


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](mailto: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](mailto:dimacreator@mail.ru)

*Номер подписан 25.12.2023*

## 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 искусствovedения, 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 искусствovedения, профессор кафедры искусствovedения 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.



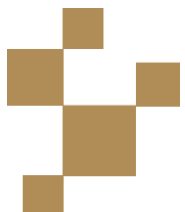
**СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА**, доктор искусствovedения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

**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.



**ЭЛКАН ОЛЬГА БОРИСОВНА**, доктор искусствovedения, 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

Артёмова Е.Г.

**ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ И МОДАЛЬНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ  
В АВТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ.....**



Горбунова И.Б., Заливадный М.С.

**ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ:  
ТЕОРИЯ ВЕРОЯТНОСТЕЙ И ЕЁ ПРИМЕНЕНИЕ К МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ .....**



Зайцева М.Л.

**«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М. МУСОРСКОГО И ПЕСОЧНАЯ АНИМАЦИЯ  
А. КИРИЛЛОВА: К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА .....**



Макарская Л.В.

**ПЕСЕННЫЕ ЖАНРЫ В ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ:  
РЕФЛЕКСИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУЧНОЙ ШКОЛЫ.....**



Васильева Е.Н.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВА И ФИЛОСОФИИ.....**



Анкуда Т.Н.

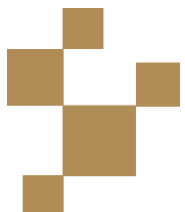
**К ВОПРОСУ О ВНЕЛОКАЛЬНОМ СПОСОБЕ КОММУНИКАЦИИ В ТРАДИЦИОННЫХ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ.....**



Дэн Мэнтао

**ОСОБЕННОСТИ РАННЕГО ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ П.И. ЧАЙКОВСКОГО  
НА ПРИМЕРЕ ШЕСТИ РОМАНСОВ ОР.6.....**





## CONTENTS LIST

ARTEMOVA E.G.

**WAYS OF INTERACTION BETWEEN CLASSICAL AND MODAL TONALITY  
IN THE ORIGINAL WORKS OF ST. PETERSBURG COMPOSERS OF THE NEW DIRECTION.....**

6

GORBUNOVA I.B., ZALIVADNY M.S.

**THE TRANS-DISCIPLINARY APPROACH TO THE STUDY OF MUSICAL PHENOMENA:  
PROBABILITY THEORY AND ITS APPLICATION TO MUSIC THEORY AND PRACTICE.....**

17

ZAYTSEVA M.L.

**“PICTURES FROM THE EXHIBITION” BY M. MUSORGSKY  
AND SAND ANIMATION BY A. KIRILLOV: ON THE PROBLEM OF ARTISTIC SYNTHESIS.....**

33

MAKARSKAYA L.V.

**SONG GENRES IN THE THEORY OF MUSICAL CULTURE: REFLECTIONS  
WITHIN THE RUSSIAN SCIENTIFIC SCHOOL .....**

41

VASILYEVA E.N.

**INTERACTION OF ART AND PHILOSOPHY .....**

53

ANKUDA T.N.

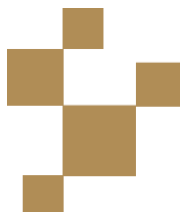
**ON THE ISSUE OF THE EXTRA-LOCAL METHOD OF COMMUNICATION IN TRADITIONAL  
INSTRUMENTAL PRACTICES .....**

