Красное» Т. Шатовской-Айзенберг (2017), «Кантос» А. Сюмака (2016).

Первая из них написана в конце XX века. Генезис этого произведения, хотя оперный спектакль и наполнен инновационными идеями хорового театра, связан с классическими традициями русского оперного искусства. Две другие оперы являются современными сочинениями, в которых предложен новый взгляд на мир, на искусство, на оперный жанр, в частности. Сравним либретто опер, рассмотрим: способ его

взаимодействия с музыкальным компонентом на уровне композиции, структурные элементы, слово-интонации.

Обратимся к опере московского композитора А. Кулыгина «Самозванец». Уникальность произведения в том, что оно явилось первым экспериментом в области хорового театра, опередив по времени «Боярыню Морозову» Р. Щедрина. Это одноактная камерная опера для смешанного хора, солистов и инструментального трио. В музыкальном спектакле просматриваются черты лирико-психологической оперы и социальной драмы. Была написана в 1999 году и поставлена в Саратовском губернском театре хоровой музыки в том же году под руководством художественного руководителя театра Л. Лицовой.

Либретто написано Н. Корнеевой по драме А. Пушкина «Борис Годунов», летописям и каноническим текстам, представляет собой адаптацию текста произведения А. Пушкина с сохранением основной сюжетной линии. Оригинальность текста проявляется в трактовке образа и функции хора, который выступает в роли персонажа, комментатора событий, рассказчика.

Линейное развитие фабулы определило сквозную структуру оперного спектакля. Музыкальное целое состоит из хоровых сцен, речитативов, ариозо, вокальных ансамблей, органически вытекающих друг из друга. Существенную роль в скреплении общего, наряду с хором, который является главным средством создания драмы и исполняет разнообразнейшие ролевые функции, велико значение инструментального сопровождения. Например, в скрипичной партии слышится лейтмотив убиенного царевича Дмитрия, с помощью фортепианного звучания обрисована сцена польского бала, группе ударных инструментов поручен изобразительный план (колокольный звон). Таким образом, инструментально-хоровое целое, написанное на основе либретто традиционного типа, представляющее композиторский материал с элементами театрализации (как внешней, так и внутренней), выдержано в едином стиле, что говорит о сохранении традиций русской оперы.

Автор необыкновенно чуток к литературному слову. А. Кулыгин продолжает традиции М. Мусоргского, «добиваясь слияния живой человеческой интонации с музыкальной фразой» [3, 81]. Композитор стремится отразить вербальный текст с возможно более полной фиксацией его деталей на конкретном предметно-понятийном уровне развертывания музыкального содержания. Музыкальная интонация всегда

резонирует слову. Композитор выделяет его посредством встречного ритма, мелодического оборота, гармоническим эффектом, различными хоровыми фактурными сочетаниями, использованием тембральных красок, динамикой и т. д. Значение слова подкрепляется здесь актерской игрой артистов-певцов.

Композитор искусно оперирует словесно-музыкальной информативностью, усиливая то музыкальный то словесный компонент, тем самым акцентируя наиболее значимые коллизии драмы, где контрапунктом к тексту либретто выступает музыкально-инструментальный, театрально-постановочный элементы.

Автор как скульптор «лепит» монолитный образ сюжета, раскрывая атмосферу действия, обрисовывая психологические портреты участников драмы, создает музыкальные мизансцены, в которых уже предопределены разные планы сценического пространства. Показателен в этой связи один из ярких узловых моментов оперы – сон Григория.

Обратимся к опере «Красное», написанной композитором Т. Шатковской и прозвучавшей впервые на фестивале хоровой музыки «Иное» в 2017 году. Спектакль был поставлен камерным хором театра «Новой оперы» под руководством режиссера А. Вэйро и хормейстера Ю. Сеньюковой.

Взяв за основу подлинное историческое событие – бомбардировку фашистами Герники, композитор выбирает интересный ракурс представления этого сюжета. В построении нужного фокуса ей помогает самостоятельно скомпонованный текст либретто. Шатковская ставит своей задачей дать широкую художественную панораму образа испанского народа. Для этого композитор, выступившая в роли автора либретто, использовала множество разностилевых источников, составив из них коллаж культурных кодов испанской культуры и эмблемных символов массовой немецкой культуры конца 30-х годов прошлого столетия. Причем выбор коннотатов охватывает широкий исторический диапазон, представляя диахронический культурный срез: литературный компонент включает стихи Ф. Лорки и Р. Рильке, слова старинных народных сефардских песен, тексты популярных испанских песен второй половины XX столетия, поэзию постмодерна. Либретто написано на двух языках: испанском и немецком, которые используются в обрисовке двух художественных сфер – испанского народа и немецких захватчиков. Для того чтобы полнее, объемнее раскрыть философскую концеп-

туальность идеи, раскрытой в сюжете¹, подчеркнув ее надвременную сторону, композитор предлагает публике визуальный эквивалент замысла: картину П. Пикассо «Герника»² и сюрреалистическое полотно С. Дали – «Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения»³. То есть, идея оперы – о гуманизме в современном мире – возможна для осознания в опоре не только на панорамный полистилистический музыкальный коллаж и мозаичный текст либретто, сценарно-постановочную форму воплощения музыкального материала, но и на комментарии автора, визуальный ряд изобразительного искусства.

Фрагментарность структуры оперного либретто оказала влияние на строение музыкального спектакля. Композиция оперы номерная, состоящая из законченных по форме музыкальных построений, различных по жанру и стилю: колыбельная, танго, марш и др. Среди музыкального материала – народные песни, музыка массовой культуры, композиторский материал. Отсутствие нарратива отчасти восполняется большим количеством музыкальных аллюзий, цитат, символов, которые составляют информативный контент драмы. Кроме того, драматургия целого вырисовывается за счет режиссерской постановки каждого номера, в котором сценическое действие артистов хора подчеркивает, насыщает театральными эффектами словесно-музыкальное содержание, либо вступает с ним в противодействие.

В отличие от оперы «Самозванец», где воплощение вербального текста связано с конкретизацией слова средствами музыки через последовательное воспроизведение его значения, в опере «Красное» формирование художественного содержания направлено в сторону абстрагирования вербального компонента, значение которого трактуется обобщенно в сфере музыкальной выразительности. На первый план выходит настроение поэтической строфы в целом, растворенное

¹ Сюжет «свернут» до фрагмента: в опере передано одно мгновение мирного сна до начала бомбардировки.

² Картина создана в черно-серых тонах, раздроблена на отдельные образы-символы. Они обезображены и доведены до абсолютной точки экзистенциальной изобразительности. Для стиля художника язык символов органичен, в данном случае это способ выражения хаоса, философии войны, как уничтожении самой материи жизни.

³ Замысел картины – передать вид длительного осмысленного сновидения, которое вызывается внешним раздражителем, что одновременно и создает сон и провоцирует пробуждение.

в музыке. Песенный жанр, в котором написано большинство номеров, «предполагает лишь в целом резонирование музыки поэтическому тексту: сохранение метрической основы стиха, периодичность музыкальных фраз, соответствующих стихам, строфичность композиции [10, 22]. Вдохновенное творчество мастеров слова Ф. Лорки и Р. Рильке положено на музыкальный текст избирательно. Например, возникает хоровая композиция на слова одной строфы поэтического текста. Иногда стихам известных поэтов дается оригинальная музыкально-театральная трактовка или они прописаны в либретто оперы и в буклетах, предлагаемых публике как возможность «погружения» в определенную образно-смысловую сферу. В опере присутствуют хоровые номера, созданные в инструментальном стиле с абстрагированием вербального компонента, в других емкость смыслового содержания достигается за счет привлечения выразительных ресурсов театра.

Опера «Красное» отходит от традиций так называемой литературной оперы, в ней присутствуют черты обновления: тенденция к усилению роли литературно-визуального контекста, применение интертекстуального текста либретто, определяющего полистилистический коллаж музыкально-хорового целого, использование структур песенного типа с паритетным значением слова и музыки.

Одноактная опера «Кантос» для скрипки соло, камерного хора и ударных написана московским композиторов А. Сюмаком и поставлена в Пермском государственном музыкальном театре под руководством музыкального руководителя и дирижера Т. Курентзиса, режиссера-постановщика С. Александровского, хормейстера-постановщика В. Полонского в 2016 году.

В основе произведения факты биографии известного поэта-модерниста Э. Паунда и мотивы его творчества, через которое красной нитью проходит тема воссоединения людей всего мира. Это творческое кредо писателя – человека и художника – декларируется композитором и его командой как идея оперы. Либретто составлено А. Сюмаком при участии либреттистов-лингвистов О. Власовой, К. Йоффе, А. Нутрихиной (в опере использовано пятьдесят языков). Для того, чтобы придать тексту максимальную разнородность были приглашены разные авторы, которые работали над текстами автономно. В либретто есть речевые отрывки, «относящиеся к разным эпохам – от античности до далекого будущего, скажем, XXII века, <...> начало диалогов, кото-

рые могут возникнуть между посетителями баров, ресторанов и прочих мест отдыха» [1] – рассказывает композитор, для которого было важно создать не только образ всемирного надвременного паба, но и подчеркнуть лексическую специфику разных сред. В либретто входят три стихотворения Э. Паунда и разноязычный микшированный текст. Тема оперы не связана с историческими событиями. Здесь воплощена идея «искусство об искусстве», концептуальный замысел располагается в эстетическом поле. В центре художественного произведения новый тип главного героя – Творец. «Необычный сплав личности меня совершенно потряс, – пишет А. Сюмак, – <...> в своем произведении я не отвечаю на вопрос Паунда возможно ли объединение человечества, а лишь ставлю его» [1]. Структура оперы – номерного типа, близка к концертной форме. Сам композитор объясняет это так: «Внутреннее содержание – картины, соединенные речитативом, что-то похожее на барочную оперу» [1]. Хоровые номера чередуются с речитативными соло скрипки. «В моей опере Паунда символизирует скрипка. <...> В *Cantos* хор выполняет много разных функций. Это и спорящие люди в первой части, и тени – в последней. Иногда они символизируют строки из поэзии Паунда, иногда – ничего не символизируют – абстракция» – говорит композитор [1].

«Новые формы и новое звучание хора, декламация» – так определяет новации оперы хормейстер спектакля [1].

Действительно, словесный текст в опере не только поется, но и декламируется. При этом подчас композитор «выключает» информативность вербального компонента: слова разбиваются, распадаются на отдельные фрагменты, точки-интонации. Вокруг проговариваемого текста создается фоническая аура, погружающая слушателя в музыкальную абстракцию, в некий пространственно-акустический декор. Здесь используется шепот, дыхание, другие немusические сонорные эффекты.

После эскизного рассмотрения словесных текстов хоровых опер выявились следующие отличительные черты:

- расширение диапазона литературных жанров, используемых в современном либретто;
- преобладание роли литературного элемента в триединстве художественных составляющих (музыки, литературы, театра);

- усиление влияния литературного источника на идеи и образы музыкального целого, на композицию, на соотношение слова и музыки на уровне структурных единиц.

Темы привлекаемых литературных произведений становятся все более глобальными и требуют «дополнительного толкования, комментирования оперного сочинения в сценической постановке» [12, 22]. «Отсутствует связь изображаемых событий, динамическое развитие фабулы, рельефная диспозиция действующих лиц. Происходит обогащение драматургии оперы принципами других музыкальных, театрально-сценических жанров» [5, 11].

Указанные эволюционные изменения жанра хоровой оперы обусловили творческое разнообразие способов передачи вербального смысла: от конкретизации отдельного слова средствами музыкальной выразительности к абстрагированию вербального текста, где одна-две поэтические строфы равновелики по значению развернутым композициям, или к разбивке текста на отдельные точки-интонации, где фонический эффект словопроизношения превалирует над смысловой составляющей. Таким образом, «музыкальный хоровой спектакль обнаружил в своем развитии два разнонаправленных вектора: один из них нацелен на упрочение связи с литературным текстом, раскрытие красоты поэтического слова, другой – связан с имманентно музыкальной стороной, с обогащением хоровой фактуры разнообразными фоническими, пространственно-акустическими эффектами» [11, 12].

Синтез литературы и музыки в XXI веке является частным проявлением доминантного направления в искусстве – «это возвращение синкретизма в искусстве, постепенное стирание границ не только между жанрами, но и между искусством и неискусством. И здесь центральной становится проблема “вкуса”, проблема оценки. Несмотря на то, что В. Кандинский был противником объектного, предметного искусства, он подчеркивал, что и предметное и абстрактное искусство может быть как пустым, так и гениальным» [6, 284]. Главное, чтобы современный художник-мастер, смог «пережить культуру и практически пересоздать, воплотить ее» в своих работах, сделать их близкими и понятными людям [8, 39].

Литература

1. CANTOS: буклет / гл. ред. Н. Овчинникова. Пермь, 2016.
2. Ганзбург Г. И. О перспективах либреттологии // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / ред. сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 244–249.
3. Картавцева М. Т., Ершова А. Д. Тенденции развития русского оперного искусства в контексте современной музыкальной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 2 (76). С. 78–88.
4. Катунян М. Русский музыкальный модернизм: идеи и структуры // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года. РАМ им. Гнесиных. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 496–504.
5. Комарницкая О. В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. на соиск. ученой степ. докт. искусств. Ростов-н/Д., 2012. 45 с.
6. Кошелева Н. А. Жанровые миксты XX века // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия. VI Международная научно-практическая конференция, Казань, 20.10. 2017. URL: <https://dspace.kpfu.ru/xmlui/handle/net/131686> (дата обращения 20.03.2019).
7. Пигулевский В. О. Искусство: классика, модерн, постмодерн. Ростов-н/Д.: СКНЦ ВШ, 2001. 191 с.
8. Пигулевский В. О. Мастерство как эстетическое понятие // Эстетические категории и искусство / под ред. В. О. Пигулевского, В. В. Аксенова, Л. А. Мурзина. Кишинев, 1989. С. 33–43.
9. Постмодернизм в культуре конца XX – начала XXI в. URL: <https://studfiles.net/preview/1725210/page:44/> (дата обращения 01.04.2019)
10. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: автореф. на соиск. ученой степ. докт. искусств. М., 1995. 39 с. URL: <http://cheloveknauka.com/v/527297/a?#:page=24>. (дата обращения 25.03.2019)
11. Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных компози-

- торов на рубеже XX – XXI веков: автореф. на соиск. ученой степ. канд. искусств. Нижний Новгород, 2012. 24 с.
12. Яськевич И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма: автореф. на соиск. уч. степ. канд. искусств. Новосибирск, 2009. 23 с.

References

1. CANTOS: buklet [CANTOS: booklet] / ed. by N. Ovchinnikova. Perm, 2016.
2. Ganzburg G. I. O perspektivah librettologii [On the prospects of librettology] // Muzykal'nyj teatr XX veka: Sobytiya, problemy, itogi, perspektivy [Musical theater of the 20th century: Events, problems, results, prospects] / ed. by A. A. Baeva, E. N. Kurilenko. Moscow: Editorial URSS, 2004, pp. 244-249.
3. Kartavceva M. T., Ershova A. D. Tendencii razvitiya russkogo opernogo iskusstva v kontekste sovremennoj muzykal'noj kul'tury [Trends in the development of Russian opera in the context of contemporary musical culture] // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2017. № 2 (76), pp. 78–88.
4. Katunyan M. Russkij muzykal'nyj modernizm: idei i struktury [Russian musical modernism: ideas and structures] // Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski [Musical Science in the 21st Century: Paths and Searches]. Proceedings of the Academic conference. 14–17 October, 2014. Gnssin Russian Music Academy. Moscow: PROBEL-2000, 2015, pp. 496–504.
5. Komarnickaya O. V. Russkaya opera XIX – nachala XXI vekov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozicii [Russian opera of the 19th - beginning of the 21st centuries. Problems of genre, drama, composition]: Synopsis for PhD Thesis. Rostov-on-Don., 2012. 45 p.
6. Kosheleva N. A. Zhanrovye miksty XX veka [Genre mixes of the twentieth century] // Iskustvo i hudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhekul'turnogo vzaimodejstviya [Art and art education in the context of intercultural interaction]: Proceedings of the 6th International academic conference. Kazan, 20.10.2017. URL: <https://dspace.kpfu.ru/xmlui/handle/net/131686> (20.03.2019).
7. Pigulevskij V. O. Iskustvo: klassika, modern, postmodern [Art: classic, modern, postmodern]. Rostov-on-Don: SKNC VSh, 2001. 191 p.

8. *Pigulevskij V. O.* Masterstvo kak esteticheskoe ponyatie [Mastery as an aesthetic concept] // Esteticheskie kategorii i iskusstvo [Aesthetic categories and art] / ed. by V. O. Pigulevsky, V. V. Aksenov, L. A. Murzin. Kishinev, 1989, pp. 33-43.
9. Postmodernizm v kul'ture konca XX – nachala XXI v. [Postmodernism in the culture of the late twentieth - beginning of the 21st century]. URL: <https://studfiles.net/preview/1725210/page:44/> (01.04.2019).
10. *Sokolov O. V.* Morfologicheskaya sistema muzyki i ee hudozhestvennyye zhanry [The morphological system of music and its artistic genres]: Synopsis of PhD Thesis. Moscow, 1995, 39 p. URL: <http://cheloveknauka.com/v/527297/a?#:page=24> (25.03.2019).
11. *Suprunenko G. V.* Horovoj teatr kak zhanr «vzaimodejstvuyushchej» muzyki i ego voploshchenie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov na rubezhe XX – XXI vekov [Choral theatre as a genre of “interacting” music and its embodiment in the works of Russian composers at the turn of the twentieth and twenty-first centuries.]: Synopsis for PhD Thesis. Nizhnij Novgorod, 2012. 24 p.
12. *Yas'kevich I. G.* Novayarossiyskaya operav kontekstepostmodernizma [New Russian Opera in the Context of Postmodernism]: Synopsis for PhD Thesis. Novosibirsk, 2009. 23 p.

ГРИНЧЕНКО

Инна Викторовна

Кандидат искусствоведения,
методист научного отдела
Ростовской государственной
консерватории
им. С. В. Рахманинова

Inna V.

GRINCHENKO

PhD in Art History,
Methodologist of the Research
Department,
Rachmaninov Rostov State
Conservatory

in.grinchenko@gmail.com

МИНИАТЮРА В РЕПЕРТУАРЕ ХОРОВОГО ТЕАТРА: К ПРОБЛЕМЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ ЖАНРА

MINIATURE IN THE REPERTOIRE OF A CHORAL THEATRE: TO THE ISSUE OF THEATRICAL ADAPTATION OF THE GENRE

Аннотация: Статья посвящена проблематике исполнения хоровой миниатюры средствами хорового театра. Репертуар, созданный специально для хорового театра, малочислен. В основном он формируется благодаря творческому содружеству композитора с определенным коллективом. Чаще всего театрализованному исполнению подвергаются сочинения современных композиторов, не предназначенные изначально для сценической постановки, но обладающие сюжетностью и определенным комплексом средств выразительности. К таким средствам можно отнести сонористику, алеаторику, декламацию, персонафикацию хоровых тембров, темброво-регистровую диалогизацию, внутриворониевые артикуляционно-штриховые соотношения. Присутствие драматургического действия, в широком смысле слова, и «театрализованных» средств выразительности обуславливает степень сценического воплощения сочинения. Тем не менее, театральнo-хоровая интерпретация зависит от творческого видения режиссера: от скупых средств театрализации до мини спектакля. Роль режиссера в хоровом театре выполняет дирижер-хормейстер, реже театральнoй режиссер. В статье рассматриваются особенности театрализованного исполнения нескольких миниатюр из репертуара Донского молодежного хорового театра «Отражение» (Ростов-на-Дону) на основе собственного постановочного опыта работы автора. Представлены сценические интерпретации следующих сочинений: Г. Седельникова «Солдат мой, солдатик», В. Краснокулова на стихи А. Ахматовой «Песенка» и фрагмент обрядового действия «Календарные Праздники Древней Руси», состоящего из русских народных песен в обработке В. Гончарова.

Ключевые слова: хоровой театр, хоровая миниатюра, театрализация, сценическое воплощение, дирижер-хормейстер, режиссер.

Summary. The article is devoted to the problems of choral miniatures' performance by means of choral theater. Usually the repertoire specifically created for the choral theater is short. It is being formed mostly through a creative collaboration between a composer and choral collective. Very often the works of modern composers are being chosen when initially they were not intended for stage performance but having a plot and a certain set of expressive means. These means include sonoristics, aleatory, recitation, personification of choral timbres, timbre-register dialogization, inter-choral articulation-stroke relations. The presence of dramatic action and "theatrical" means of expressiveness determines the degree of the stage embodiment of the work. Theatrical and choral interpretation depends on the creative vision of the director: from scarce means of theatricalization to mini-performance, nevertheless. The role of the director in a choral theater is performed by a conductor-choirmaster, less often by a theater director. The article discusses the features of the theatrical performance of several miniatures from the repertoire of the Don Youth Choral Theater «Reflection» (Rostov-on-Don), based on the author's own production experience. Scenic interpretations of the following works are presented: G. Sedelnikov, «My Soldier, Soldier», V. Krasnoskulov to the verses by A. Akhmatova «A Song» and a fragment of the ritual action «Calendar Holidays of Ancient Russia», composed by V. Goncharov.

Keywords: choral theater, choral miniature, theatricalization, stage incarnation, conductor-choirmaster, director.

На рубеже XX–XXI веков рождается явление хорового театра. Его появление было предопределено и обусловлено различными причинами. С одной стороны, современный слушатель – человек, воспитанный не только на слуховом, но и на визуальном восприятии. Далеко не последнюю роль в этом играет зрелищность современной культуры, развитие технических средств коммуникации и интернета. С другой стороны, зрелищность в хоровой музыке выступает как средство ее демократизации, привлечения и расширения сферы поклонников хоровой музыки. Средства хорового театра применяются в хоровом исполнении не только с целью создания зрелищного искусства, но и

с целью усиления психологического эффекта восприятия в серьезных сочинениях.

Научные исследования, изучающие хоровой театр и театрализацию немногочисленны. Это диссертационные труды Н. Киреевой, Н. Кошкаревой, Г. Супруненко, А. Тевосяна, а также автора статьи Т. Овчинниковой, освещающие различные аспекты явления хорового театра. Как правило, научные труды созданы хормейстерами и основаны на практическом исполнительском опыте.

Несмотря на то, что явление хорового театра существует уже не одно десятилетие, проблема репертуара по-прежнему актуальна. Произведения, написанные специально для хорового театра немногочисленны. Как правило, они созданы композиторами, сотрудничающими с конкретными коллективами (например, концерт в лицах «Долгое возвращение» М. Броннера, написанный для Московского хорового театра). В основном идея сценической реализации того или иного сочинения принадлежит дирижеру хорового коллектива. Не каждое хоровое сочинение можно театрально реализовать. Произведение должно обладать определенной сюжетностью и комплексом музыкально-выразительных средств, способствующих театрализованному исполнению. В одних сочинениях синтез вокально-хорового и литературного языков предрасполагает к театрализации исполнения, в других сочинениях дирижеру приходится пользоваться определенной символикой, выраженной в минимуме жестов и движений, третье произведение рассчитано только на традиционное исполнение.

Как правило, театрализации подвергается музыка современных композиторов. Однако режиссерского вмешательства не избегает и классика. Здесь можно вспомнить постановки «Реквиема» Дж. Верди и В. Моцарта, «Курочку» А. Сканделли¹. Чаще всего определяющим фактором для сценической постановки хорового сочинения становится комплекс «театрализованных» средств музыкальной выразительности. Сюда можно отнести сонористику и алеаторику, персонификацию хоровых тембров, темброво-регистровую диалогизацию, внутриворониевые артикуляционно-штриховые соотношения. Исходя из наличия или отсутствия внутренних средств театрализации, заложенных в партитуре,

¹ Постановки «Реквиемов» осуществляли Мариинский театр, театр им. М. Мусоргского в Санкт-Петербурге, театр «Новая опера» в Москве. Светская музыка эпохи Возрождения подвергалась театрализации в Московском хоровом театре Б. Певзнера.

определяется возможность и степень ее театрализованного исполнения.

В данной статье будет рассмотрена исполнительская трактовка средствами хорового театра нескольких хоровых миниатюр из репертуара Донского молодежного хорового театра «Отражение» (худ. рук. Т. К. Овчинникова).

Одним из самых проникновенным по силе и эмоциональному воздействию в репертуаре хорового театра является сочинение Г. Седельникова «Солдат мой, солдатик». Это произведение является ярким примером жанра в жанре. Обозначенное композитором как Концерт-действие памяти павших в Первой мировой войне, по своему внутреннему содержанию концерт относится к жанру плача. Реализуется такое сочетание интересным приемом – в основе произведения многоголосная фактура, формирующаяся за счет наложения множества различных мелодических линий. Каждая мелодическая линия – женский плач со своим музыкальным материалом и содержанием. Как результат, рождается сложная полифоническая композиция, состоящая из переплетения различных мелодических линий с различным текстом. Каждая музыкальная тема предстает как эмоциональная характеристика определенного персонажа – Матери, Жены, Дочери, Женщины, потерявших на войне своих близких мужчин.

Изначально композитор указывал, что сочинение должно иметь сценическое воплощение – во время исполнения женский хор должен был располагаться на балконах концертного зала и двигаться. При премьерном исполнении ремарка автора не была реализована – коллектив, для которого было написано сочинение, оказался недостаточно подвижным и пластичным для решения сценических задач. В исполнении хорового театра «Отражение» сценическая трактовка сочинения реализуется следующим образом. Девушки по одной выходят на сцену и постепенно в «мозаичном» порядке выстраивается традиционная расстановка коллектива. В сценической реализации используется эффект звуковой пирамиды. Несмотря на отсутствие действия и минимальное сценическое передвижение исполнение не воспринимается статичным – «живая» ткань композиции формируется за счет постепенного фактурного разрастания и усиливающегося фонического напряжения. Первая женская тема построена всего на двух звуках. Тема второго исполнителя вносит новый темп и строится уже в диапазоне терции. Плач

третьей исполнительницы строится по звукам восходящего минорного квартсекстаккорда и т. д.

Пример 1

Солдат мой, солдатик (плачи и колыбельные)

Г. СЕДЕЛЬНИКОВ

Как буд-то зем-лю у-би-ли, как буд-то не-бо у-би-ли, как буд-то солн-це у-би-ли

Я сле-за, я бе-гу по ще-кам тво-им, я сле-за, я бе-гу по ру-кам тво-им, я сле-за, я бе-гу по ще-

Тре-у-голь-ник мой, тре-у-голь-ник, на о-дном у-глу о-жи-да-ни-е на дру-гом у-глу о-жи-да-ни-е! Тре-у-

Интересно, что при такой подаче материала поэтический текст прослушивается только в начальных темах. По мере наслоения голосов слова становятся трудно различимы. Естественным образом возникает «затушевывание» текста². Такой дикционный прием может использоваться в произведениях, содержание которого выражается не смыслом литературного текста, а эмоциональным состоянием.

Голоса, последовательно наслаиваясь по мере выхода на сцену всех исполнительниц, создают ощущение движущегося звукового «хаоса», который заставляет слушателей переживать яркие эмоции. Когда звуковое и визуальное напряжение «драматического действия» достигает высшей точки (общехоровой диапазон достигает двух октав и значительно повышается тесситура), «плакальщицы» в обратном порядке своему выходу начинают замолкать и, не сходя с места, поворачиваются спиной к публике. Звуковое напряжение постепенно спадает, в отличие от эмоционального, на сцене остается звучать три голоса, затем – два, и в завершении едва слышная интонация первого солиста безответно повисает в воздухе. Таким образом, несмотря на отсутствие сценического действия, использованный прием поочередного выхода артистов и вступления голосов способствует глубокому эмоциональному восприятию. И, если в начале произведения слушатель видит сцену пустой,

² Термин В. Соколова.

то постепенно разворачивающееся на его глазах «драматическое действо» в конце сочинения заставляет его услышать и почувствовать эту пустоту.

Одной из самых сложных в плане театрализованной постановки стала хоровая миниатюра «Песенка» В. Краснокулова на стихи А. Ахматовой. Глубокий проникновенный текст, наполненный эмоциями и переживаниями, достаточно сложно воплотить традиционными сценическими средствами выразительности. Скупые движения и жесты, найденные при сценической реализации, призваны передать эмоциональное состояние женщины, воплощенное в стихах Ахматовой.

Первая строфа текста воплощается композитором в благозвучном экспозиционном разделе, в котором даже остиная партия альтов пока не вносит напряжения:

Я на солнечном восходе про любовь пою.

На коленях в огороде лебеду полю.

Театрализованное воплощение миниатюры начинается с построения коллектива в виде буквы «Л» – любовь. Девушки размещаются на сцене сидя и стоя, соответствуя томному ожиданию предстоящей работы на восходе дня.

Песенка

Стихи А. АХМАТОВОЙ В. КРАСНОКУЛОВ

Allegretto *mp*

С II *mp* Я на сол-неч - ном вос - хо - де про лю - бовь по - ю,

A *mp* Я на сол-неч - ном вос - хо - де, я на сол-неч - ном вос - хо - де про лю - бовь по - ю,

I *mp* Я на сол-неч - ном вос - хо - де про лю - бовь по - ю,

C *mp* ю, про лю - бовь, лю - бовь по - ю,

II *mp* ю, по - ю, я на сол-неч - ном вос - хо - де про лю - бовь по - ю, по - ю,

A *mp* ю, по - ю, я на сол-неч - ном вос - хо - де про лю - бовь по - ю, по - ю,

Пример 2

Эмоциональное напряжение начинает формироваться со второй строфы:

*Вырываю и бросаю, пусть простит меня
Вижу, девочка босая плачет у плетня.*

Трава лебеда ассоциируется с бедностью и голодом, в русской поэзии же лебеда стала символом разлуки и душевной тоски. Например, у Есенина:

*Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
отоснилась ты мне навсегда.*

Символичная иллюстрация этого фрагмента была построена на воплощении процесса медленного мучительного вырывания шелковых шарфов из концертных костюмов хористок, которые в конце этого музыкально-поэтического фрагмента «превратились» в платки, готовые утирать горькие слезы.

В следующем музыкальном построении опять возникает символ лебеды-травы, которая на этот раз наделяется эпитетом «мертвой».

*Страшно мне от горьких воплей
Голоса беды
Все сильнее запах теплый мертвой лебеды.*

Любовное чувство еще не погасло в душе героини Ахматовой, но она с мучением пытается вырвать его из сердца. Мертвая лебеда горькая как женская тоска и слезы. Фразы «...голоса беды» и «мертвой лебеды» композитор проводит несколько раз во всех голосах, заканчивая все проведения восходящей интонацией, повисающей в воздухе без ответа. Линеарное движение в партиях, сходящееся в итоге в уменьшенные гармонии, секундовые интонации в вертикали, – все это призвано подчеркнуть растущее напряжение. Стараясь передать эмоциональное состояние музыки, хористки складывают руки на груди крест-накрест, переплетенные шарфами, подчеркивая состояние внутреннего страха и отчаяния.

Следующую строку текста композитор воплощает дважды: «Будет камень вместо хлеба мне наградой злой». Движение параллельными трезвучиями, уменьшенная гармония, постепенное повышение тесситурных условий всех голосов способствуют созданию определенного

эмоционального состояния, для передачи которого нет необходимости привлечения дополнительных сценических средств выразительности. Хористки опускают руки и сосредотачиваются исключительно на вокальной передаче слова.

«Небо» и «голос», возникающие в литературном тексте, воплощаются как музыкальными, так и сценическими средствами выразительности: «Надо мною только небо, а со мною голос твой». Восходящие и нисходящие двухголосные гаммообразные линии, передающиеся из голоса в голос, подчеркиваются мерным покачиванием артисток коллектива и работой с шарфами. В момент соединения мелодических линий в гармоническую хоровую фактуру хористки медленно приседают и возносят руки к небу с расправленными в них шарфами насыщенного зелено-голубого цвета.

Пример 3а

The musical score is for three voices (Soprano, Alto, Bass) in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the Soprano and Alto parts with lyrics 'На - до мно - ю...' and '...Толь-ко не - бо,'. The second system shows the Alto and Bass parts with lyrics '...толь - ко не - бо,' and 'На - до мно - ю...'. The third system shows all three parts with lyrics 'на - до мно - ю толь - ко не - бо,'. The score includes dynamic markings (mf, p, f), articulation (cresc., allarg.), and phrasing slurs. The final measure of the third system is enclosed in a dashed box.

Контрастом к «звнящему небу» становятся одинокие женские голоса: «А со мною голос твой».

Пример 36

Meno mosso

p

dim.

а со мно - ю го - лос твой.

p

dim.

А... ммм...

а со мно - ю го - лос твой.

В исполнительском решении данного фрагмента используется прием персонификации тембров: первую реплику исполняет девушка с ярким полетным голосом, вторую – с матовым тембром. В первом случае реплика звучит с интонацией надежды, во втором – с интонации тоски и обреченности. В авторской партитуре нет выделения сольных голосов, обе реплики исполняются хором. В хоровом театре, где более рельефно выписаны образы, где подразумевается персонификация, роль тембровых характеристик очень важна, поэтому дирижер волен вносить в партитуру некоторые коррективы.

Заключительный раздел сочинения построен на возвращении первоначальной темы в сопровождении остинатной альтовой партии.

Сценическое решение данного эпизода построено на символическом. Артистки, находясь в положении сидя, медленно поднимаются и набрасывают на плечи шарфы – как символ защиты от горьких переживаний.

В конце сочинения хористки, заканчивающие исполнение своей партии с текстом, медленно поворачиваются спиной к залу, продолжая тянуть на цепном дыхании последнюю ноту фразы. Происходит постепенное выключение исполнителей, несущих текстовую нагрузку. В последних тактах произведения на фоне стоящего спиной к залу коллектива остаются две девушки, исполняющие фразу с текстом: «Голос твой». Использование композитором расщепленной терции в заключительном трезвучии (*e-moll*) создает особый фонизм, наполненный эмоциональным отчаянием.

Пример 4

А со мно - ю го - лос, го - лос твой.

poco allargando e dim.

...го - лос твой.

p

А со мно - ю,

а со мно - ю го - лос твой.

«Песенка» В. Красноскулова – сочинение изначально не предрасполагающее к театрализации. Скупые жесты, движения, найденные при исполнении, возникли как результат эмоционального прочтения сочинения. Отдельные фактурные компоненты и средства музыкальной выразительности, заложенные в партитуре, помогли органичному соединению всех сценических средств выразительности и способствовали созданию целостности постановочного процесса.

С точки зрения сценической реализации произведения, пожалуй, самым простым и удобным оказываются сочинения фольклорной тематики. Хоровой театр исторически присущ фольклору как синкретическому жанру. Русские народные песни в обработке В. Гончарова – один

из самых ярких и красочных национальных разделов репертуара «Отражения». Композиционно цикл, состоящий из трех миниатюр, объединен единым содержанием – святочные гадания. Две начальные песни «Ты гори, свеча» и «Колечко мое» представляют собой сцену гадания на свечах и кольцах, заключительная «Коза» сюжетно завершает девичьи посиделки с гаданием.

Главная сложность постановки фольклорных сочинений – движение, элементы народной хореографии и актерская игра. Дирижеру, часто выступающему в данном контексте как хореографу, необходимо разработать план сценического мизансценирования с несложным перемещением хористов.

Постановка песни «Ты гори, свеча» построена на элементах хороводного движения, переступах, припаданиях. Наибольшая сложность заключается в убедительном воспроизведении хористками элементов танцевальных движений, в достижении пластики и свободы перемещения по сцене.

«Колечко мое» представляет собой сцену святочного гадания на кольцах. Композиционно обрядовая сцена представлена тремя хоровыми эпизодами и тремя речевыми – заговорами. В связи с тем, что данный эпизод обрядового действия может существовать и в виде отдельного произведения, в его сценической реализации возможно два варианта исполнения: традиционная хоровая статика с монологическими репликами из хора и театрализованное обыгрывание обряда. При реализации того или иного замысла возникают определенные постановочные сложности. Оба принципа исполнения в качестве обязательного условия выдвигают выразительное, персонифицированное чтение заговора. Но если в первом случае достаточно добиться выразительной декламации, то второе исполнение дополняется и осложняется актерским перевоплощением хористки в главную участницу обряда – «гадалку».

Начальный заговор предполагает выход «предсказательницы» с ковшом, атрибутом гадания, из хора в центр сцены. Характер наговора на воду, определяющийся тембром голоса и интонацией гадающей, должен создавать атмосферу таинственности, обстановку боязненного трепета в ожидании «встречи» с будущим:

*Ой, ты ковшец со водицей,
Со водицей непрстой, со водицей ключевой.*

Ты колечко прими – чисту правду скажи!

Красным девицам – свет красавицам судьбу предскажи!

Два последующих монолога, в которых «гадалка» по положению кольца в воде трактует судьбы девушек, также требуют определенной эмоциональной выразительности. Предсказание первой девушке, воплощающее несбыточность ее надежды, должно отличаться от всех речевых эпизодов понижением интонации в конце фраз:

Глянь, Марьюшка!

Твое колечко плашмя лежит – оком судьбы на тебя глядит.

Этим годом тебе замужем не быть,

этим годом еще в девках жить.

Возьми свое колечко!

Предсказание второй девушке создает другой эмоциональный стиль разговора, насыщенный повышенной звуковысотностью произношения слов и более светлой тембральностью, определяющей радостные события в недалеком будущем:

Глянь, Зинушка!

Твое колечко по дну бежит – спокойно не лежит!

В этом году тебе замужем быть – недалеко от дома жить:

Возьми свое колечко!

Отличительная особенность песни «Коза» – отсутствие вокальной партии главного «героя» постановки. Коза – сценический персонаж, вокруг которого разворачивается действие. Коза пугает гадающих девушек, и весь последующий музыкальный материал и его сценическое воплощение строится на борьбе девушек с козой.

Хоровой театр рождается в творческом содружестве композитора и коллектива. Произведения, написанные для хорового театра, основаны на музыкально-режиссерском подходе композитора к собственному замыслу. Театрализованное прочтение здесь неотделимо от вокально-хорового. Однако часто хоровой театр основывается на новом типе театрализованного мышления именно дирижера-интерпретатора. Дирижеру хорового коллектива принадлежит сценическая трактовка сочинений, которая в силу малочисленности репертуара для хорового театра, распространяется на музыку, изначально созданную в традиционном хоровом исполнительском ключе. И если для постановки кантатно-ораториальных жанров, таких как упоминавшийся выше «Реквием», крупных хоров *a cappella*, как, например, поэма Р. Щедри-

на «Казнь Пугачева», необходимо творческое «вмешательство» режиссера, то постановкой хоровых миниатюр, как правило, занимается дирижер-хормейстер. Основопологающим принципом адаптации миниатюры для хорового театра служит действенность, сюжетная драматургия, событийность, персонификация. Более сложным, чем простое иллюстрирование сюжетной канвы, предстает вопрос создания театрализованных постановок с «эмоциональной действенностью» в основе. Рассмотренные выше сочинения Г. Седельникова и В. Красноскулова являются ярким примером сценического воплощения эмоции в действии. Создание «эмоционального действия» во много раз усиливает зрительское восприятие. Схожим эффектом обладает и зрелищность фольклорных сочинений, увлекающая зрителя, вовлекающая его в процесс и наделяющая возможностью стать участником этого процесса в широком смысле слова. Таким образом, хоровой театр вызывает более непосредственную эмоциональную реакцию на исполнение.

Литература

1. *Киреева Н. Ю.* Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты: автореферат дис. ... канд. искусств. Саратов, 2010. 25 с.
2. *Кошкарева Н. В.* Хоровая композиция в современной отечественной музыке: автореферат дис. ... канд. искусств. М., 2007. 34 с.
3. *Овчинникова Т. К.* Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре. Ростов-н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. 176 с.
4. *Тевосян А. Т.* Современные проблемы хорового искусства (1965–1995 гг.): дис. ... канд. искусств. в виде научного доклада. М., 1995. 50 с.
5. *Супруненко Г. В.* Хоровой театр. Понятие. Типология. Исполнительские принципы // Пути развития хорового искусства. Н. Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2014. С. 74–89.
6. *Супруненко Г. В.* Принципы театрализации в современной хоровой музыке (на примере сочинений отечественных композиторов Р. Щедрин, М. Броннера, Э. Фертельмейстера): уч. пособие. Н. Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2014. 52 с.

