


16+

2949-3277

ИСКУССТВО ВЕДЕНИЕ





Электронный научно-методический журнал «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ» издаётся с 2021 года. В нем публикуются оригинальные научные статьи с актуальными исследованиями в области истории и теории искусства, культуры и смежных им дисциплин. Основные темы, рассматриваемые в издании, связаны с изучением, историческим и культурологическим анализом памятников изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, музыкальных, литературных и театральных произведений.

Редакция журнала в своей деятельности руководствуется принципами научности, объективности, информационной поддержки наиболее значимых профильных исследований, соблюдения норм издательской этики.

Редакция оставляет за собой право отклонения статей, не соответствующих требованиям предоставления материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей.

Авторы несут полную ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не несет ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

КОНТАКТЫ

Учредитель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 11.07.2023
Номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 85578
Издательство: НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «УНИВЕРСУМ»
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ОГРНИП 322774600144719
ИНН 332806803501
Почтовый адрес: 125167, г. Москва, Красноармейская ул., 9-101
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
Электронная почта: dimacreator@mail.ru

CONTACTS

Founder: Dmitry A. POTAPOV
The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications 11.07.2023
Certificate number ЭЛ № ФС 77 – 85578
Publishing house: RESEARCH CENTER «UNIVERSUM»
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
OGRNIP 322774600144719
TIN 332806803501
Postal address: 125167, Moscow, Krasnoarmeyskaya St., 9-101
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
e-mail: dimacreator@mail.ru

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

ВОЛКОВА ПОЛИНА СТАНИСЛАВОВНА



Доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена, член Союза композиторов России, музыковед, автор многочисленных монографий, учебных пособий и публикаций по проблемам философии образования, искусствоведения, культурологии, психолингвистики и социологии.

VOLKOVA POLINA STANISLAVOVNA, Doctor of Art Criticism, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia, Member of the Union of Russian Composers, Musicologist, author of several monographs and scientific publications on issues related to educational philosophy, history of art, psycholinguistics, cultural studies and sociology.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ



Кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журналов «Искусство и образование», «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Антропологическая дидактика и воспитание».

Potapov Dmitry Aleksandrovich, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Deputy Editor of the «Art and Education» journal, «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Anthropological didactics and upbringing» journal.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ



АЛЯБЬЕВА АННА ГЕННАДЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке.

ALYABYEVA ANNA GENNADIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute.



АРТЁМОВА ЕВГЕНИЯ ГЕОРГИЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Института культуры и искусств МГПУ.

ARTYOMOVA EVGENIYA GEORGIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Music Art Study department of the Moscow Institute of Culture and Arts MCU.



ЗАЙЦЕВА МАРИНА ЛЕОНИДОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и аналитической методологии Академии им. Маймонида РГУ им. А.Н. Косыгина.

ZAYTSEVA MARINA LEONIDOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of musicology and analytical methodology of the Maimonides Academy institute of the A.N. Kosygin Russian State University.



КОМАРНИЦКАЯ ОЛЬГА ВИССАРИОНОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов МГК им. П.И. Чайковского.

KOMARNITSKAYA OLGA VISSARIONOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of interdisciplinary musicological studies of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.



МОЗГОТ СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена.

MOZGOT SVETLANA ANATOLIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia.



ПОРТНОВА ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Института искусств РГУ им. А.Н. Косыгина.

PORTNOVA TATYANA VASILIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of Art History of the Institute of Arts of the A.N. Kosygin Russian State University.



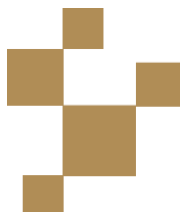
СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

SKOROBOGACHEVA EKATERINA ALEKSANDROVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the General history of art Department of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture.



ЭЛЬКАН ОЛЬГА БОРИСОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

ELKAN OLGA BORISOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Social studies and History of art department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Волкова П.С., Саенко Н.Р.

**ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА ТАКЕШИ КИТАНО
«АХИЛЛЕС И ЧЕРЕПАХА»)**.....

6

Алябьева А.Г.

ЕЩЁ РАЗ О ФЕНОМЕНЕ ТЕМБРОФОРМЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

21

Кабкова Е.П.

РАЗВИТИЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В XVIII ВЕКЕ

34

Пашинина О.В., Ли ШИБО

**К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ВНЕЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР: СПЕЦИФИКА
КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ**

42

Ян Цзунбао

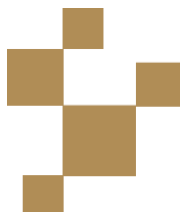
**ВОКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ХУАН ЦЗЫ
«ТРИ ЖЕЛАНИЯ РОЗЫ»**

53

Аникиенко С.В.

**БЕТХОВЕНСКИЙ ЮБИЛЕЙ В КРАСНОДАРЕ (1927): МИФОТВОРЧЕСТВО СОВЕТСКОЙ
ЭПОХИ ИЛИ ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ?**

60



CONTENTS LIST

VOLKOVA P.S., SAENKO N.R.

**PHILOSOPHY OF ART (BY THE EXAMPLE OF THE FILM TAKESHI KITANO
"ACHILLES AND THE TURTLE")**.....

6

ALYABYEVA A.G.

ONCE AGAIN ABOUT THE PHENOMENON OF TIMBRE-FORM IN MUSICAL CULTURE

21

KABKOVA E.P.

DEVELOPMENT OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE IN THE XVIIIth CENTURY

34

PASHININA O.V., LI SHIBO

**ON THE PROBLEM OF STUDYING NON-EUROPEAN MUSICAL CULTURES: SPECIFICITY OF
CHINESE VOCAL AESTHETICS**

42

YANG ZONGBAO

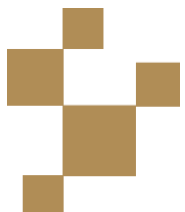
VOCAL WORK BY A CHINESE COMPOSER HUANG ZI "THREE DESIRES OF THE ROSE"

53

ANIKIENKO S.V.

**BEETHOVEN'S JUBILEE IN KRASNODAR (1927): MYTH-CREATION OF THE SOVIET ERA
OR CONTINUATION OF TRADITIONS?**

60

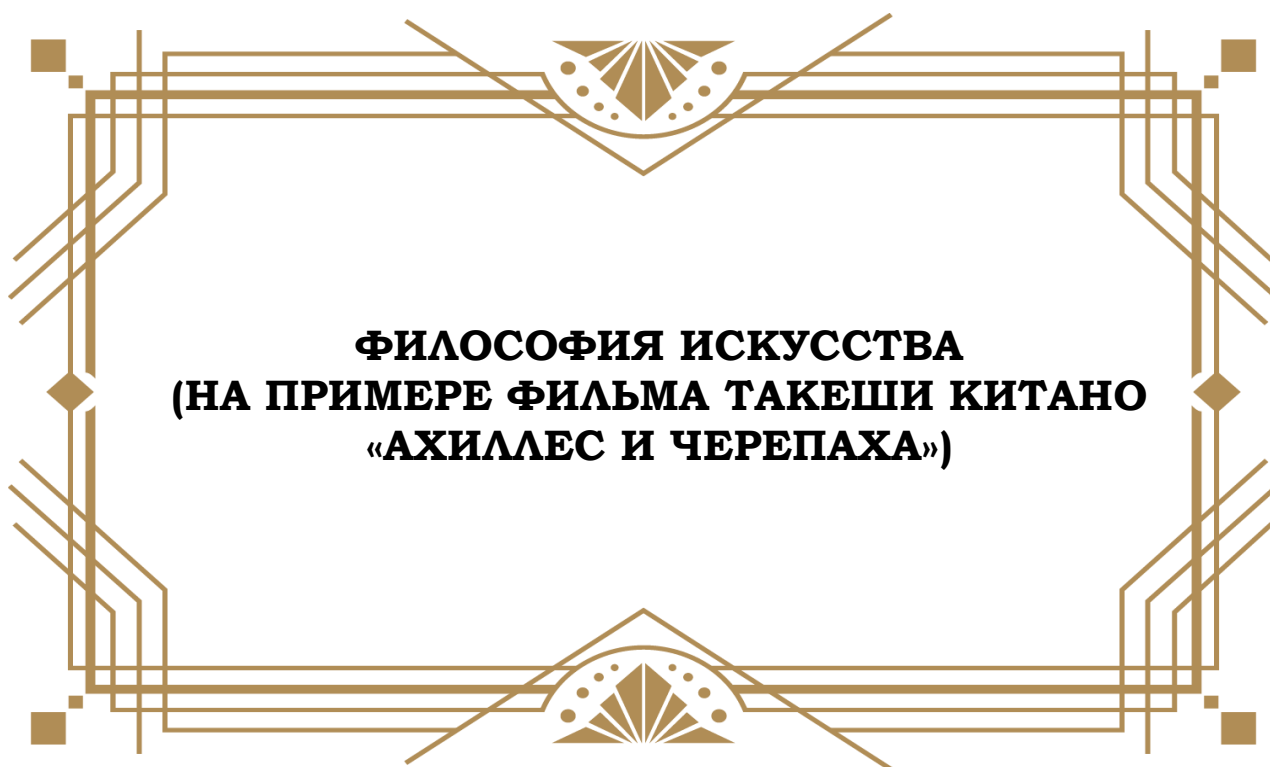


Волкова П.С.

доктор искусствоведения, доктор философских наук,
профессор кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: polina7-7@yandex.ru

Саенко Н.Р.

доктор философских наук,
профессор кафедры гуманитарных дисциплин
ФГБОУ ВО «Московский политехнический университет»
e-mail: rilke@rambler.ru



**ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА ТАКЕШИ КИТАНО
«АХИЛЛЕС И ЧЕРЕПАХА»)**

Аннотация. Проблему философии искусства авторы раскрывают на примере игровой киноленты японского режиссера Такеши Китано, само название которой отсылает зрителя к одной из апорий Зенона: «Ахиллес и черепаха». Сосредоточив свой научный интерес на том, что является знаком подлинного искусства, каков критерий художественности, авторы осуществляют анализ фильма в опоре на реинтерпретативную стратегию, демонстрируя собственное видение творчества как самого режиссера, так и главного героя его картины – художника Матису.

Ключевые слова: философия искусства, реинтерпретация, Такеши Китано, «Ахиллес и черепаха», Ив Кляйн.





*«Глупее всего заблуждается тот,
кто думает, что утрачивает свою оригинальность,
если признает истину, уже признанную»*
Иоганн Вольфганг фон Гете

HTTPS://ART-JOURNAL.RU



Вторичность и природа творчества, пожалуй, одна из самых сложных проблем, которую на протяжении веков ставило перед собой человечество. Её особенная актуальность в современную эпоху, позиционируемую и как общество спектакля (Ги Дебор), и как общество потребления (Ж. Бодрийяр), и как шизореальность (В. Руднев), обусловлена, на наш взгляд, следующим обстоятельством. Именно сегодня статус искусства нередко обретают симулякры, авторы которых претендуют на мировое признание и подлинность. Однако в действительности такие «шедевры» подчас грешат вторичностью и сиюминутной надобностью, не выходя за границы места и времени своего возникновения. В то же время, на фоне террора вторичности, ставящей читателя, зрителя или слушателя в положение потребителя «репродукции прошлой продукции» (Ж. Делёз), существуют и такие художественные образцы, посредством которых происходит актуализация диалога творца и ценителя. Выходя за рамки локального взаимодействия, реализуемого на уровне конкретного произведения искусства, такой диалог приобретает глобальные масштабы, инициируя становление личности, отличной от «духовных марионеток» [17, с. 100], на которых столь богато наше настоящее.

С этой точки зрения обозначим ряд вопросов, обуславливающих научный интерес и, одновременно, задающих особый вектор предпринятому исследованию:

– даёт ли состояние постмодерна возможность современному тексту перешагнуть порог между «шедевром» и шедевром или эта граница сегодня ускользает, подобно горизонту?

– что возможно в культуре состоявшегося постмодернизма называть искусством?

– какова роль реинтерпретации прецедентных живописных текстов в ситуации «сказанности всех слов» и тотальной цитации?

В поисках ответов, обратимся к современному кинематографу. Наш выбор видится оправданным постольку, поскольку, несмотря на стёртую в кинематографе грань между массовым и авторским кино, оно продолжает кодировать глубокие и многослойные культурно-философские смыслы. В центре исследования – история об отчаянном беге художника за беспощадным историко-художественным процессом японского режиссера Т. Китано. Имеется в виду кинокартина «Ахиллес и черепаха», ставшая последней в автобиографической трилогии.

Первый фильм – «Такэсиз» (Япония, 2005) – вскрывает психологические комплексы Китано-актера. В «Банзай, режиссер!»

(Япония, 2007) Т. Китано препарирует творческие механизмы своего ремесла. Третий фильм «Ахиллес и черепаха» (Япония, 2008) – беспощадный и ироничный самоанализ художника. Примечательно, что в фильме показаны реальные живописные полотна, созданные режиссёром. Таким образом, вся трилогия – это поиск творящим субъектом собственного «Я», нащупывание болевых точек в его диалоге с Абсолютом, историей, искусством, критиком, зрителем и самим собой. Несмотря на то, что Е.Л. Катасонова пишет о трилогии как о творческой неудаче Т. Китано, выражая общую зрительскую и киноведческую оценку [12, с. 63], мы высказываем категорическое несогласие с подобной точкой зрения, не разделяя прохладное отношение к названным работам. Думается, что отсутствие массового интереса к картинам не является показателем отсутствия у них художественной и концептуальной ценности.

В попытке реабилитировать замысел режиссера в глазах внимательного зрителя, заметим, что за его названием в действительности прослеживаются, как минимум, четыре сценария трагикомической гонки:

- художника как такового и истории искусства;
- Матису и признания;
- Китано-живописца и Китано-режиссера;
- творчества и повседневности.

В силу того, что в каждой из вариаций гонки Ахиллес не поспекает за черепахой, художник, казалось бы, остаётся в проигрыше, что с неизбежностью создаёт и у просвещенной критики, и у искушённого зрителя устойчивое ощущение неудачи мастера. Так ли это? Не является ли отсутствие шумного успеха показателем того, что путь подлинного художника – это «равновесие в становлении» или иначе – непрерывающаяся забота «о непрерывности осуществления нами своей жизни, об оправданности её в этом, а не в ином каком возможаемом мире» [9].

Будучи одним из инструментов создания картины мира, в которой смысл есть открытая совокупность значений, художественный фильм предстает на уровне некоего завершённого и застывшего в определенном историческом времени типа состояния общества как искусственно смоделированной реальности [30, с. 40]. В этой объясняющей парадигме кино чутко реагирует на трансформацию феноменов культуры, в частности – самого искусства. В данном контексте весьма перспективным видится оперирование такими базовыми установками сознания, из которых складывается теоретическая основа настоящей публикации: 1) художественный кинематограф обладает эвристическими функциями; 2) художественный кинематограф – самая плодотворная почва для реинтерпретации прецедентных текстов.

В первом случае к числу научных направлений, исследующих эвристическую функцию кино, можно отнести московскую школу

К.Э. Разлогова (анализ антропологических экспликаций киноязыка) и Санкт-Петербургскую школу В.В. Савчука (медиафилософия). Здесь же следует упомянуть и работающих в русле так называемого «визуального поворота» (Ф. Джеймисон) И.К. Иконникову и В. Куренного, которые изучают кинематограф под знаком визуальной антропологии, философии и социологии.

В свою очередь, зарубежная наука представлена экспериментами С. Жижика. Разрабатывая метод работы с визуальным кино материалом в процессе трансляции конкретного знания, в документальном фильме «Киногид извращенца»¹ Жижек показал, как отдельные сцены из различных фильмов могут, с одной стороны, быть проинтерпретированы с точки зрения психоанализа, а с другой – служить его иллюстрациями. Близка к методологии С. Жижика и концепция французского теоретика кино К. Метца. Стремясь соединить психоанализ с элементами семиотики, Метц вводит в научный оборот такую новую дисциплину, как «семиология кино», оставляя за кадром тот факт, что задолго до него отечественный культуролог Ю. М. Лотман отчасти использовал этот принцип в процессе семиотического анализа фильма М. Антониони «Blowup», а также в других своих работах, посвящённых семиотике кино-текста..

Во втором случае, обращаясь к реинтерпретации как одной из базовых стратегий эпохи постмодерна, подчеркнем, что его суть раскрывает латинская приставка *re* (*re*), двойственный характер которой опознается как в возврате к тому, что уже было или иначе – в повторении пройденного, так и в отказе от него, т. е. в кардинальном переосмыслении имеющегося опыта [28]. В этом своём качестве реинтерпретация противостоит вторичности, которая лишена имманентно присущей реинтерпретации неоднозначности. Другими словами, реинтерпретация инициирует новый взгляд на старые истины [6].

Методологический фундамент работы основывается на таких приёмах герменевтики, как:

- включение третьего элемента;
- «вживание» в логику текста;
- расширение контекста.

Кроме того, культурфилософский анализ кинотекста потребовал актуализации семиотического метода, в рамках которого синтетический художественный текст предстает как знаково-символическая структура. Специально подчеркнем, имеется в виду семиотика авангарда, специфической особенностью которой, по мысли Ю.С. Степанова, становится синхронизм. Речь идет о «соучастии зрителя (читателя, слушателя, «воспринимателя» картины) как творца» [26, с. 7]. Солидаризируясь с Н.А. Фатеевой, отечественный семиолог приходит к следующему выводу: «насколько преобразования формы в современных текстах могут быть адекватно восприняты читателем, –

¹ «Киногид извращенца» (Великобритания, Австрия, Нидерланды, 2006). Режиссер С. Файнс.