65

DENG MENGTAO

**CHARACTERISTICS OF THE EARLY VOCAL STYLE OF P.I. TCHAIKOVSKY  
ON THE EXAMPLE OF SIX ROMANCES OP.6 .....**

74



**Артёмова Е. Г.**

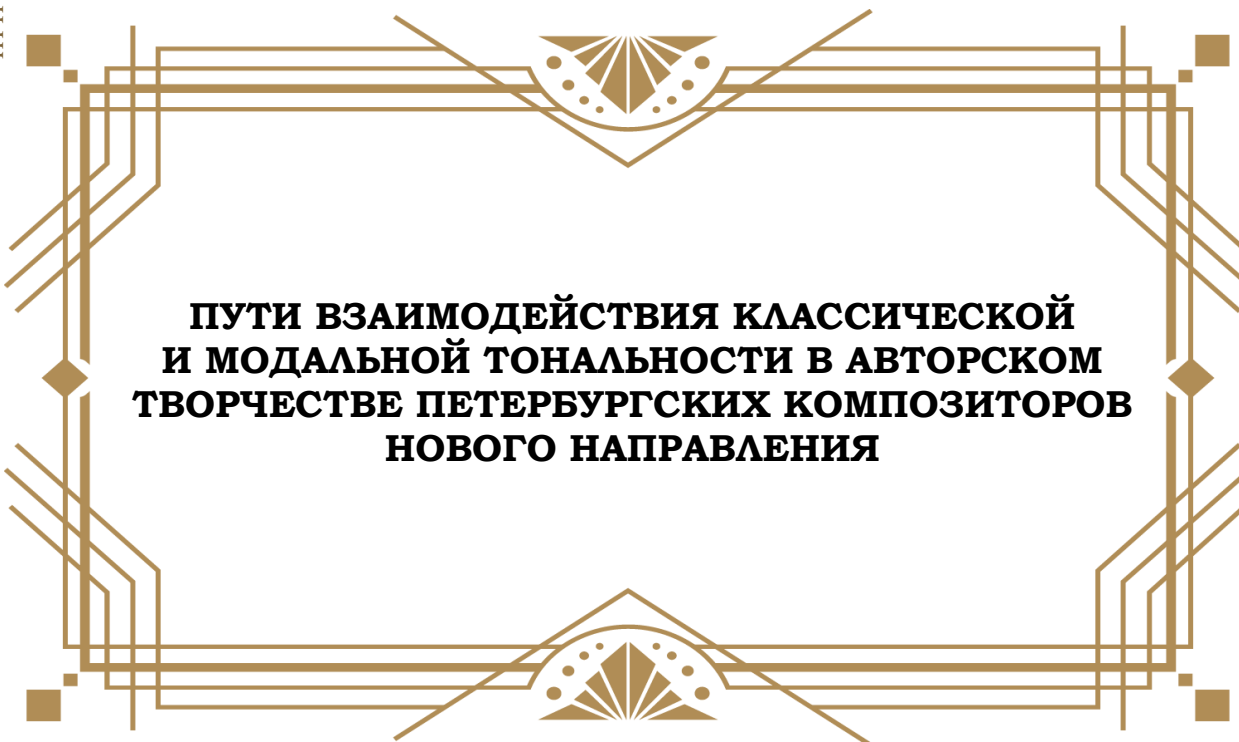
доктор искусствоведения,

профессор департамента музыкального искусства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: [e\\_art@mail.ru](mailto:e_art@mail.ru)



**ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ  
И МОДАЛЬНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ В АВТОРСКОМ  
ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ  
НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ**

**Аннотация.** В настоящей статье предпринята попытка проанализировать пути взаимодействия классической и модальной тональности в творчестве композиторов Нового направления, и, в особенности, показать истоки, отличие и самобытные черты его петербургской ветви, которой исследователи уделяли значительно меньше внимания, чем московской, связанной с деятельностью Синодального училища церковного пения. Выявляемые автором разные типы тонально-модальных отношений и ладово-гармонических красок в творчестве петербургских композиторов имеют свою специфику: тонально-ладовое и гармоническое движение служит драматургическим и нередко изобразительным целям, направляя энергию музыкального развертывания на реализацию программно-смысловых задач в сочинениях как малых, так и крупных форм. В этом сказывается влияние Петербургской традиции церковного пения со свойственной ей в XVIII веке эффектностью и изобразительностью.

**Ключевые слова:** классическая, модальная, тональность, Новое направление, взаимодействие, многоголосие, интонационный, ладовый, стиль.







убеж XIX–XX века в русской духовной музыке знаменателен формированием национального стиля, в котором нашли отражение принципы искусства модерна. В период, когда во всех направлениях русской культуры пробуждалось национальное самосознание, духовно-музыкальная хоровая культура оказалась в русле передовых тенденций, выйдя далеко за пределы храмового назначения и выполняя социально-просветительскую функцию. Этому способствовали многочисленные концерты духовной музыки. Как упоминается в периодических изданиях того времени, таких концертов только в Москве и Петербурге еженедельно давалось до двадцати в неделю.

Формирование национального стиля в духовном творчестве композиторов Нового направления шло, прежде всего, по пути возрождения древнего песнетворчества: обращаясь к древним напевам как основе многоголосной гармонической композиции, авторы новой церковной музыки стремились выявить интонационно-мелодические краски древних мелодий, озвучивая их многоголосно. Стараясь раскрыть потенциал напевов в многоголосии, они разрабатывали новые приемы и методы работы с музыкальной хоровой тканью. В настоящей статье предпринята попытка проанализировать пути взаимодействия классической и модальной тональности творчестве композиторов Нового направления и, в особенности, показать истоки, отличие и самобытные черты его петербургской ветви, которой исследователи уделяли значительно меньше внимания, чем московской, связанной с деятельностью Синодального училища церковного пения, где трудились передовые представители течения, такие как С. Смоленский, А. Кастальский, П. Чесноков, А. Гречанинов и др.

Как показывает творчество московских корифеев Нового направления, составивших форпост этого движения, интонационно-ладовой основой многоголосия «русского стиля» стала сформировавшаяся в творчестве композиторов новая система звуковысотности, а ведущим принципом образования новых многоголосных конструкций стало соотнесение новых гармонических красок и темброво-фактурных приемов с интонационно-мелодической и ритмической природой древнего пения. Причем эта характерная черта многоголосия в одинаковой мере распространяется как на переложения церковных роспевов, породивших особый ритмоинтонационный и ладово-гармонический фон многоголосия, так и на сочинения, где авторские мелодии, зачастую стилизованные под древние роспевы, помещаются в многоголосное пространство, природа которого органично связана с принципами устройства древнего пения.

Изучению многоголосия духовной музыки этого периода не раз посвящали свои труды современные отечественные исследователи. Мы ставим задачу выявить стилистическое своеобразие многоголосной

и звуковысотной организации в духовно-музыкальных опусах петербургских авторов.

Поиск новых подходов к гармонизации древних мелодий, как известно, занимал многие умы в XIX веке. Осознавая искажение древнего пения приемами гармонизации на западный лад, композиторы уже со второй половины XIX века заботились о том, чтобы «возвратить русской церкви музыкальную собственность, насильно от нее отторгнутую» – именно так П.И. Чайковский в предисловии к своей всеобщей формулировал задачу поиска верных музыкальных средств для гармонизации древних распевов. Известные усилия в направлении поисков национального многоголосия были сделаны кн. Одоевским, Глинкой, Львовым, Потуловым, уже на ранних этапах изучения древнего пения понимавших, что основанием его должна служить «диатоническая система древних церковных или средневековых ладов» [4]. П.И. Чайковский признавал, что «нужен мессия, который одним ударом уничтожил бы все старое и пошел по новому пути», который «заключается в возвращении к седой старине» [2, с. 456]. Таким «мессией» со временем был признан А.Д. Кастальский, творческая манера которого позволила многим исследователям духовной музыки увидеть в нем создателя «русского стиля» и «родоначальника целого направления». Изобретатель мелодического «темброрельефа» [3, с. 57], он овладел удивительной техникой соединения в характерном ладово-гармоническом поле мелодического и «симфонического» начал, создав образцы духовной музыки на основе синтеза «технического устройства» мелодий древних напевов и особенностей современной композиторам гармонии.