References

1. *Kireeva N. Yu.* Horovaya teatralizaciya: kommunikativnye aspekty [Choral theatricalization: communicative aspects]: Synopsis for PhD Thesis. Saratov, 2010. 25 p.
2. *Koshkareva N. V.* Horovaya kompoziciya v sovremennoj otechestvennoj muzyke [Choral composition in modern domestic music]: Synopsis for PhD Thesis. Moscow, 2007. 34 p.
3. *Ovchinnikova T. K.* Horovoj teatr v sovremennoj otechestvennoj muzykal'noj kul'ture [Choral theatre in modern national musical culture]. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 2009. 176 p.
4. *Tevosyan A. T.* Sovremennye problemy horovogo iskusstva (1965–1995 gg.) [Modern Problems of Choral Art (1965–1995)]: Academic Report. Moscow, 1995. 50 p.
5. *Suprunenko G. V.* Horovoj teatr. Ponyatie. Tipologiya. Ispolnitel'skie principy [Choral theater. Definition. Typology. Performing Principles] // Puti razvitiya horovogo iskusstva [Ways of Choral Art Development]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State Conservatory, 2014, pp. 74–89.
6. *Suprunenko G. V.* Principy teatralizatsii v sovremennoj horovoj muzyke (na primere sochinenij otechestvennykh kompozitorov R. Shchedrina, M. Bronnera, E. Fertel'mejstera) [Principles of theatricalization in modern choral music (on the example of works by Russian composers R. Shchedrin, M. Bronner, E. Fertelmeister)]: Study guide. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State Conservatory, 2014, 52 p.

ОВЧИННИКОВА

Татьяна Константиновна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового
дирижирования Ростовской
государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

Tatyana K.

OVCHINNIKOVA

PhD in Art History,
Associate Professor of the Choral
Conducting Department,
Rachmaninov Rostov State
Conservatory

tatova@mail.ru

ТЕАТР ФОРТЕПИАННОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ КАК КОНЦЕРТНЫЙ ЖАНР

THEATRE OF PIANO IMPROVISATION AS A CONCERT GENRE

Аннотация. В статье рассматривается многоликость современных концертных практик, художественное содержание которых не вмещается в существующие типологические картины - в виде всевозможных бинарных оппозиций («элитарное-массовое», «высокая и легкая музыка» и т. п.) или триад, включающих уже некие промежуточные явления культуры («третье направление», «middle culture»). Существующее множество музыкальных практик – характерная черта многих исторических эпох, где даже один конкретный жанр мог отражать разные уровни художественной реализации (ренессансные мотет и вилланела, барочная ария). В современном музыкальном искусстве именно идеи синтеза и смешения привели к резкому расширению количества концертных форм.

Одной из областей расширения публичных музыкальных форматов стали постепенно возвращающиеся в мир академического искусства принципы устного мышления и, вслед за ними, идеи импровизационности и сценической состязательности. Уходящие в прошлое традиции «музыкальной дуэльности» в настоящее время способствуют принципиальному усилению эмоционально-чувственного самовыражения импровизирующих музыкантов и путей их активного воздействия на слушательское восприятие, значительно меняя общий художественный колорит концертного представления.

Внимание акцентируется на созданном в конце 1990-х годов театре фортепианной импровизации «Импровиз-рояль», в котором творчески интегрируются коллективная импровизационность, фортепианно-ансамблевое музицирование, широкий комплекс музыкально-стилевых «наречий», театральность.

Ключевые слова: импровизация, фортепианный ансамбль, концертные жанры, театрализация музыки, современные концертные практики, нетрадиционная трактовка академической музыки, джаз.

Summary: The article discusses a lot of facets of modern concert practices, the artistic content of which does not fit into existing typological systems – in the form of all sorts of binary oppositions (“elite-mass”, “academic and popular music”, etc.) or triads that already include some intermediate phenomena culture (“third direction”, “middle culture”). The existing multitude of musical practices is a characteristic feature of many historical eras, where even one particular genre could reflect different levels of artistic realization (Renaissance motet and villanel, the baroque aria). In modern music the ideas of synthesis and mixing led to a sharp increase in the number of concert forms.

One of the areas of expansion of public music formats was principles of oral thinking gradually returning to the world of academic art and, after them, the ideas of improvisation and stage competition. Traditions of “musical dueling” that are disappearing nowadays contribute to a fundamental strengthening of emotional and sensual self-expression of improvising musicians and ways of their active influence on listening perception, significantly changing the overall artistic color of a concert performance.

The author’s attention is focused on the “Improvis-Piano” piano improvisation theater created in the late 1990s, which creatively integrates collective improvisation, piano-ensemble music playing, a wide range of musical and stylistic idioms.

Keywords: improvisation, piano ensemble, concert genres, theatricalization of music, modern concert practices, an unconventional interpretation of academic music, jazz.

Современная концертная практика демонстрирует весьма широкую панораму творческих форм и жанров. Значительную роль в этом множестве играет тенденция к смешению и синтезу разных, подчас весьма далеких музыкальных феноменов. Особенно отчетливо это стало заметным в последние десятилетия с его «поставангардной» (постмодернистской) установкой на «микст» – подчас весьма парадоксальный – художественных ингредиентов, репрезентирующих самые разные историко-стилевые и этнокультурные музыкальные практики.

Барометром некой устойчивости этого процесса стал усилившийся в современном отечественном музыковедении исследовательский интерес к данной проблематике. И в этом отношении нельзя не отметить наличие уже сформировавшегося особого «ростовского взгляда» на проблемы синтеза музыкальных практик, в последнее время, обогащенного неповторимым краснодарским колоритом. И в этом складывании «южно-российского ракурса» можно выделить работы А. Цукера, Г. Тараевой, Т. Шак и Ф. Шака, Ю. Кинуса, Е. Лубяной, Ю. Веревкиной, А. Сердюкова и др.

Современная концертная практика показывает не только «новые синтезы» жанров в традиционном их классико-романтическом плане, но и демонстрирует активную поисковую работу по созданию новых «концертных форматов». Эти поиски разнонаправлены и многоаспектны. Один из них выражается в преодолении той дистанции, которая в настоящее время имеется между формой строго академического концерта с его соответствующим табуированным этикетом поведения и самовыражения (и на сцене, и в зале) и разноликой массой концертов развлекательного типа. Сверхвысокая плотность российской концертной жизни вызывает необходимость создания самобытных, точнее сказать, эксклюзивных жанров концертной репрезентации музыкантов-исполнителей.

Существующая амплитуда между отмеченными типами концертного «представления» во многом является следствием характерной черты отечественного художественного менталитета советского периода с его достаточно жесткой идеологической демаркацией на «музыку серьезную» и «музыку легкую»¹. Всякое их взаимодействие в те времена вызывало соответствующие волны критики, где паритетная дискуссия исключалась в принципе.

¹ Разумеется, такой аксиологический дуализм во все не есть достояние советской эпохи. В этом можно усмотреть характерные черты всякого «религиозного общества», где есть четко установленная догма на «верное» и «ересь», святое и грешное, на «высокое» и «низкое». И в этом отношении в эпоху средневековья, к примеру, найдется немало примеров дуальной трактовки определенных музыкальных практик... В советское же время с первых его десятилетий установка на терминологическую бинарность была взята на вооружение, приобретая подчас форсированные режимы развития. В области музыковедения эти черты обстоятельно показала в одной из своих работ М. Раку [3].

Вместе с тем, в последние десятилетия незбываемые полосы ценностного межевания постепенно стираются. И появившийся спектр новых музыкальных жанров и новых форм концертной презентации представляется вовсе не знаком какого-то исторического новаторства, а напротив, вызывает впечатление исторического возвращения к пониманию публичной художественной жизни как многоликой панорамы форм и «форматов» без жесткого дихотомического регулирования².

Конечно, практики прошлого не отличались таким многообразием своего рода «промежуточных форм». Однако, оценочный релятивизм, лишенный отмеченного дуалистического подхода, без сомнения, присутствовал. Взять, к примеру, ренессансные вилланелы, имевшие широкую гамму жанровых разновидностей в ракурсе соотношения «элитарного» и «массового». Воспринимаемый в настоящее время в самых респектабельных академических «тонах» мотет той же эпохи современниками открывался во множестве «поджанровых реализаций» – от достопочтенного «латинского» до «мотета-песни»³. Или чего стоит «застольная музыка» эпохи барокко, исполняемая сегодня как необычайно высокая академическая музыка⁴. И, конечно, рецепция оперы (особенно, комической) в те далекие времена существенно отличалась от современных высоко академических пониманий⁵.

² Нельзя не согласиться с Е. Дуковым, что «мозаика жанров концертного искусства, как показывает история, практически безгранична» [2, 8].

³ Х. Брокхаус приводит широкий спектр мотетных жанровых вариаций в музыке Ренессанса, значительная часть из которых представляет собой «микстовые» сочетания: от латинского и евангельского мотета до песенного (Lied-Motette) и концерт-мотета [6, 688].

⁴ И в этом случае трудно согласиться с наблюдением, что «в современной художественной практике складывается новая концертная традиция, находящаяся на стыке разнородных способов музицирования» [1, 42], поскольку музыка прошлого дает богатый опыт всевозможных «смешений» такого рода. Впрочем, в этой же статье автор акцентирует внимание на «некоторых современных способах преподнесения музыкальной классики» [там же, 42], что косвенно указывает на факт присутствия подобных явлений и в прошлом и, следовательно, в известной мере снимает категоричность вышеизложенного тезиса.

⁵ Скажем, известно понимание Бахом (разумеется, как церковным музыкантом) итальянской оперы как собрания «песенок». А уж оценки этого же заграничного «продукта» как сугубо развлекательного русскими композиторами (особенно, кучкистами) общеизвестно. Можно привести едкое мнение Н. Римского-Корсакова, который давая характеристики, казалось бы, такой весьма серьезной специализации, каковой является дирижирование оркестром, отмечает среди восьми

В последние десятилетия в науке все больше заметно проявление к микшированию существовавшей бинарной оппозиционности, выражающейся в констатации всевозможных «третьих культур», «средних культур» (middle culture) [1]. Такой подход объясним, поскольку отражает объективную необходимость вырваться из «двухкомпонентной структуры» музыки, доведя ее до триады с некой новой «серединой». Но достаточно ли этого «новообразованного звена» для характеристики тех явлений, которые возникли и существуют на этой невообразимо длинной дистанции между, символически говоря, К. Штокхаузеном и Э. Пресли, между Э. Денисовым и Г. Сукачевым? Так ли уж триада этот звучащий мир современной музыки? И не сохраняется ли латентно в таком подходе оппозиционность основных музыкальных «платформ»⁶? Показательно, что заметно усиливается научная рефлексия, направленная на сокращение дистанции между крайними точками в терминологии, подобно тому, как это делает В. Сыров в выявлении «мягких градаций» в таких оппозиционных терминах как «шедевр» и «шлягер» [5]. Данный подход явно отражает тот процесс художественной конвергенции, под знаком которого происходит рождение многих новых форматов креативной деятельности в современной музыке.

Отсюда, и многообразие концерта как формы публичной художественной деятельности. Его амплитуда и пестрота реализации в настоящее время достигла такого множества, что привела отечественного теоретика «концерта как социо-феномена» Е. Дукова к весьма широкому

(!) их типов «дирижера итальянской труппы», который представлен как «знаток ходячего современного заграничного репертуара, ловкий и покорный слуга певцов, пропускающих такты и импровизирующих небывалые ферматы и *ritenuto*» [4, 36].

⁶ В среде академических музыкантов такая ценностная бинарность вовсе не ушла в глубокое прошлое. Рудименты такого мышления, без сомнения, сохранились. И тем более, достойны поддержки те научные деяния, которые снимают имеющуюся конфронтацию. В этом отношении представляется многозначительным название книги А. Цукера «И рок, и симфония...», появившейся на свет уже в постсоветское время (М., 1993). В нем следует отметить два нюанса – нетрадиционный и весьма символический порядок терминов, обозначающих два мира музыки XX века, и связь их в данном названии через соединительный (!) союз. Несложно представить, что в советское «издательское время» данное название (причем, не только книги, но и любой другой формы публичной репрезентации) претерпело бы известную идеологическую коррекцию: рок и симфонию поменяли бы местами и отделили ключевым оппозиционным «или».

и не бесспорному его толкованию как «сценической формы существования человеческой культуры» [2, 8].

В современной панораме нетрадиционных концертных форм (точнее, может быть, форматов) можно наблюдать разную генеалогию. Часть из них связана с эстетикой авангарда, с его установкой на принципиальную новизну, эпатаж, демонстрацию идеи как таковой (вспомним тезис Дж. Кейджа: «Стиль – ничто, идея – все!»). Ряд «новых» концертных практик проистекает из принципов воссоздания отдельных фольклорных традиций (использование элементов «игрищ», разных форм «народного театра»). Особую группу составляют своего рода междисциплинарные миксты (типа «ледового концерта» и т. п.). Свой вклад в расширение образа «концерта» внесло современное телевидение с его широкой гаммой состязательных музыкальных представлений.

Именно идея состязательности как сущностного свойства «концерта» вызвала интерес к прошлым историческим эпохам. Неотъемлемой чертой такого рода публичного соревнования музыкантов был формат импровизационности. Обычным делом музыкального представления был переход от сольного выступления к дуэльной части в музыке устной профессиональной традиции (от европейских миннезингеров до азиатских акынов или ашугов). В европейской академической музыке состязательность – неперенный атрибут публичного выступления музыкантов. История сохранила немало свидетельств ярких творческих дуэлей как знаков своего времени. Из них выделим, пожалуй, самое художественно репрезентативное – «баттл» Клементи и Моцарта, преподнесенный в декабре 1782 года Иосифом II высокому гостю – будущему русскому царю Павлу I – как некий «императорский подарок»!

В современной концертной практике формат союза состязательности и импровизационности представлен весьма слабо. В какой-то мере, он присутствует в той области музыкальной культуры XX–XXI веков, где искусство импровизации является основаносущей «конструкцией» – в джазе, а именно, в такой форме музыкального самовыражения как «джем-сейшн». Но следует заметить, что эта эффектная и яркая часть джазового музицирования редко присутствует в структуре публичных концертов, будучи представленной в основном на «постконцертных» стадиях, развертываясь на подиумах камерных по своим масштабам джаз-клубов.

В академической музыке формат импровизационной состязательности по существу не представлен. Это объясняется комплексом причин. Некоторые из них: неподготовленность музыкантов-исполнителей к публичной импровизационной игре, сохраняющаяся строгая этикетность академического концерта как такого, вынесение соревновательности в такие специализированные формы как конкурсы – отдельно исполнительские и отдельно композиторские⁷. Подчеркнем именно их автономность существования, а, следовательно, и соответствующую запрограммированность базовых основ современного (главным образом, отечественного) обучения музыкантов с их узко цеховой направленностью.

Именно идеей возрождения импровизационного музицирования в академическом образовании и концертной практике, была начата, начиная с 1990-х годов, работа по методическому и концертно-просветительскому направлению среди музыкально-педагогической общест-венности. Главным образом, объектом внимания стали преподаватели фортепианных и теоретических отделений детского звена музыкального образования⁸. В Казани обучение педагогов «новому ремеслу» привело к идее проведения концертов-турниров, где ставилась задача публичного состязания в импровизационном умении между собой уча-щихся и педагогов разных музыкальных школ. Первые опыты проведе-ния таких музыкальных дуэлей (по опыту барочных «баттлов») показа-ли необычную атмосферу такого рода концертов.

Именно эти концертные «пробы» привели к реализации следую-щей идеи – созданию фортепианного ансамбля, в основе которого стоя-ли бы принципы коллективной импровизации, состязательности, музы-кально-стилевого «многогочения» (классика, этническая и популярная

⁷ В счет не берутся весьма редкие конкурсы, включающие номинацию «композитор-исполнитель», где по существу все равно сохраняется межеевое разделение специализаций: произведение пишется («композиторский этап») и затем исполняется («исполнение»).

⁸ За минувшие годы были проведены учебные курсы, семинары, мастер-классы по внедрению музыкальной риторики и импровизации во многих городах России: Москве, Самаре, Тольятти, Костроме, Туле, Рязани, Екатеринбурге, Ставрополе, Нижнем Новгороде, Петрозаводске, Твери, Чебоксарах, Ижевске, Кирове и многих других городах. Издан ряд учебно-методических пособий. В ряде школ Казани, Москвы, Йошкар-Олы, Набережных Челнов, Щелково, Тольятти, Костромы успешно внедряется предложенная методика.

музыка, джаз, современные техники создания музыки), театрализации. Коллектив был назван «Импровиз-роль»⁹.

Важной особенностью в разработке концертного «амплуа» ансамбля «Импровиз-роль» явилась *театрализация* выступления. Во многом, она вырастает из тех *игровых* потенций, которые содержатся в самой сущности импровизации, особенно в ее дуэльной реализации. Именно в данной концертной ситуации – состязании между исполнителями – у зрителя в зале происходит усиление рецептивно-ассоциативных функций и увеличения эмоционально-чувственного соучастия в общем творческом процессе. Состязательность обостряет «реферирующие каналы» слушательского, а точнее сказать в данном случае, зрительского восприятия.

В процессе работы с коллективом выработались разные средства театрализации, которые условно можно разделить на «музыкальные» и «внемузыкальные». Подбор их на этапе предварительной подготовки импровизационного номера («подготовленной импровизации») индивидуален. Здесь присутствуют и стандартные и неординарные приемы (подчас, эксцентрические и эпатажные, с точки зрения канонов академического фортепианного исполнительства).

1. *Музыкальные средства*. Они выражаются в поиске музыкально-языкового решения в связи с поставленной образной задачей:

а) уже отбор *темы* (чаще всего, известной) для импровизирования несет в себе определенную нагрузку, вызывающий у зрителя определенную канву для ассоциативно-образной работы;

б) еще более усиливает слушательский режим восприятия «*обработка*» темы – ее структурное или ладовое переосмысление, перегармонизация, фактурное «убранство»;

в) *жанровая метабола* (греч. – поворот, перемена), когда тема переносится из одного известного всем жанрового состояния в другое, чаще всего, не без доли парадоксальности этого перехода; например, популярный «Канкан» Ж. Оффенбаха, перенесенный в жанр ... ноктюрна, вызывает в слушательском воображении трансформированную сюжетность: опереточные танцовщицы (данная тема как знак ассоциативно вызывает только этих действующих лиц) оказываются в состоянии ро-

⁹ За минувшие годы ансамбль провел огромное количество концертов во многих российских городах. Трижды ездил с гастроями в Германию и Израиль. Выступал с концертами во Франции и Сирии. Везде получал восторженную реакцию публики и прессы!

мантического... томления, не лишённого из-за парадоксальности жанровой перемены доли буффонности¹⁰;

г) *историко-стилевая метабола*, когда избранная тема переносится (или возвращается) из «своей эпохи» или «своего стиля» в принципиально другую плоскость. Например, жестоко-романсного «Хазбулата удалого» вернули в эпоху своего рождения (XVIII век); известный стандарт С. Роллинза «Святой Томас» лишили родного джазового облика и осветили или, точнее сказать, освятили русским духом с петрушечной балаганностью и шутейной колокольностью;

г) *межтематические парадоксы*, когда в развертывании темы обнаруживается неожиданное ее интонационно-метрическое сходство с далекими в жанрово-стилевом отношении мелодиями;

д) *нетрадиционные приемы звукоизвлечения*, направленные на возбуждение образной ассоциативности в конкретном ключе (например, тремоло по струнам рояля зажатого клавишами фригийского пентахорда рождает конкретные образы игры восточного уда).

2. Внемузыкальные средства.

а) *костюм* или его определенный аксессуар, обусловленный выбором темы для импровизации или намеченной сюжетикой «номера». К примеру, в подготовленной «восточной импровизации» в костюм исполнительниц ввели элементы головного убора, имитирующего хиджаб). Или в импровизации на знаменитую арию-песенку Папагено «*Der Vogelfänger bin ich ja*» («Известный всем я птицелов») были включены веера в качестве знака гипотетического вечера в «доме Моцарта»¹¹;

б) *сценическое движение*, направленное на усиление образного эффекта (в импровизации на еврейскую «Шолом алейхем» пианисты встают из-за инструментов и уходят в глубину сцены, где вокально ин-

¹⁰ Этот прием является расхожим в джазе (особенно современном), где одной из «аранжировочных доблестей» является перенос известного «стандарта» из привычного истолкования в неожиданно далекую жанровую плоскость (скажем, колыбельную в фанк или ноктюрн в боссанову).

¹¹ Театрализация «через костюм», разумеется, используется не только в современной концертной практике. Популярны в последние годы телевизионные «ледовые шоу», представляющие собой своего рода модуляцию соответствующего спортивного соревнования именно в шоу-состязание (в какой-то мере, в концертное действо в ледовом зале, кстати говоря, не лишённое элементов курьезной импровизационности исполнителей) привели создателей к необходимости отойти от привычных костюмов и обратиться к подчеркнутой индивидуализации этого параметра действия под каждый конкретный номер.

тонируя тему, постепенно выходят на авансцену как бы «напрямую к зрителю»);

в) *интерактивная коммуникация* – используются разные приемы привлечения публики непосредственно к импровизации (к примеру, в «Уроке импровизации» из зрительного зала приглашаются на сцену слушатели, с которыми в жанре динамичного рок-н-рола и в игровой форме «шутейно» осваиваются начальные приемы спонтанной импровизации).

Разумеется, приведенными типами усиления театрализации фортепианно-ансамблевой импровизации дело не ограничивается. Процесс непредсказуемости и непринужденности, который сопровождает спонтанное рождение музыкальной мысли, нередко приводит к неожиданным решениям непосредственно на сцене, создавая необычность и яркость импровизационного действия на роялях!

Литература

1. Веревкина Ю. В. Академическая музыка в непривычных условиях (систематика концертных форм) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 1 (10). С. 42–47.
2. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 256 с.
3. Раку М. Г. Становление советской музыкальной эстетики как мифотворческий процесс // Искусство XX века: Элита и массы. Нижний Новгород, 2004. С. 245–258.
4. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка / Подгот. Н. В. Шелковым. М.: Музгиз, 1963. Т. 2. 280 с.
5. Сыров В. Н. Шлягер и шедевр // Искусство XX века: Элита и массы. Нижний Новгород, 2004. С. 280–288.
6. Brockhaus H. Europäische Musikgeschichte. Berlin, 1983. В. 1. 776 s.

References

1. *Verevkina Yu. V.* Akademicheskaya muzyka v neprivychnyh usloviyah (sistematika koncertnyh form) [Academic music in unusual conditions (systematization of concert forms)] // Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah. 2012. № 1 (10), pp. 42–47.
2. *Dukov E. V.* Koncert v istorii zapadnoevropejskoj kul'tury [Concert in the history of Western European culture]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 256 p.
3. *Raku M. G.* Stanovlenie sovetskoj muzykal'noj estetiki kak mifotvorcheskij process [The formation of Soviet musical aesthetics as a myth-making process] // Iskusstvo XX veka: Elita i massy [Art of the twentieth century: the elite and the masses]. Nizhny Novgorod, 2004, pp. 245–258.
4. *Rimskij-Korsakov N. A.* Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete Works: Literary Works and Correspondence] / ed. by N. V. Shelkovy. Moscow: Muzgiz, 1963. Vol. 2. 280 p.
5. *Syrov V. N.* Shlyager i shedevr [Schlager and masterpiece] // [Art of the twentieth century: the elite and the masses]. Nizhny Novgorod, 2004, pp. 280–288.
6. *Brockhaus H.* Europäische Musikgeschichte. Berlin, 1983. B. 1. 776 s.

МАКЛЫГИН

Александр Львович

доктор искусствоведения,
профессор Казанской государственной консерватории
имени Н. Г. Жиганова

Alexander L.

MAKLYGIN

Doctor of Art History,
Professor,
Zhiganov Kazan State
Conservatory

dmaklygin@yandex.ru

ЖАНРЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНО- КОНЦЕРТНОГО «ПРОСТРАНСТВА»: К ВОПРОСУ ИННОВАЦИИ И ТРАДИЦИИ

GENRES OF MODERN CONCERT AND THEATRE SPACE: ON THE ISSUE OF INNOVATION AND TRADITION

Аннотация. Современное концертно-театральное пространство представляет собой полижанровую картину. В рамках статьи рассматриваются разнообразные концерты, первыми в поле обозрения попадают программы инструментальной музыки с сопровождающим ее видеорядом. Автор работы соотносит смысл визуального ряда и содержание музыки, размышляет о новых смысловых аллюзиях, рождающихся в результате этого дуэта.

Наряду с визуальными картинками, в концерты такого рода, нередко привносится песочная анимация, которая как живое полотно возникает каждый раз заново вместе со звучанием музыки. В статье дается обзор тематики концертов, включающих искусство песочной анимации.

Визуальные картины так же проникают в иллюстрацию концертов хоровой музыки. В статье сообщается о двух программах, содержащих видеопроекцию: исполнение «Страстей по Матфею» митрополита Иллариона (Крокус Сити Холл) и «Stabat Mater» Дж. Перголези (постановка АКМТ им. Б. А. Покровского, ныне ГАБТ, Камерная сцена им. Б. А. Покровского). При характеристике каждого из приведенного в статье современного концертного жанра, автор сообщает о его возможном предшественнике и истоках.

Размышления о театральном искусстве представлены в наблюдениях за событиями, происходящими с оперными постановками. Отмечены новые и классические трактовки режиссерами известных сочинений в этом жанре. В качестве спектакля с прекрасной оперной режиссурой, приведена опера «Нос» Шостаковича в постановке Б. А. Покровского.

Ключевые слова: концерты инструментальной, хоровой музыки и видеоряд; опера «Нос», Шостакович, Б. А. Покровский.

Summary. The modern concert and theatre space is a multi-genres picture. The article discusses a variety of concerts. The first in the field of view are the programmes of instrumental music with their accompanying video. The author of the work relates the meaning of the visual pictures and the content of the music, reflects on the new semantic allusions that are born as a result of this duet. Along with visual pictures, sand animation is often introduced into concerts of this kind. Like a living canvas, it arises every time anew along with the sound of the music. The article provides an overview of the subjects of concerts, including the art of sand animation. Visual pictures also penetrate into the illustrations of choral music concerts. The article reports two programmes containing a video projection: “Matthew’s Passion” by Metropolitan Hilarion (Crocus City Hall) and Stabat Mater by J. Pergolesi (staged by the B. A. Pokrovsky Academic Chamber Musical Theatre). When describing each of the contemporary concert genre cited in the article, the author reports on its possible predecessor and sources. Reflections on theatrical art are presented in observations of the events taking place with opera productions. New and classical interpretations by the directors of famous works in this genre are marked. As an example of an excellent opera performance, the opera “The Nose” by Shostakovich, staged by B. A. Pokrovsky, is given.

Keywords: instrumental music, choral music and visuals, the opera «Nose», Shostakovich, B. A. Pokrovskiy.

Современное театральное-концертное пространство представляет собой полижанровую картину. Многообразие предлагаемых зрителю постановок и концертов велико, а их содержание неоднозначно, что вызывает определенную зрительскую полемику. Использование визуального ряда в концертах инструментальной музыки одно из направлений исполнительского современного искусства¹. В подобной практике, в звучащем на сцене произведении, нередко может возникнуть новое содержание, возможно далекое от композиторского замысла. Без-

¹ Однако подобные концерты имеют более давнюю историю, к примеру, они описаны Филиппом Глаасом в своей автобиографической книге «Слова без музыки», где композитор рассказывает о том, что в Америке 70–80-х годов, существовали концерты, в которых инструментальная музыка сопровождалась видеорядом.

условно, примеров такого рода концертов очень много, приведем лишь некоторые².

Ярким событием, в этом жанре, стал совместный концерт пианиста П. Шатского и французского художника М. Дюамеля, состоявшийся в рамках фестиваля «100 лет притяжения», посвященного юбилею А. Н. Скрябина. В реальном времени, под воздействием звучащей музыки композитора, художник воссоздал живописное полотно. Визуальный ряд и музыка действовали в едином содержательном ключе³.

Менее удачным, на наш взгляд, стал Мультимедийный концерт «Luce», состоявшийся в рамках этого же проекта, посвященного юбилею А. Н. Скрябина в Доме-музее композитора в Москве⁴. Концерт организовали пианист П. Шатский и художница М. Кононова. Последняя создала ряд визуальных решений под музыку Скрябина⁵, выполнив достаточно свободное прочтение концептуального поля сочинений композитора, возможно из-за этого не получилось создать нужное смысловое направление, понятное слушателем-зрителем.

Интересно вспомнить некоторые примеры из истории концертного искусства. Так, начиная с 1981 года по 2012 в музее Изобразительных искусств им. Пушкина устраивался ежегодный фестиваль музыки и живописи под названием «Декабрьские вечера». Инициаторами фестиваля стали Святослав Рихтер и Ирина Антонова (директор музея). На протяжении многих лет концертные программы и выставки работ художников выстраивались в музыкально-художественное целое, объе-

² Исполнители сообщают, что администрация концертных площадок нередко просит сделать концерт с сопровождающим видеорядом, особенно если выступление ориентировано на детского зрителя.

³ См.: <https://www.facebook.com/ScriabinMuseum/photos/pcb.2162743430477355/2162742680477430/?type=3&theater> (дата обращения: 05.04.2019).

⁴ Концерт состоялся 12 октября 2018 г. в концертном зале Дома-музея Скрябина (см.: [3]).

⁵ Зрителя, привыкшего слушать музыку на концертах с подобной программой визуальный ряд, на наш взгляд, отвлекал от прекрасного исполнения сочинений Александра Николаевича. А вот те, кто пришел познакомиться с анимацией, наоборот, восторженно отзывались о работе художницы. Возник, как мы считаем, некий «диссонанс» между смысловым полем сочинений композитора, исполнителем и зрительным рядом, сообщавшим иной сюжетный ряд, неориентированный на содержательное поле музыки. Некоторые из профессиональных музыкантов, пришедших на концерт, слушали музыку, прикрыв глаза, чтобы визуальные решения не отвлекали.

диненное единой страной, эпохой, стилем. К примеру, программа 1981 года, «Русские художники и музыка», живопись и графика XIX – начала XX века, была скомпонована с музыкой русских композиторов, а вечер «Мастера XX века» соприкасался с произведениями современных композиторов и европейской поэзии XX века. По мнению видевшей эту концертную программу Н. С. Шлифштейн, «Декабрьские вечера» делались организаторами с большим вкусом, в тонких и верно подмеченных содержательных и стилевых взаимосвязях между искусствами.

Любое художественное явление имеет свои корни, возможно, одним из предшественников визуализации инструментальной музыки были балетные номера, поставленные на музыку инструментальных сочинений. К примеру, хореографические миниатюры именитого советского балетмейстера Л. Якобсона⁶, или работы талантливейшего хореографа К. Голейзовского⁷. У упомянутых балетмейстеров есть и более значительные по продолжительности постановки, к примеру, такие масштабные работы К. Голейзовского как «Скрябиниана» на музыку Скрябина и «Мимолетности» на сочинения С. Прокофьева. Конечно, размышляя на тему хореографических спектаклей на музыку, не предназначенную для балета, нельзя не упомянуть родоначальника этого жанра – Михаила Фокина и такие его постановки как «Шехерезада», «Бабочки», «Эрос» и другие. Под влиянием творчества этого выдающегося балетмейстера, хореографы, на протяжении всего XX века и вплоть до наших дней создавали сценические композиции, как на масштабные инструментальные полотна, так и на миниатюры, и в настоящее время продолжают творить в этом направлении, к примеру, Морис Бежар, Борис Эфман, Жан Кристоф Майо и многие другие.

Важно отметить, что многое в истории концертной практики исполнительского искусства соприкасается с новыми технологиями, переходящими от жизнедеятельности человека в его творчество. Так, для визуализации инструментальной музыки, в настоящее время широко ис-

⁶ Такие как «Баба-Яга» М. Мусоргского, «Полишинель» С. Рахманинова, «Мать» А. Скрябина и многие другие.

⁷ Речь о миниатюрах «Полет стрекозы» (на музыку Ф. Листа), «Печальная птица» (в основе сочинение М. Равеля) и многих других номеров, собранных в масштабные тематические программы, показанные в 1960 и в 1962 годах, с участием артистов из труппы Большого театра.

пользуется песочная анимация⁸, в России этот способ художественного самовыражения находится на пике популярности. В концертной афише Московского международного дома музыки появился проект «Сказки с песочной анимацией». Среди предлагаемых зрителю спектаклей: поэма «Руслан и Людмила»⁹, «Бременские музыканты»¹⁰, «Приключения Буратино или Золотой ключик»¹¹, «Маленький принц»¹², «В пещере горного короля или Пер Гюнт»¹³. Как выстраиваются подобные представления? Рассказчик читает текст литературного шедевра, музыканты исполняют отобранные к данной программе композиторские сочинения, мастер песочной анимации иллюстрирует литературные образы. Получается, что сказка или легенда как бы мультипликационно оживает. Жанр, связанный с озвучиванием литературного текста и сопровождающим его звуковым полотном, только без визуализации, встречался в разные периоды нашей истории в радиосказках, на грампластинках, а сказки с сопровождением видеоряда представлены в некоторых советских мультфильмах.

Среди концертов с использованием песочной анимации есть те, которые посвящены творчеству известных художников¹⁴, соответственно их музыкальное наполнение представляет собой композиторские миниатюры и фрагменты более крупных сочинений, подходящих, на взгляд организаторов концерта, для визуализации картин художников. В концертной практике, при исполнении широко известной музыки также встречается использование визуального ряда при помощи песочной анимации¹⁵. Таким образом, иллюстрация при помощи песочного

⁸ Песочная анимация, как направление художественного искусства, возникло в конце 70-х годов XX века.

⁹ Спектакль-представление состоялся в Доме музыки 9 марта 2019 г.

¹⁰ Время проведения – 6 апреля 2019 г. в Англиканском соборе Святого Андрея.

¹¹ Постановка прошла в Государственном музее А. С. Пушкина 7 апреля 2019 г.

¹² Мероприятие состоялось в Малом зале Московской консерватории 27 апреля 2019 г.

¹³ Постановка состоится 12 мая 2019 г. в Государственном музее А. С. Пушкина.

¹⁴ «Айвазовский. Орган, дудук и саксофон» в Евангелическо-Лютеранском Кафедральном Соборе Святых Петра и Павла (6 апреля 2019 г.), «Фрида Кало. Фламенко Андалусии» в Особняке на Волхонке (21 апреля 2019 г.) и многие другие.

¹⁵ К примеру, «Вивальди. Времена года. Макс Рихтер. Времена года» Евангелическо-Лютеранский Кафедральный Собор Святых Петра и Павла (3 мая 2019 г.).

перформанса затрагивает различные по тематическому содержанию и наполнению концерты, в одном случае, это представления, включающие ряд произведений композиторов, подобранных создателями концерта по определенному музыкальному содержанию; в другом, это известный шедевр мировой классики, который исполняется с иллюстрациями, совершенно по-разному, отражающими содержательное поле музыки. В целом, видеосопровождение инструментальных концертов ориентировано на создание нового сюжета или воссоздание известного, с оригинальной постановкой смысловых акцентов (с различной долей соблюдения композиторского замысла).

Новый подход к сценическому решению, добавление музыкально-текстового ряда дополнительным визуальным смыслом, происходит и в концертной трактовке хоровых сочинений. Так, известны постановки «Страстей по Матфею» митрополита Иллариона в сопровождении визуального ряда. Н. Рослан выступила в качестве режиссера-постановщика этого произведения в концертном зале Крокус Сити Холла, представления прошли в дни Великого поста в 2016 и 2017 годах. Дирижировал концертом-действом В. Федосеев¹⁶.

Благодаря такому сценическому решению визуальный ряд прокомментировал и подчеркнул хоровой текст «Страстей по Матфею» митрополита Илариона.

Несколько в другом ракурсе была решена видеопроекция, предложенная для постановки «*Stabat Mater*» Перголези в Камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского¹⁷. Режиссером-постановщиком выступила О. Иванова, она предложила сценическое действо, в котором по замыслу, объединены современный мир, показывающий всю брэнность бытия, и возможную бездуховность, с библейскими временами¹⁸. Наряду с ней создателями настоящего театрального действия ста-

¹⁶ Во время исполнения на сцене находились четыре хора и большой симфонический оркестр – около трехсот человек во главе с дирижером.

¹⁷ Начиная с сентября 2018 г. Камерный театр был объединен с ГАБТ. Те спектакли и концерты, которые уже были в репертуаре театра, мы позволим себе называть постановкой АКМТ им. Б. А. Покровского.

¹⁸ Позволим себе процитировать более чем развернутый комментарий «... спектакль ... говорит о разобщенности, потерянности и одиночестве именно женской части большого современного мегаполиса, который стал для них тюрьмой и из которого они, повинувшись... материнскому началу, вырываются в виртуальное измерение евангельского пассиона. <...> Именно здесь они и находят дорогу к

ли сценограф и художник по костюмам В. Герасименко, специалист по 3D-анимации Д. Герасименко и художник по свету В. Ивакин.

Среди попыток визуализировать хоровую музыку есть и другие художественные формы, существует целое направление, активно развивающееся и в наши дни, так называемый хоровой театр¹⁹.

История постановок оперных сочинений, говорит о том, что первоначально в оперном спектакле личность режиссера-постановщика не играла той ведущей роли, которая ей присваивается в современности. Композитор при сочинении своего творения сам становился режиссером будущего спектакля. Мы все прекрасно помним, различные ремарки в оперных клавирах, которые свидетельствуют о том, что автор музыки предлагает персонажам различные действия. Следом за композитором, режиссером сценической формы существования произведения становился дирижер-постановщик, так как он, воплощая нотные знаки в живую музыку, руководил процессом исполнения сочинения, создавая определенное музыкальное содержание. Конечно, трактовка музыки дирижером-постановщиком является, в большинстве случаев, наиболее точным сценическим отражением композиторского замысла. В целом, высказывая подобное мнение мы, прежде всего, имеем в виду деятельность таких дирижеров-постановщиков как М. М. Ипполитов-Иванов, Н. С. Голованов, С. А. Самосуд, А. Ш. Мелик-Пашаев, Б. Э. Хайкин, Г. Н. Рождественский и др.

Другой вид работы над сценической постановкой оперного творения предлагают режиссеры-постановщики. Они – творцы действия в оперном спектакле. Появилось целое направление, которое принято в негативном ключе называть «режопера». Их деятельность различна, кто-то подчеркивает смысл, заложенный композитором, так О. Иванова – известный оперный режиссер – называет их консерваторами, другие, которые, по ее же мнению, создают оригинальный сюжетный ряд

свету... свету вселенской надежды, объединению в вере, которые ассоциируются с партией сопрано (со скорбящей Девой Марией), противостоят [ей – О. К.] сумерки прегрешений и духовной разобщенности, которые ассоциируются с партией альт-травести (с отроком-грешником, не находящим себе покоя и агонизирующим при виде крестных страданий Спасителя). В бездуховность урбанистического пространства возврата больше нет, и оно гибнет в пламени материнской скорби: именно эта скорбь смогла объединить и позволить разглядеть такие же страдающие лица» [4].

¹⁹ Тема хорового театра широко исследуется в работах Т. К. Овчинниковой-Гончаровой и Н. В. Кошкаревой.

– новаторы. Примеров индивидуального режиссерского подхода достаточно много, вспомним постановку «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, выполненную Д. Черняковым и дирижером Д. Баренбоймом в Staatsoper'e. Мнения об этом спектакле разделились, одни считают его удачным [2], называют сценографию арт-объектом, а дирижер сообщает, что «за восемь недель, пока [режиссер – О. К.] ставил, он свел меня с ума». О. Гердт подытоживает, что «режиссер сделал все, чтобы обеспечить постановке необходимую провокативность» [1].

Мы помним и другую постановку сочинения Р. Вагнера – оперы «Тангейзер» (декабрь 2014), режиссер Т. Кулябин, в Новосибирском театре оперы и балета [6], вызвавшую ряд негативных эмоций у зрителей, в результате которой, православными активистами была создана целая кампания, желающая снять ее с репертуара. После заведенного в прокуратуре административного дела директор театра Б. Мездрич был уволен. Этот спектакль, вплоть до сегодняшнего дня, единственный со столь печальными последствиями.

Особенности режиссерских трактовок оперных произведений – это отдельная тема для дискуссии, всегда ориентирующаяся на вопрос насколько предложенное дирижером и режиссером-постановщиком оправдано с точки зрения воплощения композиторского замысла, является ли постановка убедительной и цельной, вписана ли она в контекст либретто.

Вспоминаются и спектакли, в которых режиссеры-постановщики допускают значительные сокращения композиторского текста, меняют его местами, убирают некоторые сюжетные линии и т. д., к примеру, спорная постановка Ю. Любимова – гениального драматического режиссера, оперы «Князь Игорь» А. Бородина в ГАБТ (2013) [5].

Уповая на историческую справедливость, заключенную в исполнении неизменного композиторского музыкального текста, на авторское право ушедших из жизни композиторов, сочинения которых стали шедеврами мировой классики, хочется обратиться к иным примерам – постановкам режиссеров-консерваторов. Возможно, такие спектакли не вызовут ажиотажа в прессе и не будут способствовать наплыву публики, пришедшей посмотреть на «диковенное» творение режиссера. Однако, у таких спектаклей, скорее всего, сложится долгая репертуарная жизнь, а в качестве слушателей, театр привлечет в свои залы любителей оперы. В режиссерском прочтении не будут вступать в противоречие

музыка композитора, эпоха, в которую он и автор оригинала, легшего в основу либретто, создавали свое творение. В качестве примера хочется привести гениальную постановку Б. А. Покровского оперы «Нос» Д. Шостаковича. Этот спектакль в репертуаре Камерного театра с сентября 1974 года, и в настоящее время количество представлений, не включающих гастрольных туров, достигло 387(!).