в нашем случае – зрителем, зависит от того, сколь велико желание...их «понять», а язык даёт каждому, им владеющему, равные исходные возможности» [26, с. 8].

Вместе с тем, немаловажным в процессе поиска ответа на поставленные в начале статьи вопросы, возникающие в пространстве режиссерской работы Т. Китано, стал метод интертекстуального анализа, авторство которого принадлежит Р. Барту – представителю коннотативной семиологии, разрабатываемой в русле французской научной школы. Налицо культурологический подход, обобщающий методологию гуманитарных наук и обеспечивающий проекцию выработанных в философии, литературоведении и лингвистике методов на область киноискусства как единой системы знаков, кодов и шифров современной культуры.

Осознавая необходимость оговорить, что являет собой искусство, мы отдаём себе отчет в том, насколько неоднозначными и противоречивыми могут быть возможные представления относительно данного феномена. Тем не менее, попытаемся сфокусировать внимание на универсальных характеристиках искусства как опыта инобытия творческой личности, приобщение к которому обеспечивает воспринимающему субъекту вхождение в пространство духа. Соглашаясь с И.А. Ильиным в том, что дух предстает в триединстве свободы, любви и предметности [11, с. 180]², подчеркнем: искомый опыт всегда нацелен на созидание. Иначе говоря, не исключая возможность позиционировать искусство как нечто искусственно сделанное, прямо противоположное тому, что существует естественным образом, оправдывая тем самым точку зрения на искусство как на обман – так говорит один из персонажей фильма Т. Китано – принципиальным для нас оказывается следующий момент. Подлинное искусство с неизбежностью пробуждает творческий потенциал со стороны зрителя, если речь идет об изобразительном искусстве, и читателя или слушателя, – если о литературе (поэзии и прозе) или музыке. Соответственно, во всех без исключения случаях критерием художественности будет выступать состоятельность диалога автора и ценителя, актуальность которого никоим образом не обуславливается физическим присутствием творца в жизни воспринимающего его произведения субъекта: «*vita brevis, ars longa*».

Знаменательно, что отмеченный диалог, как правило, определяет собой и пространство становления самого художника, который таким образом осваивает предшествующий ему опыт. Более того, став самобытным мастером, автор нередко демонстрирует пристрастие к какому-либо приёму, разработанному его собратом по цеху. Так, уподобивший «Авиньонских девиц» (1907) Пикассо «бензину, после которого зритель извергается огнем» [18, с. 8], Жорж Брак впоследствии

² О проекции обозначенных И.А. Ильиным феноменов на область художественного творчества см.: [7, с. 258-264].

«использовал изобразительные схемы коллеги для целой серии пейзажей и натюрмортов, найдя в этом возможности для создания творческого диалога между художниками» [18, с. 8].

Точно так же вписанной в диалогическое пространство оказывается и картина Брака «Музыкант» (1917–1918), которая корреспондирует с картиной Пикассо «Три музыканта» (1921) [4, с. 48-58], и картина «Без названия» (1949), звучащая в унисон с «Голубем мира» (1949) Пикассо и т. д. и т. п. Знаменательно, что действующий в унисон с Браком Пикассо – достаточно вспомнить его реинтерпретацию картины Э. Делакруа «Алжирские женщины» или же «Менин», являющих собой «эхо оригинала», в качестве которого выступает полотно кисти Веласкеса [5], – однажды признался в том, что художник – это «коллекционер, который собирает для себя коллекцию, сам рисуя картины, понравившиеся ему у других. С этого начинаю и я, а потом получается что-то новое» (Пикассо).

Подобным образом осуществляет поиск своего «я» и герой фильма Т. Китано «Ахиллес и черепаха». В контексте фильма апория Зенона может рассматриваться метафорой, посредством которой режиссер раскрывает проблему вневременности искусства и, одновременно, его современности. Иначе говоря, как бы художник не пытался идти в ногу со своей эпохой, только сосредоточившись на вечном, он может стать созвучным как настоящему, так и будущему. Как сказал И. Стравинский, подлинно важным «... делом художника ... является ремонт старых кораблей. Он может повторить по-своему лишь то, что уже было сказано» [27, с. 301]. Сходная установка дает о себе знать не только в живописи или же музыке. Суть литературного творчества опознается в не менее оригинальной точке зрения на процесс создания художественного произведения, которую Эккерман связывает с именем Гете: «Все, что у меня – мое!.. а взял ли я это из жизни или из книг – не все ли равно? Вопрос лишь в том, хорошо ли это у меня вышло!» [31, с. 267].

То обстоятельство, что во имя искусства Матису готов пожертвовать собственной жизнью, проводя эксперименты с пограничными состояниями сознания, свидетельствует лишь об одном. Герой Т. Китано, наряду со многими другими мастерами живописи, с полным основанием мог бы подписаться под словами, которые произнес в 1915 году Курт Глезер – первый биограф Эдварда Мунка. Художник «принадлежит только своему искусству» [цит. по: 13, с. 35].

Не случайно поэтому, в тот момент, когда пытающийся запечатлеть подсолнух в горящем сарае Матису теряет сознание, последнее, что мы видим на носилках, которые несут врачи скорой помощи – это рука художника, так и не выпустившая кисть, ставшую продолжением его обожженной плоти. Будучи одержим искусством, Матису даже собственное тело воспринимает в качестве материала, который можно использовать в качестве подручного средства для творчества. Подобным образом он относится и к другим людям, в том числе членам своей семьи

– преданной ему супруге, не теряющей веру в талант Матису, и разуверившейся в его даре дочери. Именно ее лицо Матису зарисовывает помадой, находясь у изголовья погибшей, после чего прибегает к платку, выполняющему функцию плащаницы.

В данном контексте весьма примечателен опыт другого «знаменитого художника», причем, знаменитого настолько, «что вряд ли ... нашелся бы человек, который мог бы с кистью в руках сравниться с ним» [1, с. 118] – персонажа новеллы Р. Акутагавы «Муки ада». Получив предложение запечатлеть страдания, художник Ёсихидо просит заказчика поджечь карету, в которой должна находиться одна из придворных дам. Аргументируя свою просьбу, Ёсихидо говорит о том, что лишь воочию увидев мучения женщины, он сможет быть убедительным в их воплощении на картине. Заказчик идет навстречу художнику, скрыв от него тот факт, что в объятый пламенем карете будет не какая-то придворная дама, а пятнадцатилетняя дочь самого художника. Осознав подмену и выдержав испытание, Ёсихидо в итоге выполняет заказ наилучшим образом, сотворив шедевр, однако после окончания работы мастер заканчивает жизнь самоубийством.

Тот факт, что облик Ёсихидо напоминает обезьянку – примата, которого, согласно теории Дарвина, принято считать предком человека – видится не случайным. Думается, аналогично тому, как животное реализует заложенную природой в структуру его мозга программу, так и одержимый искусством Ёсихидо не может противостоять своему дару, полностью подчиняющему себе мысли и поступки своего носителя. Не потому ли один из сокурсников Матису заканчивает жизнь самоубийством, что не в состоянии справиться со своим демоном? (В скобках напомним, что для древних греков демон или, аналогичное – даймон, гений – являл собой некую сущность, выступающую аналогом ангела-хранителя или внутреннего голоса). Более того, столь характерное для творческих натур доминирование иррационального начала над рациональным обеспечивает Матису мощную интуицию, вследствие чего еще до того, как художник узнает о смерти дочери, он, словно пытаясь предупредить беду, красит стены своего жилища в кроваво-красный цвет.

Перепробовав самые разные техники и освоив многие художественные стили, Матису создает к финалу фильма картину, которая совмещает в себе такие разнородные элементы, как слово, цвет, изображение и предназначенную для измерения длины рулетку. Последняя символизирует жизненный путь, на котором нас могут ждать и признание, и богатство, но и в равной степени – нищета и страдания. При этом тот факт, что сам путь начинается от VORN (РОЖДЕНИЕ) и заканчивается DIE (СМЕРТЬЮ) нивелирует как возможные приобретения, так и потери. Другими словами, запечатленный на холсте опыт Матису звучит

в унисон со словами Б. Пастернака. Имеются в виду известные строки стихотворения «Быть знаменитым некрасиво».

Оправданность обозначенной параллели мы связываем с тем, что на протяжении всего фильма находящийся в непрерывном поиске Матису практически не обращает никакого внимания на собственные, уже написанные, полотна, которые попадают на глаза зрителю то на выставке современного искусства, то на стенах уютного кафе. Помимо этого, его отличие от общей массы ремесленников, жаждущих славы, заключается в том, что подлинность дара Матису вызывает доверие у деревенского юродивого, который также наделен способностью запечатлеть окружающий его мир на бумаге. При этом каждый из них предпочитает рисовать с натуры, что требует особого избранничества. Вспомним Пьера Боннара, который писал о себе так: «Я слишком слаб, ... и мне трудно подолгу писать с натуры. Пожалуй, на такое был способен только великий Тициан» [22, с. 7]. Наконец, бессребреник Матису в своем служении искусству со смирением принимает собственное изгойство, когда в ответ на просьбу о деньгах, необходимых для покупки красок, слышит от дочери-проститутки уничижительные реплики: «Смотреть противно, тоже мне, художник! Тошнит от тебя...».

И последнее: имя главного героя созвучно фамилии французского художника-фовиста, о котором известны следующие слова: «...очень немногие из тех, кому даровано зрение, могут видеть по-настоящему... Один из тех, кому это удавалось – Анри Матисс» [цит. по: 22, с. 55]. Знаменательно, что точки соприкосновения Матису и его великого предшественника обнаруживают себя и в том, что самой главной темой для признанного гения, подобно герою фильма Т. Китано, стала мысль о необходимости повсюду искать и находить красоту: в небе, в птицах, в цветах. Здесь же уместно вспомнить, что именно Матисс выступил художником-декоратором в балете «Соловей», написанном Игорем Стравинским по одноименной сказке Андерсена. Дело в том, что за восточной экзотикой этой утонченной сказочной истории скрывается весьма важная для представителей страны Восходящего солнца проблема механизма и организма, о чем пишет современный японский философ Т. Имамичи [8].

В целом, несмотря на то, что большинство работ Матису – это подражание художникам, относящимся к западной культуре, в том числе поп-арту, к которому, например, принадлежит Энди Уорхолл, его выполненные в русле наивного искусства произведения – не механические поделки-копии, отмеченные тотальной вторичностью. Практически сквозь каждую картину, в которой угадывается особая манера и характерные для известного художника-модерниста формы, на

нас смотрит сам Матису, что делает его творчество оригинальным и самобытным³.

В качестве примера остановимся на полотне Матису, которое отсылает нас к работам Ива Кляйна.

Думается, обращение к антропометриям Кляйна обусловлено не только характерным для Востока отсутствием границ между миром человека и миром природы, что, возможно, стало следствием увлечения художника восточными языками и дзен-буддизмом. Дело в том, что исключение художника из творческого процесса, в рамках которого статус опредмеченного бытия обретает всё, что отмечено существованием, есть, на наш взгляд, попытка напомнить о следующем. Виртуальный характер смысла даже в случае его непроявленности не исключает его реального присутствия в жизни каждого из нас. Потому его не нужно изобретать или придумывать, его нужно просто найти. Иву Кляйну это удалось⁴. Матису – тоже.

В отличие от своего современника, реализация замысла которого была поручена представительницам прекрасного пола – своего рода живым куклам, управляемым творческой волей художника, герой Т. Китано вводит в свои антропометрии мужчину, кардинально перестраивая визуальное пространство. Так, если у Кляйна композиция складывается в опоре на инверсию двух сторон – так называемой лицевой и оборотной, когда для того, чтобы на листе отпечатались фигура, изображенная спереди, модель должна расположиться на листе бумаги спиной к зрителю или иначе – задом и, наоборот, – то драматургия картины Матису держится на противостоянии мужского и женского. Вочеловечивание механических оттисков природного материала, в качестве которого предстает человеческая плоть, с особой остротой просматривается в экспрессии двух согбленных женских фигур, за которыми угадывается извечный, подчас непримиримый конфликт женщин, входящих в ближний круг мужчины: матери и возлюбленной, музы и супруги, жены и дочери. Каждая из них жаждет всецело владеть им, что

³ Здесь нам придется и согласиться, и не согласиться с кинокритиком К. Рождественской, утверждающей, что анализируемый фильм – это «...история жизни творца, который в детстве подавал надежды, в юности пытался экспериментировать и потрясать основы, а в зрелости пришел к имитации манеры великих художников и к поискам последней искренности. ... И в этой ситуации искусство для героя становится сперва актом самовыражения, потом самопознания, а потом и чем-то вроде самоубийства» [23, с. 39].

⁴ Отсылку к антропометриям Кляйна мы также встречаем в фильме А. Меликян «Звезда» (Россия, 2014). Ценность полученного в результате девичьих забав «произведения», рожденного в пространстве игрового кино, обусловлена тем, что одна из девушек, чьи формы отпечатаны на бумаге, на момент выставки является мертвой, что будоражит нервы публики, оказавшейся на выставке. Что же касается зрителя, то режиссерский опыт убеждает его в том, насколько тонкой оказывается грань, разделяющая жизнь и смерть и как, подчас, тот, кто думает о себе, как о живом, в действительности оказывается лишь копией как следствием повторения.



инициировано ветхозаветной историей, в полном соответствии с которой часть тяготеет к целому.

В свою очередь, практически перпендикулярно расположенная по отношению к этим первообразам фигура лежащего навзничь мужчины – знак его жертвенности, которую он приносит, разрываясь между ними обеими, и, одновременно, знак самого себя. Речь в данном случае идет об осознании неизбежности такого конфликта и, как следствие, готовности нести на себе печать этой двойственности. В этом – признание особой роли мужчины в жизни его женщин – матери, возлюбленной, дочери и олицетворяющей служение идеалу музы. Все вместе, а также то обстоятельство, что монохромные изображения Кляйна – певца синего цвета – Матис расцветчивает голубым, коричневым и персиковым – свидетельствует о реинтерпретации картины Кляйна как непременно переосмысление первоисточника. Последний утрачивает статус целостной системы и становится лишь элементом нового художественного целого [5], что дает основание квалифицировать опыт реинтерпретации как оригинальное творчество.

Размышляя об условиях, ограждающих художественную личность от симулякров, выскажем предположение, что в случае с Т. Китано не что иное, как пограничный характер его творчества выступает в качестве «охранной грамоты». Имеется в виду специфическая для представителей страны Восходящего солнца особенность, обусловленная островным типом японской культуры, её изолированностью, непроницаемостью культурных границ для всего чужого, что стало залогом её самобытности. Не случайно в разные эпохи в японской лингвокультуре можно было найти аналоги современного слова «гайдзин», которое включает немало негативных коннотаций.

Свидетельство тому – отдельные факты биографий таких известных современных писателей, как Х. Мураками и К. Исигуро. Достаточно сказать, что, несмотря на их мировое признание, сами японцы презрительно говорят, что от них «воняет маслом», имея в виду пристальный взгляд этих творцов на западную музыку и литературу, что вполне объяснимо: Мураками много лет жил в Европе, затем в США, вернувшись в Японию; Исигуро живет в Лондоне с 6 лет. Однако все остальные воспринимают их как японских писателей, находя в их творчестве свидетельство того, что каждый из них – представитель своей культуры.

В частности, исследователи иконографического аспекта фильмов Т. Китано отмечают, что «...несмотря на стилистические эксперименты, весь «вымысел» Китано лежит в плоскости японской традиционной культуры» [10, с. 161]. При этом очевидно, что эстетика Китано очень привлекательна и понятна для западного зрителя, во-первых. Во-вторых, герой анализируемого фильма ориентирован на европейское и американское изобразительное искусство, избегая заимствований из работ японских художников. При этом, неизменно присутствующий



в поэтике Китано органический синтез японского и западного делает как его самого, так и его героя – художника Матису – неуязвимым для разъедающего действия симуляции. Пограничность становится уходом от ее всепоглощающего характера. Именно соединение несоединимого обеспечивает и Китано, и его герою наполненное реальностью бытие.

Важно подчеркнуть, что в отношении Китано его в целом продуктивный парадокс обеспечивает, на наш взгляд, и другая пограничность. Речь идет о его маргинальности: он одновременно режиссер, актер, художник, шоу-мен, стендапер точно так же, как он одновременно и одинаково японец, западный человек, субъект мультикультурализма и продукт глобализации. Синтетичность и диалогичность творчества дает возможность современному тексту сохранить оригинальное бытие в ситуации позднего постмодерна. И еще один момент, убеждающий нас в подлинности творений Китано-Матису. В пространстве синтетического художественного целого, обеспечиваемого взаимодействием изобразительного, словесного и музыкального рядов, представленные в рамках игрового кино полотна звучат настолько пронзительно, что музыкальная составляющая кинотекста обретает статус «невидимки». Здесь исполняемый посредством визуальности гимн жизни, отмеченной цветом смирения и торжества духа, отчаяния и счастья от прикосновения к чуду, невыносимой боли и, одновременно, радости бытия оказывается значительно реальнее звучащей в кадре музыки. Последняя уступает объемности и полноте вибраций, улавливаемых внутренним слухом заинтересованного зрителя.