Звуковысотные отношения, характерные для стиля песнопений Кастальского, стали показательной квинтэссенцией для песнопений Нового направления. Выявляя наиболее характерные черты звуковысотной организации этого стиля, Гуляницкая вводит понятие модальной тональности, характеризующей новый тип звуковысотной системы в произведениях авторов новой церковной музыки, – в ней формирование вертикали и горизонтали происходит путем проецирования заложенных в древней мелодии звукоотношений: «Модальность (ладовость, гласовость), заложенная в напеве, сочетается с гармонической тональностью как фактором многоголосия <...> Мелодия, принадлежащая тому или иному распеву, функционирует в многоголосии как его часть, то есть как подсистема, обладающая своей определенной структурой» [3, с. 87-88]. Эта система вбирает в себя своеобразие русского народно-певческого искусства, многоголосная вертикаль которого складывается из свободно формирующихся подголосков, тесно связанных с модальной природой горизонтали – мелодического начала.

Модальная тональность наиболее характерно проявляется в переложениях древних напевов, в особенности в гласовых песнопениях,

хотя в авторских сочинениях, стилистически близких переложениям, ее влияние не менее заметно.

В сравнении с переложениями предшествующего исторического периода, в которых гармония преимущественно западного типа (с характерной классической основой T-S-D-T) упрощала мелодию, в гармонизациях Нового направления законы классической гармонии не являются ведущими, а, напротив, подчиняются законам старинных напевов. «Древняя мелодия детерминирует гармонию, весь многоголосный звукообраз хорового сопровождения», – пишет Гуляницкая [3, с. 8], подчеркивая, что синтез старинной мелодии и новой гармонии породил особый тип ладово-гармонической системы, конструктивные принципы которой сочетают эти два начала в тесном единстве: «...Процесс гармонизации – это поиск соответствия между этими подсистемами, то есть мелодией и всеми остальными голосами. Закон тональности в лучших образцах оказывается не противоречащим оригиналу, как это часто случается в обиходных песнопениях, а, наоборот, дополняющей и координирующей силой. И «модальная тональность» (ладо-гармоническая тональность, мелодико-гармоническая тональность) является силой, интегрирующей и синтезирующей, то есть «единораздельной цельностью» [3, с. 89].

Образцы такой «единораздельности» можно встретить как в авторских сочинениях, так и в переложениях, в которых модальная тональность, тесно связанная с ладовой «проекцией» первоисточника на общее гармоническое решение, проявляет себя с особой силой.

Замечательный образец такой «единораздельности» находим во многих переложениях Компанейского, в Подобных восьми гласов Львовского знаменного и киевского роспевов, объединенных единым модальным полем расширенного за счет введения звука «ф») звукоряда G-dur, в ряде переложений Римского-Корсакова, где синергия единого модального пространства, вобравшего диатонические краски и «мерцающие» переменные опоры, направляет развитие многоголосия, сочетающего народную подголосочность и обиходно-церковные приемы – например, переложения из сборника песнопений op. 22-bis и из сборника под ред. Е.С. Азеева: «На реках вавилонских» знаменного роспева, «Да молчит всякая плоть» киевского роспева, «Волной морскою» знаменного роспева, знаменный догматик первого гласа «Всемирную славу».

Не менее часто проявления модальной тональности встречаются у петербургских композиторов в авторских сочинениях на богослужебный текст. Уже в сочинениях Римского-Корсакова, стоявшего у истоков Нового направления и во многом послужившего творческим примером его современникам и последователям, можно наблюдать немало проявлений модальной тональности. Приведем пример микроцикла из двух песнопений «Верую» и «Милость мира», вошедшего в первый сборник

его песнопений (ор. 22), где идея модальной тональности, реализованная в единой «схеме» «мерцающих» диатонических красок, не имеющих определенной центральной опоры (d-C-F-d-a-G-C), служит приемом объединения, превосходящим идеи объединения крупных циклов в более позднем творчестве многих композиторов.

В творчестве Г.Ф. Львовского модальная тональность проявляется по-разному. Исследуя тонально-гармонические отношения в сочинениях композитора, мы обнаружили тонкую грань в сочетании принципов тональности и модальности. В некоторых песнопениях модальные принципы полностью подчиняют себе аккордово-гармонические отношения, когда преобладает переменность функций внутри одного модального ряда и отсутствует доминантный ладовый центр. Среди таких песнопений, например, догматики богородичны, песнопение «Покаяния отверзи ми двери» знаменного распева, где находим сочетание переменной функциональности модально-тонального типа (концевые опоры a-G-a-D на основе a-moll'ного звукоряда) и тональных принципов с преобладанием плагальных оборотов с мажорной субдоминантой в миноре.

В сочинениях Львовского также обнаруживается такой вариантный тип тонально-модального взаимодействия, когда тональные принципы в соотношении созвучий подчиняют себе модальную основу: преобладает один тональный устой либо параллельно-переменные тоники, иногда доминируют главные функции лада, однако существенное значение имеет переменность функциональных значений и отношений аккордов внутри композиции, и выявляются гармонические обороты, свойственные народно-песенным музыкальным образцам, в которых задействованы побочные ступени лада. Такой тип характерен для большинства песнопений Львовского, среди которых, например, «Благодарение о получении прощения» (в параллельно-переменном C-a ясно ощущается преобладание центра C), сочинение на текст «Ныне отпускаеши» (параллельно-переменный лад a-C); такой же лад встречаем в «Плотию уснув». В причастие № 4 («Чашу спасения») общий звукоряд основан на двух равноправных параллельно-переменных тониках, а в причастие № 6 («Спасение соделал») – находим параллельно-переменный лад f-As с преобладанием минорной тоники.

Модальная тональность в звуковысотном поле сочинений и переложений новой духовной музыки в музыке петербургских композиторов Нового направления встречается как в рассмотренном нами «чистом» виде, так и сочетается в разной степени с гармоническими особенностями современной расширенной тональности, синтезирующей на основе мажоро-минорных структур элементы ладовой и хроматической альтерации.