«Нос» Шостаковича знаковое произведение для судьбы Камерного театра, именно этим произведением он был открыт²⁰. Режиссер при постановке общался с композитором, который был доволен тем, что происходило на сцене. Прочтение этой оперы у других режиссеров, часто опирается на театр абсурда, аллюзии с театром Мейерхольда, происходящее разворачивается в антураже декораций, демонстрирующих 20–30-е годы XX века, в этом же ракурсе решены и персонажи. В постановке Покровского большую ценность приобретает реалистичное воплощение жизни и быта Петербурга гоголевских времен, которое противостоит абсурдной ситуации, произошедшей с коллежским ассессором – Ковалевым. Правдиво придуман своеобразный лейтмотив спектакля – пристальное внимание окружающих к главным героям, где снующие кругом люди располагаются справа и слева по краям сцены.

Режиссер, внимательно изучил нотный текст и нашел те особые знаки, которые впоследствии воплотил в постановке. «Во время репетиций, – пишет Покровский, – он [Шостакович – О. К.], как и полагается великому композитору, сидел и молчал. Перед моими глазами уже был такой пример – Сергей Прокофьев, который на моих репетициях тоже молчал. И только удивлялся всему, что творится на сцене. <...> Что вот он, например, написал форшлаг, а в это время тенор, оказывается, должен мигнуть левым глазом баритону! Этих больших композиторов безумно занимал процесс превращения музыки в театральное действо. Наверное, они не понимали, что на самом деле они драматурги. И что мизансцены не придумываются режиссером – все они уже заключены в партитуре...» [7]. Вот такое редкое, крайне внимательное отношение к композиторскому тексту, рождает по-настоящему уникальный спектакль.

²⁰ По воспоминаниям Покровского «... когда Дмитрий Дмитриевич в очередной раз сказал мне, что “Нос” невозможно поставить, я ответил: “А вот Рождественский считает, что возможно!”. Воцарилась тишина, и Дмитрий Дмитриевич спросил: “Геня?..” “Да, Геня”. – “А почему Геня?” – “А потому что он хочет дирижировать нашим спектаклем”. Шостакович вздохнул. Это была не просто вздох – это открылись двери, и партитура “Носа” оказалась в моих руках» [7].

так! Из массы примеров приведу лишь один, ограничиваясь рамками статьи. Казалось бы, совсем не главный персонаж – Петр Федорович, появляющийся в опере лишь в одной сцене (3 действие, 7 картина, Окраина Петербурга, цифры 319–326) совершает свой эффектный выход «бравого гусара», приветствуя знакомого Ивана Ивановича в размере 3/8 (как это возможно, ведь в таком размере нельзя чеканить шаг?!). Режиссер придумывает для него особую походку (персонаж как бы подтягивает свою не сгибающуюся при ходьбе ногу), вероятно, Петр Федорович получил травму на войне, и теперь хромот, но не теряет бодрости духа. Вот так внимательно и кропотливо Покровский воплотил особые человеческие движения, мимику, психологию взаимоотношений в спектакле.

Разнообразие жанровой картины, представленной на сценических площадках, конечно, невозможно раскрыть в рамках, одной статьи, в которую не вошли размышления об опере-пастиччо, новых режиссерских балетах, так же ярко представленных на театральной сцене. Остается заметить, что большинство нововведений имеет свою предысторию, своих предшественников, которые при каждом повороте исторического становления различных жанров могут представлять в несколько незнакомом виде. По-прежнему ценным и интересным для слушателей-зрителей являются яркие режиссерские творения в жанре оперы, которые соответствуют по смыслу нотному тексту.

Литература

1. Гердт О. Как оскорбить Вагнера // Ведомости. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/02/28/752226-oskorbit-vagnera> (дата обращения: 05.04.2019)
2. Долин А. «Тристан и Изольда» в постановке Дмитрия Черныкова: при чем тут «Твин Пикс»? В Берлинской опере показали главную оперную премьеру сезона // URL: <https://meduza.io/feature/2018/02/27/tristan-i-izolda-v-postanovke-dmitriya-chernyakova-pri-chem-tut-tvin-piks> (дата обращения: 05.04.2019).
3. Катерова Н. Сила скрябинского «света» // Музыка и клубы. URL: <http://www.timeout.ru/msk/feature/480289/pic-537632> (дата обращения: 05.04.2019).

4. *Корябин И.* Выйти из темноты и обратиться к свету // OperaNews.ru, 03 ноября 2014 г. URL: <https://www.operanews.ru/14110306.html> (дата обращения: 05.04.2019).
5. *Матвеев Ю.* Князь Игорь плачет с плаката. Юрий Любимов поставил «Князя Игоря» в Большом театре. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2013/06/10/a_5375177.shtml?updated (дата обращения: 05.04.2019)
6. Опера «Тангейзер»: в чем суть скандала? «Тангейзер» Вагнер. URL: <http://fb.ru/article/236546/opera-tangeyzer-v-chem-sut-skandala-tangeyzer-vagner> (дата обращения: 05.04.2019).
7. *Покровский Б. А.* Мне никто ничего не запрещал, кроме... самого Шостаковича. URL: <https://opera-pokrovsky.livejournal.com/44669.html> (дата обращения: 05.04.2019).

References

1. *Gerdt O.* Kakoskorbit' Vagnera [Howtoinsult Wagner] / Vedomosti. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/02/28/752226-oskorbit-vagnera> (05.04.2019).
2. *Dolin A.* Tristan i Izol'da» v postanovke Dmitriya Chernyakova: pri chem tut «Tvin Piks»? V Berlinskoj opere pokazali glavnuyu opernuyu prem'eru sezona [“Tristan and Isolde” staged by Dmitry Chernyakov: what for is the “Twin Peaks” here? In the Berlin Opera, the main opera premiere of the season was shown] URL: <https://meduza.io/feature/2018/02/27/tristan-i-izolda-v-postanovke-dmitriya-chernyakova-pri-chem-tut-tvin-piks> (05.04.2019).
3. *Katerova N.* Sila skryabinskogo «sveta» [The power of Scriabin's “light”] // Muzyka i kluby. URL: <http://www.timeout.ru/msk/feature/480289/pic-537632> (05.04.2019).
4. *Koryabin I.* Vyjti iz temnoty i obratit'sya k svetu [Get out of the dark and turn to the light] // OperaNews.ru, 3 November, 2014. URL: <https://www.operanews.ru/14110306.html> (05.04.2019).
5. *Matveev Yu.* Knyaz' Igor' plachet s plakata. Yuriy Lyubimov postavil «Knyazyza Igorya» v Bol'shom teatre [Prince Igor cries from the poster. Yuri Lyubimov staged Prince Igor at the Bolshoi Theatre]. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2013/06/10/a_5375177.shtml?updated

[www.gazeta.ru/culture/2013/06/10/a_5375177.shtml?updated\(05.04.2019\)](http://www.gazeta.ru/culture/2013/06/10/a_5375177.shtml?updated(05.04.2019)).

6. Opera «Tangejzer»: v chem sut' skandala? «Tangejzer» Vagner [Opera "Tannhäuser": what is the essence of the scandal? Wagner's "Tannhäuser"]. URL: <http://fb.ru/article/236546/opera-tangejzer-v-chem-sut-skandala-tangejzer-vagner> (05.04.2019).
7. *Pokrovskij B. A.* Mne nikto nichego ne zapreshchal, krome... самого Shostakovicha [Nobody forbade me anything except ... Shostakovich himself]. URL: <https://opera-pokrovsky.livejournal.com/44669.html> (05.04.2019).

КУШНИР

Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент Государственного музыкально-педагогического
института имени
М. М. Ипполитова-Иванова

Olga V.

KUSHNIR

PhD in Art History, Associate
Professor, Ippolitov-Ivanov State
Music and Pedagogical Institute

kushnir-99@mail.ru

МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИУМЕ: ПУТИ АДАПТАЦИИ

MUSIC IN MODERN SOCIETY: WAY OF ADAPTATION

В. Н. Демина / Vera N. DEMINA

ПРОСЛАВЛЕНИЕ РОДИНЫ И ЕЕ ЗАЩИТНИКОВ В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ ПРАЗДНИКА ПОБЕДЫ 1945 г.

THE GLORIFICATION OF THE MOTHERLAND AND HER DEFENDERS IN THE SYNTHESIS OF THE ARTS OF THE VICTORY DAY IN 1945

Аннотация. Статья посвящена изучению специфики воплощения победной тематики в синтезе искусств Праздника Победы 1945 года. Музыка торжества рассматривается сквозь призму претворения исторической и панегирической линий текстов праздничного действия. Охарактеризован процесс обновления языка праздника, вызванный изменением художественного сознания эпохи. Цель и задачи статьи включали выявление специфики сохранения памяти о победе в Великой отечественной войне в текстах праздничного действия.

Материалом статьи послужили музыкальные партитуры, представленные в разных формах хранения и носителях, литературные и документальные публикации, изобразительные, кино-, фоно-, фотодокументы о войне и Празднике Победы 1945 г. Расшифровка и анализ материалов показали, что синтез искусств праздника является важным инструментом создания спроектированной государством культурной среды, соответствующей изменяющимся устремлениям общества. Благодаря этому в празднике наблюдается общность поэтики церемониальной (светской/военной), свободной (народной/гражданской) частей.

Смыслом наделяются символы и эмблемы, принятые государственной властью в процессе ее развития, и выступающие в качестве элементов синтеза искусств. Установлено, что музыка является неотъемлемым его компонентом, воплощая идею праздничного действия в произведениях музыкального искусства.

Ключевые слова: День Победы, синтез искусств праздничного действия, музыка победных праздников.

Summary. The article is devoted to the study of the specifics of the embodiment of the victorious theme in the synthesis of the arts of the Victory Day in 1945. The music of the celebration is analyzed through the prism of the implementation of the historical and panegyric lines in the texts of the festive arrangements. The process of updating the language of the holiday, caused by a change in the artistic consciousness of the era, is characterized. The purpose and objectives of the article included the identification of the specificity of preserving the memory of the victory in the Great Patriotic War in the texts of the festive events. The material of the article was musical scores, presented in different forms of storage and media, literary and documentary publications, graphic, film, sound and photo documents about the war and the Victory Day in 1945. Deciphering and analyzing the materials showed that the synthesis of arts of the holiday is an important tool for creating a state-designed cultural environment conforming to the changing aspirations of society. Due to this, we can see a common poetic of ceremonial (secular / military) and free (popular / civil) parts in the holiday. Symbols and emblems, adopted by the government in the process of its development, and acting as elements of the synthesis of the arts, are endowed with meaning. It is established that music is an integral part of it, embodying the idea of a festive act in works of musical art.

Keywords: Victory Day, synthesis of arts of festive event, music of victorious holidays.

Празднество, как одна из старейших и главных форм культуры обладает различными механизмами синтеза пространственных и временных видов искусства. В процессе развития синтеза искусств праздника в него вовлекались актуальные для того или иного исторического периода виды и жанры.

Главным государственным праздником новейшей истории нашего Отечества, является «День Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов». В 1945 г. он совпал с празднованием Пасхальной недели и днем Георгия Победоносца. «День Победы» отмечался не только на государственном уровне, но и участвовавшей в Великой Отечественной войне русской православной церковью, хотя церковные формы празднования не вошли в официальную программу торжеств.

«Праздник победы 1945 г.» стал кульминацией «большого стиля». Чествованию победы посвящены образцы традиционных видов пространственных, временных и пространственно-временных искусств социалистического реализма, а также искусства XX века (кино, фотоискусство, радиовещание, телевидение и пр.). В синтезе искусств праздника сочетались формы самодеятельного искусства массовых советских праздников (шествий, театрализованных представлений, концертов, танцев и пр.) и профессионального, связанного с торжеством «большого стиля». В языке синтеза искусств праздника победы 1945 года наиболее устойчивыми также являются два содержательных плана: панегирический (славильный) и исторический (повествовательный).

Историческая тема прослеживается в литературных и документальных публикациях, изобразительных, фото- и видео материалах о войне. В музыкальном искусстве особое значение придавалось жанру песни. Празднование победы сопровождалось фронтовыми песнями, отразившими события войны и созданными профессионалами и любителями. Наиболее известными из них стали: «Священная война» В. Лебедева-Кумача, А. Александрова, впервые исполненная Краснознаменным ансамблем песни и пляски Красной Армии на Белорусском вокзале перед бойцами, уходившими на фронт [4, 4]; «Песня о Ладоге» П. Богданова, Л. Шенберга и П. Краубнера; «Вечер на Рейде» А. Чуркина, В. Соловьева-Седого; «В землянке» А. Суркова, К. Листова; «Моя Москва» А. Лисянского, И. Дунаевского; «Песня о Днепре» Е. Долматского, М. Фрадкина; «Прощайте скалистые горы» Н. Букина, Е. Жарковского; «Заветный камень» А. Жаркова, Б. Мокроусова; «Случайный вальс» Е. Долматовского, М. Фрадкина; «Дорога на Берлин» Е. Долматовского, М. Фрадкина и др. Многие песни войны не были опубликованы и остались в памяти фронтовиков.

В синтезе искусств Праздника Победы 1945 года тема истории русского воинства стала одной из центральных. В статье газеты «Известия» о приеме в Кремле в честь командующих войсками Красной Армии (май, 1945 г.) отмечалось: «Сегодня древний Кремль встречает победителей <...> В жестоких сражениях против немецко-фашистских захватчиков их вдохновлял образ наших великих предшественников – Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова, их, наших воинов-богатырей, осеняло победоносное знамя великого Ленина» [2, 1].

Идея памяти о великой истории русского воинства проводилась в произведениях «большого стиля» в изобразительном искусстве, музыке, литературе и др., в том числе и в оформлении станций московского метрополитена. Темой оформления станции «Новокузнецкая» (открыта в 1943 г.) стала «стойкость и борьба советского народа в годы Великой Отечественной войны». На щитах, расположенных со стороны платформ «изображены профили великих русских полководцев: Александра Невского, Михаила Кутузова, Александра Суворова, Минина и Пожарского, Дмитрия Донского <...> Между пилонами и сводом главного зала <...> идет гипсовый скульптурный фриз с фигурами солдат и офицеров разных родов войск Красной армии» [3, 175–177].

Тема истории воинской славы русского народа продолжена в оформлении станции «Комсомольская» (открыта 1953 г.). Станция считается «высшей точкой большого сталинского имперского стиля» [3, 108]. По главной оси ее центрального свода размещены восемь мозаичных смальтовых панно: «Победа Александра Ярославича в Невской битве», «Дмитрий Донской перед Куликовской битвой», «Суворов в Альпах», «Кутузов на Бородинском поле», «Ленин выступает на параде частей Красной Армии перед отправкой на фронт против Колчака», «Падение Берлина», «Парад Победы». Тема истории побед русской и советской армии звучит в оформлении станции «Автозаводская» (первоначально, «ЗИС», открыта в 1943 г.) в изображениях смальтовых мозаик «Советский народ в годы Великой Отечественной войны», в оформлении станций «Семеновской» (открыта в 1944 г.), «Парк Победы» (открыта в 2003 г.) и др.

В музыке «большого стиля» события военной истории нашли выражение в произведениях, созданных перед войной, во время войны и

после нее С. С. Прокофьевым, Д. Д. Шостаковичем, Н. Я. Мясковским, А. И. Хачатуряном и другими композиторами.

В визуальном и звуковом пространстве праздника 9 мая 1945 г. тема славления генералиссимуса И. В. Сталина, Советской Родины и ее защитников проводилась в качестве главной. В журнале «Фронтная иллюстрация» отмечается: «Поздней ночью с 8 на 9 мая весть об окончании войны по радио облетела москвичей. Тысячи людей устремились на улицы, на Красную площадь, чтобы быть вместе в эти незабываемые минуты... Герои торжества – воины. „Ура победителям!“ – кричат вокруг радостно возбужденные люди» [5]. Фронтовики встречали радостными возгласами и на празднично оформленных вокзалах. Улицы столицы и городов страны были украшены флагами, портретами Сталина и руководителей государства. Кульминацией народного празднества стали салют и фейерверк. Подобными торжествами отмечали праздник во всех городах СССР. В звуковом пространстве праздника сочетались формы профессионального и самодеятельного искусства: «Площади превращены в огромные эстрады. Гремят оркестры. Танцоры и певцы сменяют друг друга. Вот любимец москвичей Леонид Утесов выступает со своим джазом на Манежной площади» [5].

В официальной части праздника (парад и прием) пространственные и временные искусства объединялись темой прославления победителей. К проведению парада (июнь) на Красной площади был возведен Фонтан Победителей, для его участников пошито парадное обмундирование, изготовлены штандарты, с серебряным венком, обрамлявшим золотую пятиконечную звезду, алым бархатным полотнищем с золотой узорчатой ручной вязью, и золотыми кистями, сотни орденских лент, венчавших древки 360 боевых знамен и пр. «Большой стиль» торжества подчеркивался звучанием военных маршей, «Слався!» М. И. Глинки, Гимна Советского Союза в исполнении 1400 музыкантов, залпами артиллерийского салюта (50) и возгласами «Ура!».

Тема прославления Родины и воинов-победителей нашла выражение в визуальном пространстве торжества, проходившего в Георгиевском зале Московского Кремля. На его стенах расположены мраморные доски с высеченными названиями полков, флотских экипажей и батарей и фамилии офицеров и генералов, награжденных этим орденом (А. Суворова, М. Кутузова, П. Багратиона, Ф. Ушакова, П. Нахимова и др.).

Она «звучит» в различных образцах «большого стиля», в том числе и прикладного искусства. Как отмечает Т. А. Астраханцева: «Ваза „Победа“ А. Г. Сотникова – главное произведение не только мастера в его „военный“ период, но и всей советской малой архитектуры и декоративной пластики нового стиля» [1, 147]. Ваза создавалась в военные годы. В ней тема всенародного праздника соединяется с темой-реквиемом по погибшим героям.

Тема славы русского воинства находит воплощение в архитектурно-художественном оформлении станций метрополитена. В центральном зале станции «Новокузнецкая» (открыта в 1943 г.) расположены щиты в обрамлении знамен с надписью «Слава героям защитникам Ленинграда», «... Севастополя», «... Одессы», «... Сталинграда». Щит с надписью «Слава доблестным бойцам Великой Отечественной войны» расположен над выходом в город [3, 176–177]. Одной из кульминаций темы воинской славы является «флорентийская мозаика: алые знамена, герб СССР, даты 1917–1947», расположенная в восточном наземном вестибюле (1947 г.) станции «Площадь Революции» (открыта в 1938 г.). Справа и слева от нее золотом высечены слова гимна СССР в одной из первых редакций: «Славься отечество наше свободное...» [3, 212].

Необходимо выделить многочисленные славильные сочинения («здравницы») в честь Сталина, созданные в рамках самодеятельного и профессионального искусства. В газете «Красная звезда» от 9 мая 1945 г. под заглавием «Сталин – Символ нашей победы!» вышла статья Героя Советского Союза гвардии генерал-полковника Н. Е. Чибисова. В ней подчеркивалось: «В эти исторические дни наши взоры к великому полководцу и учителю – товарищу Сталину ... Воины Красной Армии вместе во всем народом переживают великую радость победы над врагом» [6]. И. В. Сталину была подарена не менее значимая, чем ваза А. Г. Сотникова, ваза с названием «Победа» с портретом «вождя» (форма Н. Суетина, роспись А. Скворцова, Л. Лебединской, А. Протопоповой, А. Яцкевич, 1946 г.). В контексте «большого стиля» особую значимость приобретает кантата С. С. Прокофьева «Здравница» (1939 г.), отразившая поиски композиторов в сфере объединения самодеятельного и профессионального направлений искусства.

Анализ синтеза искусств праздничного действа «Праздника Победы» 1945 года показал, что синтез искусств праздника является важным инструментом создания спроектированной государством культурной

среды, соответствующей изменяющимся устремлениям общества. Благодаря этому в празднике наблюдается общность поэтики церемониальной (светской/военной) и свободной (народной/гражданской) частей. Смыслом наделяются символы и эмблемы, принятые государственной властью в процессе ее развития, и выступающие в качестве элементов синтеза искусств. Отвечая устремлениям эпохи, доминирующим в музыкальной составляющей праздника 1945 г. становится жанр песни, звучащей на всех этапах проведения торжеств.

Литература

1. Астраханцева Т. Л. Стиль «Победа» в декоративно-орнаментальном искусстве 1940–1950-х годов: к проблеме дефиниций в советском искусстве сталинской эпохи // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления: сборник статей / сост. и отв. ред. Ю. Л. Косенкова. М.: КомКнига, 2010. С. 142–149.
2. Известия. 1945. № 121 (8731) (25 мая). 4 с.
3. Наумов А. М., Кусый И. А. Московское метро: путеводитель. М.: Вокруг света, 2006. 358 с.
4. Сидоровский Л. И. И только потому мы победили ...: очерки. – Л.: Советский композитор, 1985. 96 с.
5. Фронтовая иллюстрация // Журнал главного политического управления Красной Армии. М.: Воениздат НКО СССР, 1945. № 9–10. Май. URL: <http://www.savok.name/237-gazeta.html> (дата обращения: 9.04.2019).
6. Чибисов Н. Е. Сталин – символ нашей победы! // Красная звезда. – 1945. – № 107 [6095]. – 9 мая. URL: <http://elibr.shpl.ru/ru/nodes/39089-107-9-maya#mode/inspect/page/1/zoom/7> (дата обращения: 9.04.2019).

References

1. Astrahanceva T. L. Stil' «Pobeda» v dekorativno-ornamental'nom iskusstve 1940–1950-h godov: k probleme definicij v sovetskom iskusstve stalinskoj epohi [The style of “Victory” in the decorative and applied art of the 1940s – 1950s: to the problem of definitions in

- the Soviet art of the Stalin era] // *Arhitektura stalinskoj epohi: Opyt istoricheskogo osmysleniya: sbornik statej* [Architecture of the Stalin era: Experience of historical understanding] / ed. by Y. L. Kosenkov. Moscow: KomKniga, 2010, pp. 142–149.
2. *Izvestiya* [The News]. 1945. № 121 (8731) (25 May). 4 p.
 3. *Naumov L. M., Kusyj I. A.* Moskovskoe metro: putevoditel' [Moscow underground: tourist guide]. Moscow: Vokrug sveta, 2006. 358 p.
 4. *Sidorovskij L. I.* I tol'ko potomu my pobedili ... : ocherki [And only due to this we won ...: essays]. Leningrad : Sovetskij kompozitor, 1985. 96 p.
 5. *Frontovaya illyustraciya* [Illustrations from forefront] // *Zhurnal glavnogo politicheskogo upravleniya Krasnoj Armii*. Moscow: Voenizdat NKO SSSR, 1945. № 9–10. May. URL: <http://www.savok.name/237-gazeta.html> (9.04.2019).
 6. *Chibisov N. E.* Stalin – simbol nashej pobedy! [Stalin - a symbol of our victory!] // *Krasnaya zvezda*. 1945. № 107 [6095]. 9 May. URL: <http://elibrary.shpl.ru/ru/nodes/39089-107-9-maya#mode/inspect/page/1/zoom/7> (9.04.2019).

ДЕМИНА

Вера Николаевна

доктор искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
Ростовской государственной
консерватории
им. С. В. Рахманинова

Vera N.

DEMINA

Doctor of Art History,
Associate professor of the
Department of Music History,
Rachmaninov Rostov State
Conservatory

vnd-80@mail.ru

СИНЕРГИЯ КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА

SYNERGY AS THE BASIS OF MUSICAL ENLIGHTENMENT

Аннотация. В данной статье предпринята попытка рассмотреть современную модель музыкального просветительства, подчиненную главной цели: пробуждению эстетической активности реципиента, которого просветители не снабжают информацией, а побуждают к самостоятельному когнитивному процессу, меняя его статус, переводя из положения пассивного объекта в роль активного субъекта. Эта техника ролевого вовлечения представлена как основа коммуникативной формы, предлагаемой слушателям и читателям М. С. Казиником, в частности, в его книге «Тайны гениев-2». Однако в его волновую теорию просветительской деятельности автором статьи вносятся некоторые коррективы: так, настройка «приемника» на «частоты» передатчика не представляется «одноволновой», «одноканальной». Она захватывает разные каналы человеческого восприятия, связанные с различными областями знания, и основывается не на последовательной смене синергетических кругов, или пластов, а на их контрапункте. Подобный процесс художественного восприятия, поддержанный представлениями, почерпнутыми из смежных и параллельных областей искусства и науки, основанный на полифонии синергетических пластов, опирающийся на мощный интеллектуальный и эмоциональный потенциал личности, приводит к желаемым результатам в сфере эстетического постижения мира и сполна обеспечивается природным даром человека, именуемым Синергией¹.

¹ **Синергия** (греч. *συνεργία* – сотрудничество, содействие, помощь, соучастие, сообщничество; от греч. *σύν* – вместе, др.-греч. *ἔργον* – дело, труд, работа, (воз)действие) – усиливающий эффект взаимодействия двух или более факторов, характеризующийся тем, что совместное действие этих факторов существенно превосходит простую сумму действий каждого из указанных факторов, эмерджентность. См.: Жилин Д. М. Теория систем. – М.: УРСС, 2004. – С. 183.

Ключевые слова: музыкальное просветительство, синергия, реципиент, полифония синергетических пластов, активный субъект, пассивный объект, техника ролевого вовлечения, приемник, передатчик, волновая теория, Казиник.

Summary. This article considers the modern model of musical enlightenment, subordinate to the main goal: to awaken the aesthetic activity of the recipient, which is not supplied with information by the educators, but induce an independent cognitive process, changing its status, translating from the position of a passive object to the role of an active subject. This technique of the nrole involvement is presented as the basis of the communicative form offered to the students and readers by M. S. Kazinik, in particular, in his book "Secrets of geniuses-2". However, the author of the article makes some adjustments to his wave theory of enlightenment activity: for example, setting the "receiver" to the "frequencies" of the transmitter does not seem to be "one-wave". "Single channel". It captures the different channels of human perception associated with different areas of knowledge, and is based not on a sequential change of synergistic circles, or layers, but on their counterpoint. This process of artistic perception, supported by ideas drawn from adjacent and parallel fields of art and science, based on polyphony of synergistic layers, based on the powerful intellectual and emotional potential of the individual, leads to the desired results in the field of aesthetic comprehension of the world and is fully provided by the natural gift of man, called Synergy.

Keywords: musical enlightenment, synergy, recipient, polyphony of synergistic layers, active subject, passive object, role-playing technique, receiver, transmitter, wave theory, Kazinik.

Почему статья озаглавлена именно так, и в связи с чем в основе определения заложено понятие *синергии*, а не *синтеза*? Вопрос не кажется праздным, поскольку он обращен к специфике музыкально-просветительского ремесла, являющегося здесь главным предметом рассмотрения и направленного, в первую очередь, на пробуждение в так называемых реципиентах активности эстетического восприятия. Вот почему хочется в качестве моральной опоры избрать мысль М. С. Казиника о том, что в центре музыкально-просветительской деятельности оказывается не столько само музыкальное искусство, сколько взаимоотноше-

ния с ним воспринимающих сам художественный объект. А между тем синтетический аспект гораздо больше тяготеет к характеристике самого творческого акта и к его результату, в то время как синергетический ракурс нацелен на процесс восприятия, в основе которого лежит та же формула, которая определяет динамику самого творчества и «механику» его продвижения – популяризации. «Философ Эммануэль Левинас считал, что работа творца-художника состоит из трех этапов: Принять. Оценить. Передать» [1, 16]. Но Бернар Вербер в своей мистической притче, по его собственному мнению, «свободной от любых ограничений», не довольствуется только этой цитатой. И в эпиграфе к его книге, подписанном Эдмондом Уэллсом, среди «*трех великих сил*», которые «вселенную наполняют и пронизывают» [курсив автора – Н.М.], первое место занимает самая созидательная из них «*сила Ассоциации, Сложения и Любви*» [1, 11], закономерно противопоставленная силам Подчинения и Нейтральности. И эта мысль напрямую относится к тому, что составляет корень и сердцевину эстетического постижения, которое со стороны просветителя, как проводника и проповедника, не может быть ни насильственным, ни безразличным по отношению к тому, кого он порой, по давно изжившей себя привычке, пытается «наполнять знаниями», назидать и наставлять. И это касается не только того, что обычно именуется «музыкальной пропагандой» ...

В залах художественных музеев мы нередко наблюдаем одну и ту же картину: кое-кто из экскурсантов, заслушав ученую речь экскурсовода о светотени, пространственной перспективе и прочих элементах живописной техники, незаметно отбивается от своей группы, предпочитая тихо отсидеться на бархатной банкетке, молча застыть у другого живописного полотна или перейти в следующий демонстрационный зал. Такое поведение свидетельствует не о том, что посетитель музея глух и слеп к шедеврам живописи и не о том, что услышанный им комментарий недостаточно содержателен. Причины подобного «самоотстранения», конечно, могут быть разными, но одна из них, самая популярная, объясняется отсутствием у того, кто «ведет» и «приобщает», конструктивного подхода к своему делу. Очевидно, что избранные формы «популяризации прекрасного» если и не насильственны в самом отрицательном значении, то, по крайней мере, нейтральны по отношению к тому, на кого направлены: они не просто не задевают эмоций реципиента, но и не вовлекают его в активный процесс восприятия, не вызывая ни по-

требности, ни интереса. К подобному результату приходят нередко музыковеды, вещающие с филармонических подмостков о «вечном» и «главном». Так чем же «зацепить» сознание того, кто очевидно из пассивного объекта воздействия должен превратиться в действующий субъект, в участника равноправного сотворчества с тем, кто обращается к нему с призывом полюбить, прочувствовать, насладиться, проникнуться, внять и т. п.? Но ведь достаточно бывает попросту завести механизм ассоциативной игры, пробуждающей живость чувства, смелость мысли или неожиданность открытия: «Да, это действительно так! Как же я сам не догадался? Но я же предчувствовал это!».

Эта техника ролевого вовлечения лежит в основе той коммуникативной формы, которую зачастую предлагает своим слушателям и читателям М. С. Казиник. Чтобы прийти к подобному выводу, достаточно перелистать тот раздел его книги «Тайны титанов-2», в котором автор приглашает свою аудиторию к общению вокруг «Моцарта и Сальери» и где бессмертный создатель маленькой трагедии и гениальный автор «Свадьбы Фигаро» оказываются центральными героями беседы. Чем она привлекательна? Да прежде всего тем, что автор не нарушает им же установленных основных табу: он не препарирует музыкальную ткань и не обрушивает на «непосвященных» всю тяжесть структурного анализа, который нередко оказывается главным врагом непосредственного восприятия музыки. Кто из нас, посещавших уроки музлитературы в училище и школе, не становился жертвой учителя, завершавшего подробный добросовестный анализ трепетной «весенней сказки» Римского-Корсакова внешне безобидной фразой: «И заканчивается Ария Снегурочки в тональности ми мажор на тонике», позволив банальности нанести сокрушительный удар по пробуждающемуся воображению ученика, готового поверить в «реалии волшебства»...

Безусловно, опытный просветитель избежит подобных просчетов и не станет предлагать посетителям филармонических концертов вместе проанализировать конструктивные подробности шедевра. М. С. Казиник не случайно решительно отвергает для себя роль «популяризатора музыки или какого-нибудь другого вида искусства». В цитируемом здесь фрагменте книги он как бы невзначай сравнит манеры речевого поведения Моцарта и Сальери: если первый в своих непосредственных репликах выражает «естество», то второй в каждом слове воплощает значимость своих изъяснений. Впрочем, перечень противопоставле-

ний можно и продолжить. Общаются герои совершенно по-разному. Моцарт стремится к единению с собеседником и не только, в своей непосредственной манере называет Сальери другом. Он и в творческом смысле почитает его равней себе и, упоминая Бомарше, налету бросает фразу: «Он же гений, как ты да я». Напротив, его визави склонен к конфронтации, и «гуляку, безумца праздного» он не стыдится поучать, резонерствовать, а наедине с собой признается сам себе в том, что «нашел врага» и, наконец, произносит роковой приговор, в котором холод цинизма соединен с ядом нетерпимости:

*Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! Чем скорей, тем лучше.*

Так, незаметно для самого читателя, автор увлекает его в круг литературного, психологического и философского анализа, не декларируя своих намерений. Он смещает на пути преграды, подобно опытному танцору, который, не прекращая изящных движений и не отступая от своей партнерши, легким движением убирает с дороги невесть откуда взявшийся стул. А в роли неожиданных, но вполне преодолимых препятствий в приятном и увлекательном погружении в суть феномена здесь выступают закоренелые предрассудки, давно и плотно окружившие пушкинский миф. И вот легко, как сон, как чара, улечучивается привычное суждение о «посредственности» Сальери. Кстати, у самого поэта оказывается весьма значимой эта фраза, проскользнувшая в речах Сальери отнюдь не в припадке самолюбования, поскольку тот чрезмерно требователен и суров в своих самооценках, но вынужден признать:

*Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.*

И Пушкин вместе с героем произносит этот вердикт. Ведь в пушкинскую пору слава Сальери звенела громко и разносилась далеко: он, как и Россини, оставался «баловнем Европы». Недаром же после реконструкции театр Ла Скала открылся именно его творением! Для нас, нынешних, звучит непостижимо-неожиданно тот факт, что поэт, который погиб спустя лишь 12 лет после смерти композитора, был его

современником и, стало быть, свидетелем головокружительных успехов Сальери!

Так, произведя ревизию традиционного отношения к мифу, Казиник вводит своего читателя (или слушателя лекций) в сферу историко-культурологического анализа, нисколько не перегружая свой текст деталями, фактами и терминами. И не забудем, что все это действие «прямого погружения», согласно авторскому определению, действительно, подобно танцу, происходит под музыку самого Моцарта, которая, конечно, служит не фоном, а центром повествования. Вот уже в самом начале разговора автор в памяти своего читателя, в том случае, безусловно, если тот знаком с оперой «Свадьба Фигаро», уверенным жестом включает «запись» арии Керубино «Voi che sapete». Очевидно, что для самого Казиника конкретный текст данной арии имеет огромное значение и важно, что звучит он из уст героя, которого писатель и лектор провозглашает двойником Моцарта, заметив совпадение его имени со сравнением, прозвучавшим в речах Сальери: «Как некий херувим...». «Так “Керубино” в переводе и значит “херувим”»? Мы словно наяву слышим восторженный вздох изумления, невольно вырвавшийся у тех певиц, что не раз певали эту арию, но не слишком поднапорели в чтении научных трудов. И тогда их ожидает в книге Казиника еще одно любопытное откровение: автор называет тему главной партии соль-минорной симфонии Моцарта минорной вариацией быстрой арии Керубино (теперь уже речь идет именно о ней!). И тут родство двух тем отрицать невозможно: те же интонации вдоха и тот же ритм взволнованного сердцебиения!

Итак, в беседе с читателем или слушателем просветитель действительно просвещает, увлекает, удивляет, развлекает, что тоже имеет место! Он *побуждает*, но не *заставляет* вслушиваться, вчитываться в текст, размышлять и даже возражать автору, который никого не подавляет и мнения своего не навязывает. К примеру, кто-то из тех, кто с увлечением слушает и читает рассуждения Казиника, вправе не согласиться с его убежденностью в том, что главным персонажем «Свадьбы Фигаро» оказывается Керубино, и одновременно разделить его уверенность в том, что Фигаро как герой, определяющий развитие фабулы, уступает пальму первенства. Но вот кому? И кто-то без колебаний ответит: «Сюзанне!» И будет тоже по-своему прав, доказывая, что Керубино в большей степени не субъект, а объект, которого Сюзанна постоянно

«вплетает» в интригу, втягивает в игру, оказываясь главным двигателем и главным режиссером сюжета, Ну, а в исполнительской версии спектакля, в частности, в постановке, осуществленной в 2017 году Большим театром Женевы, Керубино принадлежит роль эмоционального рупора Сюзанны и Графини, и в результате обе его арии оказываются развернутыми репликами в психологическом дуэте Керубино поочередно с каждой из этих героинь.

Но подлинное призвание просветителя и не заключается в преподавании совершенных истин и непреерекаемых суждений. Его предназначение в другом: он – «будитель», который динамизирует сознание своей аудитории. Подчеркнем одну особенность: воспринимающее сознание движется синергетическими кругами, оно не перемещается последовательно по анфиладе «комнат», в каждой из которых заключена какая-либо область знаний, будь то поэзия, история или философия. Сии круги словно бы напластовываются – накладываются друг на друга – так получается особая синергетическая структура, можно сказать, синергетическая полифония пластов! И содержание каждого круга, каждого пласта реципиент вправе выбирать самостоятельно, вводя в ассоциативную игру свои параллели, вовлекая в беседу, плавно переходящую в дискуссию, новых участников.

И совершенно очевидно, что читатель и слушатель не должен видеть в просветителе поводыря, которому слепо доверяет и за которым безвольно следует. В любой момент он вправе отказаться от поддержки, «высвободить руку», уйти от сопровождения, отстраниться, перейти «на другую сторону», устремиться к другому спутнику и единомышленнику. Ведь его выбор не предрешен и в то же время любые новые предпочтения не предполагают полного разрыва с прежним авторитетом, чьи мнения, взгляды, образы и метафоры могут все так же очаровывать и волновать! К тому же сам диспут на определенные темы, которые просветитель и его реципиент толкуют по-разному, и будет служить продолжением их отношений.

Так, к примеру, кто-то может не соглашаться с Казиником, не признающим Зависть главным мотивом, движущим Сальери. А впрочем, его мнение, по-видимому, абсолютно справедливо, если рассматривать взаимоотношения Моцарта и Сальери в реальных исторических условиях, о чем писалось и говорилось уже не раз. Однако в пространстве художественного текста – и в маленькой трагедии Пушкина, и в камер-

ной опере Римского-Корсакова – Сальери пребывает в тисках мучительной зависти и признает это сам, прослеживая траекторию своего морального падения:

*Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.
Нет! Никогда я зависти не знал,
О, никогда! — ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущую бессильно?
Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую.*

А далее сама динамика погружения в суть феномена потребует от автора книги обращения к дефинициям, относящимся к области психологии и социологии. Ведь как справедливо утверждает в своих философских раздумьях И. А. Ильин, представленная в роли «внутренней побудительной причины» зависть «болезненна, разрушительна, враждебна», а сам «жестокий завистник – зложелатель...» [3, 98-99]. «Если же его ярость расширяется до социальной программы, тогда она выливается в классовую борьбу; и начинается марксистская гражданская война» [3, 99].

И если принять за основу подобную драматургию когнитивной фабулы, то нам не придется удивляться не только созвучности мыслей авторов, разделенных историческими и мировоззренческими рубежами, но и тому, насколько естественно и органично Казиник переходит от темы моцартианства к проблемам сохранения генофонда, к возвращению генетической памяти антигероям современности. Касается он и основ миропорядка и исторических закономерностей развития человечества, соотношения религий и еще многого другого, выходящего за пределы основного предмета разговора о музыке. Но не случайно просветитель

провозглашает ее «высшей формой выразительности» [4, 304] и «вершиной пирамиды всех искусств» [4, 305], поскольку Музыка, опираясь на синергетическую природу человеческого восприятия, прокладывает путь к системному познанию мира.

Тогда становится очевидным, что «волновая теория», положенная Казиником в основу своей просветительской деятельности, в значительной степени корректируется и дополняется его живой практикой, и это несмотря на то, что выдвинутые им основные постулаты возражений не вызывают. «Классика требует предельной настроенности, интенсивного сопереживания. Для ее восприятия нужно особое состояние, потребность – она не может просто так прийти и аккомпанировать обыденной жизни» [4, 305–306]. Этим бесспорным тезисом определяется не только «главная задача книги в целом и каждой главы» [4, 306], но и мотивация музыкального просветительства как особой социокультурной миссии.

И все же рассуждения автора о необходимом «совпадении волны приемника и передатчика», на наш взгляд, нуждаются в уточнении. Прежде всего, музыкальное восприятие не ограничивается слуховыми анализаторами и осуществляется не на одной волне, а оказывается сложным многоканальным процессом. Эту особенность восприятия наглядно доказывают фольклорные примеры, относящиеся к разным национальным традициям. Так, слушая народную армянскую Песню о пахаре в исполнении карабахской певицы Анны Бегларян, мы обращаем внимание за значение пространственных ощущений и в самом тексте песни, и в ее интерпретации. Широкие интервалы в сочетании с мелизмами и наполненным тембром исполнительницы не просто рисуют широкий простор пашни – они передают стремление героя песни – земледельца, создателя, возделывателя, от лица которого идет повествование, охватить окружающий мир в его единстве, заключить его в объятья – почти так, как говорится о подобном порыве в философских строках А. К. Толстого, благословлявшего леса. Характерно, что в песне жажда единения с природой выражена сильнее имманентными средствами музыкального языка. Поэтический текст представлен лаконичной и мудрой проповедью, обращенной пахарем к своим сыновьям: «Волы – это ваши братья. Не обижайте их. Не бейте кнутом».