Подводя итоги проделанной работе, в первую очередь, отвечая на поставленные ранее вопросы, мы склонны ответить на них следующим образом:

– нынешнее состояние культуры, отмеченное обусловленными постмодернизмом трансформациями, даёт возможность современному тексту перешагнуть порог между «шедевром» и шедевром;

– в силу неконтролируемой со стороны художника подвижности их границ, именно зритель оказывается поставленным перед необходимостью отвечать, насколько тот или иной текст культуры реализует установку на гармонизирующий диалог как со-бытие данного и созданного, состоятельность которого является, на наш взгляд, главным критерием подлинного искусства;

– роль реинтерпретации прецедентных живописных текстов в ситуации «сказанности всех слов» и тотальной цитации заключается в способности художника продемонстрировать новый взгляд на старые истины, приобщая зрителя к вековой мудрости человечества.

Возвращаясь к обнаруженному Р. Акутагавой сходству между художником Ёсихидо и ручной обезьянкой – любимицей его дочери, заметим, что эта внешняя аналогия никоим образом не может

рассматриваться аргументом в пользу утверждения Аллана и Барбары Пиз о том, что мы «безволосые обезьяны, научившиеся ходить на двух ногах и обладающие развитым мозгом», подчиняющиеся «тем же биологическим законам», которые «управляет нашими действиями, реакциями, языком телодвижений и жестов» [21, с. 21].

Как герой новеллы «Муки ада», так и герой картины «Ахиллес и черепаха» – подлинные творцы, положившие свою жизнь на алтарь служения искусству, т.е. тому, в чём ни у одного животного нет, и никогда не может быть потребности. При этом, несмотря на череду невзгод и разочарований, каждый из них остается верен себе, своему призванию, оставаясь до конца живыми, ибо только поиск своего Я оправдывает наше присутствие в этом мире. Как неоднократно подчеркивал М.К. Мамардашвили, человек – это непрестанное зановорождение [17, с. 46, 63]. В итоге частная жизнь всякого настоящего художника – культурный подвиг, смысл которого, равно как и смысл картин Матису, а также самого Т. Китано остается неисчерпаемым для зрителя.



ЛИТЕРАТУРА



1. Акутагава Р. Муки ада // Акудава Рюноске. Новеллы. – М.: Изд. «Художественная литература», 1974. – С. 117-140.
2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. – Киев: Next, 1994. – С. 257-318.
3. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: сб. науч. статей / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов, 2007. – 528 с.
4. Волкова П. С. Пабло Пикассо, Игорь Стравинский и Жорж Брак: диалог посвященных // Музыкальный альманах Томского государственного университета: научно-практический журнал. – Томск: Издательский Дом ТГУ, 2019. – № 8. – С. 48-58.
5. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): монография. – Краснодар: ХОРС, 2009. – 200 с.
6. Волкова П. С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008. – С. 96-101.
7. Волкова П. С. Человек и текст: к вопросу об изоморфизме // Научный потенциал вуза – производству и образованию: сб. ст. по мат. Межд. науч.-практ. конф., посвященной 100-летию КубГТУ и 60-летию АГМТИ. – Краснодар: АГМТИ, 2019. – С. 258-264.
8. Волкова П. С., Липаева Д. Е. Категории бытия – небытия: лингвокультурологический аспект // Инновационные процессы в информационно-коммуникативной среде: сб. мат. Всерос. науч.-практ. конф. – Краснодар: КГИК, 2018. – С. 26-33.
9. Генисаретский О. И. Чувство прямого действия: ведомое упование и гуманитарная наука в поисках человеческого человека // Фонарь Диогена.

- Проект синергичной антропологии в современном гуманитарном контексте /отв. ред. С.С. Хоружий. – М.: Центр гуманитарных технологий, 2010. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://gtmarkat.ru/laboratoru/expertire/5837> (дата обращения 20.03.2020)
10. Егорова А. А. Традиционная иконография и драматургия в современном японском кинематографе (Акира Куросава и Такэши Китано) // Научные труды. – 2007. – № 4. – С. 122-134.
 11. Ильин И. А. О воспитании в грядущей России // Ильин И.А. Собр. соч. в 10-ти т. – Т. 2., книга 2. – М.: «Русская книга», 1993. 478 с.
 12. Катасонова Е. Л. Такэси Китано: комедиант и трагик // Азия и Африка сегодня. – 2015. – № 10 (699). – С. 62 – 72.
 13. Королева С. А. Эдвард Мунк. М.: «Директ-Медиа», АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2015. – 72 с.
 14. Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. – М.: Новое литературное обозрение, 2009.
 15. Лотман Ю. М. Проблемы семиотики и пути современного кинематографа // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб., – С. 365-372.
 16. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб., – С. 288-372.
 17. Мамардашвили М. К. Беседы о мышлении. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 480 с.
 18. Морозова В. Н. Жорж Брак. – М.: «Директ-Медиа», АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2016. – 72 с.
 19. Пабло Пикассо // Из записей Даниэля Генри Канвейлера о беседах с Пикассо. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://picasso-pablo.ru> (дата обращения 17.07.2019)
 20. Пастернак Л. «Быть знаменитым некрасиво...» // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. – Ашхбад: Туркменистан, 1987. – 400 с.
 21. Пиз А. Язык телодвижений: самое авторитетное руководство по «чтению мыслей» / Аллан и Барбара Пиз (пер. с англ. Т.О. Новиковой). – М: Эксмо, 2018. – 496 с.
 22. Пуликова Л. В. Пьер Боннар. – М.: «Директ-Медиа», АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2015. – 72 с.
 23. Рождественская К. Парадокс Китано. «Ахиллес и черепаха», режиссер Такэси Китано // Искусство кино. – 2008. – № 11. – С. 38-40.
 24. Саенко Н. Р. Искушение нарративом (фильм Франсуа Озона «В доме») // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). – 2014. – № 9. – Том 2. – С. 150-156.
 25. Саенко Н. Р. От неведения к познанию (фильм Дж. Джармуша «Мертвец») // Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». – №6(26). – Сентябрь 2013. – С. 32-46. – [Электронный ресурс]. – URL: www.grani.vspu.ru
 26. Степанов Ю. С. Семиотика, философия, авангард // Семиотика и Авангард: Антология /ред.-сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева и др. – М.: Академический Проект; Культура, 2006. – С. 5-32.
 27. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.

28. Фокин А. А. К вопросу о поэтической реинтерпретации (на материале творчества Иосифа Бродского) // Дергачевские чтения - 2000. Мат. Межд. Научно-практ. Конференции „Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург 10-11 октября 2000 г. – Екатеринбург: издательство уральского университета: в 2-х ч. – Ч.2. – С. 325-330.
29. Щеглова Л. В., Саенко Н. Р. Play Gogol: постмодернистская интерпретация раннего Гоголя в сериале Е. Баранова // Сервис Plus. – 2019. – Т.13. – №4. – С. 111-124.
30. Щеглова Л. В., Саенко Н. Р. Методические ресурсы художественного кинематографа в контексте преподавания гуманитарных дисциплин в современной высшей школе // Вестник Ассоциации вузов туризма и сервиса. – 2016. – Том 10. – № 4. – С. 39 - 49.
31. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М.-Л.: ACADEMIA, 1934. – 965 с.

VOLKOVA P.S.

Doctor of Art Criticism, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
The Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg
e-mail: polina7-7@yandex.ru

SAENKO N.R.

Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Department of Humanitarian Disciplines
Moscow Polytechnic University
e-mail: rilke@rambler.ru

**PHILOSOPHY OF ART
(BY THE EXAMPLE OF THE FILM TAKESHI KITANO
"ACHILLES AND THE TURTLE")**

ANNOTATION. The authors reveal the problem of the philosophy of art on the example of a feature film by the Japanese director Takeshi Kitano, the very title of which refers the viewer to one of Zeno's aporias: "Achilles and the tortoise". Focusing their scientific interest on what is a sign of true art, what is the criterion of artistry, the authors analyze the film based on a reinterpreting strategy, demonstrating their own vision of the work of both the director himself and the main character of his film, the artist Matisou.

KEYWORDS: philosophy of art, reinterpetation, Takeshi Kitano, "Achilles and the Tortoise", Yves Klein.

Алябьева А.Г.

доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства
ГБОУ ВО МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: aliabieva_a@mail.ru



ЕЩЁ РАЗ О ФЕНОМЕНЕ ТЕМБРОФОРМЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. В статье поднимается фундаментальная проблема, связанная с осмыслением тембра в различных культурах прошлого и настоящего времени. Тембр рассматривается в контексте исследований по музыкальной акустике, включающих в себя и область восприятия, формируется особое отношение к тембру, как особому средству музыкальной выразительности, рассматриваются его коммуникативные возможности. В этой связи тембр понимается как качество звука, тогда как высота (регистр), длительность, громкость, артикуляция, пространственная локализация – многообразные формы реализации тембра. Делается акцент на понятии «темброформа» как категории глубинной структуры и «информационного кода безграничного мира» (определение Ю.М. Лотмана).

Ключевые слова: тембр, акустика, темброформа, качества звука, тембр как глубинная структура.





еномен тембра (и вокального, и инструментального) неизменно вызывает интерес среди ученых-музыковедов [24; 26]. Тембр, несмотря на свою принадлежность к первичным свойствам музыкальной системы, в иерархии средств музыкальной выразительности по степени изученности занимает периферийное положение¹. Под тембром в музыкознании понимается «окраска звука; один из признаков музыкального звука (наряду с высотой, громкостью и длительностью), по которому различают звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на разных инструментах, разными голосами или на одном инструменте, но разными способами, штрихами» [24, с. 541].

С исследованием природы тембра связано одно из направлений музыкальной акустики. Музыкальная акустика на протяжении своего исторического развития (а ее истоки можно проследить с древнейших времен) занималась проблемами природы музыкальных звуков, созвучий, систем и строев. Особое внимание уделялось изучению волновых колебаний звука по высоте, тогда как колебания по тембру почти не изучались. В связи с этим, в истории развития музыкальной акустики можно выделить два основных момента, которые важны с точки зрения возможности физического измерения тембра музыкального звука.

В 1843 году Г. Ом выдвинул теорию, основанную на представлении простых тонов в виде синусоидальных колебаний. Согласно теории Г. Ома тембр музыкального звука может определяться «комбинацией простых тонов, имеющих кратные частоты ($f:f_n = 1:2:3$ и т.д. Здесь f – частота основного тона, f_n – частота обертона с номером n)». Однако в этом законе не учитывается важность «несинусоидальных процессов в звуке: характер «нарастания и спада колебаний, играющий существенную роль в восприятии тембра» [22, с. 17].

Поскольку в сферу интересов музыкальной акустики входили проблемы, связанные не только с образованием и распространением звуков, но и с их восприятием, то Г. Гельмгольц в своем труде «Учение о слуховых ощущениях» (1862) впервые демонстрирует метод разложения сложного колебательного процесса на простые составляющие (гармоники). Г. Гельмгольц разложил звук в спектр гармонических колебаний с помощью набора резонаторов, таким образом исследовав состав музыкальных звуков, что позволило ему объяснить тембр звука характерным для него набором добавочных тонов (гармоник) [22, с. 21].

Важнейший этап в развитии отечественной школы акустики связан с именем Н.А. Гарбузова. В своих исследованиях, посвященных изучению зонной природы слухового восприятия человека, ученый рассматривает

¹ Как известно, музыкальный звук характеризуется четырьмя свойствами: высотой, длительностью, громкостью и тембром. Эти свойства в системе музыкально-выразительных средств считаются первичными, на их основе формируются более сложные «вторичные» свойства, уже непосредственно связанные с творческим актом [26, с. 107].

феномен тембра как с точки зрения акустических закономерностей (тембр – «сложное качество звука, зависящее от многих компонентов: гармонических и негармонических частичных тонов, атаки звука, вибрации и др.» [11, с. 256]), так и с учетом закономерностей восприятия – тембром или окраской звука «называется отражение в нашем сознании состава звука» [18, с. 16].

Выбранный аспект изучения тембрового слуха позволил Н.А. Гарбузову сделать следующие выводы: 1) одному и тому же воспринимаемому тембру соответствуют различные, хотя и мало отличающиеся друг от друга спектры; 2) один и тот же тембр звуков, воспроизведенных в одинаковых условиях, обобщает ряд различных, но близких по своему строению спектров [11, с. 270].

Таким образом, Н.А. Гарбузов выявляет «коренное свойство нашего слуха – способность обобщать в одном качестве количественно различающиеся звуковые явления» [23, с. 9]. Несмотря на то, что концепция зонной природы музыкального слуха была наиболее подробно разработана Н.А. Гарбузовым на примере звуковысотного слуха, природа восприятия музыкальных звуков едина, и «всякий музыкальный звук как элемент структуры музыкального произведения представляет собой целостность, единство, только в теории возможно выделение его свойств или качеств. На практике не бывает звука только с высотой, но без длительности или без тембра. Поэтому в восприятии звука не может быть особой зонности, например, для динамики и тембра... – зонная природа в принципе характеризует все стороны восприятия звука» [23, с. 26]. Современные исследования подтверждают, что с точки зрения восприятия высота и тембр звука не представляют изолированных феноменов, а являются формами различного осознания спектрального содержания в конкретных условиях музыкального применения [10, с. 37-38].

На современном этапе развития науки попытки детальной «расшифровки» феномена тембра привели к тому, что в качестве определяющих характеристик при оценке тембра предлагается выделять основные и дополнительные параметры. К основным объективным параметрам тембра относятся спектр и характер переходного процесса основного тона и обертонов. К дополнительным (надо полагать, также объективным) следует отнести реверберацию, вибрато, унисон, негармоничность обертонов, биения, расстояние до источника звука, нелинейность кривых равной громкости, нелинейность амплитудной характеристики слуха. Кроме того, отмечается, что на тембровое восприятие звука оказывают воздействие условия его воспроизведения, психологическое состояние слушателей, индивидуальные особенности слуха, и музыкальный вкус слушателей (см. более подробно: [16, с. 74-79]).

Среди исследований зарубежных ученых следует назвать работы А. Грэя, Д. Вессела, А. Шнайдера. Следует отметить, что в последнее

время внимание ученых привлекает применение новых технологий, связанных с акустическим, спектральным анализом тембров, прежде всего в области изучения инструментов традиционных культур. Особую ценность, в данном контексте, приобретают исследования А. В. Харуто, прежде всего, его авторская компьютерная программа SPAH (см., например: [28; 29; 30; 31]). С помощью данной программы музыкальными востоковедами, прежде всего, авторитетным ученым, профессором Московской консерватории В.Н. Юнусовой, были проведены фундаментальные исследования, значение которых невозможно переоценить [34; 35; 36 и др.]. Анализ результатов проделанной работы, на наш взгляд, заслуживает отдельного рассмотрения.

Полагаем, что разработка и совершенствование методологии спектрального анализа звука может быть весьма перспективной не только для музыкального востоковедения и этномузыкознания, но и для музыкознания в целом.

Следует также отметить, что на современном этапе исследований в области акустики ученые уделяют особое внимание свойствам слуховой системы.

Рассматривая психологию тембровой стороны звукового ощущения, Б.М. Теплов посвятил особенностям слухового восприятия музыкальной высоты и тембра отдельную главу «Ощущение музыкального звука» в своей работе «Психология музыкальных способностей» [27]. По его мнению, тембровый слух имеет огромное значение, которое еще до конца не осознано в исполнительской деятельности.

В работе Е.В. Назайкинского «Психология музыкального восприятия» [21] рассматриваются объекты и явления, относящиеся к сфере теории музыкальной эстетики (мелодия, лад, ритм, жанр, форма). Однако, в рамках задачи выяснения истоков художественного воздействия музыкального произведения, привлекаются сведения из музыкальной акустики и исследуются спектральные характеристики тембра в качестве одной из «предпосылок глубинной дифференциации звуков различных регистров самой музыкальной ткани» [21, с. 121]. В более поздней работе «Звуковой мир музыки» [20] феномен тембра исследуется в качестве элемента единого целого – «тембр–фонизм–сонорность» и отражает разные грани слухового мира (звук, тон, нота). Автор предлагает определять тембр в качестве генерального свойства звукового источника, которое во многом зависит от распределения энергии между отдельными элементами звукового спектра. Тембр, в широком смысле, согласно Е.В. Назайкинскому, оказывается вне ряда, образуемого высотой, громкостью, длительностью и пространственной локализацией; он вбирает эффекты всех других свойств (высоты, громкости, длительности, пространственной локализации) и выступает как характер звучания в целом [20, с. 34].



Таким образом, в контексте исследований по музыкальной акустике, включающих в себя и область восприятия, формируется особое отношение к тембру, как особому средству музыкальной выразительности.

В области теории оркестровки, внимание к феномену тембра в той или иной степени проявлялось всегда. Именно в процессе становления инструментовки как науки² происходило первоначальное осмысление феномена тембра. К классическим трудам по теории оркестровки, прежде всего, следует отнести труды Г. Берлиоза, Н.А. Римского-Корсакова, Ф. Геварта, П.И. Чайковского. Несмотря на то, что в этих работах содержатся чрезвычайно интересные и ценные идеи относительно тембровой специфики инструментов, тем не менее, «выразительное значение тембра полностью еще не раскрыто» [9, с. 5].

Попытаемся обосновать возможность трактовки тембра в качестве глубинной структуры, прежде всего, для традиционной инструментальной музыкальной культуры.