Проявления расширенной тональности различны в авторских индивидуальных подходах и зависят от манеры письма композитора,

жанровых условий и текстового содержания. Нередки случаи, когда гармонический потенциал песнопения в некотором роде «режиссирует» форму, направляя её повествовательно-драматический сюжет. Весьма показательно в этом отношении песнопение прот. М.А. Лисицына «Слава и ныне. Единородный Сыне» (№ 1 из ор. 6), в котором при строгом четырехголосном аккордовом изложении основную художественно-смысловую нагрузку несет гармоническое развитие, вбирающее в себя на основе d-moll насыщенную модуляционность и диссонантность аккордовых структур позднеромантического склада. Небезуспешно стремление автора передать текстовую «фабулу» динамизированным гармоническим развитием. Например, музыка на словах «воплотится от Святыя Богородицы» энгармонически «перетекает» в мажорную доминанту (A) основной тональности. Этот момент отмечен также «просветленным» DIMINUENDO и регистровым «сошествием» хоровой тесситуры почти на октаву вниз. Дальнейший темброво-динамический подъем на словах «непреложно вочеловечивыйся», сопровождающийся энгармонической модуляцией в cis-moll, ведет к мощной кульминации песнопения на словах: «распныйся же, Христе Боже», для усиления значения которой автор включает в партитуру второй хор – в результате восьмиголосие, охватывающее диапазон в две с половиной октавы, монументально «чеканит» интонации «распятия» из «перекрестных» терций, подчеркнутые напряженной диссонантностью гармоний альтерированной двойной доминанты fis-moll. Два последующих энгармонических перехода через альтерированные септаккорды в b-moll и основную тональность d-moll приводят к фрагменту тематической репризы на словах «един свят». Здесь, как и на слове «изволивый» в начале песнопения, автор употребляет гармонический оборот I<sub>6</sub>-VII<sub>нат.</sub>-I-DD. Завершают песнопение лирически экспрессивный эпизод на словах: «спаси нас», и стройная, гармонически выразительная заключительная ектенья.

Драматургически направляющая роль гармонии, охватывающей средства расширенной тональности, характерна и для «демественного сочинения» Символ веры Н.И. Компанейского, где ладово-гармонические средства выполняют драматургически и образно направляющую функцию. В этом песнопении музыкальное развитие, связанное с изображением земных страданий Христа, сопровождается переходом в иную тонально-модальную сферу: если в предыдущих разделах песнопения преобладали гармонии, близкие звукоряду e-moll, то в повествовании о распятии на первый план выдвигается cis-moll и родственная ему группа тональностей.

Пример подобного подхода находим в семиголосном сочинении С.М. Ляпунова «Хвалите Господа с небес», где на основе церковного звукоряда (с введением в него звука cis в кульминации), совмещенного с многотерцовыми структурами расширенной тональности, возникает

интересный стереофонический художественный эффект, отсылающий к обертоновости колокольных звонов.

Не менее интересные образцы находим у Н.Н. Черепнина – в «Единородный Сыне» из Литургии ор. 32, где гармонический остов, вводящий звучание в средней, кульминационной зоне песнопения в далекую тональную сферу тритонового соотношения, скрепляет форму концентрически: a-C-f-Es-C-a. В «Милости мира и Тебе поем» из Литургии ор. 28 Черепнин уводит повествование из a-moll в далекий Des-dur-b-moll (в кульминационной зоне «Осанна в вышних»).

У Черепнина расширенная тональность образуется часто за счет введения импрессионистических приемов, как, например, в одном из ранних песнопений «Свете тихий», где образ песнопения создается с помощью «покачивающихся» рядов параллельных кварсектаккордов, перемещающихся в середине песнопения на терцию выше. Также в его духовной музыке встречаем немало образцов, когда расширенная тональность, сочетаясь с модальной тональностью или с обычной гармонической тональностью, наряду с разнообразием фактурно-хоровых приемов, создает необходимую драматургию развития: таковы «Верую» и «Милость мира» из Литургии ор. 32.

В сочинении свящ. Г.Я. Извекова «Многая множества» диатоничность, вкупе с имитационной подголосочностью в крайних частях, сочетающаяся органично с отклонениями, совмещена с выразительным «энгармоническим» сдвигом на большую терцию (f-a) в середине песнопения, где текст – «И моли Сына Твоего, Бога нашего» – иллюстрируется не только появлением a-moll, но также «прорежением» хоровой фактуры: на смену насыщенности четырех-пятиголосия приходит прозрачность одно-двухголосия, помещенного в пространство тянущихся в разных голосах исонов.

В творчестве С.В. Панченко проявления расширенной тональности связаны с «эkleктичным» сочетанием «русизмов» и «вагнеризмов», по определению свящ. М.А. Лисицына, характеризующих многие его сочинения.

Возможности определенного типа тональной системы в организации авторских циклических форм, где звуковысотные отношения могут образовывать особые связи, цементируют конструкцию целых циклов. Один из показательных образцов циклического единства, основанного на общности гармонизации, сочетающей древнюю ладовость с элементами гармонической тональности, был дан уже в обиходной Всенощной, созданной Н.А. Римским-Корсаковым и учителями Капеллы (Азеевым, Копыловым, Лядовым): диатоника мелодии здесь стала основой для диатонической же гармонии, проявившейся в трезвучно-терцовой аккордике, переменной тоникальности, тонально-модальной функциональности.

Стилистической стройностью гармонизации, основанной на единстве тональности и модальности, отличаются циклы Архангельского, созданные специально для церковного обихода: в них модальная тональность, соединяясь с характерным «квартетным» четырехголосием обиходного склада, формирует структурно-гармоническое целое. Таково его Пение на литургии оп. 1, не имеющее деления на номера, – его отличает не только точное соответствие богослужебному последованию, но также наличие песнопений недельного и годового круга: прокимны воскресные на 8 гласов, прокимны дневные (по дням недели), задостойники на Господские и Богородичные праздники, причастные стихи на некоторые праздничные дни. И все песнопения этой литургии объединяет тонально-ладовое поле G-e с заметной ролью переменной функциональности.