Фольклорные образцы, представленные народной певицей, отличаются гармоничным слиянием бытового и бытийного. Например, в од-

ной из песен мерные звуки ручной мельницы, дробящей зерно, сливаются в ритмический образ семейной жизни, смысла которой видится героине в первородной потребности прокормить детей, сохранить очаг. Можно ли сомневаться в том, насколько важны в характеристике образа бытовые детали, связанные с кинетикой, с жестами, с повседневным укладом старинного дома? И сам образ песни формируется как широкомасштабный, всеохватный. Не случайно Т. С. Есаян в своей работе, посвященной обретению формирующейся личностью ребенка представлений о реальном мире вещей и явлений на основе фольклора, замечает: «...Эстетическое отношение не имеет конкретного предмета. Оно является универсальным отношением ко всему, что окружает человека, ко всей действительности» [2, 24]. Заметим также, что фольклор как особая форма «передачи и принятия культурно-этических и эстетических идеалов» [2, 25] отличается огромной степенью синергетической насыщенности. Это утверждение отнюдь не противоречит эксклюзивности той волновой настройки, которая обеспечивает процесс художественного восприятия в представлениях Казиника. «... Поскольку каждое произведение имеет свою волну, свое уникальное поле, то и подготовка к восприятию каждого произведения будет обладать особой волной, цель которой – найти прямую дорогу между настроенностью Души и конкретным музыкальным произведением конкретного композитора, представляющим определенное время и стиль» [4, 306].

Иными словами, чем богаче и разнообразнее опыт познания человека, тем легче и проще окажется дорога к постижению музыки не только как единичного вида искусства, но и как важнейшей составляющей человеческого микрокосмоса. И то, насколько доступны личности поля смежных и параллельных знаний, сыграет громадную роль в формировании ее специальных представлений о конкретной эстетической сфере.

Данная закономерность распространяется на разные виды когнитивной деятельности. Так, например, известно, что величайшие открытия Ч. Дарвина в области ботаники, которая не стала для него «развлечением или хобби» [1, 8], позволили ему не только преодолеть «материалистическую узость» его гениального учения о происхождении видов – они одарили его прочной связью с самой сущностью мироздания. Эту счастливую идею, размышляя о подвиге ученого, Г. Вербер выразил рельефно и убедительно: «Мне нравится осознание своей биологической уникальности, древности и родства со всеми иными

формами жизни, оно позволяет чувствовать себя в естественном мире, как дома, понимать свою значимость в биологическом смысле...» [1, 15–16].

Нет сомнения в том, что дверь в этот дом гармоничного единства открывается именно этим ключом – синергетическим кодом, генетически заложенным в природе человека. Оттачивать и совершенствовать этот заветный ключ призван помочь музыкант-просветитель, который занят отнюдь не только настройкой и ремонтом «приемников», согласно представленной здесь теории просветительства. Его призвание выше и сложнее: он помогает каждому, устремленному к знанию, войти в мир естественных ассоциаций, ненадуманных метафор. В этом мире увлекают воображение театральной игрой образы инструментальных шедевров Моцарта, пленяет хореографической пластикой мелос Глинки, благоухают ароматами волшебные сады Шехерезады, соединяются в графические фигуры острые ритмы «Болеро» Равеля, устремляется к возвышенному «Поцелую» Родена своей божественной поэтикой и высочайшим эросом «Как дух Лауры» Листа, с кинематографической беспощадностью раскрываются бездны человеческой жестокости и социальной несправедливости в симфониях Шостаковича, архитектурно-мощно возвышаются над хаосом бытия «Богатырские ворота» Мусоргского и светло и чисто восходит сияние под сенью звукотворного храма Баха.

Словом, среди всех даров, отпущенных человечеству, есть еще один, в котором на основе соединения, пересечения, скрещивания и даже параллельного сопоставления соединяются все другие. Он и зовется Синергией.

Литература

1. *Вербер Б.* Дыхание богов. М.: ГЕЛЕОС: РИПОЛ классик. 2009. – 624 с.
2. *Есаян Т. С.* Генеративные потенциалы детского фольклора как художественно-эстетической этнопедагогики // *Культура. Наука. Интеграция.* №2 (18). 2012. – С. 21–28.
3. *Ильин И. А.* Книга раздумий. Я вглядываюсь в жизнь. – 2-е изд. – Минск: «Православная церковь», 2015. – 287 с.

4. Казиник М. С. Тайны гениев. – 2-е изд. – М.: Новый Акрополь. 2015. – 584 с.
5. Сакс О. Река сознания. – М.: АСТ. 2018. – 224 с.

References

1. Verber B. Dyhanie bogov [Breath of the gods]. Moscow: GELEOS: RIPOL klassik. 2009. 624 p.
2. Esayan T. S. Generativnye potentsialy detskogo fol'klora kak hudozhestvenno-esteticheskoy etnopedagogiki [Generative potentials of children's folklore as artistic and aesthetic ethnopädagogy] // Kul'tura. Nauka. Integraciya. №2 (18). 2012, pp. 21–28.
3. Il'in I. A. Kniga razdumij. Ya vglyadyvayus' v zhizn' [The book of thought. I look into life]. 2nd ed. Minsk: Pravoslavnaya cerkov', 2015. 287 p.
4. Kazinik M. S. Tajny geniev [Secrets of geniuses]. 2nd ed. Moscow: Novyj Akropol'. 2015. 584 p.
5. Saks O. Reka soznaniya [River of consciousness]. Moscow: AST. 2018. 224 p.

МЕЩЕРЯКОВА

Наталья Алексеевна,

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры сольного
пения Ростовской
государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

Natalia A.

MESHCHERYAKOVA

PhD in Art History,
professor
of the Department of Solo
Singing, Rachmaninov Rostov
State Conservatory

natali863@bk.ru

ПРОДАЖА МУЗЫКАЛЬНОГО КОНТЕНТА В ИНТЕРНЕ- ТЕ (ОПЫТ БОЛГАРСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО РАДИО)

SELLING MUSIC CONTENT ON THE INTERNET (THE EXPERIENCE OF THE BULGARIAN NATIONAL RADIO)

Аннотация. Статья открывается краткой историей об электронных продажах музыкального контента с 1999 года до наших дней. Болгарское национальное радио (БНР) в 2012 году начало продавать свои записи в интернете. БНР предлагает уникальные записи выдающихся болгарских и мировых артистов во всех жанрах, продвигаются шесть музыкальных ансамблей Болгарского национального радио (Большой симфонический оркестр, Смешанный хор, Биг бенд, Фольклорный оркестр, Детский хор, вокальная группа «Радиоребята»), распространяется болгарская музыка, возрождаются для новой жизни музыкальные записи и успешно продаются по всему миру через более 150 платформ, в том числе. iTunes, eMusic, Amazon, Spotify и другие. Это поставило его рядом с крупнейшими мировыми производителями и издателями музыки. В статье большой акцент сделан на процессах и организации этих мероприятий, о преимуществах и перспективах дигитальной дистрибуции. Требования пользователей меняются, и это меняет рыночные модели, двигаясь в направлении все большего распространения потоковых загрузок за счет даунлоудов и физических носителей.

Ключевые слова: интернет, продажа, музыка, Болгарское национальное радио, дистрибуция.

Summary. Report goes back with a brief history on sales of music content via Internet from 1999 to our days. Bulgarian National Radio in 2012 started selling its own records on the Internet. It is offered unique live and studio recordings of outstanding Bulgarian and international artists in all genres, promotion of the six musical ensembles of the BNR (big symphony orchestra, mixed choir, big band, folk orchestra, children's choir, vocal group "Radiokids") distribute Bulgarian music, infuse new life into our music archives, doing successful sales worldwide via over 150 platforms incl.

iTunes, eMusic, Amazon, Spotify etc. This gives to BNR the opportunity to be among the biggest music producers and publishers. The report describes the processes and organization of these activities, the problems, advantages and future of the digital distribution. User requirements are changing and this changes market patterns, moving towards more usage of streaming then downloads and compact discs.

Key words: Internet, sale, music, Bulgarian national radio, distribution.

Сразу после массового доступа в Интернет в качестве средства связи пользователи Интернета осознали огромные возможности, которые Интернет предлагает не только для обмена всеми видами информации, но и для музыкальных файлов.

В 1999 году создана SoundJam – программа была написана Джеффом Роббином и Биллом Кинкейдом и выпущена компанией Casady&Green и стала базовой моделью, основу которой позже разработал музыкальный магазин Apple iTunes. Он был опубликован в мировой сети в январе 2001 года, его оригинальная версия предназначалась только для Macintosh, а позднее, в 2003 году, он также был разработан для системы Windows.

Очень быстро iTunes превращается в ведущий онлайн-магазин среди других платформ и сейчас три четверти мировой торговли осуществляется им, а уже в 2011 году продажи в цифровом формате превысили спрос на физические носители (источник Nielsen SoundScan), причем объем электронной дистрибуции неуклонно растет, особенно после запуска платформы Google play и Spotify.

В настоящее время более 40% доходов мирового музыкального бизнеса генерируется цифровыми загрузками, и этот процент увеличивается с каждым годом. В последние годы доля продаж цифровой музыки по сравнению с продажами физических дисков увеличилась на 40%, причем более 500 крупных и небольших международных сайтов легально продают музыку – это ясно показывает, что все чаще потребители музыки предпочитают покупать музыку через Интернет вместо музыкальных магазинов на физических носителях. Это связано с тем, что качество законных MP3-файлов практически не теряется в качестве звука (так называемый формат AAC+), а также тот факт, что пользователь может иметь желаемую песню на своем компьютере, iPod или мобильном телефоне сразу же после того, как музыка была оплачена. К преимуществам

для пользователя также могут быть добавлены низкие цены, экономия пространства, возможности покупки одного выбранного трека и т. д.

Цены на альбомы и их отдельные записи (треки) определяются виртуальными магазинами, в которых предлагаются записи – полностью в соответствии с внутренней рыночной политикой соответствующих платформ в соответствии с географическим расположением интернет-магазинов и их маркетинговых стратегий. Они варьируются от \$ 4,99 до \$ 19,99 за альбом и от \$ 0,39 до \$ 0,99 за один трек.

В 2012 году Болгарское национальное радио (БНР) вышло на мировой рынок цифрового распространения музыкального контента. В БНР хранится 1 млн. записей (в том числе 148 000 собственного производства), фонотека была основана в 1935 году, а самая старая запись датирована 1897 годом! В Золотом фонде – 45 000 архивных единиц, включающих в себя выступления, интервью, передачи, музыкальные записи и многое другое. Предметом интернет-продаж служат только записи, которые продюсировало БНР, с проверенными артистическими и техническими качествами, привлекающими интерес широкой аудитории болгар и иностранцев с таким спектром жанровых и репертуарных характеристик, чтобы предлагать уникальные и продаваемые продукты. Таким образом обеспечивается новая жизнь и другое использование архивов и новое производство Болгарского национального радио. Другим фактом является присутствие БНР во Всемирной сети наряду с крупнейшими музыкальными издательствами, такими как Electric & Musical Industries Ltd (EMI), Sony Music Entertainment, Universal Music Group, Warner Music Group, Deutsche Gramophon и другими. Не стоит пренебрегать простой социализацией этих записей, которые десятилетиями «хоронили» в архивах.

После решения о цифровом распространении рабочие процессы этих действий были следующими:

- выбор уже оцифрованной продукции БНР на основе системы различных критериев и переформатирования в определенные форматы;
- выбор, оценка технических характеристик и загрузка магнитофонных записей в указанном формате (WAVE 44100 Гц, 16-битный музыкальный формат) и сопутствующих метаданных;
- создание альбомов и описание записи в файлах Excell с подробными метаданными по заданным метрикам;

- перевод названия, правильная транслитерация латинских букв участников записи или их правописание по мере того, как их имена накладываются на латинский алфавит. Это также относится к любым другим метаданным, сопровождающим каждый трек;

- назначение каждому отдельному треку ISRC (Международный стандартный код записи) - уникального 12-значный международного идентификационного кода для музыкальных записей. Он был предоставлен IFPI (Международной федерацией звукозаписывающей индустрии) и служит для признания и защиты записей БНР от пиратов;

- сканирование существующей или создание виртуальной обложки альбома, где треки объединяются в коллекции (альбомы);

- загрузка аудиофайлов и метаданных для него на сайт посредника, проверка файлов и данных о качестве звука и точности загрузки.

Критерии отбора: жанровое разнообразие, уникальность, историческая и социальная значимость, высокие художественные качества и хорошие технические характеристики, максимальная ясность в вопросах авторского права и смежных прав и т. д. Музыкальные записи бывают как студийные, так и живые, из разных залов, фестивалей, конкурсов и так далее.

Цели выбора:

- охват максимального диапазона жанров в первый год продаж, чтобы «попробовать» рынок и определить «бестселлеры» на будущее;

- продвижение ансамблей Болгарского национального радио (Большой симфонический оркестр, Смешанный хор, Биг бенд, Фольклорный оркестр, Детский хор, вокальная группа „Радиоребята“) со своими дирижерами, работающими с коллективами на протяжении многих лет и по настоящее время, выдающимися солистами и топ-исполнителями на сцене и в студии;

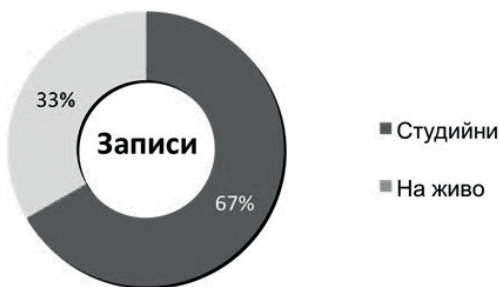
- отбор лучших образцов из болгарского классического музыкального наследия и произведений современных композиторов;

- поиск записей мировых музыкантов на БНР. В результате чего были обнаружены записи Давида и Игоря Ойстраха, Кирилла Кондрашина, Германа Абендрота, Мстислава Ростроповича, Святослава Рихтера, Дмитрия Шостаковича и других;

- привлечение записей многих болгарских артистов, таких как Николай Гяуров, Недялка Симеонова, Эмил Камиларов, Дина Шнайдер-

ман, Васко Абаджиев, Георги Бадев, Николай Евров, Антон Диков, Стефан Попов и другие;

Особое внимание было уделено соотношению «живых» и студийных записей. Высоко оцененное «живое» выступление занимает одну треть из предложенных записей:



В результате этих действий:

- записи БНР стали доступны в более чем 150 виртуальных магазинах, включая iTunes, Amazon.com, 7digital, eMusic, Spotify, Napster и другие. С марта 2013 года более 1200 записей были загружены в самую популярную музыкальную поисковую систему YouTube, откуда их можно прослушать;

- на продажу было выставлено более 4500 треков;

- на основе записей в музыкальной библиотеке было создано более 450 новых сборников/альбомов;

- созданы базы данных Excel с информацией об: альбоме, названии, титульной версии, авторах текстов и аранжировок, дирижерах, исполнителях и солистах, и т.д.;

- десятки бесценных записей на магнитной ленте были оцифрованы, что поддерживает процессы дигитализации архивов БНР;

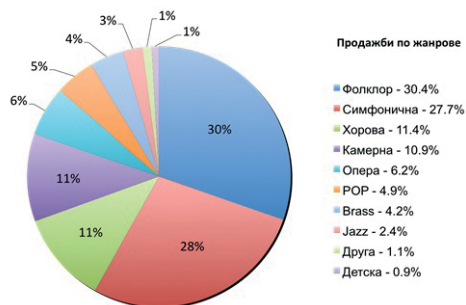
Покупка записей в Интернете осуществляется по трем основным направлениям:

- скачивание/download всего альбома;

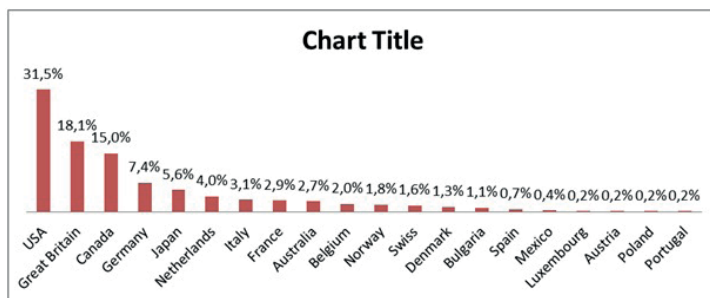
- скачивание/download отдельного трека;

- потоковая передача/streaming отдельного трека.

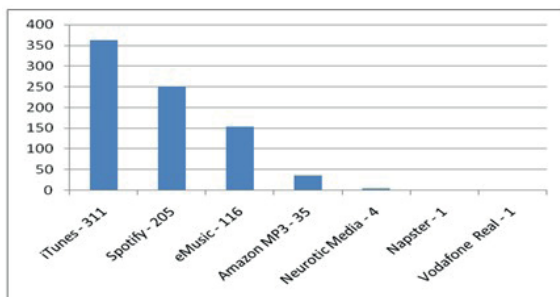
Коэффициент продаж для каждого жанра:



Распределение продаж по странам:



Для отдельных платформ, которые являются конечными продавцами продукции, соотношение продаж таково:



В связи с продажами был предпринят ряд административных шагов. Но наибольший интерес представляет то, какие тенденции можно учесть на основе этого опыта:

- оцифровка ведет к изменениям на каждом этапе бизнес-модели музыкальной индустрии – производства, публикации, продвижения, распространения и потребления;
- происходят изменения в отношении и потребностях потребителей;
- стрийминг выделяется как музыкальная платформа будущего без четкой альтернативы на данный момент;
- оцифровка способствует вхождению в отрасль новых игроков онлайн-платформ распространения, предлагающих различные виды потребительского переживания.

С точки зрения дистрибуции надо подчеркнуть, что эти платформы созданы для удовлетворения потребностей потребителей, которые также изменились. Новые возможности цифрового распространения стали результатом преобразований, направленных на удовлетворение потребностей конечных пользователей.

Инновационные платформы, предлагающие для удобства пользователей большие каталоги музыкального контента, легкий доступ, приводят к снижению физических продаж. Уже стало возможным оптимизировать контент для конечного потребителя. Это делается с помощью алгоритмов и тщательного создания баз данных, включающих обширную информацию о вкусах и привычках онлайн-слушателей. Путь музыки к слушателю сокращается. Хранение записей заменяется их загрузкой, и это становится будущим индустрии звукозаписи.

Деятельность Болгарского национального радио была отмечена на международном медиа-фестивале «Mediamix-2014» в Албене специальным призом за использование современных мультимедийных технологий. Дигитальная продажа записей БНР на данный момент приостановлена, но мы твердо убеждены, что цифровое распространение – это будущее музыкального бизнеса.

ГЕОРГИЕВ

Момчил Любенов

профессор, зав. кафедрой
управления музыкальной
индустрией Национальной
музыкальной академии имени
Панчо Владигерова (Болгария)

Momchil

GEORGIEV

Professor,
Head of the Department of Music
industry management,
Pancho Vladigerov National
Academy of Music (Bulgaria)

sofiamusicweeks@abv.bg

**ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КУБАНИ
В СОВРЕМЕННОМ СЕЛЬСКОМ СОЦИУМЕ
(ОПЫТ НАБЛЮДЕНИЯ)**

**TRADITIONAL MUSICAL CULTURE OF KUBAN
IN MODERN RURAL SOCIETY (OBSERVATION
EXPERIENCE)**

Аннотация. Статья посвящена проблеме динамики в области традиционной музыкальной культуры, развивающейся в условиях современного сельского социума. Такие процессы, как миграция населения, изменяющая социокультурный облик сельских населенных пунктов, резкое уменьшение числа коренного населения станиц и хуторов, урбанизация сельской жизни влияют на состав традиционного певческого репертуара, стилистику народных песен и манеру их исполнения. Наблюдается резкое снижение традиции семейного пения, развитие коллективных форм исполнительства в народно-певческих ансамблях, руководимых профессиональными хормейстерами, изменение репертуара ансамблей и хоров, доминирование популярных народных песен и авторских музыкальных произведений, изменение тембра и традиционной манеры исполнения. Социальные изменения провоцируют также новые требования к репертуару современных народно-певческих ансамблей, предъявляемые жителями современного сельского социума, которые выступают потребителями и заказчиками форм духовной культуры. Данные тенденции проиллюстрированы наблюдениями, полученными в процессе работы фольклорно-этнографических экспедиций «Сохранение народной культуры Кубани» Краснодарского государственного института культуры.

Ключевые слова: традиционная музыкальная культура, фольклор, песня, народно-певческий коллектив, репертуар, исполнитель

Summary. The article is devoted to the problem of dynamics in the field of traditional musical culture, which is developing in the conditions of modern rural society. Such processes as the migration of the population, changing the socio-cultural image of rural settlements, a sharp decrease in

the number of indigenous people in villages and farms, the urbanization of rural life influence the composition of the traditional singing repertoire, the style of folk songs and the manner of their performance. There has been a sharp decline in the tradition of family singing, the development of collective forms of performing in folk singing ensembles led by professional choirmasters, a change in the repertoire of ensembles and choirs, the dominance of popular folk songs and original music works, a change in timbre and traditional manner of performance. Social changes also provoke new demands on the repertoire of modern folk-singing ensembles made by the residents of modern rural society who act as consumers and customers of forms of spiritual culture. These trends are illustrated by observations obtained in the process of the work of folklore-ethnographic expeditions “Preservation of the folk culture of the Kuban” of the Krasnodar State Institute of Culture.

Keywords: traditional musical culture, folklore, song, folk singing group, repertoire, performer

Традиционная музыкальная культура Кубани на современном этапе находится в стадии активного изучения. Ее нельзя считать полноценно исследованной, что объясняется целым комплексом обстоятельств. Среди них огромный территориальный объем региона¹, проживание на территории современного Краснодарского края (а ранее Кубанской области) представителей большого числа этнических групп: «... в Краснодарском крае не единичными представителями, а более менее организованными группами, в т. ч. группами компактного проживания, представлены этносы и этнические группы шести языковых семей: индоевропейской (порядка 17 этносов и этнических групп), алтайской (порядка 12 единиц), северокавказской (12), уральской (5), картвельской (1), афразийской / семито-хамитской (1)» [1], и ряд других. Продолжается активное изучение традиционной культуры восточно-славянского населения Кубани, казачьего и неказачьего [3], [4], [5], [7], в контексте которого исследуется и народная музыка. В целом на сегодняшний день ясны типологические черты кубанской фольклорной традиции: она принадлежит типу вторичных (переселенческих, позд-

¹ Площадь современного Краснодарского края около 75,5 км², Кубанской области (1960–1918) – чуть менее 95 км² // Материалы Википедии. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения 02.04.2019).

него формирования) культур [2], для которых характерно стилевое разнообразие в наполнении жанровых групп, наличие форм вторичной приуроченности музыкально-поэтических текстов, активная динамика, видоизменяемость традиции в историческом отношении.

Изучение традиционной музыкальной культуры Кубани в динамике требует ритмичного выполнения диахронических срезов и описания ее современного состояния на той или иной стадии исследования. Подобную задачу ставит перед собой как Кубанская фольклорно-этнографическая экспедиция ГБНТУК КК «Кубанский казачий хор», действующая с середины 70-х годов XX века, так и молодая фольклорно-этнографическая экспедиция Краснодарского государственного института культуры «Сохранение народной культуры Кубани» (научн. рук. доцент С.А. Жиганова), работающая в регионе с 2014 года, материалы которой анализируются в настоящей статье².

Одно из наиболее интересных наблюдений – связь динамики традиционной музыкальной культуры кубанских станиц с социальными процессами, происходящими в сельской местности на современном этапе. Наиболее существенными из них являются:

большая роль миграций населения, изменяющих социокультурный облик сельских населенных пунктов;

резкое уменьшение числа коренного населения станиц и хуторов;

урбанизация сельской жизни, выражающаяся не столько в укрупнении населенных пунктов, сколько в изменении бытового уклада их жителей (развитие сетевой торговли, новый облик материальной культуры, доступность любой семье СМИ, сети Интернет и др.);

отток молодежи из сельской местности (получение среднего профессионального и высшего образования, ограниченное число рабочих мест в сельской местности), преобладание взрослого и пожилого населения; и ряд других.

Реакцией на происходящие социальные видоизменения являются перемены в состоянии традиционной сельской культуры. К наиболее важным нужно отнести:

- резкое снижение традиции семейного пения;

² Фольклорно-этнографическая экспедиция Краснодарского государственного института культуры «Сохранение народной культуры Кубани» в 2014–2018 гг. работала при поддержке грантов РФФИ №№ 14-14-23601 е(р), 15-14-23602 е(р), 16-14-23601 е(р), 17-14-23601 е(р), 18-412-230012 р_а.

- доминирование коллективных форм исполнительства в народно-певческих ансамблях и хорах, работающих в Домах культуры, других клубных формированиях;
- изменение типа исполнительства, а именно переход к организованному разучиванию и исполнению песен под руководством профессионального хормейстера;
- изменение репертуара ансамблей и хоров, доминирование в нем опубликованных песен, широко известных народных (не имеющих отношения к местной региональной традиции), советских массовых песен, современных популярных композиций и т.п.;
- изменение тембра и манеры исполнения из-за внедрения в народную культуру музыкальных произведений иного сложения, нежели местный традиционный репертуар.

Вследствие происходящих изменений в сознании сельских жителей постепенно трансформируется содержание понятий «фольклорный коллектив», «народная песня». Проиллюстрируем данный тезис материалами фольклорно-этнографической экспедиции «Сохранение народной культуры Кубани».

Как правило, на территории одного района одновременно работают несколько народно-певческих ансамблей, направления и принципы деятельности которых различны. Только некоторые из певческих коллективов продолжают придерживаться принципов аутентичного исполнительства. В обследованных районах таковы «Гладковчанка» станицы Гладковской Крымского района, фольклорные ансамбли станиц Бжедуховская Белореченского района, Анастасиевская Славянского района.

Фольклорный коллектив «Гладковчанка» ДК ст. Гладковской (руководитель Лидия Николаевна Кондратьева) объединяет местных жителей, в основном, казачьего происхождения от 1936 до 1954 годов рождения. Большинство из них родились и прожили всю жизнь в Гладковской, отлично знают традиционную топонимику здешних мест (старинные названия балок, оврагов, садов и др.), помнят местные обычаи и обряды. Основная тема работы – запись традиционных казачьих песен участниками фольклорного коллектива станицы Гладковской: лирических, свадебных, календарных (поздравительных песен зимне-святочных обходов), песен с историческими сюжетами, танцевальных наигрышей. Помимо музыкального фольклора, в станице записан обширный исторический и этнографический материал: интервью о засе-

лении станицы, о происхождении ее названия; интервью о различных видах обрядности, молодежной субкультуре, воспоминания о Великой Отечественной войне³. Конечно, участники «Гладковчанки» владеют исполнением современных популярных песен, однако музыкально-поэтические тексты местной фольклорной традиции составляют здесь ядро репертуара.

Рассмотрим примеры ансамблей, в большей степени испытывавших воздействие социальных перемен. В экспедиции 2018 года на территории Темрюкского района участники записывали народные песни от народного хора «Голубицкие Роднички» станицы Голубицкой, ансамблей народной песни «Рябинушка» станицы Вышестеблиевской, «Калына» поселка Сенной, «Кубаночка» станицы Курчанской⁴.

Ансамбль народной песни «Калына» поселка Сенной под руководством М. А. Якименко считается в районе наиболее соответствующим понятию «фольклорный коллектив» из-за наличия в репертуаре колядок и щедровок, свадебного фольклора, лирических и шуточных песен Темрюкского района. В целом же в репертуар «Калыны» входят еще многие популярные народные песни Кубани, а также песни кубанских композиторов. Обширность репертуара – не только результат труда руководителя, но и следствие слияния в коллективе двух ранее существовавших фольклорных групп – расположенных по соседству поселков Сенной и Приморский. К этой идее руководство района привел уход из жизни старейших участников фольклорного ансамбля поселка Приморский (осталось два человека). Таким образом, не все участники коллектива «Калына» имеют местное происхождение. Так, руководитель коллектива Мила Александровна Якименко, 1957 г.р., Зинаида Михайловна Смирнова, 1941 г.р. являются уроженками поселка. Галина Алексеевна Борейко, 1937 г.р., родом из ст. Тамани, но прожила в Сенном более пятидесяти лет. Несколько участников приезжают на репетиции

³ Материалы фольклорно-этнографической экспедиции КГИК «Сохранение народной культуры Кубани» в Крымский район Краснодарского края. 2016 г. Научн. рук. С. А. Жиганова. Хранятся в фонограммархиве КГИК, г. Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33.

⁴ Материалы фольклорно-этнографической экспедиции КГИК «Сохранение народной культуры Кубани» в Темрюкский район Краснодарского края. 2018 г. Научн. рук. С. А. Жиганова. Хранятся в фонограммархиве КГИК, г. Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33.

из поселка Приморский. Есть в этом коллективе переселенцы из иных областей и регионов.

Традиционный репертуар ансамбля народной песни «сложился», как и состав ансамбля, из двух частей: удалось записать версии христославия, колядку, щедровку, мыланку, посеванку, бытовавших в Сенном и Приморском. Свадебный обряд и фольклор реконструирован в соответствии с традиционной свадьбой поселка Приморского, поскольку он был записан руководителем Милой Александровной Якименко со слов участниц приморской группы. В контексте рассказа о традиционной свадьбе были записаны прощальные свадебные песни («Замидты – та й трэба знаты») и припевки («По дорози, по дорози пыль столбом» и др.). В репертуаре коллектива достаточно много лирических и шуточных песен.

В репертуаре ансамбля народной песни станицы Курчанской «Кубаночка» (рук. Г. Ф. Оноприенко) на настоящем этапе много широко известных народных песен и авторских произведений. При этом участники ансамбля практически не могут исполнить местных народных песен, Причина – обновление состава народно-певческого коллектива. Переселенцы с Дальнего Востока, Сибири не владеют местным диалектом (балачкой), вне которого невозможно исполнение аутентичного фольклора. Образцы традиционной музыкальной культуры сохранились в памяти жительницы Курчанской Тамары Васильевны Новицкой (дев. Чурикова, 1937 г.р.). От нее записаны старинные свадебные песни «Ой, лытылы голубоньки с поля лытуче», «Как пойду я не берегом-лугом», «Ой, ходыла Машенька по крутий гори» (сиротская), песни других обрядовых и необрядовых жанров, интервью о различных сторонах традиционной народной культуры. К сожалению, по состоянию здоровья Тамара Васильевна Новицкая не имеет сегодня возможности принимать участие в работе фольклорного коллектива. В этих условиях руководитель ансамбля сделала ставку на авторские песни в народном духе В. Ф. Фалцедовского, Н. Р. Пономарева, а также сочиненные концертмейстером ансамбля Борисом Николаевичем Макухой, очень приятные, но имеющие совершенно иную поэтическую и музыкальную стилистику, нежели традиционные формы фольклора.

Проблема влияния социальных процессов на традиционную музыкальную культуру имеет и иные аспекты, нежели репертуар народно-певческих коллективов и их исполнительский состав. Это также и про-

блема восприятия народных песен жителями современного сельского социума, в определенном смысле слова выступающих потребителями и заказчиками форм духовной культуры, сопровождающих досуговые, праздничные ситуации в жизни станиц и хуторов. Перемены, происходящие в современном обществе, также провоцируют динамику традиционной музыкальной культуры. Новым вектором ее развития все более становится опора на популярные образцы современного музыкального искусства, разнообразные в стилевом отношении (народные, эстрадные и др.). Данная тенденция ставит под угрозу сохранность и без того разрушенного традиционного народного искусства, региональная специфичность которого может и должна выступать одним из культурных брендов современного российского общества.

Литература

1. Бондарь Н. И. Этнокультурный облик Кубани (XVIII–XXI вв.) / Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Этнокультурное пространство Юга России (XVIII–XXI вв.)». Краснодар, ноябрь–декабрь 2013 г. // Сайт Кубанского казачьего хора. Режим доступа: <http://kkx.ru/lib/nd/vserossiyskaia/konferenciya/r-3-7/> (дата обращения 04.04.2019).
2. Дорохова Е. А., Енговатова М. А. Региональные песенные системы как объект структурно-типологических исследований. Рукопись (2001).
3. История, этнография и фольклор Кубани (материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции). Т. 3 Усть-Лабинский район / М-во культуры Краснодар. края, Науч.-исслед. Центр традицион. Культуры ГБНТУК КК «Кубанский казачий хор»; научн. ред., сост. Н. И. Бондарь, А. И. Зудин. – Майкоп: Качество, 2018. – 452 с.: ил., CD-прил.
4. История, этнография, фольклор Кубани (материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции): к 50-летию творческой деятельности Виктора Гавриловича Захарченко / [Н. И. Бондарь и др.]; [редкол.: Н. И. Бондарь (отв. ред.)]; М-во культуры Краснодарского края, Науч.-исследовательский центр традиционной культуры, ГБНТУК КК «Кубанский казачий хор». Красно-

- дар: Книга, 2015. – 25 см. Т. 1: Кореновский район. – 2015. – 335 с., [8] л. ил., цв. ил., портр.: ноты + CD ROM.
5. История, этнография, фольклор Кубани. Т. 2. Горячеключевской район (материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции) / М-во культуры Краснодар. края, Науч.-исслед. Центр традицион. Культуры ГБНТУК КК «Кубанский казачий хор»; науч. ред., сост. Н. И. Бондарь, А. И. Зудин. – Ижевск: ООО «Принт-2», 2016. – 368 с.: ил., CD-прил.
 6. Основные административно-территориальные преобразования на Кубани (1793—1985 гг.) / Сост.: А. С. Азаренкова, И. Ю. Бондарь, Н. С. Вертышева. – Краснодар: Краснодарское кн. изд-во, 1986. – 394 с.
 7. Очерки традиционной культуры казачества России. Т.1 / Под общ. ред. проф. Н. И. Бондаря, Москва–Краснодар, 2002. 589 с.; Очерки традиционной культуры казачеств России. Т. 2 / Под общ. ред. проф. Н. И. Бондаря. Москва – Краснодар, 2005. 632с.

References

1. *Bondar' N. I. Etnokul'turnyj oblik Kubani (XVIII–XXI vv.) [Ethnocultural image of the Kuban (XVIII–XXI centuries)] / Proceedings of the All-Russian conference "Ethnocultural space of the South of Russia (18th – 21st centuries)".* Krasnodar, November – December, 2013. URL: [http://kkx.ru/lib/nd/vserossiyskaia/konferenciya/r-3-7/\(04.04.2019\)](http://kkx.ru/lib/nd/vserossiyskaia/konferenciya/r-3-7/(04.04.2019)).
2. *Dorohova E. A., Engovatova M. A. Regional'nye pesennye sistemy kak ob"ekt strukturno-tipologicheskikh issledovanij. Rukopis' [Regional song systems as an object of structural and typological research. Manuscript]* (2001).
3. *Istoriya, etnografiya i fol'klor Kubani (materialy Kubanskoj fol'klorno-etnograficheskoj ekspedicii) [History, ethnography and folklore of the Kuban (materials of the Kuban folk-ethnographic expedition)].* Vol. 3. / ed. by N. I. Bondar, A. I. Zudin. Majkop: Kachestvo, 2018. 452 p.: il., CD.
4. *Istoriya, etnografiya, fol'klor Kubani (materialy Kubanskoj fol'klorno-etnograficheskoj ekspedicii): k 50-letiyu tvorcheskoy deyatel'nosti*

- Viktora Gavrilovicha Zaharchenko [History, ethnography, folklore of the Kuban (materials of the Kuban folk-ethnographic expedition): to the 50th anniversary of the creative activity of Viktor Gavrilovich Zakharchenko] ed. by N. I. Bondar. Krasnodar: Kniga, 2015. Vol. 1: Korenovskij rajon. 2015. 335 p.
5. Istoriya, etnografiya, fol'klor Kubani. T. 2. Goryacheklyuchevskoj rajon (materialy Kubanskoj fol'klorno-etnograficheskoj ekspedicii) [History, ethnography, folklore of the Kuban. Vol. 2. Goryachy Klyuche district (materials of the Kuban folk-ethnographic expedition)] / ed. by N. I. Bondar, A. I. Zudin. Izhevsk: OOO Print-2, 2016. 368 p.: il., CD.
6. Osnovnye administrativno-territorial'nye preobrazovaniya na Kubani (1793–1985 gg.) [The main administrative-territorial transformations in the Kuban (1793–1985)] / ed. by A. S. Azarenkova, I. Y. Bondar, N. S. Vertysheva. Krasnodar: Krasnodarskoe kn. izd-vo, 1986. 394 p.
7. Ocherki tradicionnoj kul'tury kazachestva Rossii [Essays on the traditional culture of the Cossacks of Russia]. Vol. 1 / ed. by N. I. Bondar. Moscow – Krasnodar, 2002. 589 p.

ЖИГАНОВА

Светлана Александровна

кандидат искусствоведения,
доцент Краснодарского государственного института культуры

Svetlana A.

ZHIGHANOVA

PhD in Art History,
Associate Professor,
Krasnodar State Institute of
Culture

svetlana2008@mail.ru

**О НЕКОТОРЫХ ТРАНСФОРМАЦИЯХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ИНДЕЙСКОЙ
ЭТНИЧЕСКОЙ ГРУППЫ ЭМБЕРА-ЧАМИ
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КОЛУМБИИ**

**ABOUT SOME TRANSFORMATIONS OF THE MUSICAL
TRADITIONS OF THE NATIVE AMERICAN ETHNIC
GROUP EMBERA-CHAMI
IN MODERN CULTURE OF COLOMBIA**

Аннотация. В статье рассмотрена трансформация музыкальных традиций этнической группы эмбера-чами, проживающих на территории Колумбии, и место этой традиции в современной культуре страны. В процессе исторического развития, эмбера-чами, в соответствии с мифологическим мировосприятием, установили свои обычаи, которые основывались на синкретических практиках «хайбаны» (шамана). В результате насаждения христианства и вынужденных миграций с территорий предков, индейская этния вступила в контакт с различными социальными и культурными контекстами, что породило трансформации в их племенных традициях и, в частности, в музыкальной культуре. При слиянии исчезли старинные инструменты эмбера-чами и их пение. Современная музыкальная культура молодого поколения эмбера представляет лишь имитацию традиционных музыкальных стилей и жанров горного региона Колумбии. Инструментальные ансамбли, выполняющие функцию аккомпанемента, используют креольские щипковые инструменты, совмещенные с перкуссией и электрогитарой. Современная музыкальная практика эмбера-чами связана с процессами, принадлежащими иным культурным реалиям. Те явления, которые индейское население считает «своей традицией», заимствованы из другого культурного пространства, что все явственнее отдаляет их от своих корней, от автохтонного звукового прошлого.

Ключевые слова: андийская музыка, индейская этния эмбера-чами, Колумбия, традиционная культура.

Summary. This article reflects on the transformations of the musical traditions of the Embera-Chami ethnic group in the contemporary culture of Colombia. Historically, the Embera-Chami have established their own traditions, according to their ancestral perception of the world, which revolved around the syncretic practices of the “jaibana”. As a result of the imposition of Christianity and the displacements of their native territories, the indigenous ethnic group has come into contact with different sociocultural contexts, which has generated the transformations of their tribal traditions, and in particular, their musical culture. Due to all these combinations and transformations, their instruments and songs have disappeared. As a result of the new cultural experiences, the Embera have appropriated the instruments and musical genres of the Andean rural and urban tradition. The modern musical culture of the youngest Embera generation only shows an imitation of the styles and genres of the mountainous regions of Colombia. The instrumental ensembles which have an accompanying role, use the national plucked strings instruments combined with percussion and electric guitar. The current musical practice of the Embera-Chami is linked to processes that belong to other contexts. Those phenomena, which the indigenous population regard as “their own tradition”, are borrowed from a different cultural space; and this is taking them further away from their own roots, from their native sound past.

Keywords: Andean music, Indigenous ethnicity Embera-chami, Colombia, traditional culture.

Когда мы обращаемся к теме культурных традиций индейского населения Южной Америки, в частности Колумбии, воображение переносит нас в мир мистики, в мир ритуалов с их самобытными действиями и неповторимыми музыкальными проявлениями. Однако, в современном социуме процессы глобализации вносят свои коррективы, трансформируя многовековые традиции различных этнических групп и народов.

500 лет назад Южная Америка была населена многочисленными индейскими племенами, но, в результате конкисты, уже в XVI–XVII вв. были уничтожены тысячи индейских жителей, а некоторые этнии, проживавшие на территории нынешней Колумбии, такие как кимбайа (quimbaya), были полностью истреблены.