В теоретической системе Grandgestalt (фундаментальной конфигурации) Д. Эпштейна сфере отношений звуковысотности, ритма, артикуляции, громкостной динамики, мотивной работы уделено значительное место. Однако, в данной теории мотивно-тематические, ритмические и прочие отношения относятся к разряду «поверхностно-структурных». Таким образом, можно отметить, что в «исходной структуре» (Ursatz) Г. Шенкера, основывающейся на аккордах базовой структуры, на первый план выступают дискретные характеристики этих элементов, тогда как в системе Д. Эпштейна музыкальные элементы, включенные в конфигурацию, могут проявлять не только дискретные, но и процессуальные качества.

Поэтому в качестве глубинной структуры (или ее составляющей), реализующей абстрактную идею, может выступать тот или иной элемент системы с имманентно дискретно-процессуальными качественными характеристиками. Данное обстоятельство особенно важно, поскольку имеет отношение к проблеме целостности элемента (принцип неопределенности – дополнительности – совместности). Полагаем также, что степень проявленности этих качеств будет зависеть, в первую очередь, от контекста, формируемого особым типом мышления³.

Как показывают исследования конца XX столетия, элементы временной структуры могут выступать в качестве «ритма глубинной структуры» (Брукнерритм – наложение бинарности на тернарность) (М.А. Аркадьев), категории «предыкт-икт» (Л.О. Акопян [2]), ямбической модели «краткий-долгий» (Е.М. Алкон [6]).

² О становлении инструментовки-науки и ее развитии в отечественном музыкознании 20 в. (см.: [14]).

³ О музыкальном мышлении мифологического типа, представленного двумя разновидностями – собственно мифологическим и религиозно-мифологическим (см.: [7]).

При этом, на разных уровнях, присутствуют дискретно-процессуальные характеристики временных структур: количественно-дискретный и качественно-континуальный типы организации времени; стремление ямбических структур к дискретности, хорейских – к связанности [3, с. 46, 82].

В ладовой системе глубинная структура в виде соединения большого и меньшего ладоакустических полей имеет статический (дискретный) аналог восприятия – трихорд в кварте (определение Ф.А.Рубцова) [6].

Что касается включенности в процесс познания тембрового аспекта, то ему, в этом смысле, как уже было сказано, уделялось значительно меньше внимания со стороны ученых. Однако, на уровне интуиции (услышав армянский дудук, индонезийский сулинг, гамелан, японский кото), приходит понимание того, что вполне правомерно выделять тембр «в качестве главной характеристики обществ с первобытным укладом и ранними формами государственности» [25, с. 12]. Кроме того, Э.Е. Алексеев отмечает, что раннефольклорное интонирование во многом обусловлено спецификой преобладания тембра по отношению к высоте, т.е. характеризуется поглощением звуковысотного параметра (например, альфа-интонирование) [4].

Косвенным подтверждением особой значимости тембра в условиях традиционной музыкальной культуры (то есть культуры, ориентированной на мифологическое мышление) могут служить данные, приводимые М.Г. Арановским, относительно звукопространственных конфигурационных представлений, которые образуются на самом элементарном уровне деятельности слухового анализатора. Согласно экспериментальным данным направление шума определяется значительно лучше, чем направление чистого тона (цит. по: [8, с. 260]. Другими словами, «звук, воспринимаемый, прежде всего, со стороны его высоты, дает менее точное представление о своем пространственном положении, нежели звук, характеризуемый главным образом тембром» [8, с. 260]. М.Г. Арановский справедливо полагает, что именно особая сфера звуковых сигналов требовала мгновенной ориентации в пространстве и «чистые тоны могли встретиться лишь как случайность» [8, с. 261]. Следовательно, можно предположить, что эта закономерность – преобладание звука определенного качества, находящегося на прямой «тембр – высота», ближе к зоне тембра и является характерным свойством мифологического мышления.

Кроме того, М.Г. Арановский обращает внимание на важный для нас факт: звуки, не имеющие точной высоты (то есть звуки, характеризуемые главным образом тембром), способны вызывать яркие ощущения плотности, объема и тяжести. Менее яркое ощущение светлоты, которое вызывают подобного рода звуки, по его мнению, связано с «неупорядоченностью колебаний, характером спектра» [8, с. 259]. При этом большую роль играет знаковая функция шумов, «соотносящая



звук с определенным предметом, материалом формой, или с тем или иным действием, производимым при помощи предмета» [8, с. 259]. Надо заметить, что приведенные сведения позволяют говорить о наличии межчувственных ассоциаций (светлота, плотность, тяжесть) и, кроме того, особой знаковой функции тембра.

Иными словами, значение тембра для культуры мифологического типа не подлежит сомнению. По аналогии с доминантой континуальности, характерной для мифологического мышления, можно отметить, что в данном контексте важно акцентировать внимание на процессуальной (континуальной) природе этого явления. Вместе с тем, наличие противоположного континуальному – дискретного начала – также важно при характеристике тембра.

Также хотелось бы обратить внимание на наличие в нем другого – противоположного континуальному началу, рассмотренному выше – дискретного начала.

Так, в композиторской системе Жерара Гризе, инструментовка становится одним из основных выражений сущности музыки [13, с. 120]. Композитор в своих произведениях использует различные типы структурирования инструментальных тембров.

Ж. Гризе предлагает трактовать звук музыкального инструмента в качестве спектра-модели, спектра-прообраза, и, в связи с этим, говорит о «спектральных биениях», которые, в свою очередь, служат прообразом ритмического рисунка [13, с. 114, 118]. Иными словами, позволим себе предположить – композитор, не формулируя проявленность дискретной составляющей, обращает на данный факт внимание.

В этой связи, привлекает внимание, высказанная композитором идея «прообраза ритмического рисунка». Проблема взаимоотношения тембра и ритма заслуживает отдельного рассмотрения, однако, отметим, что переживание музыки неотделимо от «соматического» базиса эмоций – тело, являясь совокупностью энергий (чередование спадов и подъемов напряжения), связано с бессознательными архетипами музыкального смысла, т.е. с различными символами ритма. Именно на данном основании Т. Чередниченко высказывается мысль об архетипических свойствах, присущих тембру [33, с. 26].

Итак, тембр обладает релевантными качествами континуального и дискретного начала. И именно дискретная составляющая заключается в наличии определенных биений – ритмических пульсаций. Согласно данной трактовке тембр, наряду с ритмом, может рассматриваться в качестве телесно-переживаемой музыки, которая заложена в любом человеке, и являться основой музыкального понимания («самопонимания», «взаимопонимания»). Слушатель, как и исполнитель физически ощущают непосредственное воздействие как ритма, так и ритмических пульсаций темброформы (см. дальнейшее изложение материала).



То есть, с точки зрения носителей традиционной культуры, сам материал, определяющий качество производимого звука на инструменте, обладает определенной семантикой в контексте мифопоэтических представлений о мире, сохранившихся в последующих философских и религиозно-философских системах.

Понятие качество звука⁴ включает в себя следующие характеристики – высота, длительность, громкость, тембр, артикуляция⁵ – поскольку тембр:

1) с точки зрения акустических закономерностей (по Н. Л. Гарбузову) – сложное качество звука, зависящее от многих компонентов: гармонических и негармонических частичных тонов, атаки звука (артикуляция), вибрации и др. [11, с. 7];

2) определяется материалом, формой вибратора, условиями его колебаний, резонаторов, акустикой помещений [19, с. 541];

3) не представляет собой изолированного от высоты феномена (природа восприятия музыкальных звуков едина⁶, в том смысле, что и тембр и высота являются, как уже отмечалось, формами различного осознания спектрального содержания в конкретных условиях музыкального применения [10, с. 37-38];

4) в широком смысле оказывается вне ряда, образуемого высотой, громкостью, длительностью и пространственной локализацией. Тембр, как уже отмечалось, выступает как характер звучания в целом, вбирая эффекты всех других свойств (высоты, громкости, длительности, пространственной локализации) (согласно Е.В. Назайкинскому) [20, с. 34];

5) вопрос соотношения тембра – фактуры решается в пользу функционального приоритета тембра, поскольку именно тембр, согласно В. Цуккерману, содействует «прояснению каждой фактурной функции усилением индивидуального облика и показом ее роли для целого»⁷.

6) понятие тембра (Klangfarbe) применяется в расширенном смысле, включая элементы, присущие понятию регистр.

Таким образом, вполне правомерным видится предложение сделать содержательный акцент понятия – качество звука – именно на тембровой составляющей. Учитывая «конкретные условия музыкального применения» (а традиционная инструментальная культура, ориентирована на мифологический тип мышления), понятие качество звука можно

⁴ Понятие качество звука содержится в работах Н.А. Гарбузова [11]; Ю.Н. Парса [24].

⁵ На наш взгляд, имеет смысл, к первичным свойствам музыкального звука (высота, громкость, длительность, тембр) добавить понятие – артикуляция – предложенное И.И. Земцовским [15].

⁶ Эта идея высказывается в работе Н.А. Гарбузова [11, с. 26]. Ср. также «тембро-динамико-артикуляционно-звуковысотный комплекс» как целостность взаимосвязанных, взаимнообусловленных, взаимопереходящих энергетических потоков, функционирующий в единой системе различных языков [17, с. 72].

⁷ В. Цуккерман предлагает называть эту систему закономерных связей тембро-фактурной функциональностью [32, с.45]



определить, прежде всего, через тембровые характеристики. В этой связи вводится понятие «ТЕМБРОФОРМА», отражающее суть анализируемого явления⁸ (см. подробнее [1]).

То есть КАЧЕСТВО ЗВУКА, в нашем понимании, прежде всего – ТЕМБР, тогда как высота (регистр), длительность, громкость, артикуляция, пространственная локализация – многообразные формы реализации ТЕМБРА. Отметим, что предлагаемый термин вполне коррелирует с такими «объемными» понятиями Б.М. Теплова и Н.А. Гарбузова относительно тембра как «звуковое тело», «материя», «плоть».

Под термином «темброформа» в узком смысле следует понимать качественную характеристику звука, которая включает следующие параметры: тембр, артикуляция, динамика, регистр, высота, ритм. Темброформа во многом зависит от органологии (структуры) инструмента.

В широком смысле этот термин, учитывая диффузность «парада всех знаковых систем» (В.Н. Топоров) в ритуале, может трактоваться в качестве объединяющего, синтезирующего начала, включающего в себя, помимо средств музыкальной выразительности, и другие возможные средства воздействия, например, параметр цвета.

Таким образом, темброформа обладает коммуникативными возможностями и может быть рассмотрена в качестве «информационного кода безграничного мира» (определение Ю.М. Лотмана). Высказанное положение о коммуникативной функции темброформы не противоречит мысли М.Г. Арановского о том, что коммуникативная и музыкальная деятельность на ранних этапах музыки могла совмещаться [8, с. 252]. То есть, коммуникативная функция, в условиях традиционной музыкальной культуры, могла являться «зоной ответственности» именно тембра (темброформы).

Подводя итоги представленных рассуждений, можно прийти к следующим выводам: несомненно, включение тембра (темброформы) в систему отношений элементов глубинной структуры, может иметь место. Проявленность континуальных или дискретных его качественных характеристик (как информационного кода безграничного мира) будет во многом определяться окружающим контекстом, его определенным уровнем, во многом обусловленным особым типом мышления. Содержательная сторона непосредственно связана с познавательной деятельностью. В свою очередь, формирование коммуникативных единиц предполагает выявление всего многообразия их контекстных связей. Особый характер коммуникативных возможностей тембра (темброформы) дает основания рассматривать его в качестве «информационного кода безграничного мира» (определение Ю.М. Лотмана). Что касается собственно категории глубинной структуры, то, памятуя о свойственном мифу принципе «все во всем» (Ф. Кессиди),

⁸ Сравните с термином «звукоформа» Е. Алкон, Т. Михеевой [5].

следует учитывать возможность ее проявления в диффузном единстве глубинной модели и внешнего слоя [2, с. 138].

Высказанные положения о трактовке феномена тембра, а, следовательно, и темброформы, в качестве глубинной структуры и существующее в современной науке понимание его как архетипа [12] позволяют говорить о функционировании понятия темброформы, в предлагаемой нами трактовке, не только в традиционных музыкальных культурах, в целом ориентированных на мифологический тип мышления, но и, как бы это парадоксально не звучало, во многих образцах современной музыки.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

ЛИТЕРАТУРА

1. Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений: монография. – Краснодар: КГУКИ, 2009. – 292 с.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста [Текст] / Л. О.Акопян. - М.: Практика, 1996. – 256 с.
3. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. – М., 1992. – 160 с.
4. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект[Текст] / Э. Е.Алексеев. – М.: Музыка, 1986. – 240 с.
5. Алкон Е. Японская музыка для сякухати (школа Тодзан) и некоторые особенности дзен-буддизма[Текст]/ Е. Алкон, Т. Михеева // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. – Владивосток,1999. – Вып.5. – С.106 - 111.
6. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное[Текст]: автореф. дис. ... д-ра иск. / Е.М. Алкон. – Владивосток, 2002. – 43 с.
7. Алкон Е. М. О специфике творческих парадигм в музыке Востока Запада (опыт постановки проблемы) // Новое видение культуры мира в XXI веке. Материалы Международной научной конференции. – Владивосток, 2000. – С. 207-211.
8. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений [Текст]/ М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С.252-265.
9. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей [Текст] / А. Веприк. – М.: Сов. композитор, 1961. – 454 с.
10. Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука [Текст] / А.Володин // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 1. – М.,1970. – С.11 - 38.
11. Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог [Текст] : сборник / сост. О. Е. Сахалтуева, О. И. Соколова; ред. Ю. Рагс: сб. ст. – М.: Музыка, 1980. – 303 с.
12. Гачев Г. Д. Музыка и световая цивилизация [Текст] / Г. Д. Гачев. – М.: Вузовская книга, 1999. – 200 с.

13. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке [Текст] / Ж. Гризе // Музыкальная академия. – 2000. – №4. – С. 113 - 120.
14. Дунаев Л. Ф. Становление инструментовки – науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века [Текст]: автореф. дис...д-ра иск./ Л. Ф. Дунаев. – М.: МГК им. П.И.Чайковского, 2000. – 43 с.
15. Земцовский И. И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры [Текст] / И.И. Земцовский // Этнознаковые функции культуры. – М.: Наука, 1991. – С.152-189.
16. Кузнецов Л. А. Акустика музыкальных инструментов [Текст]: справочник / Л. А. Кузнецов. – М.: Легпромиздат, 1989. – 362 с.
17. Лупинос С. Б. Канон как принцип функционирования музыкального наследия в свете проблем коэволюции и синергетики [Текст] / С.Б. Лупинос // Культура дальнего востока России и стран АТР: Восток-Запад: мат. науч. конф. 15-16 апр. 1998. – Владивосток, 1989. – Вып. 5. – С. 69-80.
18. Музыкальная акустика [Текст] / общ. ред. Н. А.Гарбузова. – М.: Музыкальное издательство, 1954. – 235 с.
19. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с.
20. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки[Текст]/ Е.В. Назайкинский. - М., 1988. - 254 с.
21. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М., 1972. – 384 с.
22. Порвенков В. Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов [Текст] / В. Г.Порвенков. – М.: Музыка, 1990. – 189 с.
23. Рагс Ю. Н. Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова [Текст] / Ю.Н. Рагс // Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог: сб. статей / сост. О. Сахалтуева, О. Соколова; ред. Ю. Рагс. - М: Музыка, 1980. – 303 с.
24. Рагс Ю. Н. Тембр [Текст] / Ю.Н. Рагс // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 541.
25. Сисаури В. Об исторической типологии систем музыкального мышления // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Л.: ЛГИТМиК, 1980.
26. Тарасов Б. А. О сущности музыкального тембра [Текст] / Б.А. Тарасов // Выразительные средства музыки: межвузовский сборник. – Красноярск, 1988. – С. 159-174.
27. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б. М. Теплов. – М.-Л.: АПН РСФСР, 1947. – 335 с.
28. Харуто А.В. Компьютерный анализ характеристик звука в задачах исследования различных стилей музыкального исполнения // Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы научных конференций. Вып. 1./ Ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. — М.,: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2008.— С. 388-408.
29. Харуто А. В. Определение звукоряда по фонограмме: статистический критерий «истинности» / Музыкальная академия. – Выпуск №3 (767). – 2019. – С. 230-239.
30. Харуто А. В. Компьютерная этномузыкалогия: задачи, методы, результаты / Музыкальная академия. – Выпуск №3 (771). – 2020. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://mus.academy/articles/kompyuternaya-etnomuzykologiya-zadachi-metody-rezultaty>

31. Харуто А. В. Нотировка экспериментальной фонограммы как задача аппроксимации / Музыкальная академия. – Выпуск № 1 (777). – 2022. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://mus.academy/articles/notirovka-eksperimentalnoy-fonogrammy-kak-zadacha-approksimatsii>
32. Цуккерман В. Тембр и фактура [Текст] / В.Цуккерман // Советская музыка. – 1969. – №3. – С. 45-52.
33. Чередниченко Т. Между языком и пониманием. О концепциях смысла музыки в современной зарубежной эстетике // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы. Сборник трудов. Вып. 106 / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1989.
34. Юнусова В. Н., Харуто А.В. Традиционный музыкант в зеркале компьютерного анализа // Вопросы инструментоведения : сб. статей и материалов VIII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (2–5 декабря 2013 г.). Вып. 9. / ред-сост. О. В. Колганова. – СПб. : РИИИ, 2014. – С. 267–275
35. Iunysova V., Kharuto A. Computer Sound Analysis of Traditional Music of Transcaucasia and Central Asia // 2016 Yearbook for Traditional Music. V. 48. International Council for Traditional Music (UNESCO). – S. 136–145.
36. Iunysova V., Kharuto A. Computer Sound Analysis of Traditional Music of Asia // Musigi Dunyasi (Baku). – 2017. – № 1 (70). – S. 16–34.