Похожий модальный принцип лежит в основе Литургии Св. Иоанна Златоуста «в духе древних напевов», принадлежащей перу Архангельского, его ирмосов ко всем церковным праздникам, а также в основе авторского цикла Всенощного бдения, 14 номеров которого находятся в ладовом поле родственных тональностей: G, a, e, D.

Один из ярчайших примеров художественного проявления модальной тональности – это цикл духовных песнопений А.К. Лядова «Десять переложений из обихода». В нем модальная тональность проявляет себя как один из циклообразующих факторов, объединяя все песнопения единым модальным полем, представляющим собой расширенный (за счет введения es и fis) церковный звукоряд. «Мерцание» прозрачных диатонических красок, гармонизирующих обиходные роспевы, опирается на ясную трезвучность и частую переменную функциональность аккордов.

В Панихиде С. Панченко оп. 47 общий тональный план, отражающий идею плагальности (в движении тональностей Панихиды заметен «квартетный шаг»: a-d-g), становится одним из объединяющих цикл принципов.

Как видно, образовавшаяся гармоническая система в церковном многоголосии рубежа XIX–XX веков является результатом тесного взаимодействия древней церковной мелодии с гармонической тональностью на современном уровне ее развития. А в «Пение на венчании» оп. 68 гармоническая идея объединяет все основные тональности цикла, от C до Des, в движении по квинтовому кругу.

Проведенный анализ показывает, что для духовно-музыкального творчества многих петербургских композиторов рубежа XIX–XX века влияние «московской школы» не было исключением, и многие из них восприняли свойственные ей особенности новой стилистики гармонизаций духовных песнопений, так же как и москвичи, экспериментируя в многообразных направлениях со звуковысотным «материалом» древних роспевов и гармонической тональности.



Обозревая примеры применения в духовно-музыкальной композиции петербургских авторов звуковысотных отношений разных типов, от опытов Петербургской капеллы послебахметевского периода в церковной композиции к сочинениям первой четверти XX века, можно выявить несколько типов звуковысотных отношений, характеризующих стилистические подходы новой церковной музыки в этой области:

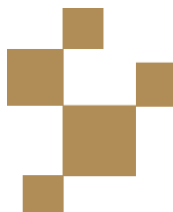
– тип классической тональности, ориентированный на западноевропейские принципы. Наиболее часто встречается в сочинениях преподавателей Капеллы балакиревского периода: Азеева, Копылова, в некоторых сочинениях Балакирева. Также находим этот тип в отдельных сочинениях Львовского, Архангельского.

– тип модальной тональности, звукоряд которой не выходит за пределы характерной ладовости первоисточника (древней мелодии или стилизованной авторской мелодии), «регулирующей» звуковысотные отношения вертикали, – с особой силой проявляется в переложениях древних напевов, но также свойственен многим авторским сочинениям. Этот тип характерен для ряда композиций Римского-Корсакова, Лядова, Львовского, Архангельского, частично встречается у Панченко, Лисицына, Компанейского, Извекова, Черепнина.

– тип расширенной тональности, включающий современные композиторам возможности хроматики и альтерации – встречается преимущественно в авторских сочинениях. Характерные образцы этого типа находим у Лисицына, Компанейского, Панченко, Ляпунова, Черепнина.

С музыкально-художественной точки зрения необходимо отметить, что применение всех указанных типов тонально-модальных отношений, как и ладово-гармонических красок, в творчестве петербургских композиторов имеет свою специфику. Эта область музыкальных средств – не только «зона» поисков в сфере нового русского стиля, но, в целом, тонально-ладовое и гармоническое движение имеет драматургические и, нередко, изобразительные цели, направляя энергию музыкального развертывания на реализацию программно-смысловых задач в сочинениях как малых, так и крупных форм. И в этом сказывается влияние Петербургской традиции церковного пения со свойственной ей в XVIII веке эффектностью и изобразительностью.





ЛИТЕРАТУРА

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

1. Артемова Е. Г. Типы организации музыкального пространства в духовных песнопениях петербургских композиторов рубежа XIX–XX веков / Е. Г. Артемова // Искусствоведение. – 2023. – №3. – С. 6-15. – EDN MCXEJJ.
2. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. В 2-х тт. / И. А. Гарднер. – Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. – Т. 2. – 640 с.
3. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 430 с.
4. Потулов Н. М. Руководство к практическому изучению древнего богослужбного пения православной российской церкви / Н. М. Потулов. - М.: Синодальная тип., 1888. - 462 с.
5. Артемова Е. Г. Канон и стиль как основные категории исследования русской духовной музыки / Е. Г. Артемова // Искусствоведение. – 2021. – № 2. – С. 6-16. – EDN RTMFIZ.
6. Артемова Е. Г. Анализ современных педагогических подходов к развитию интереса учащихся к музыке XX-XXI века в классе фортепиано / Е. Г. Артемова, М. А. Вакашева // Искусство и образование. – 2022. – № 1(135). – С. 139-145. – EDN JPQTMW.
7. Майковская Л. С. Роль музыкального образования в сохранении этнокультурного наследия / Л. С. Майковская // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 1. – С. 6-19. – EDN QRPYJT.
8. Низамутдинова С. М. Просветительская миссия интерпретаций шедевров музыкальной классики / С. М. Низамутдинова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 6. – С. 124-130. – EDN UXURYN.
9. Шиянова Л. Ф. Культура и музыка, как смысловая и сакральная гармония общественного бытия / Л. Ф. Шиянова // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 1. – С. 10-20. – EDN JUVLGQ.
10. Щербакова А. И. Феномен творческой личности в истории культуры / А. И. Щербакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2022. – № 4(20). – С. 9-20. – EDN ZPAPIT.