В настоящее время в Колумбии проживают более 80 индейских этнических групп, насчитывающих приблизительно полтора миллиона

человек, которые говорят на 64 различных языках. Это группы с их многообразными культурными проявлениями, с различными организациями общностей и особенными подходами к миру природы. Все они проживают в пяти регионах страны: в бассейнах рек Амазонки и Ориноко, в прибрежных Карибском и Тихоокеанском районах и в районе Анд.

Самыми представительными являются этнические группы индейского населения Амазонки. Речь идет о 44 группах, которые представляют 53 % от популяции индейцев и населяют 33 % территории всей Колумбии. Так как многие индейские этнии Амазонки ведут свое существование изолированно, находясь вдалеке от процессов глобализации, они сохранили большую часть автохтонной культуры. В таких группах еще можно наблюдать ритуалы, в которых используются священные растения, например, листья табака и коки, используются маски и музыкальные инструменты – тамбора магуаре¹. Тамбор магуаре совместно звучит с флейтами, погремушками из семян и черепаших панцирей, морскими раковинами.

Вдоль Андийских хребтов Кордильер в западном горном регионе Колумбии проживают многочисленные этнические индейские группы. Одна из них – индейская этния Эмбера-чами² (la comunidad indígena Embera-Chamí) – принадлежат к группе *чоко* (chocoes).

В колумбийском департаменте Рисаральда (Departament Risaralda), насчитываются приблизительно 29 000 индейцев эмбера-чами, проживающих, в основном, в резервациях или частично – в населенных пунктах, таких как Марселья (Marsella), Мистрато (Mistrató), Пуэбло-Рико (Pueblo Rico), Кинчия (Quinchía).

С XVII века индейское население подвергалось постоянному внешнему культурному влиянию со стороны испанцев, креолов и африканцев. Колумбийский исследователь Маурисио Пардо указывает на тот факт, что мы не можем говорить о культуре эмбера, как об автохтонной, так как это население прошло через аккультурацию. Их орудия из дерева и камня были заменены на металлические, одежда из растений замещена фабричными тканями, а в охоте начали использоваться огнестрельные оружия [1, 60–61].

¹ Tambor maguaré – вид идиофона, состоящего из двух больших цилиндрических полых стволов деревьев (один из которых больше другого), в которые ударяют деревянными колотушками или колотушками с наконечниками из каучука. Данный инструмент используют в ритуалах и для коммуникации между селениями.

² Эмбера предположительно означает «человеческое существо», «человек».

В результате конкисты, насаждение новой веры трансформировало религиозное мировоззрение индейского населения, тем самым соединив христианское вероисповедание с мифологическими представлениями мира, в которых переплелись католические традиции с шаманскими ритуалами, основанными на вере в духов. Таким образом, на сегодняшний день, религиозные традиции эмбера-чами воплощают синкретизм, двоеверие, которое практикуется индейскими этническими группами андийских территорий.

Изучению феномена двоеверия посвящены работы исследователя Юлии Педро. Она считает, что двоеверие, как явление религиозно-культурное, присуще многим религиозно-мифологическим системам, элементы которого сохраняются в традиции и передаются через различные формы народного творчества, что «параллельное взаимодействие символов, обрядов и представлений раскрывает нам проблему двоеверия, как сложного многовекторного процесса, показывающего как множество различных мировоззрений может удерживаться в рамках одной культуры» [2, 294]. Такая форма слияния верований сложилась у эмбера-чами. Их культура, воплощая идею двоеверия, объединяет два противоположных мира: с одной стороны, они продолжают практиковать шаманизм, с другой – придерживаются католических традиций.

В основе шаманизма эмбера лежит идея о том, что все в мире состоит из духов и одной из самых важных составляющих является «хайбана»³ (jaibana), то есть шаман. Пардо переводит значение термина «хайбана» как «тот, который оберегает духов» [3, 88]. Вера в «хай» и в «хайбану» пронизывает всю реальность эмбера – болезни, смерть и все, что связано с повседневной жизнью.

На территориях резерваций эмбера-чами по настоящее время практикуются «курасионес» (curaciones) – ритуалы исцеления, осуществляемые «хайбаной» (шаманом эмбера). Это подтверждают полевые исследования: по свидетельствам информаторов, проживающих в резервации в районе Мистрато, ритуал исцеления практикуется «хайбаной» каждые два месяца.

Однако практика шаманизма не мешает эмбера осуществлять крещение детей, первое причастие, а также вступать в брак в соответствии с католическим обрядом; эмбера соблюдают католические праздники, среди которых особое внимание уделяется чествованию Святой девы

³ «Хай» (jai) означает «дух».

Марии, Пасхальной неделе и Рождеству. Для католических обрядов эмбера приезжают в селение Мистрато, где посещают католический храм.

Исторически, начиная с конкисты, эмбера и другие индейские племена были согнаны со своих территорий. Миграционные процессы привели к аккультурации, где смешались индейские, креольские и африканские традиции. Процесс аккультурации проходил неоднородно, в результате чего в некоторых зонах он проявлялся интенсивнее, в других слабее, а те автохтонные черты, которые в определенных местах исчезали, в других еще подлежали консервации [1, 61]. В результате симбиоза с иными культурами существенные трансформации коснулись и музыкальных традиций эмбера-чами.

Этнограф Мария Эугения Лондоньо в своей работе, посвященной музыкальным традициям эмбера-чами, комментирует заметки исследователя Гонсалеса о следующем: «Музыкальный инструмент той эпохи (имеется ввиду до 1930-х гг.) был тамбор и тамбора и исполнялся исключительно хайбаной, другим же играть на тамборе было воспрещено. Если на тамборе играл кто-либо другой, без разрешения, то его могла настичь лихорадка, или какой другой недуг. Пение также являлось исключительно принадлежностью хайбаны для проведения ритуалов исцеления» [4, 32].

«Хайбане» предназначалось осуществлять «пение хай», которое дает власть и тем самым позволяет реализовать коммуникацию с духами [4, 126]. В разных источниках, посвященных описанию традиций эмбера-чами, иногда появляются противоречивые сведения: одни указывают, что пение являлось исключительно музыкальным проявлением «хайбаны», а другие заверяют, что пение присутствовало и в повседневной жизни этой индейской группы [4, 34].

Современные исследования доказывают, что песни исполнялись также и женщинами старше 30-ти лет, в особенности на церемониях инициации под названием *paruká*. В этот особый день мать одевает дочь в специально подготовленный наряд и расплетает ей волосы. *Paruká* один из самых значимых праздников не только для семьи девушки, но и для всех эмбера. Это момент вхождения девушки в детородный возраст, а также получение разрешения после инициации наряду со взрослыми

пить чичю (chicha), похожий на пиво слабоалкогольный напиток. Об этом поет мать девушке в песне «Parude bu»⁴:

*Доченька, доченька моя,
Ты присутствуешь на празднике.
После праздника
Ты превратишься в хорошую женщину,
Такую же, как и я*⁵ [4, 99].

Существует и другой тип песен. Например, «Kima, Kima», которая переводится как «Супруг, супруг» и озвучивает социальную толерантность к физическому наказанию жены, как доказательство ее полного подчинения мужу⁶:

*Дорогой мой супруг,
Налей мне побольше чичи.
Давай захмелеем мы с тобой,
Дорогой мой супруг,
Давай захмелеем мы этой ночью.
Кто меня будет бить? [4, 75]*

В настоящее время эта песня практически не исполняется, но к жене эмбера по-прежнему относятся плохо, хотя уже не так как предыдущие поколения.

Среди музыкальных же инструментов в традиции эмбера первенство принадлежит тамбору, так как именно этот мембранофон отражает мифологическое мировосприятие и сопровождает, как сообщалось ранее, ритуальные практики «хайбаны». Когда-то мембранофоны занимали в культуре эмбера-чами особое место. Самый маленький из них называется *тоноа* (tonoa). В современной практике тоноа практически исчез, хотя ранее, на празднике инициации, женщины на нем аккомпанировали своему пению [4, 39].

Среди аэрофонов были популярны такие инструменты как каподобо (сарододо) и пимпано (римпано), устроенные по типу флейты пана [4, 46–47]. Эти инструменты уже не исполняются, но существуют другие, им подобные, среди которых наиболее распространен сам-

⁴ Дословно переводится как «праздник убранства», на котором девушка облачается в наряд «парума».

⁵ Перевод автора.

⁶ По обычаям эмбера мужу можно официально бить жену.

понья⁷ (*zampona*), звучащий на всей территории Анд. В некоторых регионах Колумбии можно встретить разновидность сампоньи - кападор (*capador*), который характерен для таких департаментов, как Кундинамарка (*Cundinamarca*), Сантандер (*Santander*), Толима (*Tolima*), Уила (*Huila*).

К священным инструментам традиции эмбера относился *пурсиру* (*pursiru*) – это другой тип аэрофона, иногда достигающий довольно длинных размеров, (изготавливался из гуадуы или ярума - виды местных растений) и который остался в прошлом [4, 48].

Современные музыкальные представления молодого поколения эмбера-чами демонстрируют радикальные стилевые и жанровые трансформации, касающиеся как репертуара, так и исполнительской манеры. Проявляется это в присутствии чужеродных музыкальных элементов, которые были привнесены из бытовой музыкальной креольской традиции. Симбиоз многих элементов, объединившихся в ходе культурного взаимодействия, а также постоянный контакт с музыкальными образцами средств массовой информации, создал такую культурную почву, в которой растворяется автохтонно-идентичное, то, что передавалось предками из поколения в поколение.

В 30-е годы XX века эмбера при сопровождении различных мероприятий начали использовать такие музыкальные инструменты, как типле, бандола, гитара и маракасы. А уже к 70–80-м гг. образовался новый тип музыкальных исполнительских составов, где «на смену прежним исполнителям пришли новые и появился новый стиль исполняемой музыки с такими изысканными инструментами как электрогитара, бас, ударная установка, аккордеон, конга и гуиро⁸» [4, 33].

По сведениям колумбийского музыковеда Эгберто Бермудеса известно, что индейские группы использовали струнные щипковые инструменты европейского происхождения, такие, как типле (*tiple*) и

⁷ Это инструмент с двумя рядами тростниковых трубок (по 6 и 7 в каждом, хотя их число может варьироваться) популярен в Боливии, Аргентине, Чили, Колумбии, Эквадоре и Перу. Кроме сампоньи существуют родственные ей инструменты, среди которых выделяется сикю (*siku*), встречающийся в Аргентине, Боливии, Чили, Перу; антара (*antara*) – в Эквадоре, Аргентине, Чили, Боливии, Перу; рондадор (*rondador*) – в Эквадоре и Колумбии.

⁸ Гуиро (*El guiro*) – инструмент с нанесенными на поверхность засечками, по которым водят преимущественно металлическим скребком, извлекая тем самым своеобразное звучание.

гитару (guitarra). Кроме того, существовали исполнительские ансамбли под названием чиримия (chirimia), в состав которых входили флейты (flautas), тамбор (tambor), распа⁹ (raspa) и маракасы (maracas). В настоящее время ансамбли типа чиримия не используются индейцами эмбера-чами, ну а то, что касается струнных щипковых инструментов, то они как раз актуальны для их инструментальной практики. В прошлом, в традиции применяли тромпы (trompa) – идиофоны европейского происхождения, состоящие из длинной трубы из гуадуы (guadua), а «хайбана», который ранее во время обрядов играл на трубе из морской раковины, сейчас использует тамбор [5, 92].

В населенном пункте Мистрато (Колумбия, департамент Рисаральда), в последнее время были проведены экспедиции по изучению музыкальных традиций эмбера-чами. В 2014–2015 годах, автор статьи участвовал в нескольких экспедициях, и имел возможность присутствовать при встречах, беседах, музыкальных исполнениях молодых эмбера-чами, которые приезжают в селение из ближайшей резервации (5–6 часов пути на лошадей).

В одной из встреч с индейской группой, молодая эмбера-чами, Мария Кристина Гонсалес (Maria Cristina Gonzalez), исполнила песню собственного сочинения на языке эмбера. Музыка и текст принадлежат юной исполнительнице, у которой в наличии еще звучный детский тембр голоса, хотя ей уже 15 лет. В интервью молодая эмбера переводит текст песни, поясняя, что повествуется о молодой девушке, которая прихорашивается и примеряет украшения, мечтая о своем суженном.

Акомпанируют вокалистке три гитариста, чья незатейливая гармоническая фигурация, при неизменной ритмической формуле, ограничивается лишь двумя функциями: тоникой и доминантой. Подобная двухдольная метроритмическая основа связана с креольским андийским жанром популярной музыки, а именно, с *порро пайса* (porro paisa). Порро считается популярным жанром региона Карибского моря, но в горном регионе Антиокия он трансформировался и адаптировался в качестве порро-пайса.

Ассимиляция такого рода ритмов привела к тому, что эмбера считают их «своей традицией». Кроме того, необходимо отметить, что и акомпанирующий состав, состоящий из трех гитар, соответствует, уста-

⁹ Распа (raspa) – разновидность гуиру.

новившемуся еще в первой половине XX века, традиционному составу латиноамериканского трио.

Молодые музыканты эмбера-чами исполняют песни на испанском языке и на эмбера. Однако выразительные музыкальные средства представляют лишь имитацию ряда стилей и жанров, среди которых выделяется порро пайса (porro paisa), румба криолья¹⁰ (rumba criolla), сон андино (son andino), пасильо¹¹ (pasillo) и другие. Инструментальные ансамбли, которые в своем большинстве выполняют функцию аккомпанемента, используют креольские инструменты, такие как гитары и типле (tiple), а также раску (rasca) или гуачараку (guacharaca), какой-либо ударный инструмент, электрогитару и бас.

Стоит отметить, что в отличие от андийских жанров популярной музыки, жанров тихоокеанского и карибского побережий, произведения эмбера как бы застыли в плане развития мелодического, тембрового, ритмического и гармонического музыкального потенциала, копируя уже сложившиеся ранее образцы креольской музыкальной традиции.

Несмотря на то, что эмбера-чами сохранили некоторые стороны родовых отношений, а также свой язык, музыкальные традиции претерпевают радикальные изменения, порожденные вторжением чужеродных элементов повседневной музыкальной окружающей среды, создавая почву для растворения автохтонно-идентичной звуковой культуры.

Опираясь на сказанное ранее можно отметить, что именно музыкальная традиция, важная составляющая пространства звуковых представлений эмбера-чами, начиная приблизительно с 70–80-х гг. XX в. претерпела существенные изменения, утратив архаику исторических этапов этнии и лишь обрядовые действия, которые осуществляются только в индейских резервациях «хайбаной», удерживают частицы таинства звуковых индейских традиций.

Тесное соприкосновение с цивилизацией, со средствами массовой информации, интернетом все больше сливают индейцев эмбера с внешним миром, который погружает их в пучину глобализации и, тем самым, все более отдаляет их от своих корней. Таким образом, культура индейской этнической группы эмбера-чами, проживающих в западном реги-

¹⁰ Жанр креольской традиции, в котором синтезировались кубинские и андийские черты.

¹¹ Традиционный жанр горного региона Колумбии, производный от европейского вальса.

оне колумбийских Анд, с каждым днем проявляет все возрастающую тенденцию утраты автохтонных обычаев.

Сегодняшняя музыкальная практика эмбера-чами связана с процессами, принадлежащими иным культурным реалиям, и те явления, которые они считают своей традицией, заимствованы из иного культурного пространства, постепенно вытесняющего их историческое звуковое прошлое.

Литература

1. *Pardo Rojas, Mauricio*. Regionalización de indígenas Chocó // Boletín Museo de Oro №18 enero-abril, 1987. – P. 46–63.
2. *Педро, Ю. В.* Двоеверие и религиозный синкретизм как составляющие религиозно-исторического процесса // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 3. – С. 293–296.
3. *Pardo Rojas, Mauricio*. El convite de los espíritus // Los espíritus aliados. Chamanismo y curación en los pueblos indios de Sudamérica. Colección 500 Años. – № 31. Ediciones ABYA-YALA. Quito, Ecuador. 1999. – P. 81–154.
4. *Londoño Fernández, María Eugenia*. La Música en la Comunidad Indígena Embera-Chamí de Cristianía. – Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2000. – 204 p.
5. *Bermúdez Cujar, Egberto*. Música indígena colombiana // Colombia Maguaré: Universidad Nacional de Colombia. – 1987. – № 5 – P. 85–98.

References

1. *Pardo Rojas, Mauricio*. Regionalización de indígenas Chocó // Boletín Museo de Oro №18 enero-abril, 1987, pp. 46–63.
2. *Pedro Yu. V.* Dvoeverie i religioznyj sinkretizm kak sostavlyayushchie religiozno-istoricheskogo processa [Dual Faith and Religious Syncretism as Components of the Religious-Historical Process] // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2013. № 3, pp. 293–296.
3. *Pardo Rojas, Mauricio*. El convite de los espíritus // Los espíritus aliados. Chamanismo y curación en los pueblos indios de Sudamérica. Colección 500 Años. – № 31. Ediciones ABYA-YALA. Quito, Ecuador. 1999, pp. 81–154.

4. *Londoño Fernández, María Eugenia*. La Música en la Comunidad Indígena Embera-Chamí de Cristianía. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2000. – 204 p.
5. *Bermúdez Cujar, Egberto* Música indígena colombiana // Colombia Maguaré: Universidad Nacional de Colombia. 1987. № 5, pp. 85–98.

ГУМЕННАЯ

Виктория Михайловна

доктор искусствоведения,
профессор факультета изящных
искусств Технологического
университета
Перейры (Колумбия)

Viktoria

GUMENNAIA

Doctor of Fine Arts,
Professor of the Faculty
of Fine Arts,
Technological University
Pereira (Colombia)

vikgumennaia@mail.ru

**ВОЛГОГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ:
СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ
ПРОДВИЖЕНИЯ АРТ-ПРОЕКТОВ**

**VOLGOGRAD PHILHARMONIC SOCIETY:
MODERN EXPERIENCE IN THE PROMOTION
OF ART PROJECTS**

Аннотация. Настоящая статья посвящена рассмотрению ряда творческих проектов Волгоградской филармонии – ведущего государственного учреждения культуры региона (Волгоградской области) в сфере концертной деятельности. Анализ художественной концепции проектов проводится в контексте современных проблем, характеризующих функционирование филармонии как организации, нацеленной на ведение многогранной концертно-просветительской работы с широкими общественными массами. В ряду проблем, объективно присущих зарубежной и общероссийской филармонической практике нашего времени, автором выделены проблемные факторы, обусловленные региональной спецификой. Среди них, в частности: сложный путь формирования филармонических традиций в Царицыне – Сталинграде – Волгограде, сопряженный с нарушением историко-культурной преемственности; драматическая судьба первого – Сталинградского симфонического оркестра (дирижеры Курт Мазур, Гавриил Юдин, Бруно Берман). Освещение современных арт-проектов Волгоградской филармонии дано с учетом ее совокупных исполнительских ресурсов, для чего автор представляет в статье ведущие филармонические коллективы и артистические силы учреждения в целом. Среди творческих программ выделены актуальные времени проекты, основанные на реализации идеи синтеза искусств и применении мультимедийных средств. В частности, автор анонсирует цикл просветительских концертов «Музыка в союзе искусств». Концертные программы в исполнении солистов и коллективов Волгоградской филармонии скомпонованы по принципу историко-стилевого синхронизма. Их сопровождают комментарии музыковеда и искусствоведа, выступления чтецов и артистов драматического театра,

а также видеоряды, транслируемые на обращенных к публике экранах. В качестве современного вида рекламы автором отмечено использование специалистами Волгоградской филармонии видеороликов, размещаемых в соцсетях.

Ключевые слова: Волгоградская филармония, синтез искусств, концертно-просветительские программы, историко-стилевой синхронизм.

Summary. This article considers a number of the art projects of Volgograd Philharmonic Society, which is a leading state cultural institution of the region (Volgograd oblast) in the concert activity-related sphere. Artistic concept of the projects is analyzed within the context of modern issues which are illustrative of Philharmonic Society functioning as the organization aimed at performing multifaceted concert educational work with wide communities. Among the problems objectively inherent in foreign and all-Russian philharmonic practice nowadays the author has determined the topical regionally-influenced factors. In particular, the complicated way of establishment of philharmonic traditions in Tsaritsyn-Stalingrad-Volgograd fraught with violation of historical and cultural continuity; dramatic destiny of the first Stalingrad symphonic orchestra (conductors Kurt Mazur, Gavriil Yudin, Bruno Berman). The modern art-projects of Volgograd Philharmonic Society are covered with due regard to its combined performing resources for which purpose the author represents in the article the leading philharmonic ensembles and artistic resources of the entire institution. Among the creative programs the author highlights the up-to-date projects based on implementation of the art synthesis idea and use of multimedia applications. In particular, the author announces a series of educational concerts "Music in Arts Union". The concert programs performed by the solo singers and ensembles of Volgograd Philharmonic Society are arranged according to the principle of historical and stylistic synchronism. The programs are accompanied by comments from a music expert and an art historian, readers' speeches and drama theatre actors performance, as well as by video-sequence broadcast on the screens. As a modern form of advertising the author points to videos posted in social networks by the experts of Volgograd Philharmonic Society.

Keywords: Volgograd Philharmonic Society, art synthesis, concert educational programs, historical and stylistic synchronism.

Современную филармоническую практику, как в России, так и за рубежом, отличают, с одной стороны, опора на традиции, сформированные на протяжении продолжительной истории филармоний как организаций, ведущих концертную деятельность, так и поиск новых направлений и форм, художественных идей и проектов. Изучение обширного российского и иностранного филармонического опыта, а также научной литературы, прессы и интернет-источников показывает, что, несмотря на успехи, достигнутые отдельными учреждениями в ряде зарубежных стран и Российской Федерации, филармоническая система в целом испытывает очевидный кризис. О ряде его проявлений пишут современные культурологи и музыковеды (в частности, Е. В. Дуков [1], Д. М. Булавина, А. В. Крылова [2], [3]; Н. Лебрехт [4]); кризисные моменты в деятельности филармонических структур нашего времени обсуждают в СМИ и соцсетях видные деятели музыкальной культуры – дирижеры, исполнители, руководители филармоний, любители музыки¹. Так, А. А. Шалашов считает, что в настоящее время «... упала сама престижность филармонического брэнда» [5]. Другой показательный пример – вики-конференция с «говорящим» названием «Спасательный круг для филармонии», организованная сообществом российских менеджеров в сфере культуры (проведена 18.06.2010)².

Среди основных причин, обусловивших серьезные проблемы в организационно-творческой деятельности филармоний, специалисты выделяют такие как снижение уровня образованности в современном (и не только российском обществе); отторжение молодежью ценностей академической музыки и незаинтересованность в постижении ее смыслов и языка; недостаточность бюджетного финансирования региональных филармонических структур, имеющих, как правило, государственный уровень подчинения; отток творческих кадров из регионов в столичные города и за рубеж; разрушение традиций музыкального просветительства, существовавших в советское время; значительное падение уровня профессиональной подготовки музыкантов. Нельзя не отметить и такой фактор как отсутствие в филармонических штатах специалистов

¹ Выделю, в частности, содержательный диалог А. А. Шалашова, генерального директора Московской государственной академической филармонии, и А. В. Чайковского, художественного руководителя МГАФ, с журналисткой И. Муравьевой, опубликованный в «Российской газете» 12 ноября 2005 г.

² См. URL: <https://www.xecutive.ru/management/practices/1321226-lebedinaya-pesnya-filarmonii> (Дата обращения: 23.03.2019).

сравнительно новых для учреждений культуры профессий в области менеджмента и продюсерства.

Названные проблемы общего порядка, присущие функционированию Волгоградской (до 1961 года Сталинградской) филармонии, как и многим другим нестоличным учреждениям культуры подобного плана, осложняет действие некоторых историко-культурных факторов регионального происхождения. Связанные со спецификой развития музыкальной культуры в Царицыне – Сталинграде – Волгограде, они во многом определили особый характер формирования филармонических традиций в городе, известном на весь мир, благодаря Сталинградской битве.

Действительно, их истоки, в сравнении с подавляющим большинством уездов и губерний дореволюционной России (городов, краев и областей РФ), формируются сравнительно поздно – лишь в начале 1910-х годов, когда в Царицыне открывается местное отделение Императорского Русского музыкального общества³. В 1910 году состоялся первый симфонический концерт, исполненный силами царицынских любителей музыки. Дирижировал оркестром Александр Васильевич Лапшин, музыкант-любитель, один из учредителей Царицынских музыкальных классов, потомственный почётный гражданин Царицына, сын купца-миллионера, меценат. Жители Царицына, развивавшегося до революции 1917 года как торгово-промышленный центр Южного Поволжья, были мало заинтересованы в концертах классической музыки, предпочитая легкие развлекательные жанры конферанса, эстрады и комедии. Оперные постановки и концерты классической музыки были уделом немногочисленной просвещенной публики; возможно, поэтому в Царицыне так и не появились стационарный музыкальный театр и постоянно действующий симфонический оркестр.

Октябрьская революция и драматические события гражданской войны прервали ход культурного развития города, направив его в русло пролетарской музыкальной культуры. Заметным ее явлением стало создание и кратковременная деятельность первого пролетарского симфонического оркестра, организованного в Царицыне в 1918 году;

³ Вспомним, что во многих российских городах отделения ИРМО появились значительно ранее: к примеру, 1859 – в Петербурге, 1860 – в Москве, 1873 – в Нижнем Новгороде, Саратове, Пскове, 1896 – в Ростове-на-Дону.

коллектив возглавил приглашенный из Петрограда дирижер Арнольд Эвадьевич Маргулян (1879–1950)⁴.

К началу 1930-х годов активное культурное строительство в Царицыне (с 1925 года – Сталинграде) привело к появлению театра музыкальной комедии (1932). В 1935 году при поддержке авторитетного деятеля российской музыкальной культуры, дирижера Лео Гинзбурга (1901–1979) и партийного руководства края – лично первого секретаря Сталинградского крайкома ВКП (б) Иосифа (Юозаса) Михайловича Варейкиса – был создан Сталинградский симфонический оркестр. Его возглавил известный в Европе австрийский музыкант Курт Адлер (1907–1977), в качестве второго дирижера был приглашен Гавриил Яковлевич Юдин (1905–1991)⁵. 1 июля 1936 года открылось Сталинградское отделение Государственной филармонии, в городе стали появляться профессиональные музыкальные коллективы. Но проблемы с развитием академического искусства остались прежними: симфонический оркестр не стал для жителей города популярным, его концерты проходили при полупустых залах. Анализируя драматический исход судьбы коллектива, прекратившего свою деятельность и в 1940 году распущенного, отмечу, что одной из причин данного явления стала невостребованность классической музыки среди сталинградцев, предпочитавших популярные в то время эстрадно-джазовые коллективы.

С наступлением Великой Отечественной войны филармония прекратила свою деятельность, город был практически полностью разрушен. После Великой Победы в Сталинграде, отстраиваемом практически «из пепла», начался новый этап культурного строительства, возрождения музыкальной культуры и развития филармонических традиций. Но симфонический оркестр, как и филармонический концертный зал, появились в городе лишь в конце 1980-х годов. В 1987 году в Волгоград (переименован в 1961), единственный из городов-миллионников СССР, не имевших симфонического оркестра, для его создания был приглашен Эдуард Афанасьевич Серов (1937–2016, руководил коллективом с 1987 по 2016 годы).

В настоящее время Волгоградская филармония располагает целым рядом профессиональных творческих коллективов. Академическое

⁴ Оркестр прекратил свое существование в годы гражданской войны.

⁵ После отъезда К. Адлера в 1937 году оркестром руководил приехавший из Ростова-на-Дону Бруно Исидорович Берман (1898–1959).

направление в ее деятельности представлено Волгоградским академическим симфоническим оркестром (художественный руководитель – заслуженный артист РФ Андрей Аниханов). Народное направление развивает несколько коллективов, самый крупный среди которых – оркестр русских народных инструментов имени Н. Н. Калинина под управлением заслуженной артистки РФ Галины Иванковой. В их числе также ансамбль песни и инструментальной музыки «Фolk-экспресс», Ансамбль казачьей песни и Ансамбль песни «Царица».

Эстрадно-джазовый блок артистических сил Волгоградской филармонии связан с творческой деятельностью ансамбля «Combo-jazz band» и ряда солистов-вокалистов: Натальи Долгалевой, Татьяны Клименко, Александры Соловьевой, Евы Керн, обширный репертуар которых включает музыку отечественной и зарубежной эстрады.

Для расширения слушательской аудитории, а также привлечения молодежи, вниманием и финансовыми возможностями которой завладели масс-культура и индустрия развлечений, Волгоградская филармония ищет новые направления и формы творческой деятельности. Изучая имеющийся филармонический опыт, сотрудники и музыканты учреждения разрабатывают актуальные времени арт-проекты, обновляют спектр рекламно-информационных технологий, расширяют каналы общения со своей публикой.

Одно из новых направлений в концертно-просветительской работе филармонии связано с концепцией синтеза искусств, широко востребованной в современной музыкальной культуре. В цикле просветительских концертов «Музыка в союзе искусств», впервые в региональной филармонической практике, программы скомпонованы по принципу историко-стилевого синхронизма. Их сопровождают комментарии музыковеда и искусствоведа, выступления чтецов и артистов драматического театра, а также видеоряды, транслируемые на обращенных к публике экранах.

В качестве примера приведу примерные образцы концертных программ, основанных на синтезе музыки, литературы, живописи, театра и мультимедийных средств. Так, барочный блок цикла представлен концертами А. Вивальди «Времена года», живописью голландских и итальянских пейзажистов (Я. Ван Рейсдаля, А. Маньяско), поэзией Д.-Б. Марино, Л. да Гонгоры; классицистский – «штюрмерскими» симфониями Й. Гайдна («Прощальной», «Траурной»), 25-я симфо-

нией В. А. Моцарта, живописными работами Ж.-Л. Давида, поэзией И.-В. Гете, Ф. Шиллера. Концерты из романтического раздела включают программные увертюры Ф. Мендельсона, симфонические поэмы и фортепианные пьесы Ф. Листа, их литературные прототипы (стихотворения Гете и Петрарки, Шиллера и Гюго), а также изображения живописных и архитектурных первоисточников (полотна Рафаэля, скульптура Микельанджело). В программе «Музыкальный импрессионизм – символизм» произведения К. Дебюсси («Ноктюрны», фортепианные опусы), С. Рахманинова («Остров мертвых», романсы) звучат в единстве с живописью французских импрессионистов К. Моне, К. Писарро, А. Сислея и поэзией Ш. Бодлера, А. Белого и других авторов⁶.

По сложившейся традиции, реклама концертов Волгоградской филармонии, как академических, так и всех других, осуществляется с использованием полиграфической продукции или текстовых анонсов в социальных сетях (*Vkontakte*, *Facebook*, *Odnoklassniki*, *Instagram*). Также применяются афиши мероприятий, размещаемые по городу на специальных конструкциях и фасадах зданий, а также баннеры и растяжки на ограждениях вдоль автомобильных дорог в местах с наибольшей проходимостью. Печатный буклет, составленный на текущий концертный сезон, содержит анонсы концертов филармонии до конца года. В программах концерта даны краткие описания исполняемых произведений, приводятся биографические сведения об исполнителях (дирижере, солистах). Как показывает изучение спроса публики, эти материалы затрагивают, в большей степени, возрастной сегмент слушательской аудитории, но не молодежь.

Думается, что текстовые описания в буклете, программах и анонсах Волгоградской филармонии слишком статичны и традиционны, чтобы заинтересовать молодого слушателя, ориентированного на иные форматы восприятия информации, обладающего так называемым клиповым мышлением. Поэтому Волгоградская филармония, вдохновившись идеей создания трейлеров к кинофильмам, занялась продвижением своих концертов классической и народной музыки посредством коротких,

⁶ Аналогичен, к примеру, проект Санкт-Петербургской филармонии и Эрмитажа «Диалоги об искусстве», объединивший в концертах музыку и живопись. Так, симфоническую сюиту «Весна» и «Танцы» для арфы и струнного оркестра К. Дебюсси сопровождал показ полотен современников композитора из коллекций музея: К. Моне, О. Ренуара, Ван Гога; «Весну священную» И. Стравинского – картин А. Матисса, П. Гогена, П. Пикассо, В. Кандинского.

но информативно насыщенных и зрелищных видеороликов. Каждый ролик совмещает разные виды используемой рекламы и за 30-40 секунд видеоряда (ролик-анонс) или за 4 минуты (ролик-видеоотчет о проведенном концерте) в наглядной форме представляет потенциальному зрителю-слушателю наиболее яркие ключевые моменты готовящегося или состоявшегося мероприятия.

В анонсирующем концерте ролике используется видеоряд с репетиций эстрадного или джазового коллектива, симфонического оркестра или оркестра русских народных инструментов, звучат фрагменты исполняемых произведений. Зрелищная обработка спецэффектами афиш выделяет несколько ключевых позиций – дату, время и название концерта.

Ролик с видеоотчетом о проведенном мероприятии выпускается *post factum* – несколько дней спустя после события, что позволяет ознакомиться с концертом тех слушателей, которые на него не смогли попасть. Зритель видит не только его исполнителей и общий «антураж», но также слышит фрагменты музыки. Для некоторых слушателей именно они – в сочетании с видеорядом оказываются привлекательными, что способствует пробуждению интереса к подобным мероприятиям.

Готовые видеоролики размещаются в социальных сетях от имени Волгоградской филармонии, на канале *YouTube*, на официальном сайте филармонии и в группах-партнерах. Ролик распространяется по волгоградским группам в социальных сетях и по личным аккаунтам пользователей простым «репостом». В зависимости от популярности группы, ролик просматривает та аудитория, до которой не дошла печатная реклама Волгоградской филармонии, ее «классические» программки или флаеры. К примеру, буквально за несколько часов нахождения в сети ролик-видеоотчет о сольном концерте эстрадной певицы Тали филармонии достиг 25000 просмотров в одной из групп, что представляет собой довольно неплохой результат для города-«миллионника».

Также при продвижении арт-проектов Волгоградской филармонии стала использоваться таргетированная реклама (*vkontakte*) с настройкой параметров показа видеозаписи для целевой аудитории.

Суммируя сказанное выше, отмечу, что Волгоградская филармония, опираясь на традиции отечественной филармонической практики, ведет сегодня активный поиск новых форм работы со своей публикой, нацеленный на расширение слушательской аудитории, привлечение и

воспитание юношества, молодежи; разрабатывает новые для региона оригинальные арт-проекты, используя широкие возможности художественного синтеза, современных мультимедийных средств и рекламно-информационных технологий.

Литература

1. Дуков Е. В. Около музыки. Открытое письмо коллегам и друзьям (27.01.2010) URL: http://os.colta.ru/music_classic/projects/155/details/15796/ (Дата обращения: 25.03.2019).

2. Крылова А. В. Проектная деятельность в сфере искусства как тенденция // Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов: актуальные проблемы науки и практики сборник научных статей. Ростовская гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2012. С. 7–15.

3. Крылова А. В. Флешмоб и иные способы активизации массового потребления музыкальных форм искусства // Медиа-технологии в современной музыкальной культуре: образование, наука, творчество Ростов-на-Дону, 2013. С. 67–72.

4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку. История одного корпоративного преступления. – М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2007. – 588 с.

5. Муравьева И. Шагреневая кожа классики. Московская филармония атакует масскульт. Интервью с А.А. Шалашовым и А.В. Чайковским // «Российская газета» от 12.11. 2005 г. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=5012> (Дата обращения: 27.03.2019).

References

1. *Dukov E. V. Okolo muzyki. Otkrytoe pis'mo kollegam i druž'jam* (27.01.2010) [About music. An open letter to colleagues and friends (01/27/2010)]. URL: http://os.colta.ru/music_classic/projects/155/details/15796/ (25.03.2019).

2. *Krylova A. V. Proektnaya deyatel'nost' v sfere iskusstva kak tendenciya* [Project activity in the field of art as a trend] // *Menedzhment i zvukorezhissura muzykal'nyh proektov: aktual'nye problemy nauki i praktiki* [Management and sound engineering of musical projects: actual problems

of science and practice, collection of scientific articles]: a collection of articles. Rachmaninov Rostov State Conservatory (Academy). Rostov-on-Don, 2012, pp. 7–15.

3. Krylova A. V. Fleshmob i inye sposoby aktivizatsii massovogo potrebleniya muzykal'nyh form iskusstva [Flashmob and other ways of activating mass consumption of musical art forms] // Media-tekhnologii v sovremennoj muzykal'noj kul'ture: obrazovanie, nauka, tvorchestvo [Media-technologies in modern musical culture: education, science, creativity]. Rostov-on-Don, 2013, pp. 67–72.

4. Lebrekht N. Kto ubil klassicheskuyu muzyku. Istoriya odnogo korporativnogo prestupleniya [Who killed classical music. The story of one corporate crime]. Moscow: Klassika–XXI, 2007. 588 p.

5. Murav'eva I. Shagrenevaya kozha klassiki. Moskovskaya filarmoniya atakueta masskul't. Interv'yuy s A. A. Shalashovym i A. V. Chajkovskim [Shagreen leather classics. Moscow Philharmonic attacking mass culture. Interview with A.A. Shalashov and A.V. Tchaikovsky] // Rossijskaya gazeta, 2005, 12 November. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=5012> (27.03.2019).

СМАГИНА

Ирина Александровна

главный специалист отдела твор-
ческого планирования Волгог-
градской филармонии

Irina A.

SMAGINA

Chief Specialist of the Creative
Planning Department
Volgograd Philharmonic Society

ismagina34@gmail.com

ПРОДВИЖЕНИЕ ФИЛАРМОНИЧЕСКИХ КОНЦЕРТОВ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

THE EXPERIENCE OF PROMOTING CHAMBER MUSIC PHILHARMONIC CONCERTS

Аннотация. Статья посвящена проблеме продвижения концертов камерной музыки. Несмотря на то, что камерная музыка играет очень важную роль в воспитании человека и становлении его как личности, ей трудно конкурировать с легкими современными жанрами. Музыкантам приходится искать особые формы работы, чтобы интерес к этой области музыкального творчества и исполнительства возрастал. Автор анализирует опыт Ростовской государственной филармонии по продвижению концертов камерной академической музыки. Это и создание ансамбля барочной музыки, который использует на своих концертах элементы театральности, компьютерные технологии, принимает участие в творческих фестивалях, и бесплатные концерты на открытых площадках города, и новые форматы выступлений: «Главный – молодежи» и «Пол часа после концерта», которые также способствуют привлечению публики на концерты классической камерной музыки. Также автором рассмотрены возможности интернет ресурсов, которые дают возможность ознакомиться не только с записями живых концертов, но и с клипами, представляющими камерные сочинения академической музыки массовому зрителю/слушателю в доступном аудио-визуальном формате. Проводя сравнение с европейской практикой, автор подчеркивает, что только системная работа со зрителем с самого раннего возраста может способствовать популяризации камерной музыки и расширению ее целевой аудитории.

Ключевые слова: камерная музыка, синтез искусств, аудио-визуальный формат концерта, музыка барокко.

Summary. The article is devoted to the problem of promoting chamber music concerts. Despite the fact that chamber music plays a very important role in educating a person and establishing him as an individual, it is difficult

for it to compete with popular modern genres. Musicians have to look for special forms of work so that interest in this area of musical creativity and performance grows. The author analyzes the experience of the Rostov State Philharmonic Society to promote chamber academic music concerts. This is the creation of a baroque music ensemble, which uses elements of theatricality at its concerts, computer technologies. Such ensemble takes part in creative festivals, and free concerts in the open areas of the city, and new formats of performances: “Master to the Youth” and “Half an hour after the concert”, which also contribute to attracting the audience to concerts of classical chamber music. The author also examined the possibilities of Internet resources, which make it possible to get acquainted not only with live recordings, but also with clips representing chamber compositions of academic music to a mass audience / listener in an accessible audio-visual format. Making a comparison with European practice, the author emphasizes that only a systematic work with the audience from an early age can contribute to the popularization of chamber music and the expansion of its target audience.

Keywords: chamber music, art synthesis, audio-visual format of the concert, baroque music.

Камерная музыка во все времена, с момента ее возникновения, являлась важной частью социального пространства жизни человека. В восемнадцатом, девятнадцатом веках приватное музицирование было повсеместной городской практикой. Сейчас, несмотря на утрату этой традиции, залы камерной музыки собирают по всему миру миллионы благодарных поклонников, которые получают на этих концертах огромный заряд бодрости, энергии и положительных эмоций.