ALYABYEVA A.G.

Doctor of Art Criticism, Professor,
Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture
Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: aliabieva_a@mail.ru

**ONCE AGAIN ABOUT THE PHENOMENON OF TIMBRE-FORM
IN MUSICAL CULTURE**

ANNOTATION. The article raises a fundamental problem related to the understanding of timbre in various cultures of the past and present. The timbre is considered in the context of research on musical acoustics, including the field of perception, a special attitude is formed to the timbre as a special means of musical expression, its communicative capabilities are considered. In this regard, timbre is understood as sound quality, whereas pitch (register), duration, loudness, articulation, spatial localization are diverse forms of timbre realization. Emphasis is placed on the concept of "timbre-form" as a category of deep structure and "information code of the boundless world" (definition by Yu.M. Lotman).

KEYWORDS: timbre, acoustics, timbre form, sound quality, timbre as a deep structure.

КАБКОВА Е.П.

доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

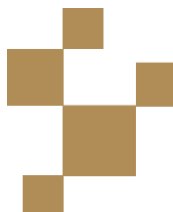
e-mail: borisr@comtv.ru



РАЗВИТИЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В XVIII ВЕКЕ

Аннотация. В статье рассматривается процесс развития музыкального искусства в России XVIII века, его истоки – народная песня, особые формы бытования хоровой музыки, развивавшиеся внутри церковной культуры, при княжеском и царском дворах, в домашнем музицировании. На развитие русской музыки в это время существенно повлияла западноевропейская музыка, проникающая через приезжавших в Россию европейских музыкантов, а также через русских композиторов, уезжавших в Европу для завершения своего образования. В результате возникновения новых очагов взаимодействия людей со всех концов России, в связи со строительством новых городов, развитием торговли, укреплением и развитием армии возникают новые центры песенной традиции. За короткий срок – практически за столетие произошел заметный культурный рост новых общественных кругов, начала складываться отечественная композиторская школа, были созданы произведения, новые для музыкальной культуры России, но с самого момента их возникновения способствовавшие укреплению и развитию новой русской музыкальной культуры.

Ключевые слова: музыкальная культура, накопление мастерства, воспитание композиторов и исполнителей, становление национальной школы, поиск своего национального языка, особые формы бытования хоровой музыки, атрибуты придворной жизни, героико-мифологическая опера-сериа, комическая опера, комические интермедии.



Русская музыка XVIII в. менее известна и менее изучена, чем другие виды искусства, такие как архитектура, живопись, скульптура, литература. В большой мере это объясняется тем, что грандиозное здание русской музыки, воздвигнутое в следующем, XIX в. отчасти затмило своим величием и масштабом достижения века предыдущего, который, между тем, дал этому зданию основу, фундамент, направления роста.

На протяжении всего XVIII в. шло бурное развитие музыкальной культуры, накопление мастерства, воспитание композиторов и исполнителей, становление национальной школы, поиск своего национального языка.

Истоки этого развития лежат на пересечении нескольких исторически сложившихся традиций и явлений, которые, соединившись в переломную эпоху, дали возможность развития той русской музыки, которую мы знаем. Это, в первую очередь, народная песня, жившая до XVII в. исключительно в устной традиции. Это особые формы бытования хоровой музыки, развивавшиеся внутри церковной культуры, при княжеском и царском дворах, в домашнем музицировании – знаменный распев, строчное и партесное пение, кант.

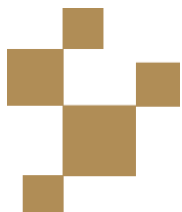
Большую роль в развитии русской музыки XVIII в. сыграла западноевропейская музыкальная культура, которая проникает в Россию через русских композиторов, уезжавших учиться в Европу, а также через иностранных композиторов, приглашенных на работу в Москву и Петербург, в процессе развития театрального искусства и т.д.

Новые условия общественной жизни, культурный рост новых общественных кругов и развитие музыкальной культуры привели к расслоению внутри песенного искусства, возникновению новых видов и жанров, к расширению сферы ее бытования, к слиянию с другими видами искусства (театр).

Многочисленные военные походы, участниками которых были бывшие крестьяне – носители песенной культуры, открыли возможность свежих впечатлений, интерпретации уже известного и создания нового в области песенного творчества.

В эпоху Петра I возникают новые центры песенной традиции – это центры, в которые стекаются люди со всех концов страны в связи со строительством новых городов (Петербург), развитием торговли (волжские города – опора торгового пути), укреплением и развитием армии.

Важным является тот факт, что первые печатные сборники народных песен появляются именно в XVIII в. Это сборник песенных текстов М.Д. Чулкова, «Собрание русских простых песен с нотами» В.Ф. Трутовского (первое издание песен с нотами), сборник Н.А. Львова – Я.Б. Прача, а также сборник Кирши Данилова (подготовлен в XVIII, опубликован в XIX в.).



Сборник «Собрание разных песен», составленный Михаилом Дмитриевичем Чулковым, наряду с произведениями Сумарокова, Ломоносова и других авторов, включал тексты подлинных народных песен – крестьянских, казачьих, солдатских, городских.

Василий Федорович Трутовский – фольклорист, придворный музыкант (Трутовский играл на гуслях) – так определял цель своего издания: «Я напоследок вознамерился в удовольствие многих любителей издать в печать сии собранные мною русские песни с тем, чтобы их петь в один голос так, как они обыкновенно поются» [2, с. 134].

О сборнике русских народных песен Львова-Прача следует сказать особо. Первоначально он был издан под именем составителя – Ивана Прача (Ян Богумил Прач – чешский музыкант, педагог, автор «Полной школы для фортепиано»), однако исследователи считают, что этот сборник должен носить также имя Н.А. Львова, великолепного знатока и любителя песенного народного творчества, который был вдохновителем этого проекта. Т.И. Ливанова пишет о том, что со слов Ф.П. Львова, ставшего позднее директором придворной певческой капеллы, Н.А. Львов собирал песни, а Прач записывал их «с голосов».

Николай Андреевич Львов (1751-1803) был выдающимся архитектором, поэтом, живописцем. Ему принадлежат несколько оперных либретто – «Ямщики на подставе» (музыка Е.И. Фомина), «Милет и Милета», «Сильф, или Мечта молодой женщины» (музыка Н.П. Яхонтова). Особенно сильно увлекала Львова народная песня. В посвящении к опере «Ямщики на подставе» Львов писал:



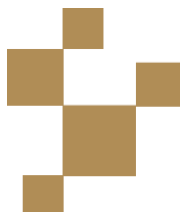
«Я от тебя не потаю,
По нотам мерного я непричастен вою,
Доволен песенкой простою,
Ямскою, хваткой, удаюю,
Я сам по русскому покрою
Между приятелей порою
С заливцей иногда пою» [4]



Имя «Кирша Данилов», под которым долгое время в рукописном виде существовал сборник «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», возможно, было вымышленным. Напечатан этот сборник был только в 1804 г. Он содержит в основном былины и исторические песни.

Народное творчество нашло широкое отражение в русской профессиональной музыке XVIII в. К перечисленным сборникам русских песен обращались многие композиторы, в том числе, и авторы комической оперы, которая была важнейшим жанром своего времени.

В XVII-XVIII вв. в России, на Украине и в Белоруссии бытует род многоголосной песни, получившей название канта (от лат. cantus – пение,



песня). Его появлению в России способствовало распространение в XVII в. силлабической поэзии (системы стихосложения, основанной на упорядоченности числа слогов в стихе).

Для канта характерно трехголосное изложение с параллельным движением двух верхних голосов, в то время как бас создает гармоническую опору. Интонационный строй ранних кантов представляет собой сплетение интонаций русских и украинских народных песен, а также знаменного распева.

Строго говоря, собственно кантом являются приветственные или панегирические песни, возникшие в эпоху Петра I и достигшие расцвета к середине XVIII в. Разновидностью канта петровского времени является виватный кант (от лат. *Vivat* – да здравствует). Его отличает мелодика фанфарного склада, имитационные переключки и рулады в верхних голосах.

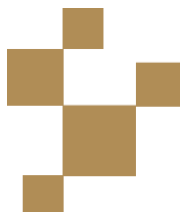
Виватные канты исполнялись группой певцов или хором во время празднеств, ассамблей и придворных приемов. Звучали они и в домашнем быту в качестве здравниц. На сложение и развитие этого жанра значительное влияние оказала поэзия М.В. Ломоносова, В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова. Музыка и слова кантов в большинстве случаев анонимные и это говорит о том, что они сочинялись певчими, капельмейстерами, просто любителями пения к какому-либо случаю.

В развитии русской музыкальной культуры большую роль сыграли европейские музыканты – композиторы и исполнители, которые приезжали работать в Москву и Петербург. Приезд некоторых крупных музыкантов был подобен полету кометы – маэстро окружали многочисленные помощники, переписчики нот, настройщики, мастера, концертмейстеры и т.п.

Все они находили в России работу и, таким образом, оказывали значительное влияние на развитие музыкальной культуры. У этих музыкантов почитали за честь учиться молодые русские мастера. Основные кадры иностранных композиторов и исполнителей были сконцентрированы при дворе, так как именно здесь уже с начала века сосредотачивается все, связанное с неперемными атрибутами придворной жизни, все самое прекрасное, что может дать музыка, изобразительное искусство, литература.

Из крупных иностранных композиторов, оказавших значительное влияние на развитие русской музыкальной культуры, среди первых должен быть назван итальянский композитор Франческо Арайя (1709-1770). С 1730 г. он работает в России и является автором первой поставленной в России оперы «Сила любви и ненависти», которая была исполнена в 1736 г. в Петербурге.

Арайя и его либреттист Иосиф Бонекки были создателями придворного оперного искусства, верного итальянским, а точнее



неаполитанским традициям с их приверженностью к виртуозности, инструментализации вокального стиля, любви к блестящим пассажам.

Для придворной петербургской сцены Арайя написал целый ряд опер – «Селевк», «Сципион», «Митридат», «Беллерофонт» и др. Интересен тот факт, что Арайя был автором первой оперы на русское либретто, принадлежащее перу А. П. Сумарокова. Это была опера «Цефал и Прокрис» (1755, Петербург). Примечательно также то, что эта опера исполнялась русскими артистами.

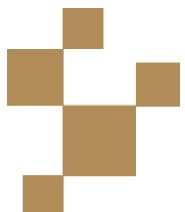
Жанр героико-мифологической оперы-сериа как нельзя более соответствовал требованиям императорского двора. Помпезность и декоративность, великолепие постановки, виртуозное пение – все это было в русле господствующего художественного направления в России.

В этом спектакле было знаменательное новшество – между действиями оперы вместо комических интермедий исполнялись балетные сцены, поставленные итальянским балетмейстером Антонио Ринальди. Известно, что в этой постановке принимали участие и русские танцовщицы, получившие образование в Шляхетском корпусе.

Якоб Штелин, немецкий ученый, живший с 1735 г. в России известный знаток искусств и член Российской Академии наук, писал: «Опера называется действие, пением отправляемое. Она, кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира, и златые веки собственно в ней показываются... Для человеческого рода выводятся в ней иногда счастливые пастуха и в удовольствии находящиеся пастушки» [1, с. 44].

Героические оперы, автором которых был Арайя, отличались помпезностью и великолепием. Исполнялись они на итальянском языке и зрителям раздавались специально подготовленные переводы либретто.

Значение постановки оперы «Цефал и Прокрис» исключительно велико – этот день считается днем рождения русского оперного театра. Оперу на русском языке исполняли актеры русской оперной труппы. Вот как писали тогда об этой постановке газеты: «Шестеро молодых людей российской нации, из коих старшему от роду не больше 14 лет и которые нигде в чужих краях не бывали... представляли сочиненную господином полковником Александром Петровичем Сумароковым на российском языке и придворным капельмейстером господином Арайем на музыку положенную оперу «Цефал и Прокрис» называемую, с таким в музыке и в итальянских манерах искусством и столь приятными действиями, что все знающие справедливо признали сие театральное представление за происходящее совершенно по образцу наилучших в Европе опер. Несравненный хор из 50 выбранных двора ее императорского величества певчих состоящий, украшения театра и балеты между действиями сея оперы производили немалое в зрителях удивление» [3, с. 95-96].



Довольно быстро жанр героико-мифологической оперы был потеснен комической оперой – более демократическим жанром, на материале которого музыканты овладевали профессиональным мастерством. Комическая опера пользовалась огромным успехом в России, и недаром Джованни Паизиелло специально для петербургской сцены написал комическую оперу «Севильский цирюльник» (1781) на текст Бомарше.

Основным центром музыкальной культуры остается, вместе с тем, императорский двор. Это предопределяло масштаб, роскошь и высокое профессиональное качество придворных «музыкальных увеселений», для обеспечения которых требовалось все больше певцов, композиторов, виртуозов-инструменталистов.

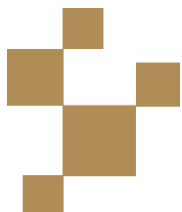
Большую роль в воспитании и подготовке русских музыкантов сыграл итальянский композитор и педагог Джузеппе Сартти (1729-1802). В Петербурге Сартти в 1784 г. возглавлял придворную капеллу, а также домашнюю оперу Н.П. Шереметева. Им написан торжественный хор по случаю взятия Очакова («Тебе, Бога, хвалим»). Известно также, что Сартти принимал участие в создании музыки к пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега». Как педагог Сартти был очень известен. Среди его учеников – А.Л. Ведель, Л.С. Гурилев, С.И. Давыдов, Д.Н. Кашин.

Бурное развитие музыкальной культуры в XVIII в., огромная потребность в квалифицированных кадрах для вновь создаваемых хоров, оркестров, театров, для развивающейся концертной жизни ставили задачу организации профессионального музыкального образования.

В начале века пытались обходиться старинными привычными методами обучения певчих – отбирали хорошие голоса, и регенты в процессе работы над репертуаром учили певчих тому, что знали сами. Развитой традиции обучения инструментальной музыке в России не было, и какое-то время довольствовались тем, что могли предложить иностранные музыканты.

На протяжении столетия развиваются сложные, монументальные музыкальные жанры – такие, как опера, кантата, соната, сюита. Укореняются и развиваются и традиции бытового и концертного музицирования. Основным центром музыкальной культуры остается, вместе с тем, императорский двор, при котором музыка служила одним из средств украшения придворного быта и возвеличивания монарха.

В то же время, мощное просветительское движение XVIII в. подхватило и музыкальное образование, вызвав к жизни новые формы и методы обучения музыкальному искусству. Стремительно формировалась атмосфера профессиональной художественной, музыкальной жизни, без которой был бы невозможен последующий в XIX в. взлет русской музыкальной культуры.



ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидская, Н. А. Русская музыка XVII в.: встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1994. – 126 с.
2. Левашёва, О. Е. История русской музыки / О. Е. Левашёва, Ю. В. Келдыш, А. И. Кандинский. Т. I – М.: Музыка, – 1980, – 596 с.
3. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России, т. I / Н. Ф. Финдейзен. – М.-Л.: Госмузиздат, 1929. – 348 с.
4. Шишкова, М. П. Тверской край – музыка – Санкт-Петербург / М. П. Шишкова. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://personal.tverlib.ru/shishkova/s05-p02.htm>.
5. Кабкова, Е. П., Шанжун, Д. Экология оперного пения: к постановке вопроса // Искусство и образование. 2018. № 5 (115). С. 144-149.
6. Щербакова, П. О. Развитие духовно-нравственных ориентиров в музыкальном воспитании // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2020. Т. 3, № 3-4. С. 183-190.
7. Бодина, Е. А. Особенности музыкального образования в XX - XXI вв // Мировоззрение в XXI веке. 2020. Т. 3. № 2. С. 5-10.
8. Уколова, Л. И. Творчество выдающихся педагогов-музыкантов как фактор духовного совершенствования и нравственных поисков личности // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 4. С. 6.
9. Щербакова, А. И. Феномен музыкального искусства: культурологический аспект // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 2 (10). С. 7-16.

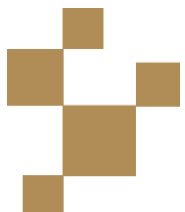
КАБКОВА Е.П.

Doctor of Pedagogic Sciences, Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: borisr@comtv.ru

**SYMBOLISM OF OLD RUSSIAN NOTATION –
TO THE QUESTION OF CULTURAL AND HISTORICAL ANALYSIS**

ANNOTATION. The article explores the development of musical art in Russia in the XVIIIth century; its origins are folk song, special forms of existence of choral music that developed within the church culture, at the princely and royal courts, in home music making. The development of Russian music at that time was significantly influenced by Western European music, penetrating through European musicians who came to Russia, as well as through Russian composers who left for Europe to complete their education. As a result of the emergence of new centers of interaction between people from all over Russia, in connection with the construction of new cities, the development of trade, the strengthening and development of the army, new centers of song tradition arise. In a short period of time - almost a century, there was a noticeable cultural growth of new social circles, a domestic composer school began to take shape, works were created that were new to the musical culture of Russia, but from the very moment of their appearance they contributed to the strengthening and development of a new Russian musical culture.