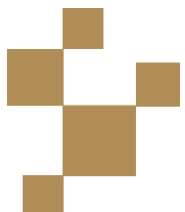
**ARTYOMOVA E.G.**

Doctor of Art Criticism, Professor  
Music Art Study department  
Moscow Institute of Culture and Arts MCU.  
e-mail: [e\\_art@mail.ru](mailto:e_art@mail.ru)

**WAYS OF INTERACTION BETWEEN CLASSICAL AND MODAL  
TONALITY IN THE ORIGINAL WORKS OF ST. PETERSBURG  
COMPOSERS OF THE NEW DIRECTION**

**ANNOTATION.** The article presents an effort to analyze the ways of interaction between classical and modal tonality in works by composers of the New Direction; to trace the origins, differences and original features of its St. Petersburg branch, explored much less than that of Moscow, which is closely related to the Synodal School of Church Singing. Different types of tonal-modal relations, as well as modal-harmonic colors, revealed by the author in works by St. Petersburg composers, have their own specifics: tonal-modal and harmonic movement, used for dramatic and often artistic reasons, direct the energy of musical development to the implementation of programmatic and semantic tasks in works of various forms. This reflects the influence of the St. Petersburg tradition of church singing of the 18th century, known for its colourfulness and vividness.

**KEYWORDS:** classical, modal, tonality, New direction, interaction, polyphony, intonation, mode, style.

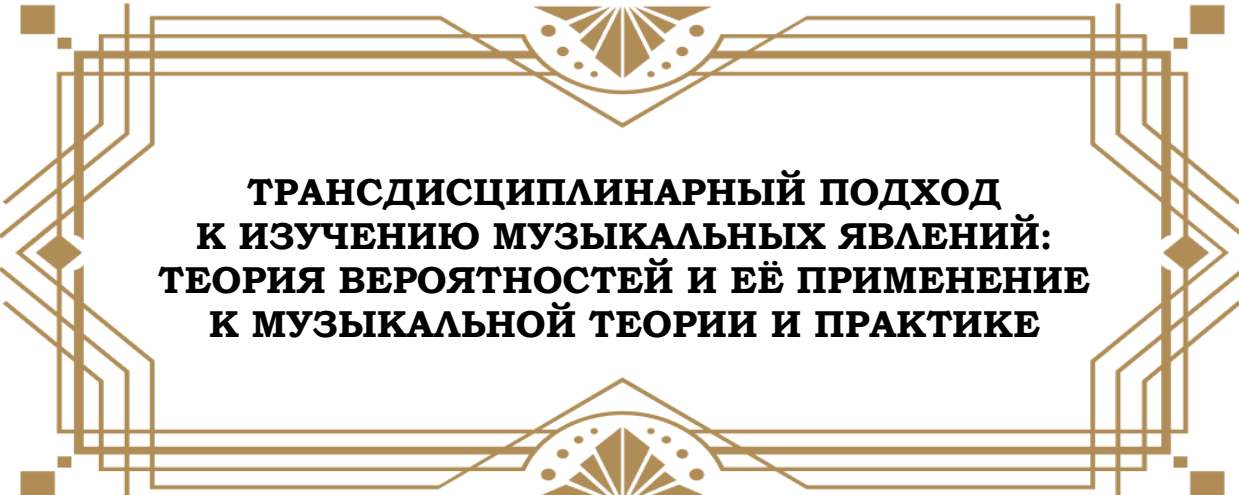


**ГОРБУНОВА И. Б.**

доктор педагогических наук, профессор,  
почётный работник высшего профессионального образования РФ,  
главный научный сотрудник учебно-методической лаборатории  
«Музыкально-компьютерных технологий»,  
профессор кафедры информатизации образования  
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет  
им. А. И. Герцена»  
e-mail: [gorbunovaib@herzen.spb.ru](mailto:gorbunovaib@herzen.spb.ru)

**Заливадный М. С.**

кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник, доцент кафедры теории музыки  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова»  
e-mail: [trifonov\\_e\\_d@mail.ru](mailto:trifonov_e_d@mail.ru)



**ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД  
К ИЗУЧЕНИЮ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ:  
ТЕОРИЯ ВЕРОЯТНОСТЕЙ И ЕЁ ПРИМЕНЕНИЕ  
К МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ**

**Аннотация.** Развитие кибернетики и информатики во второй половине XX и в начале XXI века значительным образом способствовало процессам логической систематизации закономерностей различных областей человеческой деятельности и моделированию характерных проявлений этих закономерностей на практике. Это относится и к музыкальной композиции, где изучение логических основ построения музыкальных произведений с использованием (в той или иной степени) аппарата указанных научных дисциплин привело к более отчетливому осмыслению роли алгоритмических и стохастических факторов в композиторском творчестве. Наряду с приложением к музыкальной области логических и математических обобщений, первоначально сформировавшихся в иных областях знания, опыты по созданию алгоритмической и стохастической музыки также включают учет и дальнейшее развитие исторических форм систематизации и моделирования музыкально-творческого процесса, выдвигавшихся в рамках самой музыкальной традиции. В статье освещается одно из ключевых направлений, определяемых в этой связи трансдисциплинарным подходом к изучению музыкальных явлений – теорией вероятностей и её применением к музыкальной теории и практике.

Авторы рассматривают процессы создания, исполнения и восприятия музыки с точки зрения проявления закономерностей, выходящих за пределы строгого детерминизма и обнаружения возможностей объяснения их характера, подчиняющегося законам теории вероятностей и математической статистики. Данная статья является продолжением проводимого её авторами многокомпонентного и комплексного исследования, направленного на выявление проблематики использования трансдисциплинарного подхода, составляющего действенную основу для качественной и количественной оценки музыкальных явлений с использованием средств высокотехнологичной творческой информационной среды и многогранном и многокомпонентном использовании ресурсов современных музыкально-компьютерных технологий, включая исследуемые с помощью этих технологий факторы неопределённости в музыке применительно к области музыкального образования. В этой связи в статье освещается ряд новых образовательных направлений и программ, разработанных сотрудниками научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, призванных обеспечить подготовку специалистов, владеющих различными формами и средствами трансдисциплинарного подхода к изучению музыкальных явлений и процессов.