В провинции же, например, в Ростове-на-Дону, ситуация, к сожалению, складывается несколько иначе. Музыкантам приходится искать особые формы работы для аргументации простой мысли – классическая камерная музыка – это здорово, она оказывает позитивное воздействие на духовный мир человека, обогащает его интеллектуально! Но для того, чтобы воспринимать такую музыку, ее нужно слушать, а молодежь предпочитает рэп, рок, поп, но не классику. Это происходит оттого, что в общеобразовательной сфере не уделяется должного внимания музыкальному воспитанию детей. Дмитрий Шостакович в свое время говорил, что в детских школах нужно обучать не только букве и цифре,

но и ноте. К сожалению, сегодня уроки музыки в школах носят, в лучшем случае, формальный характер. Эту проблему нужно решать на государственном уровне, иначе мы, музыканты, будем жить в своем мире и играть для себя. Цель же музыкального сообщества – поддержать и поднять интерес к серьезной камерной и симфонической музыке, но на этом пути оно нуждается в помощи и государства, и меценатов.

Есть проблемы и в музыкальном образовании. Главная цель музыкальных учебных заведений – воспитывать солистов с сильной технической базой и побеждать с ними в международных конкурсах. От этого зависит рейтинг учебного заведения, а камерное музицирование оказывается на «вторых ролях». Но ведь именно оно прививает любовь к музыке и дает ее глубокое понимание. После окончания музыкальной школы музыкантами становятся единицы, а многие, к сожалению, до конца жизни инструмент в руки не берут. Встает вопрос: почему? Например, в Европе камерный формат – основа обучения. Ребенок еще толком играть не умеет, а уже музицирует с ровесниками. И цель этого состоит в том, чтобы играли все, и чтобы музыку тоже любили все.

Безусловно, камерное музицирование требует особой углубленности и сосредоточения, в силу чего нуждается в подготовленной публике. Но как можно воспитать публику, которая не интересуется классической музыкой, а, следовательно, не посещает концерты? Молодые музыканты ростовской филармонии проявили инициативу, и, несмотря на скептическое отношение коллег, собрали команду энтузиастов и создали ансамбль барочной музыки, в составе которого блокфлейты, барочная труба пикколо, струнные и клавесин. Основой репертуара данного творческого содружества стали произведения эпохи барокко, а концерты проходили в музеях изобразительного и современного искусства, где музыка вступает в резонанс с живописью. Позже ансамбль стал сотрудничать с хореографической группой, соединяя музыку с танцем. Так же несколько раз музыканты принимали участие в «Библионочи» в Публичной библиотеке, давали концерты в зале музея Алфераки в Таганроге, участвовали в Пасхальном фестивале, организованном профессором С. А. Тарakanовым.

Поскольку, все участники ансамбля являлись артистами Ростовского академического симфонического оркестра, чтобы избежать организационных трудностей, деятельность коллектива была вписана в рамки филармонии в новом формате «Час барокко». Спустя некоторое вре-

мя, эти концерты стали пользоваться особой любовью ростовской публики, чему способствовали, во-первых, красота музыкального наследия Барокко, а во-вторых, особая атмосфера данных концертов. Они были организованы в фойе большого зала филармонии, где слушатели могли размещаться вокруг музыкантов и на балконах. Благодаря особой акустике этого зала, барочная музыка в его стенах звучит завораживающе выразительно. Аутентичная манера исполнения струнных и серебряный шелест клавесина создают галантную атмосферу XVII века, погружая публику в мир прекрасного, поскольку, даже самые драматичные страницы музыки барокко ассоциируются со светом и чистотой. Цель музыкантов состоит в том, чтобы адаптировать к современности произведения старых мастеров. Ведь забытые, редко исполняемые старинные сочинения уже близки к тому, чтобы превратиться в исторический памятник, интересующий только музыкальных теоретиков.

Оригинальность этого проекта заключается в том, что концерты, чаще всего, носят программный характер с элементами театральности. Например, концерт «Королевская вечеринка», в котором представлен день короля. Начинается он с пробуждения под импровизационную чакону, которую исполняют музыканты, по очереди выходя на сцену. Далее звучит «Tafelmusic» – застольная музыка Георга Фридриха Телемана, сопровождающая обед монарха. «Marche pour la Ceremonie» (церемониальный марш) мы слышим при дворе. Потом король прогуливается по главной площади под звучание маршей и крестьянских танцев. А вечером он заходит в музыкальный театр, где, смешавшись с публикой, слушает сюиты из опер «Мещанин во дворянстве» Жана Батиста Люлли, «Королева фей», «Абделаизер» Генри Перселла, «Галантные Индии» Жана-Филиппа Рамо.

Другой концерт абонемент «Час барокко» был посвящен Рождеству. Волшебное освещение зала, украшенная, сияющая огоньками елка создавали праздничное настроение, а музыканты для его поддержки исполнили Рождественский концерт для струнных и клавесина Арканджелло Корелли. В этот вечер прозвучало и сочинение Франца Бибера Соната «Баталия» – раритетное произведение из разряда композиторских шуток эпохи барокко, включающее следующие части: «Die liederliche Gesellschaft von allerey Humor» (Веселые проделки беспутной компании), «Die Schlacht» (Битва), «Lamento der Verwundten Musquetirer» (Плач над ранеными). Исполнение этого сочинения было

настоящим театрализованным представлением – музыканты изображали пьяных солдат, разбредаясь по залу, имитировали битву на смычках, и многое другое. Такие программные концерты проходят в полумраке и сопровождаются тематически оправданной компьютерной видеопроекцией на стенах зала.

Еще одна форма приобщения зрителя к ценностям музыкальной классики, своего рода, ее «дегустация» – бесплатные концерты на открытых площадках города – на Театральной площади и улице Пушкинской перед Публичной библиотекой. Такие события Ростовский Академический симфонический оркестр организует уже не первый год. Подобные акции вызывают интерес у горожан и собирают большое количество публики. Есть надежда, что, впоследствии, многие из них придут в Ростовскую Государственную Филармонию.

С недавних пор в РАСО¹ появились новые форматы концертов: «Главный – молодежи» и «Пол часа после концерта». «Главный – молодежи» – формат, который носит, скорее, познавательный характер. И обращен именно к непрофессиональной публике. Концерты проходят в большом зале филармонии, но при этом носят неформальный характер. Главный дирижер РАСО в непринужденной манере общается со слушателями, причем, независимо от возраста и подготовленности публики, находит возможность в доступной форме говорить об очень непростых, иногда весьма профессиональных вопросах, рассказывая не только об истории создания сочинений, биографии композитора, эпохе, но и о самом произведении, подробно разбирая каждый интересный, на его взгляд, эпизод. Музыканты при этом иллюстрируют слова маэстро, показывая темы, фрагменты группами и tutti. После такого захватывающего разбора, сочинение исполняется целиком. При этом, желающие из зала могут выйти на сцену и расположиться рядом с музыкантами. Таким образом, слушатели, порой, не имеющие музыкального образования, могут услышать музыку изнутри, почувствовать себя частью этой мощной энергетики. Безусловно, после таких концертов публика «слышит» иначе.

Еще одно нововведение – формат «Пол часа после концерта». После традиционного вечернего концерта на большой сцене музыка продолжает звучать в фойе большого зала. Артисты РАСО исполняют произведения из репертуара камерной музыки. И это очень интересная

¹ РАСО – Ростовский академический симфонический оркестр

задумка, поскольку, возвращаясь к ранее затронутой теме, еще раз подчеркнем, что привлечь публику на камерную сцену непросто. В этом же случае, слушатели, посетившие концерт, с радостью остаются, фактически, на «третье отделение» и продлевают удовольствие. Здесь также происходит сближение музыкантов и публики. Исчезает барьер сцены и партера, все находится в едином пространстве, причем, музыканты располагаются посередине фойе, а слушатели – вокруг исполнителей. И маэстро, и музыканты ведут себя свободно и с удовольствием выплескивают эмоции, делятся своей энергией. В фойе погашен свет, царит волшебная атмосфера. Как известно, в темноте обостряется слух, и звуки, как нечто сокровенное, проникают в сердца людей. Эти концерты пользуются большой популярностью, собирая большое число поклонников прекрасного.

В Европе те же проблемы, что и у нас, но, может быть, в меньшей степени, потому что работа со зрителем, его воспитание начинается с раннего возраста и носит системный характер, поскольку тесно связано с формированием экологии городской среды. Так в европейских парках организуются Променады-концерты, позволяющие слушать классическую музыку и прогуливаться одновременно. Каждое лето город Шлезиг-Гольштейне на севере Германии превращается в большую концертную площадку. Концерты камерной и симфонической музыки проходят в необычных залах – сараях, конюшнях, крестьянских и помещичьих усадьбах и дворцах. В Берлинской филармонии каждый вторник во время обеденного перерыва в фойе проводятся бесплатные концерты. В Роттердаме на фестивале Гергиева проходят дневные концерты и ночные перформансы, а также организуется специальная программа для детей с участием известных музыкантов. А фестиваль в Стокгольме представляет провокационные проекты, такие как «Вечеринки в королевском замке» – королевский прием с танцами и угощением, с менажстрелями и ряжеными под музыку шведских королей. А, к примеру, в Вене в известном зале Концертхаус постоянным слушателям делают рассылку смс сообщений с перечислением произведений, звучащими на бис.

Нельзя не сказать о влиянии и информативной силе всемирной паутины – интернета. Любой музыкант, исполняющий камерную музыку, имеет возможность распространять свое творчество через глобальные компании – агрегаторы. Они позволяют слушать музыку не скачивая

ее. Это Spotify, Яндекс, Музыка, Google, Youtube. Например, помимо живых концертов известного фортепианного дуэта Грэга Андерсона и Элизабет Рой, в интернете можно ознакомиться с их креативными клипами, в которых соединяется великолепное исполнительское мастерство музыкантов с прекрасной операторской и режиссерской работой и с элементами анимации.

В заключение необходимо подчеркнуть, что музыка, как и искусство в целом, является не только нашим наследием и богатством, но и воспитателем. Соединение разных видов искусств, расширение пространственных координат бытования академической музыки, ее вхождение в медийное информационное поле – все это важно, поскольку цель музыкального сообщества состоит именно в том, чтобы интерес к серьезной камерной и симфонической музыке не только не падал, но и возрастал.

Литература

1. Гинзбург Л. Камерная музыка в современной музыкальной практике «Музыка» 1978.
2. Мильман В. Л. О роли и значении камерного ансамбля в воспитании музыканта-исполнителя (по материалам архива Московской Государственной консерватории им. П. И. Чайковского). – М. 2009.
3. <https://www.andersonroe.com/> Дата обращения 4.04.2019
4. https://professional.ru/Soobshchestva/festivali_i_konkursy/festivali-klassicheskoy-muzyki/ Дата обращения 4.04.2019

References

1. Ginzburg L. Kamernaya muzyka v sovremennoj muzykal'noj praktike [Chamber music in modern music practice]. Moscow: Muzyka, 1978.
2. Mil'man V. L. O roli i znachenii kamernogo ansamblya v vospitanii muzykanta-ispolnitelya (po materialam arhiva Moskovskoj Gosudarstvennoj konservatorii im. P.I. Chajkovskogo) [On the role and significance of the chamber ensemble in the upbringing of the performing musician (based on the archive of the P. I. Tchaikovsky Moscow Conservatory)]. Moscow, 2009.
3. URL: <https://www.andersonroe.com/> (4.04.2019).

4. URL: https://professional.ru/Soobschestva/festivali_i_konkursy/festivali-klassicheskoy-muzyki/ (4.04.2019).

ЖУРАВЛЕВА

Ольга Николаевна

доцент кафедры камерного
ансамбля

и концертмейстерской

подготовки

Ростовской государственной
консерватории

им. С. В. Рахманинова

Olga N.

ZHURAVLEVA

Associate Professor

of the Department

of chamber ensemble

and accompanist training,

Rachmaninov Rostov State
Conservatory

olya.celesta@yandex.ru

**ОТ «ХОВАНЩИНЫ» ДО «СИМФО-РОКА»:
КАК ВЫГЛЯДИТ АФИША
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА**

**FROM “KHOVANSCHINA” TO “SYMPHO-ROCK”:
WHAT THE POSTER OF
A MODERN MUSICAL THEATRE LOOKS LIKE**

Аннотация. Статья посвящена особенностям планирования репертуара, на примере афиши 88 (20) театрального сезона Ростовского государственного музыкального театра и основана на многолетнем опыте работы по усовершенствованию репертуара театра. Рассматриваются вопросы подготовки и выпуска премьерных спектаклей с учетом необходимого репетиционного процесса, определение дат для показа премьер в календарном плане, а также выполнение государственного задания. При формировании репертуарной афиши на сезон учитывается целый ряд факторов: репертуар театра, количество новых спектаклей и концертных программ, творческая и экономическая составляющая. Определение текущего репертуара на сезон позволяет создать план эксплуатации спектаклей в течение года, что отражено в соответствующей таблице. В качестве примера использования принципов блочного и жанрового чередования спектаклей приводится сравнительный анализ репертуарных афиш на месяц Ростовского музыкального театра и Большого театра. Помимо этого затрагивается вопрос подготовки новых творческих проектов, ежемесячно включаемых в афишу и, тем самым, стимулирующих интерес у зрительской аудитории. Статья снабжена таблицами, которые демонстрируют план эксплуатации оперных спектаклей, репертуарный план Ростовского музыкального театра на месяц и афишу Большого театра. В качестве вывода подчеркивается, что детальным образом разработанный репертуарный план, учитывающий все внешние и внутренние факторы, становится залогом успешной работы театрального коллектива с продуманным репетиционным графиком, принципом чередования выхода солистов в спектаклях, подготовкой и

реализацией новых творческих проектов и поддержанием зрительского интереса к музыкально-театральному искусству.

Ключевые слова: музыкальный театр, Ростовский государственный музыкальный театр, репертуар театра, планирование репертуара, премьеры, эксплуатация спектакля, творческие проекты

Summary. The article is devoted to the peculiarities of repertoire planning on the example of a poster 88 (20) of the theatre season of the Rostov State Musical Theatre and is based on many years experience in improving the repertoire of the theatre. We consider the preparation and release of premiere performances, taking into account the necessary rehearsal process, choosing the dates for the premiere in the calendar plan, as well as the implementation of the state task. When forming the repertoire playbill for the season, a number of factors are taken into account: the repertoire of the theatre, the number of new performances and concert programmes, the creative and economic component. Choosing the current repertoire for the season allows you to create a plan for performances throughout the year, which is reflected in the corresponding table. As an example of the use of the principles of block and genre alternation of performances, a comparative analysis of repertoire posters for the month of the Rostov Musical Theatre and the Bolshoi Theatre is presented. In addition, the question of the preparation of new creative projects that are monthly included in the poster and, thereby, stimulating the interest of the audience. The article is equipped with tables showing the exploitation plan of opera performances, the repertoire plan of the Rostov Musical Theatre for the month and the poster of the Bolshoi Theatre. As a conclusion, it is emphasized that the detailed repertoire plan, taking into account all external and internal factors, becomes the key to successful work of the theatre team with a thoughtful rehearsal schedule, the principle of alternating the output of soloists in performances, the preparation and implementation of new creative projects and maintaining audience interest in musical theatre art.

Keywords: musical theatre, Rostov State Musical Theatre, theatre repertoire, repertoire planning, premieres, performance exploitation, creative projects.

Репертуарное планирование является одним из важнейших средств успешной и организованной работы театрального коллектива. Надо от-

метить, что уже в советское время были сформированы стандарты по календарному планированию выпуска новых и возобновляемых спектаклей, а также по эксплуатации спектаклей текущего репертуара. Эти вопросы получали и научное осмысление в специальных лабораториях научной организации творческих процессов в театре, выходили сборники статей и инструкции, разработанные министерством культуры [2–5]. Безусловно, «неправильное составление календарных планов неизбежно ведет к нарушению нормального творческого процесса, к срыву намеченных сроков премьер, к лихорадочной работе театра и, в результате, к снижению идейно-художественного качества спектаклей» [5, 65].

При разработке репертуарного плана учитывается несколько факторов: это репертуар театра, количество новых спектаклей и концертных программ, творческая и экономическая составляющая. Рассмотрим каждый из этих факторов на примере формирования репертуарной афиши Ростовского государственного музыкального театра в 88 (20) театральном сезоне.

Планирование репертуарной афиши нового сезона начинается не менее чем за полгода до его начала. Обычно создается план работы на первые четыре месяца (с сентября по первую половину января), а в начале нового сезона разрабатывается календарный план до его окончания (январь–июль). Одним из важнейших факторов формирования репертуара является план выпуска премьерных работ, так как подготовка нового спектакля самый сложный и продолжительный процесс. В статье Ю. Когана, посвященной планированию выпуска новых спектаклей в театре оперы и балета, указано, что для постановочного этапа необходимо 65 репетиционных точек. Сюда входят корректурные репетиции оркестра, оркестровые репетиции с солистами, сценические репетиции под фортепиано, оркестровые репетиции с хором и солистами, общеоркестровые мизансценические репетиции, монтировочные и световые репетиции, прогоны в оформлении под фортепиано, прогоны с оркестром, генеральные репетиции и сдача спектакля художественному совету [5]. Сюда не входят уроки концертмейстера с солистами в классе, «спевки» с дирижером, читки с режиссером при подготовке оперетты, классные мизансценические («разводные») репетиции, хоровые репетиции по разучиванию нового материала, репетиции по балету с солистами и артистами хора.

В связи с тем, что репетиционные процессы, осуществляемые в классах, не влияют на работу основной сцены, в репертуарном планировании их не учитывают. В качестве примера, можно привести подготовку оперы «Хованщина» М. Мусоргского, премьера которой состоялась 28 сентября 2018 года. Не считая подготовительных репетиций в классе, которые продолжались около четырех месяцев (до сдачи партий главному дирижеру в июне), в период с августа по сентябрь было проведено 13 рояльных репетиций на сцене, 7 корректурных репетиций оркестра, 3 корректурных репетиции оркестра с участием солистов, 10 оркестровых прогонов, 7 из которых прошли с полным художественным оформлением (декорации, костюмы, свет). К этому можно добавить 2 монтировочные и 2 световые репетиции, которые проводятся без участия творческих специалистов, занятых в спектакле.

При выборе дат для премьерных спектаклей учитываются вопросы подготовки художественного оформления (изготовление декораций, реквизита, бутафории, костюмов), занятость артистов (в период подготовки спектакля выбираются постановки в других жанрах, в которых не задействованы исполнители, участвующие в премьере), возможность присутствия приглашенных артистов и постановщиков – художников, режиссеров.

Количество премьерных спектаклей в год предусматривается выполнением государственного задания министерства культуры. Театр является автономным учреждением культуры Ростовской области и, в соответствии с планом государственного задания, должен выполнить основные показатели по количеству новых постановок, количеству спектаклей, показанных на стационаре, количеству спектаклей, показанных на гастролях, показатели по процентной загрузке основного зала, количеству посещений зрителей и выполнению финансового плана.

Согласно государственному заданию Ростовский государственный музыкальный театр должен выпускать в год 5 новых работ: 4 спектакля на основной сцене и 1 на малой сцене.

Таким образом, на текущий сезон были запланированы следующие премьерные работы:

28 сентября – Опера «Хованщина» М. Мусоргского

3 октября – Одноактные балеты: «Цвет», «Коктейль «Заводной пируэт», Дивертисмент

26 октября – Водевиль «Ханума» на музыку Г. Канчели (Камерная сцена)

22 декабря – Новогодний мюзикл «Аленький цветочек» на музыку И. Левина

22 декабря – Музыкальная сказка «Зайка-почтальон» И. Якушенко (Камерная сцена)

2 марта – Оперетта «Сильва» И. Кальмана

31 мая – Балет «Эсмеральда» Ц. Пуни.

На Камерной сцене также должна была состояться премьера одно-актных опер «Телефон» Дж. Менотти и «Дары волхвов» Д. Конте, но по причине задержки отправки нотного материала, предоставляемого европейским издательством, и перевода либретто на русский язык премьеру пришлось перенести на следующий сезон.

На каждую премьеру издается приказ с указанием постановочной группы, состава исполнителей, ответственных за выпуск спектакля, а также план репетиционной работы и график работы производственных цехов. Для всех премьер предусматривается репетиционный «коридор» на сцене (в зависимости от сложности премьеры от двух до семи дней, освобожденных от показа спектаклей текущего репертуара). Новый спектакль прокатывается в сезон большее количество раз, что обусловлено востребованностью у зрителей. Так, опера демонстрируется за сезон 5–6 раз, балет, оперетта/мюзикл – 10–12 раз.

После утверждения дат премьерных показов формируется репертуарный план. В нем также учитывается несколько важных составляющих. Так, нужно утвердить перечень репертуарных спектаклей, которые будут показаны в этом сезоне. Спектакли, которые не будут показаны, или возобновляемые спектакли оговариваются заранее и согласуются с главными творческими специалистами. Помимо этого, совместно с художественно-постановочной частью, фиксируются спектакли, требующие восстановления декораций, а руководители творческих подразделений обозначают постановки, в которые планируются вводы новых исполнителей, приглашение солистов или проведение бенефисов.

Репертуар Ростовского музыкального театра по состоянию на 2019 год включает в себя следующие спектакли:

Опера

1. Дж. Пуччини. «Богема»
2. Г. Фрид. «Дневник Анны Франк

3. В. Гаврилин. «Военные письма»
4. Д. Конте. «Дары волхвов» (премьера – 26 апреля 2019 г.)
5. П. Чайковский. «Евгений Онегин»
6. Дж. Верди. «Жанна Д'Арк»
7. М. Мусоргский – М. Ипполитов-Иванов. «Женитьба»
8. П. Чайковский. «Иоланта»
9. Ж. Бизе. «Кармен»
10. К. Орф. «Кармина Бурана»
11. А. Бородин. «Князь Игорь»
12. Д. Шостакович. «Леди Макбет Мценского уезда»
13. И. Стравинский. «Мавра»
14. С. Прокофьев. «Маддалена»
15. Дж. Пуччини. «Мадам Баттерфляй»
16. С. Танеев. «Орестея»
17. П. Чайковский. «Пиковая дама»
18. Дж. Верди. «Риголетто»
19. Дж. Россини. «Севильский цирюльник»
20. Дж. Менотти. «Телефон» (премьера – 26 апреля 2019 г.)
21. Дж. Верди. «Травиата»
22. Ш. Гуно. «Фауст»
23. М. Мусоргский. «Хованщина»
24. Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста»

Балет

1. Л. Минкус. «Баядерка»
2. Т. Кочак. «Белоснежка и семь гномов»
3. «Гамлет» на музыку Д. Шостаковича
4. Л. Минкус. «Дон Кихот»
5. «Драма на охоте» на музыку П. Чайковского
6. А. Адан. «Жизель»
7. «Коктейль „Заводной пируэт“» на музыку Л. М. Готшалка
8. А. Адан. «Корсар»
9. П. Чайковский. «Лебединое озеро»
10. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»
11. «Снегурочка» на музыку П. Чайковского
12. П. Чайковский. «Спящая красавица»
13. «Цвет» на музыку Ж. Бизе

14. П. Чайковский. «Щелкунчик»
15. Ц. Пуни. «Эсмеральда» (премьера – 31 мая 2019 г.)

Оперетта / мюзикл

1. С. Птичкин. «Бабий бунт»
2. И. Дунаевский. «Белая акация»
3. Ф. Легар. «Веселая вдова»
4. Ревю «Звуки мюзикла»
5. И. Штраус. «Летучая мышь»
6. И. Кальман. «Марица»
7. Ревю «Огни большого экрана»
8. И. Кальман. «Принцесса цирка»
9. И. Кальман. «Сильва» (премьера – 2 марта 2019 г.)
10. «Ханума» на музыку Г. Канчели
11. И. Левин. «Шерлок Холмс и пляшущие человечки»

Детские спектакли

1. И. Левин. «Аленький цветочек»
2. В. Лебедев. «Волшебник Изумрудного города»
3. Б. Савельев. «День рождения Кота Леопольда»
4. Е. Шашин. «Дюймовочка»
5. И. Якушенко. «Зайка-почтальон»
6. Н. Миргородский. «Маугли»
7. «Невероятные приключения медвежонка Умки»
8. С. Прокофьев. «Петя и волк». «Гадкий утенок»
9. С. Баневич. «Стойкий оловянный солдатик»

Помимо спектаклей репертуарными стали некоторые концертные программы:

1. Концерт «на бис»
2. Мелодии новогодней ночи
3. Музыкальные хиты Голливуда
4. Оперетта vs Мюзикл
5. Романтика романса
6. Симфо-рок
7. Симфо-рок – 2
8. Хиты Бродвея
9. Штраус-гала

При планировании репертуарной афиши на сезон исключаются спектакли, которые не будут показаны по тем или иным причинам (отсутствие зрительского интереса, отсутствие исполнителя, необходимость ремонта декораций и т. д.). В этом сезоне художественный совет принял решение не показывать балет «Гамлет», оперу «Орестея», спектакли-ревю «Огни большого экрана» и «Звуки мюзикла», оперы на Камерной сцене.

С учетом этих факторов, формируется план эксплуатации репертуарных спектаклей, который может быть представлен (на примере оперных постановок) в виде таблицы (см. *Таблицу 1*).

Из таблицы видно, что в среднем оперная постановка в год показывается 2-3 раза, но некоторые спектакли демонстрируются всего один раз. Это может быть связано с различными причинами – со сложностью постановочного процесса и с большим количеством сценических репетиций («Леди Макбет Мценского уезда», «Фауст»), с возрастом спектакля и слабым интересом зрительской аудитории («Севильский цирюльник», «Мадам Баттерфляй», «Иоланта»). В течение сезона основная эксплуатационная нагрузка падает на балеты (от 5 до 12 раз одно название), оперетты (5-6 раз), шоу-программы (12–20 раз).

Еще одним важным вопросом, который необходимо учитывать при формировании репертуарного плана, это гастроли. В текущем сезоне были запланированы гастроли во Францию с балетом «Щелкунчик» (соответственно, балетные спектакли не ставились в репертуар в период отсутствия балетной труппы), участие во Всероссийском фестивале «Видеть музыку!» в Москве со спектаклями «Пиковая дама» и «Кармина Бурана» (в этот период на Большой сцене выступал с сольным концертом пианист Александр Яковлев, а на Камерной сцене были показаны детские спектакли и концерт с фрагментами из оперетт). При подготовке гастрольных выездов и наполнении театральной афиши на это время необходимо учитывать количество человек, выезжающих на гастроли, время отправки декораций и костюмов, даты показов гастрольных спектаклей на собственной площадке.

При формировании репертуара на месяц учитывается принцип чередования жанров, состав исполнителей, продолжительность спектаклей и финансово-экономический план.

В качестве примера приведем репертуарный план на май (см. *Таблицу 2*).

Репертуар мая очень показателен, так как в нем запланирована премьера балета «Эсмеральда» и в плане указаны репетиции (рояльные и оркестровые прогоны на Большой сцене). Несколько дней в этом месяце заняты организацией и проведением областного мероприятия – торжественного концерта, посвященного Дню Победы. Тем не менее, в майскую афишу включено 20 спектаклей – 6 оперетт, 1 мюзикл, 5 концертных программ, 5 балетов, 3 оперы.

Обычно каждая неделя выстраивается таким образом, чтобы осуществлялся показ 1 оперы, 1-2 балетов, 1-2 оперетты, 1 концертной программы. Для выходных дней выбираются опера и балет, для будних – оперетта, балет, концерт. В будние дни также учитывается продолжительность спектакля, которая не должна превышать 3 часа вместе с антрактами.

По принципу чередования разножанровых спектаклей работают многие российские театры, но в некоторых театрах используется блочный принцип.

Для сравнения приведем майскую репертуарную афишу (см. *Таблицу 3*) Большого театра России (Историческая сцена). Использование блочного принципа в Большом театре, а также в Михайловском и Новосибирском театрах оперы и балета, в значительной степени связано с большим притоком туристов и количественным составом оперной, хоровой и балетной трупп, позволяющим чередовать выходы исполнителей на сцену.

Естественно, что одним из факторов формирования и поддержания зрительского интереса является включение в ежемесячную репертуарную афишу новых проектов. В течение сезона количество новых проектов на Большой и Камерной сценах может достигать 50, что требует правильного распределения творческих и постановочных сил театра. Среди крупных проектов текущего сезона Ростовского музыкального театра можно назвать симфонический концерт, посвященный Международному дню музыки, Реквием Дж. Верди, шоу-программу «Симфо-рок – 2» (продолжение концерта «Симфо-рок» с новыми номерами), фестиваль «20 лет на Большой Садовой», приуроченный к юбилейному сезону театра, балетный фестиваль имени Ольги Спесивцевой с приглашением звезд современного балетного искусства.

Безусловными рекордсменами по количеству показов в этом сезоне стали водевиль «Ханума» (26 показов), шоу-программа «Симфо-рок

– 2» (15 показов), мюзикл «Шерлок Холмс и пляшущие человечки» (10 показов) и новогодние проекты – мюзикл «Аленький цветочек» (42 показа) и концерт «Мелодии новогодней ночи» (20 показов).

Подводя итог, отметим, что детальным образом разработанный репертуарный план, учитывающий все внешние и внутренние факторы, становится залогом успешной работы театрального коллектива с продуманным репетиционным графиком, принципом чередования выхода солистов в спектаклях, подготовкой и реализацией новых творческих проектов и поддержанием зрительского интереса к музыкально-театральному искусству.

Литература

1. Большой театр: Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bolshoi.ru/> Дата обращения 08.04.2019.
2. Григорович Ю. Планирование и балет // Экономика и организация театра. Ленинград: Искусство, 1973. – С. 52–54.
3. Инструкция о порядке планирования и учета затрат на новые и капитально возобновляемые постановки в театрах системы Министерства культуры СССР: Утверждена Министерством культуры СССР 13 ноября 1978 г. № 34 [Электронный ресурс] // Электронный фонд правовой и научно-технической документации. URL: <http://docs.cntd.ru/document/556499100>. Дата обращения 08.04.2019.
4. Кильпио Б. Планирование работы театра над новыми постановками // Экономика и организация театра. Ленинград: Искусство, 1973. – С. 36–51.
5. Коган Ю. Календарное планирование выпуска спектаклей в театре оперы и балета // Экономика и организация театра. Ленинград: Искусство, 1973. – С. 63–74.

References

1. Bol'shoj teatr: Oficial'nyj sajt [The Bolshoi Theatre: Official site]. URL: <https://www.bolshoi.ru/> (08.04.2019).

2. *Grigorovich Yu.* Planirovanie i balet [Planning and Ballet] // *Ekonomika i organizaciya teatra*. Leningrad: Iskustvo, 1973, pp. 52–54.
3. Instrukciya o poryadke planirovaniya i ucheta zatrat na novye i kapital'no vozobnovlyaemye postanovki v teatrah sistemy Ministerstva kul'tury SSSR: Utverzhdena Ministerstvom kul'tury SSSR 13 noyabrya 1978 g. № 34 [Instruction on the procedure for planning and recording costs for new and thoroughly renewable productions in theaters of the system of the USSR Ministry of Culture: Approved by the USSR Ministry of Culture on November 13, 1978 No. 34]. URL: <http://docs.cntd.ru/document/556499100> (08.04.2019).
4. *Kil'pio B.* Planirovanie raboty teatra nad novymi postanovkami [Planning of the theatre work on new productions] // *Ekonomika i organizaciya teatra*. Leningrad: Iskustvo, 1973, pp. 36–51.
5. *Kogan Yu.* Kalendarnoe planirovanie vypuska spektaklej v teatre opery i baleta // *Ekonomika i organizaciya teatra* [The calendar planning of the release of performances in the theater of opera and ballet]. Leningrad: Iskustvo, 1973, pp. 63–74.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

№№	Наименование спектакля	Сентябрь	Октябрь	Ноябрь	Декабрь	Январь	Февраль	Март	Апрель	Май	Июнь	Июль	Всего
	Богсма (восстановление спектакля)	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	2
	Дневник Анны Франк												
	Военные письма												
	Дары волхвов												
	Евгений Онегин	-	1	-	-	1	-	-	1	-	-	-	3
	Жанна Д'Арк	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	1 (Москва)	3
	Женитьба												
	Иоланта	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
	Кармен	1	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	3
	Кармина Бурана	-	1	1 (Москва)	-	-	-	-	-	-	-	-	2
	Князь Игорь	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	2
	Леди Макбет Мценского уезда	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
	Мавра												
	Мадам Баттерфляй	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
	Орестея												

Таблица 1 (окончание)

	Пиковая дама	-	1	1 (Москва)	-	-	-	-	-	1	-	-	3
	Риголетто	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
	Севильский цирюльник	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
	Телефон									Премьера перенесена на следующий сезон			
	Травиата	-	1	-	-	1	-	1	-	-	-	-	3
	Фауст	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
	Хованщина	2	-	1	1	-	-	1	-	-	1	1 (Москва)	7
	Царская невеста	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
	Юнона и Авось	1								Показ приостановлен по требованию правообладателя			1
													Итого: 36

Таблица 2

Дата/ день недели	Большая сцена	Начало	Камерная сцена	Начало
1, ср.	Белая акация	18.00		
2, чт.	Романтика романса	18.00	Ханума	19.00
3, пт.	Лебединое озеро	18.00		
4, сб.	<i>Завоз оборудования для концерта 8 мая</i>			
	Веселая вдова	18.00		
5, вс.	<i>Монтировка декораций Областного концерта ко Дню Победы</i>			
6, пн.	<i>Репетиции Областного концерта ко Дню Победы</i>			
7, вт.	<i>Репетиции и сдача Областного концерта ко Дню Победы</i>			
8, ср.	Областной концерт ко Дню Победы	12.00		
9, чт.	Песни военных лет	18.00		
10, пт.	Сильва	19.00		
11, сб.	Ромео и Джульетта	18.00	Маугли	11.00, 14.00
12, вс.	Князь Игорь	18.00	Концерт Н. Никитина	19.00
13, пн.				
14, вт.	Жизель	19.00	Ханума	19.00
15, ср.	Шерлок Холмс	19.00		
16, чт.	Симфо-рок – 2	19.00		
17, пт.	Летучая мышь	19.00		
18, сб.	Щелкунчик	18.00	Детский абонемент	11.00, 13.00
19, вс.	Пиковая дама	18.00	Детский абонемент	11.00, 13.00, 15.00
20, пн.	<i>Монтировка Эсмеральды</i>			
21, вт.	<i>Рояльные репетиции Эсмеральды</i>			
22, ср.	Сильва	19.00		
23, чт.	Концерт Д. Мацуева	19.00	Ханума	19.00
24, пт.	Бабий бунт	19.00		
25, сб.	Жанна Д'Арк (Показ спектакля перед	18.00	Подростковый абонемент	11.00

Таблица 2 (окончание)

	гастролями в Большом театре)			
26, вс.	Симфо-рок – 2	17.00, 21.00	Подростковый абонемент	12.00, 14.00
27, пн.	<i>Монтировка Эсмеральды</i>			
28, вт.	<i>Оркестровые прогоны Эсмеральды</i>			
29, ср.	Сдача балета «Эсмеральда»	18.00		
30, чт.	<i>Оркестровые прогоны Эсмеральды</i>			
31, пт.	Открытие фестиваля балета Премьера! Эсмеральда	19.00		

Таблица 3

Дата	Наименование спектакля	Начало
2, чт	Спящая красавица	12.00
	Спящая красавица	19.00
3, пт	Спящая красавица	19.00
4, сб	Спящая красавица	12.00
	Спящая красавица	19.00
5, вс	Спящая красавица	14.00
15, ср	Премьера! Евгений Онегин	19.00
16, чт	Премьера! Евгений Онегин	19.00
17, пт	Премьера! Евгений Онегин	19.00
18, сб	Премьера! Евгений Онегин	19.00
19, вс	Премьера! Евгений Онегин	19.00
24, пт	Легенды о любви	19.00
25, сб	Легенды о любви	12.00
	Легенды о любви	19.00
26, вс	Легенды о любви	19.00
28, вт	Дон Кихот	19.00
29, ср	Дон Кихот	19.00
30, чт	Дон Кихот	19.00
31, пт	Жизель	19.00

САМОХОДКИНА

Наталья Вячеславовна

кандидат искусствоведения,

заместитель генерального

директора

Ростовского государственного

музыкального театра

Natalia V.

SAMOKHODKINA

PhD in Art History,

Deputy director

of the Rostov State

Musical Theatre

allegro2001@mail.ru

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКОВЕДА-ЛЕКТОРА

SYNTHESIS OF ARTS IN THE MUSICOLOGIST-LECTURER'S ACTIVITY

Аннотация. Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме наполняемости концертных залов филармонии. В эпоху господства телевидения и интернета у современного слушателя пропадает необходимость в «живой» музыке, звучащей в естественной для нее среде. В этой связи филармонические коллективы поставлены в жесткие условия выживания и «соревнования» с мощным конкурентом – интернетом. Особенно остро стоит сегодня проблема привлечения в филармонию юных слушателей. Важную роль в решении этой проблемы может сыграть синтез искусств, который призван на практике помочь восприятию и пониманию серьезной музыки. Различные формы синтеза и взаимодействия искусств активизируют процесс восприятия музыки. Особенно это актуально, если речь идет о юных слушателях. Современное техническое оснащение филармонии способно сделать исполнение музыки наглядной, что особенно важно для детской аудитории. Поиск новых форм концертирования и совмещение в рамках симфонического концерта нескольких видов искусств, в числе которых – живопись, литература, кино, художественная фотография и даже мультипликация – облегчает восприятие академической музыки. В этой связи филармония активно развивает новые, отчасти экспериментальные формы концертного исполнения.

Ключевые слова: филармония, симфонический оркестр, восприятие, концертная программа, синтез искусств, музыка, живопись, искусство.

Summary. The article is devoted to the currently relevant problem of filling the concert halls of the Philharmonic. In the era of the domination of television and Internet, modern listeners lose the need for “live” music, which sounds in its natural environment. In this regard, the philharmonic

groups are put in harsh conditions of survival and “competition” with a powerful competitor – Internet. The problem of attracting young listeners to the Philharmonic is especially acute today. An important role in solving this problem can be played by the synthesis of the arts, which is intended in practice to help the perception and understanding serious music. Various forms of synthesis and interaction of the arts activate the process of music perception. This is especially true when it concerns young listeners. Modern technical equipment of the Philharmonic can make the performance of music visual, which is especially important for children’s audiences. The search for new forms of concerts and the combination of several types of art within the symphony concert, including painting, literature, cinema, art photography and even animation, facilitates the perception of academic music. In this regard, the Philharmonic is actively developing new, partly experimental forms of concert performance.

Keywords: Philharmonic, symphony orchestra, perception, concert programme, art synthesis, music, painting, art.

Интенсивное развитие технического прогресса не может не сказаться на культурно-информационном пространстве, которое формирует современную личность в определенном направлении – потребительском. Сегодня слушатель, независимо от возраста, избалован такими благами цивилизации, как смартфон, аудио- и видеоплеер, интернет и др. Ныне для того, чтобы услышать академическую музыку – не обязательно стремиться попасть в концертный зал филармонии. В сложившейся ситуации часто вспоминается недавнее прошлое, когда единственными возможностями услышать серьезную музыку были радио- и телепередачи. При этом радио и телевизор можно было встретить далеко не в каждой семье. В этой связи посещение концертов филармонии было верным способом приобщиться к слушанию музыки. Этим, как правило, легко объяснялся и частый «аншлаги» в концертных залах.

В условиях современной жизни значительно усложнилась работа филармонии, как объединения, направленного на исполнение именно «живой» музыки. Вообще, как таковая, «живая» музыка вытесняется колоссальной возможностью видеть и слышать музыку в режиме онлайн, оставаясь, например, дома в уютной обстановке. Поэтому работа филармонии сегодня превращается в битву с невидимым соперником, имя которому интернет.

Однако, остается неоспоримым и тот факт, что в сложившейся ситуации необходимо воспитывать у современного слушателя ценностные ориентиры в сфере современной культуры. Важен этот процесс на самой ранней стадии, а значит, крайне необходима работа филармонии, нацеленная на совсем юного слушателя. Немаловажную роль в этом играет синтез искусств. Какие формы синтеза сегодня возможны и вызывают живой интерес у юного слушателя – вопрос, на который отчасти пытаются ответить настоящая статья. В качестве примера рассматривается работа Ростовской государственной филармонии и Ростовского академического симфонического оркестра (РАСО).

Говоря о синтезе искусств, необходимо отметить, что это художественное явление, которое оказывает на человека – слушателя или зрителя – многостороннее эмоционально-насыщенное воздействие. Синтез искусств активно воздействует на человека на эмоциональном уровне, способствуя более глубокому восприятию. Этим определяются большие социально-воспитательные возможности этого явления. Сегодня в ряде исследований доказывается действенность синтеза искусств как одного из методов обучения, прежде всего, в работе с детьми дошкольного и младшего школьного возраста [2; 4; 6]. Однако, актуальным и не до конца раскрытым остается вопрос применения синтеза искусств в практике преподнесения музыкальных произведений, исполняемых на филармонических концертах.