KEYWORDS: musical culture, accumulation of skills, education of composers and performers, formation of a national school, search for one's own national language, special forms of existence of choral music, attributes of court life, heroic-mythological opera series, comic opera, comic interludes.

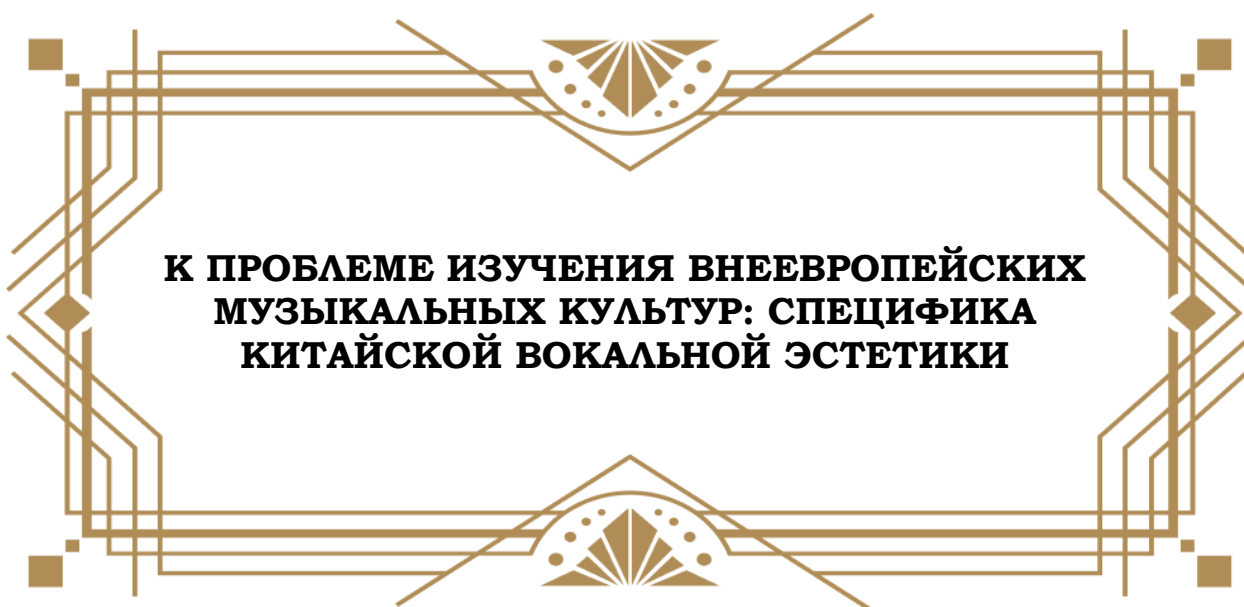


ПАШИНИНА О.В.

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры эстрадно-джазового искусства
факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: pashinina.o.v@yandex.ru

Ли Шибо

магистрант кафедры эстрадно-джазового искусства
факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: shibo.li@yandex.ru



**К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ВНЕЕВРОПЕЙСКИХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР: СПЕЦИФИКА
КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ**

Аннотация. Данная статья посвящена особенностям китайской вокальной эстетики в свете проблемы изучения внеевропейских музыкальных культур как одного из интересных и перспективных направлений современного искусствознания. Вокальная эстетика Китая рассматривается как часть единой национальной культуры в неразрывной связи и единстве с духовно-философскими традициями, поэтическим словом, особенностями строения и фонетики китайского языка, спецификой мелодического мышления, характером звукообразования и эмоциональной выразительностью вокального звучания. Музыкальная и вокальная эстетика как наука в современном ее понимании сложилась в Китае в начале XX века. Исследователи отмечают начало ее развития под влиянием эстетических концепций стран Запада. В этой связи, исследования, посвященные коренным национальным эстетическим традициям в китайском вокальном искусстве, приобретают особую актуальность.

Ключевые слова: внеевропейские музыкальные культуры, вокальная эстетика Китая, вокальная музыка Китая.





Культурное сотрудничество России и Китая имеет большую историю и продолжает интенсивно развиваться в настоящее время. Культурный диалог невозможен без взаимного постижения и изучения основ культуры и искусства дружественных государств, в связи с чем проблема изучения внеевропейских музыкальных культур приобретает особую актуальность.

Второй срез актуальности связан с тем, что современное китайское вокальное искусство под влиянием эстетических стандартов Запада отходит от своих самобытных корней, и вопрос их сохранения в системе музыкального образования в стране сейчас стоит достаточно остро.

В этой связи исследования, посвященные проблемам национальной вокальной эстетики Китая, становятся актуальными и необходимыми.

Исследований, посвященных проблемам китайской вокальной эстетики, очень мало. В их числе работы Фань Сяофэна «Введение в вокальную эстетику», Фань Сяофэн и Чжоу Цзин «Предварительное исследование вокальной эстетики» и Юй Дугана «Эстетика вокального искусства», а также работы Сюй Юйли «О нескольких эстетических идеях китайской вокальной музыки и их истоках», Дун Дуна «Исследование эстетики вокальной музыки», Ван Ниньи «Музыкальный образ в песнях в аспекте соотношений слов и музыки», Пу Хэнцяна и Ся Сяо «Об изоморфных отношениях между словами и мелодиями», Чжан Шуфана «Самозстетическое сознание в песенной культуре», Гао Манли «Об исполнительской интерпретации музыки: обсуждение творчества певца», Дин И «Перспектива “звука, эмоций, характера, вкуса и сущности” в китайском народном вокальном пении», Ян Чжунхуа «Эстетический код школы народной вокальной музыки Цзинь Тилиня», Сунь Яньхуна «Эстетический взгляд на вокальное исполнение Цзоу Вэньциня: объяснение эстетического взгляда на естественную красоту», Лю Лияня «Эстетика китайских классических художественных песен в вокальном осмыслении», Фэн Сяогана «Развитие эстетической мысли традиционного китайского пения», Бай Цзюньцина «Пустота и реальность – форма и дух – техника и искусство – анализ противоречия и единства в традиционном китайском пении», Ю Дугана «Эстетически ориентированная теория совершенного пения – взгляды Ли Линга на вокальную эстетику», Тан Аймина «О вокальном тембре» и многие другие. За исключением работы Фань Сяофэна все они посвящены частным вопросам.

Вокальная культура Китая насчитывает несколько тысячелетий, на протяжении которых формировались представления о красивом звучании голоса. В результате сложились национальные традиции вокального исполнительства, которые связаны с современным понятием эстетики музыкального звучания. Эстетические смыслы вокальной музыки описывались и раскрывались в трактатах древних музыкантов и философов на протяжении многих веков. Эти смыслы менялись в соответствии со сменой мировоззренческих установок и системы



ценностей, включая государственное устройство, духовную культуру, общественный порядок, нравственность и т.д.

Целостный эстетический образ вокального звука складывается из отдельных элементов в их особой характеристичности звучания, к ним относятся:

– духовная и философская основа музыкальной и вокальной эстетики;

– особая связь с поэтическим словом;

– особенности строения и фонетики китайского языка;

– структура и развитие мелодической линии;

– характер звукообразования;

– эмоциональная выразительность вокального звучания.

Рассмотрим эти элементы китайской вокальной музыки.

Укорененность звука в философии и онтологии является свойством всех древних культур. Особенность китайской философии звука заключается в том, что звук отражает космическое мироустройство и призван наполнять гармонией пространство между небом и землей. Звук порождается гармонией, а гармония происходит от соответствия середине противоположных начал. Музыка является великой силой, потому что, по выражению Конфуция, «музыка – это то, что выражает гармонию неба и земли, согласованность инь и ян». Конфуций считал, что мудрецы находили удовольствие в музыке и видели, что с ее помощью можно проникать в сердца людей. Благодаря глубокому влиянию, которое она оказывает на человека, и изменениям, которые она производит в манерах и обычаях, древние цари назначали музыкальное искусство одним из ключевых предметов обучения.

Звуки и музыка в целом, по мнению китайцев, способны влиять на природу и социум. Приведение окружающего мира к гармонии, связано с уравниванием противоположностей и достижением срединного состояния. Шесть состояний ци, из которых возникает хорошее или плохое, добродушие или злобность, грусть или радость, требуют урегулирования чувств, что достигается с помощью музыки: «Когда грустно, следует плакать и лить слезы; когда радостно – петь и плясать. Когда скорбь и радость своевременны, то можно достичь состояния гармонии с природой неба и земли» [1, с. 13].

Для обозначения понятия «звук» в древнем Китае использовались различные иероглифы: шэн, инь, сян. Все три термина можно перевести на русский язык как «звук». Однако между звуками инь, шэн, сян есть различия. Шэн отражает более материальную, физичную сторону звучания, как любой природный звук. Понятие инь означает музыкальный звук, эстетически облагороженный. Понятие сян соответствует понятию – ЗВОН.



В соответствии с древними концепциями, музыка состоит из звуков шэн, которые взаимно откликаясь друг на друга, порождают изменения чувств, в результате чего появляются мелодии инь.

Важное значение приобретает понятие «люй», которое в свою очередь соотносится с целым рядом понятий, таких, как:

- эталон высоты музыкального звука;
- основа ладовых систем;
- определение высотных соотношений между музыкальными звуками;
- один из главных принципов создания музыкальных инструментов.

В трактате «Хоу Хань Шу» говорится, что среди звуков есть «чистые высокие» и «мутные низкие». Они согласуются между собой именно с помощью люй. То есть с помощью люй достигается гармония. Гармония обретается также с помощью правильного создания музыкальных инструментов, с помощью верной настройки голоса и инструментов, тогда «мутные» звуки поднимаются к уровню «чистых».

Философско-онтологическую основу имеет и теория тембров, о которой говорится в трактате в «Го Юй». Восемь тембров – ба инь связаны с восемью ветрами – ба фэн.

В разные времена музыка служила и целям управления государства, и целям воспитания нравственности, и целям достижения внутренней гармонии человека. По мнению Г.Г. Коломиец: «согласно древнекитайскому толкованию музыки, среди ее многочисленных функций можно обозначить в антропо-социальном аспекте регулятивную, мировоззренчески-гармонизирующую функции как смыслообразующие и морально-идеологическую, политическую функции как проявленные непосредственно в социальном строе. Далее следует выделить познавательную, врачевательную (психотерапевтическую), воспитательную и другие антропо-социальные функции музыки» [2, с. 181].

Одной из ключевых особенностей, определяющих особый колорит эстетического образа китайской вокальной музыки, является значимость поэтического слова, можно даже говорить о зависимости музыки от слова.

Это эстетическое слияние текста и мелодии практикуется в китайской музыке уже много веков с глубокой древности. По мере исторического развития искусства поэзия и музыка оставались тесно связанными, что привело к появлению особых лирических стихов, создаваемых специально для песен и называемых «лирикой».

Стоит отметить, что эстетическая ценность таких лирических текстов раскрывается именно через пение.

Поэтическое искусство в Китае всегда было высоко развито. Поэтический текст любой песни имеет яркий и образный язык. Поэтому китайская вокальная музыка предполагает погружение в стихотворный образ, где идеи и эмоции, заложенные в песне, передаются в словах. Это требует особой исполнительской и слушательской культуры, богатого



опыта и воображения, способного по-настоящему прожить и почувствовать художественный образ вокального произведения.

В тестах китайских вокальных произведений широко используется техника уподобления, наиболее характерной чертой которой является метафора. Большинство текстов китайских народных песен – это описание природного пейзажа, но в то же время оно несет эмоциональный смысл. Соответственно, эмоции в текстах часто выражаются в виде описания пейзажа, именно с помощью живописных иллюстраций создается яркое эмоциональное ощущение, таким образом достигается сильный художественный эффект.

В целом, тексты китайских вокальных произведений отличаются прямотой и лаконичностью в выражении эмоций, поскольку они концентрируются на одном эмоциональном состоянии, подобно тому, как художник одним мазком создает живописный образ вместо обилия красок и цветов.

Другим важным фактором, создающим особый эстетический колорит вокального звучания китайской музыки, является СТРУКТУРА И ФОНЕТИКА КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА.

Поэтический китайский язык в целом акцентирует три аспекта, а именно:

- фонетический звук,
- ритм,
- тон.

Китайский язык обладает рядом фонетических особенностей, которые делают его уникальным и очень мелодичным. Эти особенности включают в себя:

1) Большое количество гласных. Китайский язык имеет много гласных, которые могут звучать по-разному в зависимости от контекста и окружающих звуков.

2) Отсутствие некоторых звуков по сравнению с русским языком. Некоторые звуки из алфавита других языков отсутствуют в китайском языке. Например, нет таких звуков, которые подобны русским «в», «ж», «з», «р». При этом отсутствует противопоставление твердых и мягких согласных. Согласные звуки произносятся с большим напряжением, чем в русском языке.

3) Китайский язык относится к тональным и использует четыре различных тона для выражения разных значений слов. Тоны часто меняются в зависимости от контекста, а неверное использование тона может привести к искажению смысла. Таким образом, по объяснению В.В. Кавериной, данному в ее статье «Обучение русскому произношению лиц, говорящих на китайском языке (на основе сопоставительного анализа китайской и русской фонетических систем)»: «слог в китайском языке может произноситься четырьмя различными способами, с четырьмя различными мелодиями, или интонациями, называемыми тонами.



Под тоном следует понимать совокупность ряда взаимосвязанных акустических признаков, таких как регистр, частотный диапазон (перепад высот), распределение интенсивности внутри финали, длительность, качество слогаобразующего гласного, фарингализация и др. Тон в китайском языке выполняет такую же смысловозначительную функцию, как и звук. Если данный слог вместо одного тона произносить другим, получатся совершенно разные слова. Таким образом, тон является фонологической единицей особого типа, стоящей над слогом» [3, с. 79].

4) Отсутствие в словах ударения как такового, которое заменяется тональной позицией слогов.

5) Ритмические модели слов в китайском языке определяются именно тонами.

Соответственно, язык напрямую влияет на структуру, форму и выражение в песне. Поскольку речь имеет как смысловую, так и выразительную функции, тональные характеристики языка имеют прямую связь с правильным исполнением и выражением экспрессии в вокальной музыке.

Фонетические и тональные особенности китайского языка привели к тому, что под воздействием этих особенностей языка формируется определенный музыкальный ритм.

Луо Ди в книге «Вокализация слов, музыка и песня» указывает, что звучание слов песни, голос певца и тон голоса певца являются ключевым звеном между поэзией и музыкой, формируя тем самым особый вокальный стиль, ритм, музыкальный синтаксис в процессе соотношения слов и музыки. Все это в совокупности воздействует эстетический образ звучания.

Фактически, в истории китайской вокальной музыки связь между языком и песней находилась в непрерывном взаимодействии и развитии по мере изменения языка и эволюции поэтических стилей.

Итак, суть китайского вокального искусства во многом заключается в очень тонкой и художественной комбинации музыки со структурой поэтического слова, приводящей к совершенному слиянию мелодии и слова. Эта особенность делает традиционное национальное вокальное искусство Китая уникальным и самобытным.

Рассмотрим специфические особенности мелодии. Исконно мелодии строятся в соответствии с голосовыми возможностями человека, связанными с диапазоном голоса, объемом дыхания, силой голоса. Именно по этой причине вокальные мелодии имеют ограничения по высоте тона. В китайской народной музыке диапазон мелодий песен невелик, в пределах полутора октав, что соответствует удобной тесситуре певцов.

Как мы уже говорили, китайский язык является тональным и уже содержит в себе повышающие и понижающие интонации. Поэтому вокальные мелодии в своей интонационной выразительности исходят



из этой тоновой интонации речи. Таким образом, в китайской музыкальной традиции вокальная мелодия – это объединение словесных и музыкальных тонов, обладающее певучестью, выразительностью, своеобразным тембром и гибкостью, которые предназначены именно для исполнения человеческим голосом. Цзун Байхуа рассматривает связь между словами и мелодией как процесс «перехода от логики к музыке».

Тональная модуляция вокальных мелодий в китайской музыке зависит от эмоциональной экспрессии, поэтому нередко в экспрессивных и ярких по эмоциональному напряжению произведениях встречаются приемы изменения тональности путем модуляции. Цель такой модуляции в мелодии – обогатить и расширить выразительные возможности музыки, сделать мелодию новой движущей силой, позволить эмоциям войти в новое пространство выражения, создать новую сферу для выражения эмоции.

Тем самым, основная фразировочная модель вокальных мелодических структур должна быть соотнесена с основным фонетическим тональным строением поэтической фразы. При этом мелодия должна отражать меняющиеся настроения текста, не противореча просодике и тональной основе словесной фразы, для чего и предусмотрены смены тональности. Тем самым усиление накала эмоций можно достичь в мелодии с помощью тональной модуляции, смены темпа и ритма. Это важная особенность формирования образа в вокальной музыке Китая.

Важной эстетической особенностью вокального звука является ХАРАКТЕР ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ. Человеческий певческий голос, как самый распространенный и самый доступный «музыкальный инструмент», широко использовался на протяжении всей истории развития человечества и занимал важное место во всей истории музыки. Древнее китайское изречение гласит: «Шелк не так хорош, как бамбук, бамбук не так хорош, как голос», что является высоким признанием вокальной музыки как вида искусства.