**Ключевые слова:** трансдисциплинарность, вероятностно-статистические методы в музыкознании, музыкально-компьютерные технологии, научно-методическая лаборатория «Музыкально-компьютерные технологии» Российского педагогического университета имени А. И. Герцена.



анная статья является продолжением проводимого её авторами исследования, направленного на выявление проблематики использования трансдисциплинарного подхода, составляющего действенную основу для качественной и количественной оценки музыкальных явлений, в том числе – с использованием средств высокотехнологичной творческой информационной среды (см. работы [1-3; 28]).

Примечательны в этом отношении высказывания учёного и педагога-исследователя Е.Б. Журовой (подробнее – см. в работах [4; 5]), которая утверждает, что в парадигме современной музыкальной педагогики одной из доминант научного поиска становится «трансдисциплинарность как принцип организации научного знания, предполагающий взаимодействие многих направлений научного исследования при решении комплексных проблем развития человека, природы и общества» [4, с. 253].

Данное высказывание вполне согласуется с проводимыми авторами данной статьи исследованиями и выводами, основанными на многогранном и многокомпонентном использовании ресурсов музыкально-компьютерных технологий в профессиональной деятельности преподавателей различных музыкальных дисциплин в системе современного музыкального образования. Поэтому авторы статьи уделяют

внимание использованию в научных исследованиях, посвящённых данной проблематике (трансдисциплинарному подходу к изучению музыкальных явлений), музыкально-компьютерных технологий, которые послужили основанием для возможности создания новых теоретических и экспериментально-практических средств изучения музыки, включая исследуемые с помощью музыкально-компьютерных технологий факторы неопределённости в музыке применительно к области музыкального образования. В этой связи в статье освещается ряд новых образовательных направлений и программ, разработанных сотрудниками научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, призванных обеспечить подготовку специалистов, владеющих различными формами и средствами трансдисциплинарного подхода к изучению музыкальных явлений и процессов.

Изучение факторов неопределённости в системе музыкального мышления стало предметом пристального внимания со стороны исследователей музыки, частично опережая некоторые аналогичные результаты в области точных наук.

Как в процессе сочинения, так и в процессе исполнения и восприятия музыки проявляются закономерности, выходящие за пределы строгого детерминизма. Этот элемент случайности отмечен уже на ранних этапах развития музыки (в «Элементах гармонии» Аристоксена, в ряде средневековых руководств по полифонии). Элементы случайности присутствуют в алгоритмическом методе композиции Гвидо Аретинского (XI в.) (выбор зоны ступеней звукоряда, два ряда гласных). В XVIII в. получил развитие метод сочинения музыки с помощью игральных костей, основанный на использовании случайных факторов, и осознан (но еще не в устойчивой форме) сам принцип стохастического метода композиции (например, в дискуссии 1742 г. по светомузыкальным идеям Л.-Б. Кастеля, проходившей в Российской Академии наук). Этому способствовало развитие теории вероятностей в математике (уже начиная с середины XVII в.).

До середины XX в. в этих методиках использовался элемент самостоятельности в формировании и развитии музыкальных построений, основу которого составляет способность музыки отвлекаться от непосредственного воспроизведения объектов. В дальнейшем, однако, использовались и элементы случайности в поведении самих объектов (например, закономерности молекулярного движения в композиции Я. Ксенакиса «Питопракта»). «Не удивительно, что присутствие или отсутствие каузального принципа, прежде всего в философии, затем в конкретных науках, могло оказывать влияние на музыкальную композицию и заставляло ее следовать путями по видимости отличными, но в действительности охватываемыми теорией вероятностей и, соответственно, формами многозначной логики, представляющими

собой обобщение и обогащение принципа причинности. Объяснение мира и, следовательно, звуковых явлений, окружающих нас – или же таких, которые могут быть созданы, – требовало расширения принципа каузальности (и выигрывало от этого); основу же такого расширения составляет закон больших чисел. Этот закон имеет своим следствием асимптотическую эволюцию к некоему устойчивому состоянию, к цели, стохосу (στόχος), откуда происходит прилагательное «стохастический» [6, с. 16–19].

(Закон больших чисел – одно из основных положений теории вероятностей, согласно которому, совокупность действий большого числа случайных факторов приводит к результатам, почти не зависящим от данного случая. Теоремы закона больших чисел устанавливают связь между вероятностью случайного события и частотой его появления при большом числе испытаний.)

Случайные события группируются в пространстве, которое получило название пространства элементарных событий:

$$\Omega = \{1, 2, 3, 4, 5, 6, \dots\}.$$

В сфере музыкальной логики в роли таких событий могут выступать:

– отдельный звук и его свойства, интервал, аккорд, полиаккорд;

– масштабно-тематические структуры (и их преобразования) различного уровня соответственно традиционной классификации (мотивы, фразы, предложения и т. п.) или более общим закономерностям психологии восприятия (см. классификацию масштабно-тематических структур А. Моля в главе «Теория информации» [7]).

Важный частный случай пространства элементарных событий составляет звукоряд, состоящий из однородных характеристик звуков (высот, длительностей и т. п.). В это понятие по существу входит и распределение звуков во времени; однако оно не было, насколько известно авторам настоящего исследования, предметом специального рассмотрения.

В рамках теоретической мысли XX в. о музыке выдвигалась (например, Э. Куртом, Б. Асафьевым) трактовка масштабно-тематической структуры как «аккорда» и даже «звука» высшего порядка; исходя из этой идеи, возможно перенести данную модель на любой уровень музыкально-логических структур.