На сегодняшний день Ростовская государственная филармония реализует большое количество абонементов и проектов, цель которых в доступной форме рассказать маленьким слушателям о музыке: о серьезных крупных жанрах, о творчестве того или иного композитора, о средствах музыкальной выразительности и т.д. Необходимо учитывать, что лишь меньшая часть детей в зрительном зале так или иначе связана с музыкой: обучаются в музыкальной школе, или общаются в семье с взрослыми музыкантами – родителями, их друзьями и т. д. Следовательно, детей этой категории можно называть «подготовленными» к восприятию музыки в исполнении симфонического оркестра: они «высиживают» программу до конца, частично владеют музыкальной терминологией, принимают участие в диалоге с ведущей.

Для другой части детей возможность общения с серьезной академической музыкой реализуется только в стенах филармонии. В этой связи особенно усложняется общение лектора, ведущего концерт, с данной

категорией слушателей: дети быстро утомляются от количества и продолжительности музыкальных фрагментов, с трудом воспринимают новую информацию, чувствуют себя неуверенно на фоне детей, быстро и правильно отвечающих на вопросы.

Учитывая отмеченные особенности в уровне подготовленности юного слушателя, в своей деятельности филармония реализует несколько направлений. Одно из них связано с организацией и проведением обучающих и информационных программ: «Дом, где живет музыка», «Урок музыки в филармонии», «Зазеркалье с оркестром», «Знакомство с инструментами». Данные программы в некоторой степени можно назвать «около музыкальными», так как их задача познакомить юных слушателей с работой филармонии как таковой и подготовить детей к непосредственному контакту с музыкой. Названные проекты предполагают прогулку по фойе и залам, присутствие на репетиции оркестра, игру на музыкальных инструментах в форме маленьких мастер-классов. Все это является крайне важным для той группы детей, которые совсем не знакомы с академической музыкой. Подобные формы контакта с филармонической жизнью за пределами обстановки концерта вызывают живое чувство интереса и желание оказаться в зрительном зале в качестве слушателя.

Вторая линия работы филармонии связана с планированием группы детских концертных абонементов, среди которых: «История одного шедевра», «Всея семьей в концертный зал», «Сказки волшебницы музыки». Все программы внутри одного абонемента связаны между собой единой сквозной тематикой. Важно отметить еще одно: при составлении концертного репертуара для детских абонементов учитываются конкретные возрастные категории детей.

Чтобы максимально заинтересовать юных слушателей и сделать посещение концерта настоящим праздником – филармония активно применяет в своей работе различные формы взаимодействия с ребенком. Это игры перед концертом, увлекательные мастер-классы, концерты с участием юных исполнителей и др. Например, особый интерес у юных слушателей вызывают концерты проекта «Я буду артистом!», которые проходят в фойе филармонии за полчаса до основного концерта. Каждый такой концерт знакомит слушателей с музыкантами – учениками артистов и солистов РАСО. Юным слушателям важно видеть своих сверстников-музыкантов в неформальной атмосфере на импровизи-

рованной сцене, когда можно рассмотреть музыкальный инструмент в деталях и даже задать свой вопрос исполнителю. Камерная атмосфера концерта располагает к общению: ведущая рассказывает слушателям о звучащих в концерте инструментах, о творческих успехах каждого маленького исполнителя, о произведениях, которые прозвучат.

И все же, сложнее всего юному слушателю, оказавшемуся в концертном зале, настроиться на слушание и восприятие звучащей музыки. Необходимо учитывать, что детские концерты проходят один раз в месяц, а за месяц ребенок отчасти забывает свой предыдущий опыт посещения концерта. В этой связи огромна роль лектора, ведущего концерт, как связующего звена между музыкой и юным слушателем. Именно ведущий должен помочь подготовиться к восприятию музыки и помочь ребенку максимально быстро настроиться на звучащую музыку. Поэтому концерты детских абонементов проходят в форме игры, которая выстраивается в форме диалога музыковеда с залом. Юные слушатели охотно принимают участие в интерактиве, благодаря которому они начинают ощущать себя полноправными участниками концерта.

Ребенку дошкольного и младшего школьного возраста легче воспринимать искусство наглядное, связанное с конкретными образами, например, живопись. Именно восприятие помогает отразить в сознании человека внешние признаки предметов и явлений и сформировать законченный образ. В этой связи живопись может помочь визуализировать образ, воплощенный композитором в музыке. Синтез музыки и изобразительного искусства максимально помогает ребенку воспринимать музыкальную «картинку».

Опираясь на опыт работы в филармонии с РАСО, отмечу некоторые формы синтеза искусств, которые получили практическое применение на концертах детских абонементов за последние полгода.

Уровень современного технического оснащения позволяет сегодня сделать исполнение концертов симфонической музыки максимально «наглядными». Например, программа концерта «Времена года» была выстроена вокруг одноименного цикла П. И. Чайковского. Исполнение музыки на концерте сопровождалось показом картин русских художников: к пьесе «Февраль. Масленица» в качестве иллюстрации подойдут картины, созданные в начале XX века известным живописцем Б. Кустодиевым – «Масленица» и, например, работы молодого современного автора С. Кожина – «Масленица. Проводы зимы»; пьесе «Ноябрь. На

тройке» проиллюстрируют работы С. Успенской «Русская тройка» и К. Прохорова «Зимняя тройка». Перед исполнением музыки Чайковского озвучивались стихи-эпиграфы, подобранные к пьесам Н. М. Бернардом¹. Литературные источники, послужившие отправной точкой для создания музыкального образа, также способствуют восприятию музыки слушателями.

Другой концерт детского абонемена, тематика которого была связана с празднованием дня «Защитника отечества», предполагал исполнение музыки из кинофильмов: «Увертюры» И. Дунаевского из кинофильма «Дети капитана Гранта», песни «Погоня» Я. Френкеля из «Новых приключений неуловимых» и др. На время концерта экран на заднике сцены стал своеобразным видео-ретранслятором. Во время концерта звучание музыки сопровождалось стоп-кадрами и видео-роликами из заявленных кинофильмов. Например, культовый фильм «Пираты Карибского моря» сопровождался видео-«нарезкой» наиболее ярких эпизодов фильма. Современные компьютерные программы позволяют подготовить подобного рода видео-материалы, отталкиваясь от продолжительности музыкального фрагмента. Дирижеру в данном случае необходимо совместить исполнение музыки с «сюжетом» на экране. Подобное исполнение вызывает у юных слушателей живую эмоциональную реакцию и глубоко воздействует на их восприятие музыки. Подобный прием совмещения видео и музыки дает «ощущение присутствия» и непосредственного общения с любимыми героями фильма.

Еще одна концертная программа «Мультимедиа-опера» прозвучала на Большой сцене филармонии сравнительно недавно – 30 марта. Данная программа была выстроена вокруг песен из мультфильмов, которые уже признаны классикой советской мультипликации: «Ну, погоди!», «Как львенок и черепаха пели песню», «Крошка енот», «Бременские музыканты» и др. Воспитанные на современных анимациях, многие юные слушатели получили возможность впервые познакомиться с «мультимедиами», на которых выросли их родители. В этой связи знакомство с песнями из мультфильмов начиналось с разговора о героях анимационного фильма. Перед тем, как услышать музыку, дети смотрели небольшой фрагмент, который логически подводил слушателей к тематике песни. Песни звучали в исполнении солистов филармонии, облаченных в ко-

¹ Издатель журнала «Нувеллист», в котором были опубликованы пьесы цикла «Времена года».

стюмы героев киноленты. Артисты при этом разыгрывали настоящее представление перед залом, призывая всех присутствующих в зале принять участие в исполнении песни.

Предвосхищение музыкального материала визуальным рядом – оказывает очевидное положительное влияние на слушателя. Просмотр мультфильмов – наиболее комфортная для ребенка форма времяпровождения. При этом предложенные ленты, в которых добро побеждает зло, а дружба помогает выходить из сложных ситуаций, формируют в маленьком человеке ценностные личностные качества. Музыка при этом знакомит детей с творчеством знаменитых отечественных композиторов, а также, продолжая тематику мультфильма, выполняет поучительную функцию.

Один из самых посещаемых детских абонементов филармонии – «Сказки волшебницы музыки». В 84-м концертном сезоне для маленьких слушателей были выбраны сказочные истории, которые хорошо известны каждому: «Карлсон» А. Линдгрен, «Снежная королева» Х. Х. Андерсена, «Аленький цветочек» С. Аксакова. Уже название абонемента подсказывает, что на концертах мы будем наблюдать синтез как минимум двух видов искусства: литературы и музыки. Может показаться, что в этом диалоге главной является литература, ведь выбрана самая доступная и понятная детям форма – сказка. Однако, главенствующее место, все же, отведено музыкальному оформлению сказки.

Развитие сюжета позволяет за время концерта исполнить внушительное количество музыкальных фрагментов из музыки отечественных и зарубежных композиторов. В данном случае не имеет значения жанр или время создания музыкального сочинения, так как музыка тщательно отбирается с учетом того эмоционального воздействия, которое она производит на маленького слушателя. Сказка в исполнении Чтеца звучит с продолжительными остановками, чтобы события и образы, озвученные актером со сцены, получили музыкальный отклик и в оркестровом исполнении. Музыкальная «партитура» каждой сказки – уникальна, ведь в ней собраны сочинения многих выдающихся композиторов. Дирижеру же, как настоящему режиссеру, необходимо выстроить музыкальную драматургию сказки. При этом из музыкального множества выбрать именно те фрагменты, которые помогут слушателю на эмоциональном уровне пережить все сюжетные повороты. Музыкальные отрывки по своей продолжительности варьируются от не-

скольких тактов до более продолжительных фрагментов текста. Иногда и нескольких аккордов достаточно, чтобы «нарисовать» музыкой картины природы – вьюгу, капли дождя, пение птиц, или показать настроение героя – грусть, тревогу, решимость и др.

При этом часто в музыкальном контексте важную роль играют лейт-темы, которые закреплены за определенным героем или действием: например, музыкальным образом летящего Карлсона и жужжащего мотора (который несколько раз звучит за время сказки) стал «Леможский рынок» из «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского – музыка движения, передающая безостановочную суету – все то, что отличает и самого героя сказки.

Помочь настроиться на восприятие сказки призвано и музыкальное вступление. Например, в начале истории с волшебным сюжетом атмосферу волшебства и будущих приключений создает «Аквариум» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса.

В исполнении «Сказки волшебницы музыки» принимают участие чтецы – актеры театра и кино. Привлечение возможностей драматического театра, а именно, профессиональное озвучивание текста – выразительное, интонационно выстроенное, сыгранное по ролям (хоть и одним исполнителем) – производит на юного слушателя неизгладимое впечатление.

Музыкальная сказка сопровождается и видеорядом, где в качестве наглядного материала могут выступить стоп-кадры из фильма (или мультфильма, например, для сказки «Карлсон») или красочные иллюстрации из книги (например, для сказки «Снежная королева» иллюстрации Кристиана Бирмингема).

Таким образом, в ходе концерта происходит синтез сразу 4 видов искусств: музыки, литературы, живописи, театра. Уникальный случай их сближения на концертной сцене наталкивает на мысль о рождении нового типа концертного жанра – сказки с музыкой, который отличает легкость восприятия, увлекательность, наглядность и эстетизм. Именно через такую синтетическую концертную форму ребенок фактически оказывается погруженным в искусство и с удовольствием посещает концерты симфонической музыки.

Литература

1. Калинина Л. Ю. Понятие «синтез искусств»: актуальные аспекты // Балтийский гуманитарный журнал. 2016. Т. 5. № 4(17). – С. 236–239.
2. Карпова И. А. Синтез искусств – одно из ведущих направлений в эстетическом воспитании детей дошкольного возраста // Педагогическое мастерство: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Москва, февраль 2014 г.). – М.: Буки-Веди, 2014. – С. 63-65.
3. Кунцевич М. М. Особенности детского восприятия и его роль в готовности ребенка к школьному обучению // «Евразийский научный журнал», № 9, 2015. [Дата обращения 01.04.2019. <http://journalpro.ru/articles/osobennosti-detskogo-voSPIriatiya-i-ego-rol-v-gotovnosti-rebenka-k-shkolnomu-obucheniyu/>].
4. Мун Л. Н. Синтез искусств как системообразующий фактор художественного образования: Автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 2009. – 54 с.
5. Селицкий А. Я. Слово перед концертом: Избранные эссе. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахмнинова, 2019. – 226 с.
6. Чумичева Р. М. К вопросу о синтезе искусств в педагогическом процессе дошкольного учреждения. // Дошкольное воспитание. – 1995. – № 4. – С. 15–21.

References

1. *Kalinina L. Yu.* Ponyatie «sintez iskusstv»: aktual'nye aspekty [The concept of “synthesis of arts”: current aspects] // *Baltiiskij gumanitarnyj zhurnal*. 2016. Vol. 5. № 4(17), pp. 236–239.
2. *Karpova I. A.* Sintez iskusstv – jedno iz vedushchih napravlenij v esteticheskom vospitanii detej doshkol'nogo vozrasta [Synthesis of Arts - one of the leading directions in the aesthetic education of children of preschool age] // *Pedagogicheskoe masterstvo: proceedings of the International Academic Copnference*. Moscow, February, 2014. Moscow: Buki-Vedi, 2014. pp. 63–65.

3. *Kuncevich M. M.* Osobennosti detskogo vospriyatiya i ego rol' v gotovnosti rebenka k shkol'nomu obucheniyu [Features of children's perception and its role in the child's readiness for schooling] // *Evrazijskij nauchnyj zhurnal*, № 9, 2015. URL: <http://journalpro.ru/articles/osobennosti-detskogo-vospriyatiya-i-ego-rol-v-gotovnosti-rebenka-k-shkolnomu-obucheniyu/> (01.04.2019).
4. *Mun L. N.* Sintez iskusstv kak sistemoobrazuyushchij faktor hudozhestvennogo obrazovaniya [Synthesis of arts as a system-forming factor of art education]: Synopsis for PhD Thesis. Moscow, 2009, 54 p.
5. *Selickij A. Ya.* Slovo pered koncertom: Izbrannye esse [Opening speech before the concert: Selected essays]. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory PH, 2019. 226 p.
6. *Chumicheva R. M.* K voprosu o sinteze iskusstv v pedagogicheskom processe doshkol'nogo uchrezhdeniya [On the question of the synthesis of arts in the pedagogical process of preschool institutions] // *Doshkol'noe vospitanie*. 1995. № 4, pp. 15–21.

ГРИНЕВА

Мария Ивановна

кандидат искусствоведения,
зав. кабинетом теории музыки,
преподаватель Шахтинского
музыкального колледжа,
лектор-музыковед Ростовской
областной филармонии

Maria I.

GRINEVA

PhD in Art History,
Head of Section of music theory
at the Shakhty College of Music,
Lecturer-musicologist at the Ros-
tov Regional Philharmonic

grin_s_m@mail.ru

ФЛЕШМОБ – НОВЫЙ УРОВЕНЬ ОТНОШЕНИЙ ИСКУССТВА И РЕАЛЬНОСТИ

FLASHMOB – A NEW LEVEL OF THE RELATIONSHIP OF ART AND REALITY

Аннотация. В статье делается попытка исследовать природу флешмоба в современной культуре. Автор сопоставляет флешмоб с современным актуальным искусством, рассматривает их сходство и различие, выделяет особенность художественного флешмоба в его связи, с одной стороны, с социальной художественной прикладной практикой, а с другой – с информационной, социально-сетевой средой, обладающей способностью ее пользователей к стихийной самоорганизации. Неакадемические формы современного искусства – хэппенинг, перформанс, акция, флюксус и др. – объединяет осуществление произведения в реальном времени. Этим современное актуальное искусство противостоит авангарду, с его футурологической направленностью. Концептуальная основа флешмоба заложена уже здесь – это пребывание в настоящем – *on line*. В актуальном искусстве интенсивно преодолевается автономия его как искусства: эстетическое смыкается с экзистенциальным, реальность вторгается в сферу искусства, расширяя его границы до критических пределов, но не взрывая их. Флешмоб показывает противоположный процесс: искусство само устремляется в повседневную реальность. Его смысл – в слиянии художественного и экзистенциального. Искусство поэтического вымысла отказывается от смыслообразующего фактора – вымысла, *fiction*. Флешмоб – это территория *non fiction*. На этой территории эстетическое (но не искусство) зарождается в самой жизни. В статье предлагается рубрикация и рассмотрение аспектов флешмоба: самопрезентация, манифестация, провокация, деперсонафикация, эстетизация жизни, акция, промоакция.

Ключевые слова: в реальном времени, городская среда, массовое действие, актуальное искусство, самопрезентация, деперсонафикация, эстетизация жизни, протест, провокация, перформанс, манифест, *non fiction*.

Summary. The article attempts to explore the nature of the flash mob in modern culture. The author compares flash mob with contemporary art, considers their similarities and differences, highlights the feature of artistic flash mob with social artistic applied practice, and on the other hand, with informational, social-network environment and its users who have the ability to self-organize. Flash mob is not an alternative to either traditional academic or contemporary art. It stands apart from them, not being art initially. Flash mob is not an artistic genre. Flash mob is a movement. However, it is comparable with modern art by the criteria of similarity and difference. Non-academic forms of contemporary art – happening, performance, action, fluxus, and others – unite the realization of the work in real time: being here and now. This contemporary art is opposed to the avant-garde, with its futurological orientation. Avant-garde looks to the future. Contemporary art is peering into the present. To draw attention to the present moment – isn't this idea underlying the "4:33" by John Cage? The conceptual basis of a flash mob is already here – this is being in the present – on line. In contemporary art, its autonomy as an art is intensely overcome: the aesthetic merges with the existential, reality intrudes into the sphere of art, expanding its boundaries to critical limits, but not exploding them. Flash mob shows the opposite process: art itself rushes into everyday reality, is carried out in it and dissolves in it. Its meaning is in the merging of the artistic and the existential. The art of poetic fiction rejects the meaning-making factor – *fiction*. Flash mob is a "non fiction territory". On this territory, aesthetic (but not art) originates in life itself. The article proposes a rubrication and consideration of aspects of a flash mob: self-presentation, manifestation, provocation, depersonification, aestheticization of life, action, promotion.

Keywords: in real time, urban environment, mass action, actual art, self-presentation, depersonification, aestheticization of life, protest, provocation, performance, manifesto, non fiction.

Случайная аудитория, толпа, скопление незнакомых людей. Они с удивлением оглядываются на звуки, останавливаются, слушают, улыбаются, снимают на видео... подпевают...!

Вхождение искусства в сырую реальность – в городскую среду, где уличные прохожие оказываются случайными зрителями и слушателями, и даже участниками – так внешне выглядит музыкальный флешмоб – специально подготовленная коллективная акция в общественном ме-

сте. Форма: как бы вышедшие из толпы, стихийно собравшиеся участники – сначала инициатор, к нему постепенно присоединяются один, другой, третий и далее – собираются все, чтобы полным составом исполнить, к примеру, «Обнимитесь миллионы». После окончания они быстро растворяются в толпе.

Эффект у публики – радость, аплодисменты благодарности, растроганные лица. Такова реакция на неожиданную встречу с шедевром, великим, живым, настоящим. И не где-то там – на сцене, в зале, театре, в музее, а на улице, в метро, в торговом центре, где угодно. И не в вечности, не в неподвижном «всегда», не на дистанции, как экспонат за стеклом, – а прямо вот тут и в реальном «сейчас».

Музыкальный, театральный, танцевальный флешмоб презентуется как действие, вроде бы стихийно выросшее из среды. Он осуществляется профессионалами (исполнение должно быть на высоком уровне), но вне филармонического зала. У него нет продюсера, нет билетов, кассы. Это принципиально внеконцертная акция. Это проект, его смысл определяется целью.

Флешмоб (от англ. flash mob, дословно – мгновенная толпа [flash – миг, мгновение, mob – толпа) – заранее спланированная массовая акция, в которой большая группа людей появляется в общественном месте, выполняет заранее оговоренные действия (сценарий) и затем расходится [11]. Флешмобы относятся к акциям концептуального характера и цель, смысл его часто выражается в художественных формах, метафорически, иносказательно, поэтому они могут выглядеть как нелогичные и даже абсурдные. Музыкальные флешмобы исполняются профессиональными музыкантами в подлиннике или в транскрипции, в зависимости от условий. Музыка может сопровождать живую или в звукозаписи театрализованное действие, перформанс. Музыкальные, театральные, танцевальные, художественные акции происходят в местах скопления людей: в аэропорту, на вокзале, на улице, супермаркете, в метро...

Основная концепция флешмоба:

- спонтанность в широком смысле;
- отсутствие централизованного руководства;
- отсутствие финансовых или рекламных целей;
- отказ от освещения события в СМИ;
- акции никого и ни на что не агитируют [11].

Флешмоб не является альтернативой ни традиционному академическому, ни современному актуальному искусству. Он вообще стоит от них в стороне, не являясь искусством изначально. Флешмоб – это не художественный жанр, это движение. Но с современным искусством он сопоставим по критериям сходства и различия.

В современном «актуальном искусстве» существуют разные формы музицирования, альтернативные традиционному концерту с его разграничением категорий автора, опуса, исполнителя и слушателя.

Перформанс – исполнение-действие, не сводимое к определенному виду искусства, остаётся всё же в рамках искусства, существуя на уже «отвоёванной» хэппенингом территории. Акция – опус-действие, которому придаётся смысл культурного, общественно значимого события. Хэппенинг – опус-событие, растворяющее рамки искусства. Флюксус – событие, воспроизводящее жизнь в ее собственных формах. В музыке флюксус реализуется как опыт интерактивного музицирования, вписанного в ситуацию, назначаемую автором, при этом выбор музыкального материала оказывается вопросом вторичным.

Все эти формы представляют произведение искусства в процессе реализации. Все они включают элемент случайности, связанный с возможным участием публики. Композитор – не просто создатель музыки, но и организатор события, опус же – не художественный объект, а процесс реализации игры: он не исполняется, он *происходит*. Публика – не концертные слушатели, а свидетели события, возможные участники. Это действие в художественных формах.

Все эти формы объединяет осуществление искусства в реальном времени: пребывание здесь и сейчас. Этим современное актуальное искусство противостоит авангарду, с его футурологической философией. Авангард смотрит в будущее. Современное искусство всматривается в настоящее. Привлечь внимание к настоящему моменту – не эта ли идея лежит в основе «4:33» Джона Кейджа? Возможно, пребывание в настоящем – концептуальная основа флешмоба – заложена именно здесь.

Это о времени. Теперь о пространстве. Современное актуальное искусство выходит из «храмов искусства» и ищет альтернативные зоны. Выставки и концерты устраиваются, среди прочего, в заброшенных зданиях: ангарах, заводах, тоннелях. Вспомним новые московские точки – «Гараж», «Винзавод», культурный центр «Дом» и ему подоб-

ные. Даже сохранение названия «Гараж» или «Винзавод» говорит об их подчеркнутой неакадемической направленности. Здесь сформировалась новая среда, внеэлитарная, демократичная, неформальная. Это что-то вроде клубов с особым социально-культурным отбором публики, способной к другому плану восприятия искусства. Это круг единомышленников¹. В этих культурных средах происходит более тесный контакт между слушателями и артистами. Здесь принято, чтобы публика сидела близко или вокруг, чтобы исчезло разделение на сакральное пространство сцены и профанное – зала.

И всё же это еще концерты, с их коммерческой составляющей. Сюда публика приходит специально. Более того, это самоорганизовавшаяся публика: она съезжается в эти точки города, отнюдь не фешенебельные². Здесь живет актуальное искусство. И тем не менее, это всё-таки территория искусства. Здесь художники, композиторы, режиссеры показывают свои новейшие опусы. Неконцертная ситуация – это второе, в чем можно видеть параллель между современными художественными жанрами и флешмобом.

Но есть и другая, может быть, не менее важная территория для идеи флешмоба – это городская среда, где обитает уличное искусство в виде прикладных его форм. Музыка в метро, в подземном переходе... Это также Арбат, там на улице играют, рисуют, лепят, вырезают и продают. То же самое – Набережная канала Грибоедова в Санкт-Петербурге, недалеко от Русского музея, у корпуса Бенуа. Там искусство творится в реальном времени, онлайн на глазах прохожих. Сделано – выставлено, куплено.

Музыкальные флешмобы иногда специально имитируют искусство на продажу: музыкант кладет перед собой на землю кепку, куда прохожие бросают монетки. Но не исключено, что они тоже участники события. В действительности, к уличному бизнесу флешмоб не имеет никакого отношения. Просто ему надо незаметно вписаться в толпу прохожих, пассажиров метро или аэропорта, в очередь покупателей в магазине...

¹ Расслоение кругов и сред потребления искусства – горячая тема сегодняшней социокультуры.

² К примеру, «Винзавод» находится на задворках вокзала, среди заброшенных построек старого предприятия. По первому разу его надо искать, плутать, спрашивать, где это находится.

Другой фактор возникновения флешмоба – жизнь в плотной информационной среде, в социальных сетях, где каждый пользователь репрезентирует себя через посты, комментарии, фото и видео и где стихийная самопрезентация «на публике» стала привычной формой общения. Такие «публикации» образуют среду спонтанного и мозаичного осуществления эстетической деятельности «здесь и сейчас», вне институциональных форм искусства. Но каждый самопрезентант вступает в зону художественной практики, выкладывая на медийное обозрение записи своего исполнения музыки или свое литературное эссе, фото своих изделий или видео. Он вступает на территорию искусства из самой жизненной среды [1]. Флешмоб сродни этой форме коллективной самопрезентации, его акции являются результатом самоорганизации художественной практики.

Виды искусства, применяемые флешмобом: музыка, массовые танцы, театрализация, изобразительное искусство, скульптура, парад, формы стадионных зрелищ. Цели: никакие, просто продемонстрировать сплоченное действие группы людей, презентации, маркетинговый ход, чаще всего это манифестации идеи, протест, привлечение внимания к какой-либо проблеме: социальной, политической, экологической...

Рассмотрим некоторые аспекты флешмобов.

Флешмоб как провокация. Правило для мобберов – «ищите эмоцию. Какие эмоции близки вашей аудитории, которую вы хотите втянуть в акцию? На что они “поведутся”? Людей должна пронять идея действия, это должно быть нечто, во что хочется “впрыгнуть”» [9].

Провокационна само абсурдное поведение. Для мобберов цель разная. Здесь – ворваться в бытовую среду неадекватным (но со знаком плюс!) действием. Например, запеть в магазине или аэропорту, метро... Цель – привлечь внимание. И тут важное условие – хорошее качество, профессиональное исполнение. Прохожие останавливаются, слушают с видимым уважением. Реакция всегда позитивная. Для горожан провокационно попадание в обрядовое окружение, к которому они могут примкнуть. Реакция острая и меняющаяся: от удивления – к пониманию и удовольствию, а, возможно, к участию. И происходит то, что можно назвать деперсонификацией.

Флешмоб и деперсонификация. Радость узнавания того, что объединяет случайную толпу, что резонирует с таким же, но хранящимся у каждого в подкорке, в антропологии, – единение в обряде, в коллек-

тивном теле, отключение индивидуальности и приобщение к массе. Это происходит подсознательно. Разумеется, внедрение возможно, особенно если это флешмоб танцевальный или певческий.

Это относится к публике. Что касается мобберов, то деперсонафикация – это их поведенческая стратегия: по правилам, участники флешмоба представляют не себя, а каких-то абстрактных прохожих, смешиваясь с толпой. В идеале это абсолютно незнакомые люди, «во время акции не должны никак показывать, что их что-то связывает. Действие должно казаться спонтанным. Должно сложиться впечатление, что мобберы – такие же случайные прохожие, как и все» [9].

Флешмоб как *non fiction*. Эстетизация настоящего. В современном концептуальном искусстве, как мы видели, интенсивно преодолевается его автономия как искусства, рушится оппозиция художник – зритель, музыкант – слушатель. В нем эстетическое смыкается с экзистенциальным: реальность проникает в сферу эстетического, входит в рамки искусства. Как раз флешмоб показывает противоположный процесс: в оптике флешмоба искусство устремляется в реальность и растворяется в экзистенциальном. Искусство поэтического вымысла здесь теряет главное для него – вымысел. Флешмоб – это территория *non fiction*. Акция показывает, что эстетическое (но не искусство) стихийно зарождается из самой жизни. Происходит эстетизация настоящего.

Эстетизированное настоящее манифестирует присутствие высокого везде и во всем. Оно осуществляется «прямо здесь же и сейчас». Это очень здоровая мысль. В романтизме – наоборот, идеал мыслился где-то *там*, в незримой дали, а не здесь, в презренной прозе жизни. Иное дело флешмоб: красота и высший идеал – это так просто. Она тут, мы сами можем это совершить и совершаем, присоединяйтесь. Так силвестровское «музыка – это пение мира о самом себе» находит обезоруживающе ясное подтверждение.

В этом состоит очень позитивный взгляд на мир – возвышающее начало, что идет от высокой классики, и вносящее оптимизм в души всех соприкоснувшихся с ней в бытовой среде... Это ощущение счастья, эту радость и стремятся зафиксировать как приятный случай, снять на видео и выложить в соцсетях.

Флешмоб как промоакция. Флешмобы как форма проявления социальной активности уже относительно давно стали очень популярны-

ми. Со временем маркетологи стали использовать их для продвижения брендов. Так флешмоб стал эффективным инструментом маркетинга.

Флешмоб как протестная акция. Флешмоб может привлечь внимание к самым разным проблемам – социальным, экологическим... Его концепция позволяет в абсурдной форме поведения зашифровать метафору самого объекта – причины протеста. Так выглядел «Самый сонный флешмоб». Немецкие мобберы из Баден-Бадена массово улеглись на асфальте посреди улицы города. Под лозунгом «Спящая красавица и климатическая политика» (Dornröschen Klimapolitik) 40 участников разместились на проезжей части. Этим они намеревались привлечь внимание «спящих» властей к проблемам экологии, вызвавшим серьезные климатические сдвиги [8].

Флешмоб и культурные мифы. Во флешмобах используются популярные произведения высокой классики, шедевры живописи и музыки – той, что на слуху. Важно главное – узнаваемость шедевра. Это мировые бренды. Они превратились в культурные мифы, притом активно действующие. Синхронизированные с настоящим, они включились в сегодняшнюю жизнь, участвуя в ее социокультурных процессах. Это – зажившая самостоятельной жизнью «Ода к радости» из Девятой Бетховена, Болеро Равеля, Чайковский «1812», «Вальс цветов», «Кармина бурана» Орфа. Список довольно большой. Разные концепты придают им разные смыслы.

Флешмоб как презентация

В Нидерландах к открытию Rijksmuseum устроили флешмоб, ожививший «Ночной дозор» Рембрандта. Государственный музей Амстердама был закрыт на тотальную реконструкцию в 2003 году. В период реставрации 400 самых известных экспонатов музея – в том числе картины Вермеера и Рембрандта – выставлялись в отдельном здании. К окончанию реставрации в 2013 году и к открытию музея их вновь вернули в главное здание. Чтобы анонсировать воссоединение полотен с их привычным домом, Государственный музей Амстердама в сотрудничестве с агентством JWT Amsterdam организовал флешмоб в одном из торговых центров города, в течение которого актёры разыграли костюмированный мини-спектакль с погоней за вором, финальной сценой которого явилась «ожившая» картина Рембрандта, знаменитый «Ночной дозор». Надпись на импровизированной раме гласит: «Наши ге-

рои вернулись», что знаменует возвращение великих художников в лоно обновлённого музея [6].

Хроника зафиксировала ход подготовки акции: идея, сценарий, режиссура, художники, кастинг участников, художники по аутентичным костюмам, специальные пошивочные мастерские. Мобильный спектакль прошел под звуки «Оды к радости». Герои Национального музея действительно объединились: 400 картин голландской живописи вернулись под родной кров под звуки «Обнимитесь миллионы» и восторженные аплодисменты.

Флешмоб как самопрезентация. Группа мобберов – это субъект и объект в одном лице. Что побуждает их к действиям? Среди возможных вариантов участники флешмобов часто ищут: развлечение; стремление почувствовать себя свободными от общественных стереотипов поведения; произвести впечатление на окружающих; самоутверждение (испытать себя: «Смогу ли я это сделать на людях?»); испытание острых ощущений, чувство причастности к общему делу; получение эффекта, как от групповой психотерапии; эмоциональную подзарядку; приобретение новых друзей. Цели флешмоба достигаются за счёт «эффекта толпы». Участники подобных акций, в жизни часто являются вполне успешными и серьёзными людьми. Возможно психологическое объяснение – ободряющее бегство от повседневности [11].

Флешмоб как перформанс. К флешмобу можно отнести уличную коллективную акцию с солистом во главе. А именно – с Алексеем Любимовым, исполняющим «4:33» на улице у Московской консерватории перед памятником Чайковского. «Коллектив» – это заранее оповещенные люди, пришедшие поприсутствовать и стихийно оказавшиеся в роли как бы случайной публики. К ней присоединилась действительно случайная толпа прохожих. Акция состоялась 5 сентября 2012 года в год и день 100-летия Джона Кейджа, зачинателя всего или, по крайней мере, многого в концептуальном искусстве XX века. Его «4:33» из хэппенинга стихийно превратился во флэшмоб на улице. Рояль стоял прямо около памятника Чайковского. За роялем Алексей Любимов. При виде пианиста прохожие останавливаются, ждут, машины останавливаются, улица останавливается. Руки Любимова занесены над клавиатурой. Ждут. Машины уезжают, толпа расходится в удивлении, аплодисменты – посвященных...

ФЛЕШМОБ – особого рода акция – с текучими границами начала и конца. Является ли опусом действие толпы? Опус создан для ситуации концерта, для презентации его слушателям. Во флешмобе Девятая Бетховена – точнее «Ода к радости» – рождается как бы в толпе.

Ключевые слова для флешмоба: в реальном времени, уличная среда, массовое действо, non fiction.

Флешмоб – это некая отколовшаяся боковая ветвь концептуализма, которая стала утверждать поэтическое на неосвоенных, «сырых» территориях городской среды. Его концепция – имперсональность («умная толпа» [7]), нецентрализованная, неавторская деятельность для имперсонального массового лица, концентрация на настоящем, социальная активность, событие в реальном времени, нацеленность на результат.

Литература

1. Гройс Б. В потоке / Пер. А. Фоменко. М.: Ад Маргинем, 2018. 208 с.
2. Катунян М. Между концертом и мультимедиа: к проблеме новой исполнительской ситуации // Искусство XX века: элита и массы. Материалы международной научной конференции 20–24 октября 2003 года. Нижний Новгород, 2004. С. 67–81.
3. Катунян М. Перформанс, флюксус, ток-шоу: Искусство-жизнь в реальном времени // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 48–53.
4. Крылова А. В. Флешмоб и иные способы активизации массового потребления музыкальных форм искусства // Медиа-технологии в современной музыкальной культуре: образование, наука, творчество. Ростов-на-Дону, 2013. С. 67–72.
5. Невский С. Революция как иронический жест // Трибуна современной музыки». 2007. № 2–3. С. 26–29.
6. «Ночной дозор» посреди торгового центра. Интернет-ресурс: <http://mart-museum.ru/2013/09/14/nochnoj-dozor-posreditorgovogo-tsentra/> Дата обращения 08.04.2019.
7. Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция. – Пер. с англ. А. Гарькавого. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. 416 с. ISBN 5-8183-1004-3 (рус.) ISBN 0-7382-0861-2 (англ.) // Интернет-ресурс:

- <https://libking.ru/books/sci-/science/78105-8-govard-reyngold-umnaya-tolpa.html#book> Дата обращения 08.04.2019.
8. 10 самых ярких и массовых флешмобов. The coolest Flashmob. Интернет-ресурс: <https://www.prazdnikmedia.ru/archive/more/article/1394056> Дата обращения 8.04.2019.
 9. Томильченко М. Флешмобы как способ проведения маркетинговых акций. Интернет-ресурс: <https://ain.ua/2017/04/07/fleshmoby-kak-sposob-provedeniya-marketingovykh-akcij/>: Дата обращения 8.04.2019.
 10. Урусова Юлия. «Ночной дозор»: проклятие и слава Рембрандта // Экспресс-газета. Интернет-ресурс: <https://www.eg.ru/culture/382896/> Дата обращения 8.04.2019.
 11. Флешмоб // Википедия. Интернет-ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D1%88%D0%BC%D0%BE%D0%B1>. Дата обращения 8.04.2019.
 12. Фрай М. Коллективные действия // Макс Фрай. Арт-азбука. Интернет-ресурс: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/k/kollekt-deistviya/> Дата обращения 8.04.2019.
 13. Эпичный флэшмоб по сюжету картины Рембрандта «Ночной дозор». Интернет-ресурс: <http://big-boom.com/e-pichny-j-fleshmob-po-syuzhetu-kartiny-rembrandta-nochnoj-dozor/> Дата обращения 8.04.2019.

References

1. *Grojs B. V potoke* [In the stream] / Tr. by A. Fomenko. Moscow: Ad Marginem, 2018. 208 p.
2. *Katunyan M. Mezhdz koncertom i mul'timedia: k probleme novoj ispolnitel'skoj situacii* [Between the concert and multimedia: to the problem of a new performing situation] // *Art of the twentieth century: the elite and the masses. Proceedings of the international scientific conference, October 20–24, 2003. Nizhny Novgorod, 2004*, pp. 67–81.
3. *Katunyan M. Performans, flyuksus, tok-shou: Iskusstvo-zhizn' v real'nom vremeni* [Performance, fluxus, talk show: Art-life in real time] // *Observatoriya kul'tury*. 2014. № 3, pp. 48–53.

4. *Krylova A. V.* Fleshmob i inye sposoby aktivizacii massovogo potrebleniya muzykal'nyh form iskusstva [Flashmob and other ways of enhancing the mass consumption of musical art forms] // Media-tehnologii v sovremennoj muzykal'noj kul'ture: obrazovanie, nauka, tvorchestvo [Media technologies in modern musical culture: education, science, creativity]: a collection of articles. Rostov-on-Don, 2013, pp. 67-72.

5. *Nevskij S.* Revolyuciya kak ironicheskij zhest [Revolution as an ironic gesture] // Tribuna sovremennoj muzyki. 2007. № 2–3, pp. 26-29.

6. «Nochnoj dozor» posredi torgovogo centra [“Night Watch” in the middle of the shopping center]. URL: <http://mart-museum.ru/2013/09/14/nochnoj-dozor-posredi-torgovogo-tsentra/> (08.04.2019).

7. *Rejngol'd G.* Umnaya tolpa: novaya social'naya revolyuciya [Smart crowd: a new social revolution]. Tr. by A. Garkavoy. Moscow: FAIR-PRESS, 2006. 416 p. URL: <https://libking.ru/books/sci-/science/78105-8-govard-reyngold-umnaya-tolpa.html#book> (08.04.2019).

8. 10 camyh yarkih i massovyh fleshmobov. The coolest Flashmob [10 most bright and massive flash mobs. The coolest Flashmob]. URL: <https://www.prazdnikmedia.ru/archive/more/article/1394056> (8.04.2019).

9. *Tomil'chenko M.* Fleshmoby kak sposob provedeniya marketingovyh akcij [Flashmobs as a way to conduct marketing campaigns]. URL: <https://ain.ua/2017/04/07/fleshmoby-kak-sposob-provedeniya-marketingovyh-akcij/> (8.04.2019).

10. *Urusova Y.* «Nochnoj dozor»: proklyatie i slava Rembrandta [“Night Watch”: the curse and glory of Rembrandt] // Ekspress-gazeta. URL: <https://www.eg.ru/culture/382896/> (8.04.2019).

11. Fleshmob URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D1%88%D0%BC%D0%BE%D0%B1> (8.04.2019).

12. *Fraj M.* Kollektivnye dejstviya [Collective actions] // Maks Fraj. Art-azbuka. URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/k/kollekt-deistviya/> (8.04.2019).

13. Epichnyj fleshmob po syuzhetu kartiny Rembrandta «Nochnoj dozor» [Epic flash mob on the plot of Rembrandt's Night Watch]. URL: <http://big-boom.com/e-pichny-j-fle-shmob-po-syuzhetu-kartiny-rembrandta-nochnoj-dozor/> (8.04.2019).

КАТУНЯН

Маргарита Ивановна

кандидат искусствоведения,

доцент

Московской государственной
консерватории

имени П. И. Чайковского

Margarita I.