Важно отметить, что человеческий голос – это, по сути, звук, издаваемый голосовыми органами человека, и сам по себе не имеет никакой эстетической ценности. Поэтому овладение правильным и точным методом пения, посредством обширных теоретических знаний, изучения вокальных техник и долгой практики является ключевым аспектом эстетической ценности искусства пения.

Превращение человеческого голоса из физиологического явления в художественную форму – это, конечно, сложный процесс, требующий от певца не только способностей, но и длительного правильного обучения технике пения. Таким образом, человеческий голос – это лишь «сырой материал, подлежащее обработке», этот материал должен пройти период длительного, непрерывного профессионального вокального

обучения, прежде чем человеческий голос можно будет назвать инструментом вокальным искусством.

Китай – многонациональная страна, и влияние языка и его особенностей породило специфические стили и техники пения, уникальные для каждой этнической группы, что делает китайское вокальное искусство полным жизни, характеризующимся многообразным эмоциональным выражением, красивым, округлым звуком, живым языком и разнообразием великолепных стилей. Китайские вокальные произведения, как мы уже говорили, характеризуются подходом, когда тон следует за иероглифом. Уникальный способ произношения китайского языка определяет звучание и тембр современного китайского национального пения, придавая ему уникальный стиль. Именно благодаря уникальному способу формирования звука в китайском языке произношение становится «округлым». В пении применяется такой метод, как «исправление тона словами» или «округление тона словами», что позволяет достичь идеального единства слов и тона, делая пение более совершенным и плавным.

Следующей эстетической составляющей является эмоциональная выразительность вокального звучания. Эстетическая концепция эмоциональной выразительности музыки была разработана еще в древности, но и по сей день она имеет огромное значение.

Так, трактат «Ли Цзи», который является одним из важных источников конфуцианства, созданных в период от IV до I вв. до н.э., содержит многие сведения о музыке. Одна из глав под названием «Э Цзи» посвящена разработке музыкальной философии и связанных с ней технологий использования звука. Предположительно, этот материал принадлежит перу Гунсунь Ни-цзы или же Сюнь Цзы. Так же и работа «Ши Цзи» легендарного Сыма Цяня содержит главу о музыке.

В этих источниках сказано, что музыкальные звуки рождаются в сердце от воздействия внешних предметов, в результате воздействия порождаются шесть чувств. Каждому из шести чувств соответствует свой особый характер звучания голоса или инструмента:

- 1) печаль – звук порывистый и резкий;
- 2) покой – звук широкий и мягкий;
- 3) радость – звук раскатистый и слышный далеко;
- 4) гнев – звук грубый и свирепый;
- 5) благоговение – звук прямой и сдержанный;
- 6) любовь – звук гармоничный и нежный.

Вокальная музыка – это лирическое искусство, в котором певец передает эмоции, выраженные поэтом и композитором в тексте песни, в то же время певец добавляет собственные эмоции и чувства, которые передаются аудитории через его пение. Все это ради того, чтобы в сердцах слушателей пробудить эмоциональный резонанс.



В предисловии к поэме Мао говорится: «Эмоции движутся в сердце и проявляются в словах; слов недостаточно, поэтому над ними вздыхают; вздохов недостаточно, поэтому их поют».

Причина, по которой сами произведения вокального искусства в конечном итоге достигнут того, что они действительно смогут вызвать этот глубокий эмоциональный резонанс, заключается в двух факторах:

- искусности и развитости вокальных навыков певца;
- в эмоциональном и жизненном опыте слушателя.

В связи с выше сказанным, для каждого вокалиста, а также во всех видах вокальной и певческой деятельности и исполнительской работы певцу необходимы вокальные навыки, связанные с двумя основными профессиональными художественными принципами:

1) Способность к эмоциональной экспрессивности, музыкальному выражению эмоций, чтобы идеально передать характер песни, заложенный в тексте, с помощью своего голоса и средств исполнения.

2) Способность идеально и точно владеть стилем текста и хорошо понимать эмоциональное содержание песни, которое певец призван раскрыть и выразить.

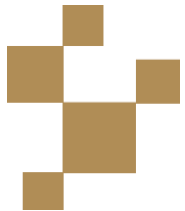
Для китайского вокального искусства характерно эстетическое выражение «лирических эмоций и настроений». Это естественно, так как песня относится именно к лирическому роду в искусстве. Так называемое «лирическое настроение» – это состояние души, которое создает автор на основе восприятия и понимания реального и объективного, превращая его в символические слова и образы.

Создание «настроения» как передачи личных эмоций и состояний подразумевает владение автором целым набором выразительных средств. Так, поэт, создавая настроение, должен владеть искусством рифмы, слова, поэтической композиции и словесными приемами выразительности.

В современную эпоху китайская вокальная музыка испытывает влияние как национальной традиционной, так и западной вокальной эстетики, в результате чего сложился новый эталон вокального звучания, наполненный особым эмоциональным содержанием в его связи с характерной манерой звукообразования, заимствованной с Запада.

Подводя итог краткому исследованию специфики китайской вокальной эстетики, можно говорить о том, что эстетика любой национальной музыкальной традиции есть часть целостной культуры данной страны, которая формировалась и развивалась на протяжении веков и тысячелетий.

Соответственно, постижение специфики музыкальной эстетики любой внеевропейской культуры требует от исследователя глубокого погружения в изучение духовно-философских традиций данной страны или этноса; языковые особенности, так как именно язык фиксирует специфику менталитета нации; особенности смежных видов искусств;



систему музыкальных выразительных средств в их связи со смысловым содержанием музыкальных произведений.

В целом изучение и исследование эстетики внеевропейских музыкальных культур является интересным и перспективным направлением современного искусствознания.

[HTTPS://ART-JOURNAL.RU](https://art-journal.ru)



ЛИТЕРАТУРА



1. Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2-х томах. Том 2. – М.: Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1973. – 384 с.
2. Коломиец Г. Г. Некоторые вопросы философской мысли о музыке древнего Китая: статус и назначение в антропо-социальном аспекте // Вестник ОГУ. – 2009. – №7. С. 181-198.
3. Каверина В. В. Обучение русскому произношению лиц, говорящих на китайском языке (на основе сопоставительного анализа китайской и русской фонетических систем) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. научных статей, посвященный памяти Галины Ивановны Рожковой / Ред. Л. П. Клобукова, В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: Диалог-МГУ, 1998. - Вып. 6. – с. 78-92.

PASHININA O.V.

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Department of Pop-jazz Art, Music Faculty,
Moscow Pedagogical State University MPGU
e-mail: pashinina.o.v@yandex.ru

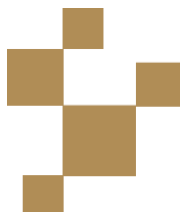
LI SHIBO

Graduate student,
Department of Pop-jazz Art, Music Faculty,
Moscow Pedagogical State University MPGU
e-mail: shibo.li@yandex.ru

**ON THE PROBLEM OF STUDYING NON-EUROPEAN MUSICAL
CULTURES: SPECIFICITY OF CHINESE VOCAL AESTHETICS**


ANNOTATION. This article is devoted to the peculiarities of Chinese vocal aesthetics in the light of the problem of studying non-European musical cultures as one of the interesting and promising areas of modern art history. The vocal aesthetics of China is considered as part of a single national culture inextricably linked and united with spiritual and philosophical traditions, the poetic word, the structure and phonetics of the Chinese language, the specifics of melodic thinking, the nature of sound formation and the emotional expressiveness of vocal sound. Musical and vocal aesthetics as a science in its modern sense developed in China at the beginning of the 20th century. Researchers note the beginning of its development under the influence of the aesthetic concepts of Western countries. In this regard, studies on the indigenous national aesthetic traditions in Chinese vocal art are of particular relevance.

KEYWORDS: non-European musical cultures, Chinese vocal aesthetics, Chinese vocal music.



Ян Цзунбао

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»



**ВОКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ХУАН ЦЗЫ
«ТРИ ЖЕЛАНИЯ РОЗЫ»**

Аннотация. В статье представлен обзор творчества современного китайского композитора Хуан Цзы в области вокально-хоровой музыки. Автор отмечает в музыкальных произведениях композитора синтез национального и общеевропейского культурного наследия, что сказывается в сочетании западных приемов композиции с традиционной музыкой. В центре внимания автора – искусствоведческий анализ содержания и формы музыкальной композиции «Три желания розы».

Ключевые слова: Хуан Цзы, вокально-хоровая музыка, «Три желания розы», синтез национальных традиций и композиционных приемов Америки и Европы.





Если рассматривать новейшую историю развития музыки в Китае, то одной из значительных фигур современной композиторской школы Поднебесной будет композитор Хуан Цзы. Художественный уровень его вокальных произведений высок, а сочинения для хора полны особого очарования. Вокальные произведения Хуан Цзы обладают своими особенностями. Имеется в виду значимость литературной основы, которая определяет музыкальное развитие, а также пристрастие композитора к классическому культурному наследию, хранящему в своих «кладовых» уникальные поэтические образцы – древнекитайскую поэзию династий Тан (т. н. Ши) и Сун (т. н. Ци). При этом глубокое понимание мелодики и ритма стиха, воплощенное в музыкальной ткани произведения, базируется на западных приемах композиции, что создает пространство для межкультурного взаимодействия.

Период творчества Хуан Цзы охватывает 30–40 гг. XX столетия, отмеченного активным поиском собственного музыкального языка, который был бы интересен и понятен не только китайской публике, но и представителям других культур. Поэтому, с одной стороны, работы Хуан Цзы основываются на китайской этнической музыке и ее эстетическом восприятии, а с другой – заимствуют западные приемы гармонии и композиции, что позволяет сохранить народный колорит, сделав его доступным широкому кругу слушателей. В большинстве своем вокальные произведения Хуан Цзы рассчитаны на хоровое исполнение в унисон, способствуя еще большей индивидуализации авторского стиля.

То обстоятельство, что время начала занятий творчеством совпало у композитора с периодом войны между Китаем и Японией, делает его произведения созвучными эпохе, пробуждая патриотические чувства, как это заметно на примере одного из ранних произведений, получившего название «Развевающийся флаг». Тема произведения обусловлена антияпонскими настроениями, поддержанными идеей сопротивления врагу для спасения родины. Здесь же уместно назвать и другое произведение с говорящим названием «Горячая кровь». Обе композиции часто звучат на концертах, поскольку масштаб их воздействия на слушательскую аудиторию и сегодня остается значительным.

В целом вокальные произведения Хуан Цзы обладают изящной, классической простотой. Синтез слова и музыки настолько органичен и глубок, что, как правило, поэтическая форма усиливает художественное выражение музыки, аналогично тому, как музыка придает смысловую наполненность и глубину поэтическому слову. Помимо этого, Хуан Цзы одинаково умеет использовать лаконичный стиль и богатый язык гармонии для создания чарующего поэтического мира, в котором красота ритма классической поэзии постигается посредством основанной на пентатонике мелодии, способствующей раскрытию элегантных в своей простоте поэтических строк.



В частности, в переложении на музыку стихотворения Бо Цзюйи «Цветы или нет» композитор сумел передать зыбкость поэтического образа, создавая при помощи музыкальных средств выразительности завесу легкой дымки, что обеспечивает ощущение «мерцания» смысла в словах «Цветок или нет, туман или нет». Все это позволяет говорить о том, что в творчестве композитора идеально сочетаются не только поэзия и музыка, но и изобразительное начало, придающее полноту выражения художественной идеи. Остановимся на искусствоведческом анализе композиции «Три желания розы» [1, с. 3–6], предваряя его эпиграфом из А. Сент-Экзюпери:

*«На твоей планете ...люди выращивают в одном саду
пять тысяч роз... и не находят того, что ищут...
ведь то, чего они ищут, можно найти
в одной-единственной розе...»*
А. Сент-Экзюпери [4]

Несмотря на то, что объем произведения небольшой, однако с точки зрения мелодии, структуры музыкальной формы, применения гармонии и сочетания слов и музыки, оно классически утонченно, искусно, подобно розе, красота которой напоминает о хрупкости девичьей красоты. Начальные такты вступления к первой части произведения (12 тактов) представляют собой не нуждающийся в украшениях абрисный рисунок, отмеченный переменным ритмом, как нельзя лучше настраивающим на восприятие доносимого легким бризом разговора. Диапазон второй музыкальной фразы охватывает более широкие интервалы, насыщая вокальную партию экспрессией. Богатство «взлетов» и «падений» делает ее выразительнее по отношению к первой. На словах «распускается под бирюзовой балюстрадой» используется постепенное замедление (RITENUTO).

Знаменательно, что текст второй части идет от первого лица. Персонификация розы, доверяющей слушателю свои переживания, создает особую интимную атмосферу, которая кажется более сердечной по сравнению с первой частью. Троекратный лексический повтор фразы «я желаю», реализуемый посредством мелодической секвенции и варьированной ритмики, а также нарастающего волнения (ROSSO AGITATO), приводит к кульминации произведения (21–25 такты). Затем характер музыки внезапно меняется, динамика идет на убыль, вместо волнения (AGITATO) приходит успокоение (ADAGIO), на фоне которого слова «научи меня» звучат с особой искренностью и проникновением. В конце мелодия снова возвращается к своему первоначальному умиротворенному звучанию, оставляя без ответа вопрос о том, как «задержать цветение».

Структура музыкальной формы «Три желания розы» классически прозрачна, что позволяет причислить данное произведение к образцовому с точки зрения идеального слияния музыкальных культур Запада и Востока.

Простая двухчастная форма дает возможность отнести 1–3 такты к интродукции, такты с 4 по 12 – к первой части (фрагмент А), такты с 13 по 28 – ко второй части (фрагмент Б), которая, на наш взгляд, служит смысловой доминантной по отношению к первой. Искусное применение Хуан Цзы конструктивных особенностей простой двухчастной формы обеспечило возможность не только подчеркнуть эмоциональный контраст фрагментов А и Б, но и объединить их под знаком лирической миниатюры.

Тональный план композиции «Три желания розы» связан с E-DUR, динамика развивается в направлении от PIANO к MEZZO PIANO, затем вновь к PIANO. Мелодика фрагмента А – легкая, изящная, ее течение плавное, эмоции деликатные, безмятежные, за которыми угадывается робкая надежда. Однако уже во фрагменте Б динамическая картина становится более контрастной: от MEZZO FORTE к PIANO, после которого откровенное FORTE и вновь PIANO, что косвенно «говорит» о быстротечности красоты и о ее незащищенности перед временем. На словах «Я желаю, чтобы завистливые бесчувственные ветер и тучи не принесли ненастья!», «Я желаю, чтобы восхищенные мной путники не срывали меня в порыве чувств!», «Я хочу, чтобы красота не увядала!», сопровождаемых музыкальным тематизмом секвенций, отмеченных меняющимся интервальным составом, разностью фразировок и переменным ритмом, надежда сменяется тоской и безысходностью.

В момент, когда произведение идет к своей кульминации, мелодия сдвигается в нижний регистр на словах «научи меня, как удержать цветение», чему предшествует гряда септаккордов, наполняющих произведение богатством оттенков. Большое количество альтераций создает напряжение мелодической линии, умножая подробности печальной картины увядающей розы, чьи лепестки опадают. Здесь обращает на себя внимание одна важная деталь. Вопреки первоначальному замыслу относительно инструментального состава композиции «Три желания розы», где роль сопровождения была поручена фортепиано, Хуан Цзы позднее тембр клавишного инструмента дополнил тембром скрипки.

На первый взгляд, роль скрипки как вспомогательного инструмента была обусловлена необходимостью еще одной краски, способствующей объемности звучания за счет введения элементов полифонии. Однако, тот факт, что направление движения финальных звуков вокальной партии от III ступени (gis) к I (e) на PIANISSIMO являет собой ракоход скрипичной мелодии, звучащей на p в начале композиции, отчасти снимает трагизм ситуации. На наш взгляд, продолжительный «выдох» в диапазоне терции на тонике, длительность которой не исчерпывается двумя четвертями с точками, что соответствует размеру 6/8, продолжаясь в следующем такте благодаря еще одной восьмой, чья пульсация подхватывается фортепианным сопровождением, оборачивается коротким «вдохом».

Другими словами, оппозиция человеческого голоса, сопровождаемого фортепиано, и голоса скрипки может рассматриваться как оппозиция телесного и духовного. В итоге то легкое дыхание, которым начинается композиция «Три желания розы», сохраняющееся в памяти после того, как отзвучали последние фортепианные аккорды, выступает знаком бессмертия. Красота, которая однажды явила миру себя, делает этот мир другим, тем самым сохраняя свое незримое в нем присутствие. Здесь уместно вспомнить фразу, которой заканчивает свой роман «Имя розы» У. Эко: «От розы увядшей остается лишь имя ее». Предполагая, что речь идет об искаженной цитате из поэмы монаха Бернарда Морланского из Ключни «О презрении к миру»¹, Б. Иванов высказывает следующую мысль: вопреки тому, что все обречено на угасание, существуют воображение и память, которые сохраняют для нас нетленным все, что нам дорого [2].

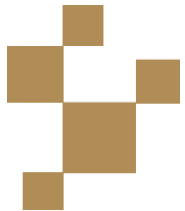
С этой точки зрения смысл композиции Хуан Цзы о трех желаниях розы может быть представлен так: от каждого из нас остаются только поступки, и, помня о недолговечности жизни, надо успеть совершить как можно больше прекрасного, чтобы остаться, потому что плохое, как правило, быстро забывается. В этом спасительное свойство человеческой памяти: она стирает все, что ранит. Несмотря на то, что Хуан Цзы не мог знать этого романа итальянского мыслителя – философа, историка, культуролога, семиотика XX в. –, поскольку он ушел из жизни в 1938 г., т. е. за 42 года до первого выхода романа в свет², наш вывод лишь подтверждает тот факт, что сюжеты и темы, затрагиваемые композитором в опоре на сюжеты и темы древнекитайской поэзии – это вечные сюжеты и темы искусства и в целом – культуры.

Завершая статью, выскажем мысль о том, что чувство времени и исключительная художественная ценность вокальных произведений Хуан Цзы оказывают огромное влияние на развитие современной китайской музыки. Речь идет о таких приметах авторского стиля, как: 1) совершенное единение слова и музыки; 2) совмещение принципов западной композиции с национальным колоритом; 3) воплощение общих закономерностей национальной китайской музыки и эстетики национальной живописи в опоре на западные приемы формообразования.

Потому выработанные Хуан Цзы приемы создания музыки и авторская концепция диалога культур, в котором национальное вступает во взаимодействие с инациональным, все еще имеют эпохальное значение для композиторов, творящих в современную эпоху. Большое количество неувядающих патриотических песен, оригинальное смешение китайской и западной техники призваны продемонстрировать всем бесконечную приверженность Хуан Цзы содействию развития

¹ «Роза – не прежняя: имя порожнее нам лишь осталось» [2].

² Роман У. Эко «Имя розы» вышел в 1980 г.



национальной музыки, доказывая безоговорочность следующего факта. Хуан Цзы принадлежит к первому поколению китайских профессиональных музыкантов-новаторов, оставивших неизгладимый след в музыкальном наследии не только Китая, но и мировой музыки.

HTTPS://ART-JORNAL.RU



ЛИТЕРАТУРА



1. Ван Шижан. Романсы и песни Хуан Цзыя в контексте исполнительской практики. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://science-education.ru/pdf/2015/2/519.pdf> (дата обращения 12.04.20).
2. Иванов Б. Что означает выражение «от розы увядшей остается лишь имя ее»? – [Электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/q/question/> (дата обращения 12.03.20).
3. Ли Синьянь. Китайская камерно-вокальная лирика в творчестве Хуан Цзыя // Грамота. – 2019. – Т. 12. – Вып. 8. – С. 154—159.
4. Маленький принц и Роза – цитаты... [Электронный ресурс]. URL: fandea.ru > 700-roza.html (дата обращения 21.03.20).
5. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – № 3. – С. 57—59.
6. Хуан Сяо. Краткий анализ специфики вокальных произведений Хуан Цзы // Еженедельник Дагуан, 2011. – № 5. – С. 112—113.
7. Хань Б. Музыкальное воспитание как профессиональный род деятельности // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2020. – Т. 3. – № 3-4. С. 137-141.

YANG ZONGBAO

Graduate student

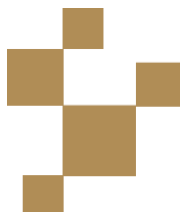
Institute of Music, Theater and Choreography

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

**VOCAL WORK BY A CHINESE COMPOSER HUANG ZI
"THREE DESIRES OF THE ROSE"**

ANNOTATION. The article provides an overview of the work of contemporary Chinese-composer Huang Tzu in the field of vocal and choral music. The author notes in the composer's musical works a synthesis of national and pan-European cultural heritage, which is reflected in the combination of Western compositional techniques with traditional music. At the center of attention of the author is an art history analysis of the content and form of the musical composition "Three Desires of a Rose".

KEYWORDS: Huang Tzu, vocal and choral music, "Three Desires of a Rose", a synthesis of national traditions and compositional techniques of America and Europe.



АНИКИЕНКО С.В.

кандидат искусствоведения,
член Союза композиторов России, член Союза журналистов России,
доцент кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: anikienko1966@mail.ru



**БЕТХОВЕНСКИЙ ЮБИЛЕЙ В КРАСНОДАРЕ (1927):
МИФОТВОРЧЕСТВО СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ
ИЛИ ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ?**

Аннотация. К 100-летию со дня смерти Л. Бетховена в Советском Союзе прошли грандиозные музыкальные праздники. Отметили юбилей и в Краснодаре. Силами преподавателей и учащихся местного музыкального техникума был исполнен ряд сочинений композитора, в том числе все симфонии (9-я симфония исполнялась дважды). Этот факт музыкальной истории до сих пор ещё не нашёл своего изучения. Делается вывод о преемственности традиций музыкального исполнительства произведений Бетховена на Кубани с конца XIX столетия.

Ключевые слова: Л. Бетховен, Кубань, Краснодарский музыкальный техникум, К.А. Воут, Г.Ф. Тамлер.





Культурная политика Советского государства отличалась активной пропагандой творческого наследия выдающихся представителей отечественного и зарубежного искусства, в том числе и музыкального. Одним из проявлений этого стали грандиозные по своему масштабу празднования в СССР различных юбилейных дат, причём поводом для этого становились даже скорбные события – годовщины со дня смерти. Именно в таком «культурном казусам» относится решение отмечать на всесоюзном уровне 100-летие со дня смерти Л. ван Бетховена, приходившееся на 26 марта 1927 г. Как отмечала М.Г. Раку, «юбилей рассматривался как акция огромного значения – масштабная и долговременная» [6, с. 243].

Первоначально торжества планировались на март, но позже было принято решение перенести их на 22-29 мая 1927 г. Основные мероприятия предполагалось провести в Москве. Однако в силу ряда обстоятельств всё «фактически свелось к торжественному заседанию и концерту в Большом зале консерватории» [6, с. 251]. Тем не менее во многих крупных и провинциальных городах страны также были проведены юбилейные концерты.

Официально цели и задачи грядущих торжеств были обнародованы в мае, и, как отмечает М. Раку, почин Бетховенским торжествам был взят в Грузии [6, с. 243].

Однако одними из первых в праздничные мероприятия включилась музыкальная общественность на юге страны, в Краснодаре. Как свидетельствуют публикации в региональной прессе того времени, цикл концертов «по случаю столетия смерти величайшего мирового музыкального гения Людвиг Бетховена» [3] прошёл с 6 марта по 3 апреля¹. Основными исполнительскими силами стали преподаватели и учащиеся Кубанского повышенного музтехникума².

Важно учесть, что Краснодар в этот период входил в состав Северо-Кавказского края с административным центром в Ростове. Однако в самом Ростове юбилей композитора был отмечен только обширной биографической статьёй в краевой газете.

Программа юбилейных концертов была чрезвычайно насыщенной. Оркестром музыкального техникума (дирижёр Г. Тамлер) и Краснодарским симфоническим оркестром под управлением К. Воута были исполнены все девять симфоний Бетховена, а 9-я симфония прозвучала дважды. Это стало событием в музыкальной жизни Кубани, ведь подобное не повторялось ни до этого, ни после. Газета «Красное

¹ Первоначально месячник планировался на период с 28 февраля по 28 марта [3].

² Заметим, что традиция отмечать юбилейные даты представителей отечественной культуры была широко востребована в царской России. Так, на Кубани был проведён комплекс мероприятий, посвящённых 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина, в учебных заведениях и любительских объединениях праздновались юбилеи Т. Г. Шевченко, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, поэтов Алексея Кольцова и Ивана Никитина и др.

знамя» отмечала, что «факт постановки 9-й симфонии необходимо приветствовать как выдающееся явление нашей общественной жизни» [2].

Кроме того, в концертных залах Краснодара прозвучали увертюры Бетховена «Эгмонт», «Кориолан», «Леонора №3». Страницы краснодарской прессы того времени сохранили свидетельства и об исполнении других сочинений композитора. Так, 3-й фортепианный концерт до-минор прозвучал в исполнении 12-летней пианистки О. Подчищаевой («Конечно, – замечал корреспондент газеты, – для исполнения Бетховенской музыки ..., требующей особенного выражения, ещё очень юна, но техника у неё для этого налицо» [1]), а 5-й концерт ми-бемоль мажор – в исполнении учащейся музтехникума Т. Дицман. Также были исполнены 1-я часть скрипичного концерта Бетховена.

В день 100-летней годовщины со дня смерти Бетховена был организован камерный вечер из произведений композитора, на котором прозвучали квартет с-moll op. 18, до-минорное трио и фортепианная соната «Аврора» op. 53.

Как отмечают некоторые исследователи музыкальной культуры Кубани [8, с. 127], инициировал цикл юбилейных концертов преподаватель Краснодарского повышенного музыкального техникума Генрих Францевич Тамлер (1873-?). Анализ сохранившихся материалов позволяет предположить, что в число организаторов бетховенского месячника в Краснодаре входил и другой преподаватель техникума, Константин Августович Воут (1866-1956).

Оба музыканта не только были учениками выдающегося чешского скрипача и педагога Отакара Шевича, но ещё с дореволюционной эпохи тесно связаны с музыкальной культурой Кубани.

Воут родился в 1866 году в Харьковской губернии. Его отец – капельмейстер – за отличную службу был удостоен звания «Почётный гражданин Киева». Сам Константин Августович с 1890 по 1906 г. был преподавателем и дирижёром струнного и духового оркестров ряда киевских учебных заведений, а также – симфонического оркестра Киевского университета. С 1906 г. он возглавил оркестр Кубанского казачьего войска, а позже был дирижёром и преподавателем скрипки в симфонических оркестрах Терского и Донского казачьих войск, дирижировал симфоническими оркестрами в Петербурге, Минске, Гродно, Белостоке, преподавал в Новочеркасске. После возвращения в Краснодар в 1922 г. Воут преподавал скрипку в Центральной музыкальной школе, музыкальном техникуме и музыкальном училище.

Тамлер был родом из небольшого богемского городка близ Праги. С юных лет много концертировавший, он в 1897 г., в возрасте 24 лет впервые выступил в Екатеринодаре³. После нескольких лет активного концертирования по России Тамлер в августе 1901 г. вновь приезжает

³ Так до 1920 г. назывался Краснодар.

в Екатеринодар и пытается открыть здесь частную музыкальную школу. Кубанские газеты сохранили свидетельства об успехах его учеников, однако официального разрешения на деятельность своих музыкальных классов от местных властей Тамлер так и не получил. Причиной этого, скорее всего, послужило отсутствие у него российского гражданства⁴, и в 1904 г. музыкант покинул город. Ещё одну неудавшуюся попытку открытия музыкального учебного заведения в столице Кубанской области Тамлер предпринял в 1908 г.

В 20-е годы музыкант вновь приезжает в Краснодар и плодотворно работает: преподаёт в Кубанском музыкальном техникуме, возглавляет оркестровый класс, создаёт педагогический струнный квартет.

1920-е годы в России, как указывала М. Раку, проходили под знаком значительной мифологизации жизненного пути Бетховена и его творчества. Отчасти эти процессы нашли своё отражение и в провинции. Публикации в прессе Ростова и Краснодара, посвящённые юбилею композитора, придерживались уже сформировавшейся точки зрения. Так, в большой статье «К Бетховенским торжествам», опубликованной в краснодарской газете «Красное знамя», упор делается на идеологической характеристике композитора: «Б. был первым музыкантом, насквозь проникнутым революционным социальным пафосом. В этом разгадка влияния его творчества на нас, отдалённых от него целым столетием. Музыка Б. имеет социально-воспитательный характер, поднимаясь на ту общественную трибуну, на которую не могли поднять её ни Гайдн, ни Моцарт. Его симфон[ическое] творчество служит проявлением одной основной цели – человеческой свободы, осуществимой лишь путём героических подвигов и глубокой внутренней борьбы» [4].

Автор этой статьи, преподаватель Кубанского музыкального техникума П. Гаврилов, сопровождал пояснениями цикл юбилейных симфонических концертов. Можно предположить, что его комментарии были насыщены таким же пафосом.

Тем не менее, по нашему мнению, новая редукция творчества композитора не затронула сложившиеся на Кубани многолетние традиции исполнения его произведений.

Впервые сочинения Бетховена прозвучали в Екатеринодаре в 1879 г., когда на ученическом вечере Мариинского женского училища была исполнена увертюра «Эгмонт» в фортепианном переложении. В 1880-1890-е годы в любительских концертах неоднократно звучали фортепианные концерты Бетховена и его камерные сочинения, в том числе трио, квартеты, квинтет, вокальные сочинения. В конце XIX века Бетховен был одним из наиболее исполняемых западноевропейских композиторов среди музыкантов-любителей города.

А в 1890 г. активный участник Екатеринодарского кружка любителей музыки Иван Егорович Попов, ставший впоследствии инициатором

⁴ Официальная переписка по этому вопросу была утеряна ещё в 1903 г.

открытия двух отделений ИРМО – в Ставрополе-Кавказском и Иваново-Вознесенске, на страницах местной газеты «Кубанские областные новости» [5] попытался сделать анализ фортепианного трио ор. 1. Оценочные суждения музыки Бетховена встречаются в музыкально-публицистических выступлениях екатеринодарских музыкантов и в более позднее время.

После открытия в Екатеринодаре отделения ИРМО и музыкальных классов/музыкального училища при нём произведения Бетховена всё чаще стали звучать в концертных выступлениях преподавателей этого музыкального учебного заведения. Например, в течение 1906-1916 учебных годов неоднократно исполнялись скрипичные и виолончельные сонаты, квартеты, фортепианные трио, скрипичный и фортепианные концерты. Проводились целые камерные собрания, посвящённые музыке композитора.

Музыка Бетховена прочно вошла и в педагогический репертуар учащихся музыкального училища Екатеринодарского отделения ИРМО.

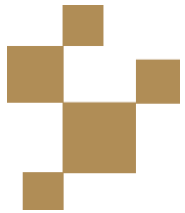
Отметим, что достаточно часто в Екатеринодаре произведения Бетховена звучали и в исполнении гастролирующих профессиональных музыкантов – пианиста Рудольфа Фельдау (1883), скрипача Михаила Эрденко (1910-е годы), ансамбле сестёр Редер (1895), квартета герцога Мекленбургского (1910-е годы) и др.

Однако наиболее часто екатеринодарцы могли слушать симфонические произведения композитора. Так, в репертуар симфонического оркестра Кубанского казачьего войска ещё с 1896 г. входила увертюра «Прометей». А после того, как коллектив возглавил Воут, в концертные программы прочно вошли 5-я, 6-я и 7-я симфонии Бетховена и увертюра «Эгмонт» (см.: [7]). Эти сочинения звучали не только на закрытых для массовой публики концертах в зале Кубанского войскового собрания. В течение ряда летних сезонов оркестр Кубанского казачьего войска выступал с концертами на открытой площадке в городском саду.

Этими многочисленными исполнениями бетховенских сочинений в Екатеринодаре, на наш взгляд, закладывались в регионе традиции восприятия музыки немецкого композитора.

Однако приходится констатировать, что репертуар концертов бетховенского цикла 1927 г. в Краснодаре, ставших значительным событием в музыкальной культуре города и Кубани, всё же в значительной мере повторял набор сочинений композитора, в разные годы звучавших ещё в царском Екатеринодаре.

Таким образом, в дни Бетховенского юбилея в Краснодаре соединились новые веяния времени и многолетние традиции музыкального исполнительства в регионе.



ЛИТЕРАТУРА

[HTTPS://ART-JOURNAL.RU](https://art-journal.ru)

1. Второй Бетховенский концерт (в музтехникуме) // Красное знамя. 1927. 15 марта.
2. Г. 9-я симфония Бетховена // Красное знамя. 1927. 5 апр.
3. Г. К столетней годовщине смерти Бетховена // Красное знамя. 1927. 26 февр.
4. Гаврилов П. К Бетховенским торжествам. Бетховен (1770 – 1827) // Красное знамя. 1927. 5 марта.
5. Попов И. Музыкальная заметка // Кубан. обл. ведомости. 1890. 27 янв.
6. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с.
7. Репертуар симфонического оркестра Кубанского казачьего войска под управлением К. А. Воута. 1 окт. 1906 – 24 июля 1920 гг. // РГАЛИ. Ф. 2334. Оп. 1. Ед. хр. 1. 29 л.
8. Фролкин В. А. Краснодарский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова. История, события, факты (1906 – 2006). – Краснодар: ООО РИА «АлВи-дизайн», 2006. – 240 с.

АНИКИЕНКО С.В.

Candidate of Art Criticism,
Member of the Union of Composers of Russia,
Member of the Union of Journalists of Russia?
Associate Professor
Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
e-mail: anikienko1966@mail.ru

**BEETHOVEN'S JUBILEE IN KRASNODAR (1927):
MYTH-CREATION OF THE SOVIET ERA
OR CONTINUATION OF TRADITIONS?**

ANNOTATION. Grandiose musical celebrations dedicated to the 100th anniversary of Beethoven's death were held in the Soviet Union. The anniversary was also celebrated in Krasnodar. The teachers and students of the local musical college performed a number of the composer's works, including all symphonies (the 9th symphony was performed twice). This fact of musical history has not yet found its study. The conclusion is made about the continuity of the traditions of musical performance of Beethoven's works in the Kuban since the end of the 19th century.

KEYWORDS: Beethoven, Kuban, Krasnodar College of Music, Konstantin Vout, Henry Tamler.