KATUNYAN

PhD in Art History

Associate Professor

Tchaikovsky Moscow State
Conservatory

katunyanm@mail.ru

ИНСТАГРАМ КАК ИНСТРУМЕНТ КОММУНИКАЦИИ СО ЗРИТЕЛЕМ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ И ФИЛАРМОНИЙ

INSTAGRAM AS A TOOL FOR COMMUNICATION WITH THE AUDIENCE OF MUSICAL THEATRES AND PHILHARMONIC

Аннотация. В статье ставится проблема продвижения музыки академической традиции и использования с этой целью цифровых технологий в виде интернет-ресурсов, доступных пользователю посредством современных моделей телефонов. Уровень телефонизации населения, достигающий практически стопроцентного охвата, делает доставку информации пользователю данных устройств мгновенной, благодаря размещению ее в разного рода социальных сервисах. Учитывая особую популярность Инстаграм страниц, на которых современный человек, пронизанный культом театральности, сам формирует свой образ, предлагая его напоказ практически всему населению земли, выявляется общность целей и задач частных пользователей сервиса Инстаграм и театрально-концертных организаций, для которых формирование имиджа, а также информационная поддержка проектов первостепенно значимы. В статье анализируется контент Инстаграм-страниц концертно-театральных учреждений, выявляются наиболее популярные форматы подачи информации – видео-анонсы разных видов, клипы, сюжеты закулисья и частной жизни артистов, юмор, акцентируется важность внешней «упаковки» данной информации. Автором указываются основные функции, которые выполняют Инстаграм-страницы, в ряду которых важнейшей является реализация маркетинговых целей музыкальных театров, филармоний, концертных коллективов.

Ключевые слова: инстаграм, социальные интернет-сервисы, продвижение академической музыки, мобильный телефон с Интернет доступом.

Summary. The article poses the problem of promoting music of the academic tradition and using for this purpose digital technologies in the form of Internet resources accessible to the user through modern phone models. The number of telephones in the population, reaching almost one hundred percent coverage, makes the delivery of information to the user of these devices instant, thanks to its placement in various kinds of social services. Considering the special popularity of Instagram pages, on which a modern person, permeated with the cult of theatricality, forms his own image, offering it to be shown to almost the entire population of the earth. A commonality of goals and objectives of private users of the Instagram service and theatrical and concert organizations, information support of projects are of paramount importance. The article analyzes the content of Instagram pages of theatre institutions, identifies the most popular formats for presenting information – video announcements of various kinds, clips, scenes from the artists' private life, humor, emphasizes the importance of external “packaging” of this information. The author points out the main functions performed by Instagram-pages, among which the most important is the realization of the marketing goals of musical theatres, philharmonic societies, concert groups.

Keywords: Instagram, social internet services, promotion of academic music, mobile phone with Internet access

Успех или неуспех музыкально-творческого проекта – концерта, постановки музыкального спектакля, абонеента или фестиваля – зависит от интенсивности коммуникации с целевыми аудиториями данного события. В последнее время появляются серьезные исследования, посвященные этой теме¹, что можно считать благим предзнаменованием перемен. Но на практике, если и наблюдается пусть небольшое, но сокращение дистанции между академическими и популярными видами искусств в плане наполняемости залов и их рейтингов в социуме, то не следует обольщаться. Сфера академического менеджмента по-прежнему катастрофически отстает от менеджмента в шоу-бизнесе, и частные успехи – это лишь успехи отдельных людей, которые пытаются двигать-ся в ногу со временем и не заиклены на идее консервации не только высокого искусства (что в определенном смысле верно), но и на консерва-

¹ Например, докторская диссертация А. А. Ушкарева «Аудитория искусства: культурный феномен в социальных измерениях» [4]

ции всего ритуала его преподнесения заинтересованному сообществу слушателей, включая каналы коммуникации.

Шоу-менеджмент лишен этих предрассудков и заточен на мгновенное внедрение любых изощрённых технологий работы с сознанием публики, способных вовлечь потребителя в мир практически индивидуальной коммуникации с создателем музыкального продукта, более того стать активным соучастником его брендинга. А возможности этих технологий – цифровых – поистине огромны, о чем свидетельствует мнение профессионала. «Что такое цифровые технологии сегодня, – задаётся вопросом Генеральный директор радиостанции «SevenSkies» Дмитрий Кондауров. – Что они дают человеку? Как влияют на его жизнь? Для потребителя это, прежде всего, возможность безграничного доступа к огромному объёму самой разнообразной информации ... Технологии, рождая новые способы доставки информации, так или иначе, меняют мир, тем самым формируя новые виды СМИ и преобразуя существующие» [1].

В соответствии с представленным мнением поставим акцент на способах доставки информации, то есть каналах связи. Давно известно, что художественный акт как общественно значимое событие существует лишь тогда, когда о нём известно публике, для продвижения творческого продукта, в том числе и классически ориентированного концерта, канал транслирования информации первостепенно важен. Благодаря цифровым технологиям человек избалован скоростью и масштабом информационных возможностей, добавим, что избалован он и красотой поверхности визуализируемых предложений. Традиционные средства информирования публики о том или ином художественном событии – такие, как обычная афиша, анонс в прессе и даже телереклама, – в контексте перенасыщенного рынка музыкальных и иных развлекательных услуг, перестают «работать» с желаемой эффективностью и требуют пересмотра.

Одна из причин этого заключена в глубинных социальных изменениях, которые обусловлены источниками информации, актуальными для поколения next. Сегодня наиболее актуальным СМИ нового поколения, позволяющим реализовать скоростную доставку большого информационного контента, осуществив при этом тонкую манипулятивную деятельность с сознанием потребителя, является многофункциональный мобильный телефон с Интернет-доступом.

Масштаб телефонизации населения сегодня глобален. При этом подчеркнем, что это **личное** средство связи. Для человека его сотовый – и друг, и советчик, который ставит вопрос прямо «Как я могу помочь?», и кладёз личной информации – фото и видео контента, средство получения ответов на любые возникающие вопросы, благодаря выходу в Интернет, ну и канал коммуникации, конечно. Это целый мир, погружение в виртуальное пространство которого может так увлечь, что сама система пре-ду-пре-ждает, предлагая статистические данные недельного пребывания субъекта в «потустороннем» мире.

Социологи и психологи изучают последствия влияния всеобщей телефонизации, констатируя, что «... сотовый изменил ощущение пространства и времени, создал особую культуру пользователей, трансформировал их образ жизни, повлиял на культуру города став для его жителя не просто средством связи с кем-то, а средством связи с миром. В нём обитатель мегаполиса черпает информацию о товарах и услугах, расписании транспорта, погоде, сеансах в кино, репертуаре театров и ином, согласует с друзьями свои планы, обсуждает покупки» [4, 68-69]. Благодаря ему расширилось пространство жизни социально активного субъекта, использующего всё своё время (включая прогулки и езду в общественном транспорте) в целях общения – от приватного до делового. Сформировалась новая комфортная реальность – виртуальное гиперпространство, наполненное не только голосовой, но и текстинговой коммуникацией.

Анализируя воздействие на социум технологически новых устройств связи, Говард Рейнгольд отмечает, что они помогают нам «... согласовывать свои действия с другими людьми по всему свету...», посредством этих устройств целые группы людей обретаю «новые формы общественного воздействия, новые способы взаимодействия». Предсказание автора мы видим на следующем слайде: «Благосклонна судьба будет к тем предпринимателям, которые сумею извлечь выгоду из этих перемен, и отвернётся от тех, кто будет жить вчерашним днем» [3].

И такую выгоду сегодня реально способны и извлекаю театраль-но-концертные организации, использующие данный медиа-канал для коммуникации с потребителем. Чтоб осознать возможные масштабы подобного рода коммуникации укажем на основные социальные сервисы, доступные с телефонного устройства и приведем статистические данные по регистрации их пользователей на 2018 год.

Социальная сеть	Количество аккаунтов
Facebook	2 млрд.
Twitter	1 млрд. 300 млн.
Instagram	1 млрд.
Youtube (видеохостинг с элементами соцсети)	1 млрд.
Вконтакте	500 млн.
Одноклассники	300 млн.

Остановимся подробнее на самом молодом коммуникативном сервисе **Instagram**.² Сегодня Инстаграм – это не только личный контент человека, своего рода фото и видеоальбом, хранящий наиболее значимые события и образы, обладающие ценностью для конкретного человека. Важно то, что это публичный контент, разносторонне характеризующий его личность (материал для психологов). Сам факт появления такого сервиса – следствие мощных тенденций театральности в культуре, и предложенный на личной странице в Instagram ни много – ни мало – всему миру сюжет жизни в картинках – имеет целью сформировать у подписчиков образ автора хостинга им же лично сконструированный, повлиять на рост своего имиджа, позиционировать себя наилучшим образом, сделать объектом интереса и внимания людей, и чем больше эта аудитория, тем лучше, при этом не важно, кто они.

Но все, что сейчас было озвучено – в отношении частного лица, конструирующего свой образ и представляющего его вселенной на показ, первостепенно важно для театрально-концертных организаций, активизирующих посредством страницы в Инстаграм свое общение с аудиторией. Действительно, филармонические, концертные и музыкально-театральные организации, озадаченные своим финансовым и творческим ростом, как в России, так и за рубежом, имеют сегодня активно действующую страницу в этом сервисе. Рассмотрим, какую информацию адресуют они потребителю театрально-концертных услуг, чем стремятся заинтересовать и что предлагают.

² Instagram – это специально созданное для продвинутых моделей телефонов – iPhone, iPad и иных, приложение для обмена фотографиями и видеозаписями с элементами социальной сети, позволяющее снимать фотографии и видео, а также распространять их через свой сервис и ряд других социальных сетей.

Зайдя на страницу Инстаграм Берлинской филармонии, обратим внимание на то, что пресыщенный визуал – заведомо инстаграм-страниц – придает большое значение красоте картинки, поэтому профессионально оформленный контент не пестрит разнообразием цвета, при оформлении целого значимы такие характеристики как общая гармоничность и фирменный стиль, в идеале здесь работают профессиональные дизайнеры. Мы также увидим, что фотографии чередуются с видеосюжетами.

При этом фото информативны не только своей визуальной частью, но, как правило, имеют подписи. Например, информация о предстоящем фестивале «Безумные дни в Екатеринбурге» в Инстаграм Свердловской филармонии педалирует тему ожидания: «Мы его ждем и уверены, что вы тоже», при этом местоимения «мы» и «вы» объединяют организаторов и публику в некое единое сообщество. На той же странице предложена реклама этого фестиваля в формате музыкального клипа. Визуальный ряд, выполненный в соответствии с канонами клипового жанра, положен на музыку 4 части 9 симфонии Дворжака «Из Нового света», что само по себе символично, учитывая 20-летнюю историю этого события, пришедшего в Россию хоть и не из Нового света, но из западной Европы³.

Интересна эквивалентная традиционной афише форма Интернет-постера. Анонсирование концертов Берлинского филармонического оркестра под управлением британского дирижера Саймона Рэттла, серией завораживающих картин, названных Классическими приключениями, стопроцентно гарантирует интерес слушателей всех возрастных категорий (Илл. 1, 2). Благодаря новым технологиям интернет-афиша становится интерактивной. Пермский оперный театр перед премьерой оперы «Богема» предложил оболочку с предложением – сделай сам... Множество вариантов афиш-самоделов образовало огромный контент, возбудивший волну bazz-коммуникаций, создавшую обширное информационное поле вокруг премьерного события.

Еще одна популярная форма представления музыкальных проектов в Инстаграм – это видео-презентация события в виде музыкального фрагмента, своего рода аудио-визуальная его дегустация. Таково при-

³ «Безумные дни» – это российская версия фестиваля La Folle Journee, придуманного Рене Мартеном более 20 лет назад. Родина фестиваля – французский город Нант.

глашение Большого театра на киноверсию балета Минкуса Дон-Кихот, сопровождаемое цитатой из британской Дейли-телеграф: «Веселье, энергия, искрометность на сцене – Большой в кино».

Простого зрителя всегда интересует жизнь закулисья, что происходит там, за занавесом? Поэтому, чтоб держать внимание и подогревать интерес, такие сюжеты в обилии публикуются на страницах концертных и театральных организаций. Подобные сюжеты можно найти в обилии на страницах оперных театров, оркестров или филармоний. Таковы, например, фрагменты репетиции симфонической кантаты «Кармина Бурана» К. Орфа в Инстаграм Ростовского музыкального театра или переодевание Луки Пизарони, во время спектакля «Фауст» Гуно в Мадридском театре – видео сюжет, получивший множество просмотров.

Популярны на страницах Инстаграм и видео-анонсы. Они разнообразны, одни основаны на «перелистывании страниц» постановки, как размещенный на странице Мадридского театра оперы и балета анонс премьеры Фауста Гуно, другие включают образовательный компонент, нацеленный на решение задачи интеллектуально мотивировать слушателя, как анонс-лекция, из Инстаграм Уралоперы, размещенный в преддверии премьеры трех малоизвестных современному слушателю опер.

Но не только завуалированная и красиво упакованная в календарь официальных событий информация с явным рекламным оттенком определяет наполнение «личной странички» концертных и театральных учреждений, это и события неформального характера, характеризующие эмоциональную атмосферу, в которой работают люди искусства. Так видео сюжет Берлинской филармонии рассказывает о том, как отметил оркестр день рождения валторниста – Клауса Валлендорфа. Еще одна важная составляющая – юмор, как в фото, так и в видеосюжетах.

Очевидно, что контент Инстаграм-ленты – первостепенно важен, так как зритель непременно поставит свой «лайк» на понравившемся сюжете. Почему это важно? Чем интересней страничка – тем больше людей становятся ее подписчиками, а значит – реальными или потенциальными посетителями мероприятий, теми, кто переживает жизнь оперного театра или филармонического зала как свою. Статистика подписчиков – отличный инструмент для отслеживания рейтингов. На следующей табличке свободная выборка числа подписчиков некоторых театрально-концертных учреждений:

Наименование учреждения	Число подписчиков
Свердловская филармония	1080
Ростовская филармония	1995
Берлинская филармония	133000
Ростовский музыкальный театр	3220
Уралопера	6183
Большой театр	235000

Например, мы видим, что филармонические организации Ростова и Свердловска существенно уступают театральным организациям этих городов. Такая аналитика – повод задуматься маркетинговым отделам.

Итак, рассмотрев наполнение страниц Инстаграм концертно-театральных учреждений, можно сделать вывод, что как сетевой феномен, платформа эта активна и многофункциональна: это визитная карточка театра, филармонии, концертного зала, это инструмент формирования имиджа и бренда, это канал прямой коммуникации с потребителем, одновременно это и инструмент маркетинга.

Сегодня ясно, что Инстаграмм не просто «площадка» для обмена информацией и знакомства с новыми людьми, их жизнью, творчеством, с событиями музыкальной жизни представляемыми театрами и филармониями. Это огромный ресурс рекламной коммуникации, кардинально изменивший характер общения с потребителем и существенно потеснивший классические методы маркетинга (такие как реклама на ТВ или радио). Одним из наиболее эффективных методов рекламы художественных событий на основе медийных интернет-платформ в настоящее время является таргетинг. Но это уже иная тема.

Литература

1. *Кандауров Д.* Цифровые технологии сегодня // Каталог «Оборудования для радиовещания», 2008. – URL: <http://www.broadcasting.ru/articles2/Preview/cifrovye-tehnologii-segodnya> (Дата обращения 03.04.2019).
2. *Крылова А. В.* Флешмоб и иные способы активизации массового потребления музыкальных форм искусства // Медиа-технологии в современной музыкальной культуре: образование, наука, творчество Ростов-на-Дону, 2013. С. 67-72.

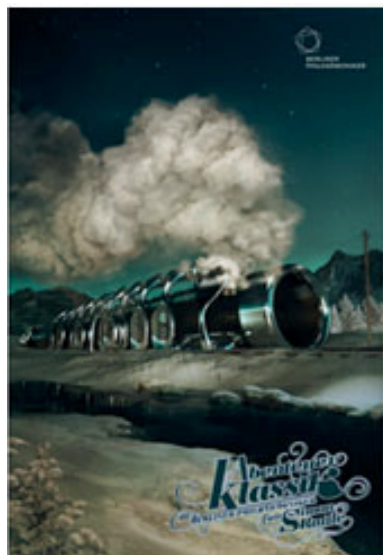
3. Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция. – М.: ФАИР–ПРЕСС, 2006. – URL: http://thelib.ru/books/reyngold_govard/umnaya_tolpa-read.html (Дата обращения 03.04.2019).
4. Ушкарёв А. А. Аудитория искусства: культурный феномен в социальных измерениях: автореф. ... дис. д-ра культурологии. – М., 2019. – 42 с.

References

1. Kandaurov D. Cifrovye tekhnologii segodnya [Digital technologies today] // Katalog «Oborudovaniya dlya radioveshchaniya» [Catalog "Equipment for broadcasting"], 2008. URL: <http://www.broadcasting.ru/articles2/Preview/cifrovye-tehnologii-segodnya> (03.04.2019).
2. Krylova A. V. Fleshmob i inye sposoby aktivizatsii massovogo potrebleniya muzykal'nykh form iskusstva [Flashmob and other ways of activating mass consumption of musical art forms] // Media-tekhnologii v sovremennoy muzykal'noy kul'ture: obrazovanie, nauka, tvorchestvo [Media-technologies in modern musical culture: education, science, creativity]. Rostov-on-Don, 2013, pp. 67-72.
3. Rejngol'd G. Umnaya tolpa: novaya social'naya revolyuciya [Smart crowd: a new social revolution]. Moscow: FAIR–PRESS, 2006. URL: http://thelib.ru/books/reyngold_govard/umnaya_tolpa-read.html (03.04.2019).
4. Ushkarev A. A. Auditoriya iskusstva: kul'turnyj fenomen v social'nykh izmereniyah [The audience of art: a cultural phenomenon in social dimensions]: Synopsis for PhD. Moscow, 2019. 42 p.



Илл. 1



Илл. 2

КРЫЛОВА

Александра Владимировна

доктор культурологии,
профессор,
проректор по научной работе
Ростовской государственной
консерватории
им. С. В. Рахманинова

Alexandra V.

KRYLOVA

Doctor of Culturology,
Professor,
Vice-Rector for Research,
Rachmaninov Rostov State Con-
servatory

naukargk@mail.ru

**ВИДЕОКЛИП КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ЖАНР:
СИЛА ВОЗДЕЙСТВИЯ –
ОТ РАЗВЛЕЧЕНИЯ К МИРОВОЗЗРЕНИЮ**

**VIDEO CLIP AS A SYNTHETIC GENRE:
THE POWER OF IMPACT –
FROM ENTERTAINMENT TO WORLDVIEW**

Аннотация. Статья посвящена проблеме влияния визуальных образов видеоклипов популярных песен на формирование мировоззрения современного подростка. На основе проведенного среди школьников 14–16 лет социологического исследования, автором выявлен их большой интерес к жанру музыкального видеоклипа. Анкетирование показало, что подростковая потребительская активность, связанная с просмотром песенных видеороликов, находящихся в свободном доступе сети Интернет, является доминирующей. Подобная заинтересованность не случайна. Современный подросток предпочитает музыкальное «самообразование» посредством сети Интернет, которая предлагает огромный выбор различной по качеству информации, «упакованной» в визуальный клиповый формат. В современной подростковой среде, воспитанной на образной визуализации, преобладает клиповое мышление. Оно заключается в подаче кратких сообщений, предоставляющих потребителю готовый визуальный образ, по сути, исключающий его содержательный анализ. Акт развлечения в силу интенсивности воздействия превращается в акт внушения (суггестии), формирующий сознание и систему представлений о поведенческих, общекультурных, эстетических эталонах, о приоритетных ценностях жизни. В статье осуществлен анализ визуальных рядов двух наиболее востребованных ростовскими тинейджерами песенных роликов: «Цвет настроения синий» в исполнении Ф. Киркорова и «Сансара» в исполнении Басты и других. В процессе анализа выявлены поведенческие шаблоны, транслируемые видеорядами клипов (как отрицательные, так и положительные), которые могут суггестивно повлиять на формирование ценностных критериев

потребителя клиповой продукции. Автор связывает подобное явление с опасностью «стирания» индивидуально-личностных черт посредством погружения в некачественный аудиальный интернет-контент и считает необходимым формирование альтернативной музыкальной среды, основанной на ценностях академической музыки.

Ключевые слова: «мозаичная культура», подростковый возраст, видеоклип, сеть Интернет, суггестия, мировоззрение.

Summary. The article is devoted to the problem of the influence of visual images of video clips of popular songs on the formation of the worldview of a teenager. On the basis of a sociological research carried out among schoolchildren of 14–16 years old, the author revealed their great interest in the genre of music video. The survey showed that adolescent consumer activity associated with viewing song videos, which are freely available on the Internet, is dominant. Such an interest is not accidental. The modern teenager prefers musical “self-education” via the Internet, which offers a huge selection of information of different quality, “packaged” in a visual clip format. In today’s teenage environment, brought up on the imaging visualization, clip thinking prevails. It consists in the submission of brief messages that provide the consumer with a ready-made visual image, in essence, excluding his informative analysis. The act of entertainment due to the intensity of impact turns into an act of suggestion, which forms the consciousness and the system of ideas about behavioral, general cultural, aesthetic standards, priority values of life. The article analyzes the visual series of the two most sought-after songs by the Rostov teenagers: “The mood color is blue” performed by F. Kirkorov and “Sansara” performed by Basta and others. In the course of the analysis, behavioral patterns broadcast by video clips (both negative and positive), which may suggestively influence the formation of value criteria of Rostov teenagers, are revealed. The author connects this phenomenon with the danger of “erasing” individual personality traits by immersing in poor-quality Internet-based content and considers it necessary to create an alternative musical environment based on the values of academic music.

Keywords: “mosaic culture”, adolescence, video clip, Internet, suggestion, worldview.

XXI век предлагает человеку огромные массивы разного рода информации. Не осталось в стороне и музыкальное искусство. Его информационный контент настолько велик, что потребовал, наряду с традиционными (телевидением, радио), новых каналов трансляции, предлагаемых сетью Интернет: интернет-телевидение, интернет-радио, различные порталы, видеохостинги и т. д. Следствием глобальных масштабов музыкальной информации стал поиск новых сжатых форм ее донесения до пользователя. Одна из них – видеоклип – наиболее востребованный формат музыкальных каналов трансляции.

В связи с колоссальной востребованностью, клип, как особое явление в музыкальной культуре современности, стал объектом научных исследований. Появилось множество определений данного понятия. Одно из них представляется удачным, оно предложено бригадой авторов ВГИКа: «Клип – в современной жанровой терминологии определяется как пластическая экранная форма визуализации музыкального произведения, которая может решаться средствами абстрактного, сюжетного или бессюжетного действия» [7, 10].

Размышляя о предпосылках появления видеоклипа как массового явления, А. Моль в книге «Социодинамика культуры» говорит о «мозаичной культуре», в которой знания человека «складываются из разрозненных обрывков». Однако, эти знания по своей компактности и плотности Моль связывает с «тканеобразным экраном гуманитарного образования» [1, 55–56]. Развивая его мысль, С. Г. Кара-Мурза в книге «Манипуляция сознанием» пишет: «Мозаичная культура воспринимается человеком почти произвольно, в виде кусочков, выхватываемых из омывающего человека потока сообщений» [1, 55]. Действительно, видеоклип стал той формой, которая «впитала» основные критерии «мозаичной культуры», в большой мере – «инструментом рекламы» сообщений различной направленности. Их трансляция с экранов телевизоров, планшетных компьютеров, мониторов ПК, воздействуя на эмоциональный фон зрителя, влияет на формирование сознания и мировоззрение человека [2].

Российские музыковеды также не остались в стороне от изучения данного феномена. Так, определенное внимание в ряде работ посвящено классификации клиповой продукции. Например, Н. Самутина [3] рассматривает видеоклипы с позиции сюжетного наполнения: нарративные (с сюжетным видеорядом) и ненарративные (построенные на

танцевальной основе). С. Севастьянова [4] предлагает классификацию относительно двух критериев: с одной стороны, смыслового, где выделяет концертно-исполнительские, театрализованные, художественно-игровые, документальные и мультипликационные клипы; с другой стороны, с точки зрения соотношения видео- и аудио-рядов: автономные, взаимосвязанные и нейтральные. А. Чернышов [6], рассматривая историю развития клипа, предлагает классификацию, исходя из способа визуализации песни на концертный, постановочный, рисованный и мультимедийный. Таким образом, обозначенное явление можно рассматривать с разных точек зрения. В рамках данной статьи затронут аспект трансляции и декодирования смыслов, заключенных в музыкально-клиповой продукции и их воздействия на сознание потребителя.

Думается, что причины колоссальной востребованности музыкальных клипов нужно искать в самой их природе. Это – синтетический жанр, объединяющий в себе, с одной стороны, взаимодействие нескольких составляющих: видеоряда, словесного текста, музыкального сопровождения; с другой – все три компонента должны отражать и раскрывать образное содержание, заложенное прежде всего в его музыкальной основе. Синтез обозначенных элементов, «упакованных» в малую форму, по сути, оперирует к синестезии как многоканальной системе восприятия, гарантирующей силу воздействия на зрителя.

Мощным источником клиповой информации является Интернет среда. Исследуя тему музыкальных ресурсов сети и их влияния на формирование представлений о музыке у подростковой категории потребителей, обойти клип, как особо востребованный данной целевой аудиторией жанр невозможно. Представляется принципиально важным понять, какой клиповый продукт интересен среднестатистическому подростку, какие художественно-эстетические и содержательные послылы он транслирует и каковы последствия данного процесса на формирование общекультурного уровня представлений подрастающего поколения о музыкальном искусстве. В рамках обозначенного ракурса видится стратегически важный аспект – станут ли эти дети в перспективе посетителями филармонических концертных залов?

В настоящее время наблюдается спад потребительской активности в области именно академического музыкального искусства. Исследуя публику культурных событий, А. Ушкарев пишет о «старении» аудитории концертов классической музыки, об «уходе натуры», то есть

живых «носителей» традиций академической области данного вида искусства, задается вопросом – неизбежна ли «смерть» классического концерта в ближайшем будущем? [5, 214–216]

Подобный пессимизм не случаен. Безразличие молодого поколения к академическому музыкальному просвещению повсеместно. Одна из причин сложившейся ситуации видится в музыкальном «самообразовании» подростка посредством сети Интернет, которая предлагает огромный выбор различной по качеству информации. Отсутствие цензуры вызывает, с одной стороны, у подростков особый интерес – посмотреть запретное; с другой – у представителей эстрады – разместить и продвинуть то, что в концертной или официальной кинопрокатной версии невозможно.

Акт развлечения в силу интенсивности воздействия превращается в акт внушения (суггестии), формирующего сознание и систему представлений о поведенческих, общекультурных, эстетических эталонах, о приоритетных ценностях жизни. Для понимания того, какой музыкально-клиповый материал в особой степени востребован в подростковой среде (возрастная категория 14–16 лет), в ноябре 2018 года в общеобразовательных школах г. Ростова было проведено анкетирование. Анкета, в частности, предлагала обозначить по 5 наиболее интересных и часто слушаемых музыкальных клипов.

Следующая диаграмма в процентном соотношении показывает массово востребованную подростковыми группами клиповую продукцию:



Итак, лидером оказалась песня «Цвет настроения синий» в исполнении Ф. Киркорова. Как приоритетную ее обозначило 55% респондентов. На втором месте – сочинение в исполнении Басты и других «Сансара» – 35% и Баста «Моя игра» – 31,6%. Остальные композиции не набрали более 30% голосов. Остановимся подробнее на анализе видеоклипов первых двух песен. Они полярны с точки зрения смысла, заложенного в видеоряде.

Песня «Цвет настроения синий» в ее аудиоверсии повествует о судьбе героини, которая убежала от суеты городской жизни и пытается уйти посредством употребления мартини в состояние блаженства «под песню “Синий иней”». Сам «цвет настроения синий» в аудио компоненте воспринимается в как аллегория настроения и связан с ассоциативным рядом синего цвета. В частности, многие психологи связывают его с мечтанием, потерей реальности, повышением нервно-мышечного напряжения [8; 9]. Композиция в формате аудио звучит легко и органично.

В клипе видеоряд песни «Цвет настроения синий» кардинально меняет смысловые акценты аудиальной версии, педалируя негативные качества жизни, вследствие чего название песни начинает ассоциироваться с состоянием алкогольного опьянения, демонстрируемого на протяжении всей композиции. Главный герой сюжета в исполнении Ф. Киркорова ведет себя как подросток-рэпер, который ищет запретных развлечений. Начинается ролик с показа комнаты. Аудио фоном служит реплика героя мультсериала «Смешарики» Лосяша. Резким диссонансом выступает наложенный на аудиотекст видеоряд: демонстрация крупным планом спортивной обуви, в которой главный герой клипа лежит на постели с дымящейся сигаретой. Рядом сидит девочка 10–11 лет, смотрит серию «Смешариков» на планшетном компьютере и кашляет от сигаретного дыма. Это завязка: презрительно глядя на ребенка, герой видеосюжета берет куртку и выходит.

Практически полностью клип снят на синем фоне: это подземная автопарковка, где герои-подростки пьют пиво, вечерние улицы города, комната, где происходит вечеринка в «синих тонах», вагон метро. Однако, создается впечатление, что певцу скучно, чувство одиночества толкает его на поиск нестандартных развлечений.

Наибольшая концентрация негативных поведенческих посылов предложена в видеорешении первого куплета. Это – быстро меняю-

щиеся картинки: подростки-девушки в торговом зале магазина с крашеными в «кислотные» цвета волосами; вечеринка в «синих тонах» с танцующей стриптизершей; юноши-подростки на уличной спортивной площадке, где и появляется Ф. Киркоров. Однако вместо спортивных занятий один из них выпивает алкоголь из бутылки, другой – закуривает одновременно несколько сигарет. Уйдя с площадки, подростки бегут через подворотню в магазин, где покупают спиртное, сигареты. Прямо в торговом зале один из тинейджеров разрывает упаковку чипсов, которые разлетаются в разные стороны. Другой – открывает шампанское. Казалось бы, все псевдоценности жизни уже продемонстрированы. Но нет, проходя мимо молодой женщины (которую играет Я. Рудковская) и ее сына, сидящего в тележке, один из подростков отбирает у ребенка баночку с шампунем и вкладывает ему в руки открытую бутылку с алкоголем. Ребенок незамедлительно пробует ее содержимое. На замечание женщины, главный герой отвечает неприличным жестом, который певец будет показывать весьма часто на протяжении всего клипа, адресуя его самым разным людям. Далее, при оплате на кассе крупным планом транслируется, как исполнитель тщательно выбирает, а затем покупает средства контрацепции. Клип содержит множество сцен, связанных с распитием алкоголя в различных общественных местах (на улице, в подземной парковке, на вечеринке). Причем на подземной парковке подростки пьют пиво на глазах детей и отца, которого сыграл Тимати. Во время второго куплета символична сцена подравшихся из-за бутылки бомжей, одного из которых сыграл Г. Лепс. Все ситуации идут в разрез с поведенческими нормами, создают «лжевпечатление» о «правилах существования» подростковой субкультуры.

Кульминация клипа решена как резкая смена картинки: музыка внезапно обрывается, действие переносится в гримерку Ф. Киркорова, где происходит диалог певца с Иваном Ургантом, включающий в обилии ненормативную лексику как еще одну «модель общения», легализуемую в устах успешных и известных людей, жизнь и поведенческие нормы которых в определенном смысле эталон для подражания. Далее, вновь возвращаются «синие тона» с соответствующей визуализацией музыки.

Подчеркнем, что в эпизодах обозначенного клипа снялись знаковые фигуры шоубизнеса: Николай Басков, Яна Рудковская, Ольга Бузова, Тимати, Григорий Лепс, Иван Ургант и другие. Большая их часть из-

вестна на отечественной эстраде не одно десятилетие, а, следовательно, имеет авторитет у публики. В следствие этого, видеоряд клипа «Цвет настроения синий», может суггестивно сформировать у потребителя-подростка шаблон поведенческих реакций, которые могут быть воплощены им в реальной жизни. «Скрытое воздействие опирается на “неявное знание”, которым обладает адресат, на его способность создавать в своем сознании образы, влияющие на его чувства, мнения и поведение» [1, 66].

Несомненно, подобного рода ролики несут в себе пропаганду негативных сторон, а это – то «запретное», что интересно подростку. Следовательно, можно говорить о манипуляции подростковым сознанием как «способе господства путем духовного воздействия на людей через программирование их поведения» [1, 26]. Такого рода музыкальная видеопродукция успешно «стирает» в подростке индивидуально-личностное и превращает его в «человека массы», тиражируемого, по словам С. Г. Кара-Мурза, «фабрикой субъектов» мозаичной культуры [1, 56].

Полярным по смыслу образцом клиповой музыкальной продукции является видеоклип песни «Сансара» в исполнении Басты совместно с рок-музыкантами: Дианой Арбениной, Александром Скляр, Сергеем Бобунцом, Андреем Запорожцем и рэперами Скриптонитом и Ант. Видеоряд снят на едином черно-белом фоне. При этом акцент направлен не на сюжет, а трансляцию фотографий близких людей. «Кроме фотоархивов артистов при создании видео были использованы фотографии ценителей творчества Басты – с просьбой поделиться семейными фотографиями рэпер обратился к поклонникам через группу “Газгольдера” в соцсети “ВКонтакте”» [10].

Периодически фоторяд песни прерывается для видеопозаказов самих исполнителей. Размеренное музыкальное сопровождение создает впечатление светлой философии, ностальгии. Все составляющие клипа (видеоряд, словесный текст, музыкальное сопровождение) гармонично сплетены. Они в полной мере отражают смысл песни, пропагандирующей «семейные ценности» человека.

Интересным является и то, что подобного рода песня необычна для ампулы ее исполнителей. Практически все они работают либо в направлении рок музыки, несущей иные идеалы; либо рэпа – Баста и Ант, поднимающих вопросы обыденной «уличной» жизни. Особенно нео-

бычным кажется участие в песне треп-музыканта Скриптонит, транслирующего проблемы «обратной» стороны жизни и использующего в своем творчестве ненормативную лексику.

Таким образом, поклонники группы имеют возможность познакомиться и приобщиться к музыке иного плана. Более того, подобного рода ролики являются образцом для создания своих, «авторских» клипов путем «наложения» видео- или фоторяда на аудио трек любой песни при помощи различных программ, находящихся в свободном доступе. Это – скорее положительный пример суггестивного воздействия на сознание зрителя.

Говоря о влиянии видеоклипа на формирование мировоззрения современного подростка, думается, что в настоящее время назрела острая необходимость в создании альтернативной музыкальной среды, основанной на ценностях академического музыкального искусства. Интернет контент предлагает множество интересных вариантов знакомства с ней, в том числе, посредством клипа. В своем большинстве видеоряд подобных роликов содержит трансляцию концертного ее исполнения. Однако, в последнее время, все чаще начинают появляться нарративные клипы. Одним из примеров можно назвать ролики с участием двух пианистов – Грега Андерсона и Элизабет Джой Рок. В их «копилке» множество видеозаписей исполнения академической музыки с концертных площадок. Однако, есть и такие видеорешения, которые могут прийтись по вкусу молодежи. Например, интерпретация для фортепиано в 4 руки номеров из балета «Весна Священная» И. Ф. Стравинского. Несмотря на то, что акцент сделан на фигурах исполнителей, их руках, видеоряд символичен. Он построен по законам «клипового мышления»: в формате быстро меняющихся картинок, передающих авторский замысел в современной интерпретации. Это – напряженное ожидание чего-то фатального: показ крупным планом рук пианистов, прилипающих к краске, которой обмазаны клавиши; затем – зрителей в масках; настенных часов; сороконожек, ползущих по инструменту и рукам исполнителей в номере «Действо старцев – Праотцов человеческих». «Великая Священная пляска», транслирует горящий инструмент как символ жертвенного огня. Подобного рода ролики, построенные в формате «красочного видео» способны заинтересовать современных подростков и, как следствие, приобщить к академической области музыкально-

го искусства, что, возможно, станет началом становления культурных, эстетических критериев в подростковом сознании.

Таким образом, главная задача состоит в создании альтернативной звуковой среды, которая могла бы предложить в современном клиповом формате ценности «высокого искусства» и осуществить «прививку» от безвкусицы и пошлости, заполонившей интернет контент.

Литература

1. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. М.: Эксмо, 2012. 563 с.
2. Крылова А. В., Смирнов В. Б. Человек в звуковом поле рекламы // Социология музыки. Новые стратегии в гуманитарных науках. М., 2011. С. 325–331
3. Самутина Н. В. Музыкальный видеоклип: поэзия сегодня // Неприкосновенный запас, № 6 (20), 2001. URL: <http://www.iek.edu.ru/projects/ppnsamu3.htm> (дата обращения: 14.03.2019)
4. Севастьянова С. С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре [Текст] / Дис. на соискание ученой степени канд. иск. Астрахань, 2004. 273 с.
5. Ушкарев А. А. Аудитория искусства: культурный феномен в социальных измерениях [Текст] / Дис. на соискание ученой степени доктора культурологии. М., 2018. 487 с.
6. Чернышов А. В. Секреты песенного видео // ЭНЖ «Медиамузыка», №3, 2014. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html (дата обращения: 14.03.2019)
7. Язык мультимедиа. Эволюция экрана и аудиовизуального мышления: отчет о научно-исследовательской работе. М.: ВГИК 2012. 349 с. URL: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/08_11_2012_4.pdf (дата обращения: 12.03.2019)
8. Семантические признаки цветов // Элитариум. URL: <http://www.elitarium.ru/semantika-cvetov-spektr-ehffekt-associaciya-chelovek-harakter-vozhdejstvie-sostoyanie-vpechatlenie-chuvstvitelnost-aktivnost-goethe-kandinskij-predstavlenie-nastroenie-chuvstvo-radost-ehmociya/> (дата обращения: 10.03.2019)
9. Синий цвет в психологии // Woman advice.ru. URL: <https://womanadvice.ru/siniy-cvet-v-psihologii> (дата обращения: 10.03.2019)

10. «Сансара»: рэпер Баста показал детские фотографии в новом клипе. URL: https://www.m24.ru/articles/kliipy/11042017/136638?utm_source=СоруBuf (дата обращения: 10.03.2019)

References

1. *Kara-Murza S. G.* Manipulyaciya soznaniem [Manipulation of consciousness]. Moscow: Eksmo, 2012. 563 p.
2. *Krylova A.V., Smirnov V.B.* Chelovek v zvukovom pole reklamy [The man in the sound field of advertising] // *Sociologiya muzyki. Novye strategii v gumanitarnykh naukakh.* Moscow, 2011, pp. 325-331.
3. *Samutina N. V.* Muzykal'nyj videoklip: poeziya segodnya [Music video: poetry today] // *Neprikosnovennyj zapas*, №6 (20), 2001. URL: <http://www.iek.edu.ru/projects/ppnsamu3.htm> (14.03.2019).
4. *Sevast'yanova S. S.* Problema sinteza iskusstv v ekrannom muzykal'nom teatre [The problem of the synthesis of arts in the on-screen musical theater] / PhD Thesis. Astrahan, 2004. 273 p.
5. *Ushkarev A. A.* Auditoriya iskusstva: kul'turnyj fenomen v social'nykh izmereniyakh [The audience of art: a cultural phenomenon in social dimensions] / Doctoral Thesis. M., 2018. 487 p.
6. *Chernyshov A. V.* Sekrety pesennogo video [Secrets of the song video] // *Mediamuzyka*, №3, 2014. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html (14.03.2019).
7. *Yazyk mul'timedia. Evolyuciya ekrana i audiovizual'nogo myshleniya: otchet o nauchno-issledovatel'skoj rabote* [The language of multimedia. The evolution of screen and audiovisual thinking: a report on research work]. Moscow: VGIK 2012. 349 p. URL: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/08_11_2012_4.pdf (12.03.2019)
8. *Semanticheskie priznaki cvetov* [Semantic signs of flowers] // *Elitarium*. URL: <http://www.elitarium.ru/semantika-cvetov-spektr-ehffekt-associaciya-chelovek-harakter-vozdjeystvie-sostoyanie-vpechatlenie-chuvstvitelnost-aktivnost-goethe-kandinskij-predstavlenie-nastroenie-chuvstvo-radost-ehmociya/> (10.03.2019).
9. *Sinij cvet v psihologii* [Blue color in psychology] // *Woman advice.ru*. URL: <https://womanadvice.ru/siniy-cvet-v-psihologii> (10.03.2019).

10. «Sansara»: reper Basta pokazal detskie fotografii v novom klipе [“Sansara”: rapper Basta showed children’s photos in a new clip]. URL:https://www.m24.ru/articles/klipy/11042017/136638?utm_source=CopyBuf (10.03.2019).

КОНОПЛЕВА

Елена Анатольевна

преподаватель отделения теории
музыки

Ростовского колледжа искусств

Elena A.

KONOPLEVA

The Music Theory teacher,
Rostov College of Arts

konopleva-e.a@mail.ru

Научное издание

**ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА
В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

*Сборник трудов международной научной конференции
11–15 апреля 2019*

ТОМ I

Обложка –
Кучугуренко В. А.

Компьютерная верстка –
Наянова В. Е.

Сдано в набор 23.05.19. Подписано в печать 10.06.19.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 30.
Тираж 500 экз. Заказ № 182.

Издательство Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23

Отпечатано в типографии «АРКОЛ»,
г. Ростов-на-Дону, ул. Серафимовича 45/54а