В качестве примеров синтеза мелодических построений на основе зависимых событий можно привести описанный Р.Х. Зариповым в работе «Кибернетика и музыка» способ синтеза музыки на основе зависимых событий: «Синтезирование осуществляется посредством процесса, названного по имени русского математика А.А. Маркова (1856–1922), который исследовал его свойства. Под марковским процессом понимается последовательность (марковская цепь) случайных событий или состояний, в которой вероятность последующего события определяется в зависимости

от предшествующего события. Отметим, что письменный текст впервые был рассмотрен А.А. Марковым в статье «Пример статистического исследования текста “Евгения Онегина”, иллюстрирующий связь испытаний в цепи» (1913). К. Шеннон указал на возможность применения этого метода в музыкальных экспериментах (1950) [8, с. 40-42].

Изучение статистических закономерностей музыки (в 1920-е гг. оно называлось «биометрическим») составляет достаточно длительную традицию в музыкально-научных исследованиях. При этом в работах, принадлежащих профессиональным музыкантам, ранее всего выявляются вероятностные аспекты музыкальной логики. Авторами работ, в которых применяется (в той или иной степени) аппарат теории вероятностей и математической статистики, исследуются как относительная частота, так и вероятность (преимущественно – приравниваемая к относительной частоте) появления различных элементов системы и перехода одних элементов в другие (при этом переход берется как независимо от времени, так и с учетом односторонней направленности времени). Так, в работах Л. Кулаковского [9], М. Бражникова (1949) [10], исследуется относительная частота появления отдельных звуков (частично – также групп звуков) и перехода от звука к звуку в одноголосных мелодических построениях; в работе К. Еппесена «Палестриновский стиль и диссонанс» (1925) [33] – интервалы, связанные в полифонии строгого письма условиями «разрешения», т. е. перехода в другие интервалы, используемые более свободно; в работах П. Барбо, В. Детловса, Б. Гаспарова – переходы между аккордами и их системами (тональностями), в работах Л. Сабанеева (1926–1927) – статистика темпов, относительной протяженности разделов произведения, и т. п. В книге Я. Ксенакиса «Формализованная музыка» предметом аналогичных исследований (и материалом для практических экспериментов) служат многомерные аккорды – расположенные во времени («подобно страницам в книге») высотно-громкостные «сетки» (frames) или еще более сложные построения. При этом ряд авторов использует матрицы для создания целостного представления общей картины вероятностей перехода между элементами (Ксенакис – также для игровой оценки таких переходов, что создает уже переход от теории вероятностей к теории информации).

Опыт теории множеств позволяет предполагать, что характеристики музыкально-логической разнообразности многомерных интервалов, полученных в результате сложения соответствующих строк матриц (см. подробнее в работе [11]), могут быть включены как элементы пространства (по Лосеву–Гейну – подпространство) в более высокие уровни его организации – в пространство вероятностей, представляющего собой ассоциацию доменов (сомножителей декартова произведения множеств). С помощью данной методики измерения интервалов оказывается возможным определить «существенные для исследования

(и регулирования) симфонической организации музыки показатели: средний квадратичный интервал мелодического пробега, средний квадратичный интервал звукоряда, средний квадратичный интервал многомерного лада и др.» [12, с. 16]; при этом производные показатели могут быть также выделены в отдельные измерения (см. подробнее в работах [13-15]).

Статистические характеристики конкретных музыкальных стилей во многих случаях носят характер промежуточных обобщений, поскольку данные, составляющие их основу, часто не являются достаточно полными. Вместе с тем значительную ценность представляют принципиальные выводы в отношении фундаментальных закономерностей музыки, достигнутые на основе музыкально-статистических исследований. Так, изучение вероятностно-статистических аспектов музыкальной логики позволило прояснить смысл психологического явления, известного под названием ладового тяготения (ожидания появления того или иного элемента системы после предыдущего), сняв с его трактовок налет мистицизма и фаталистичности и показав, что его основу составляет статистическое обобщение переходов одних элементов в другие; конкретные формы и проявления этого обобщения зависят как от звуковых характеристик самого воспринимаемого произведения, так и (притом даже в первую очередь) от предыдущего музыкального опыта слушателя. (Соответственно этому, и «ладовое чувство» можно определить, как быстрое умозаключение на основе статистики, хотя и выраженное, в отличие от словесности, преимущественно языком образных представлений – изобразительных знаков или знаков-индексов.)

В изучении музыкальных синестезий статистические методы исследования применялись, начиная с последней четверти XIX в. Они, однако, длительное время (практически до середины XX в.) оставались преимущественно достоянием психологии, не переходя в область конкретных искусствоведческих исследований.

Шаг вперед в решении проблемы был сделан С. Эйзенштейном в статье «Вертикальный монтаж» (1940) [16]. Формально относящаяся к теории кинематографа статья эта имеет существенное значение как одно из проявлений комплексного подхода к исследованию закономерностей музыкального мышления (включая область музыкальных синестезий). Стремясь выявить наиболее целесообразные и действенные возможности синтеза музыки и изображения в кино, Эйзенштейн рассматривает наиболее распространенные соответствия, сложившиеся в музыкальной практике (ритм звучания – ритмическая организация зрительного образа, мелодия – графическая линия, изменения звука по высоте – игра света, тональность – цвет), указывает на изменчивость зрительных (в частности – цветовых) представлений, связываемых в слушательском восприятии со звучанием музыки, выявляет изменения общественно-психологической значимости самих этих представлений



(выразительным примером в данном отношении может служить входящий в статью очерк о семантике желтого цвета).

В итоге этих исследований автор статьи делает вывод о невозможности достижения однозначных и раз навсегда данных соответствий между составляющими синестезий (соответственно – различными языковыми «планами» синтетических художественных композиций) и выдвигает идею активной и исходящей из конкретного содержания творческой задачи роли художника в формировании синестетических соответствий и одновременно – идею существенной значимости «общепринятого» чтения», т. е. наиболее распространенных (ранее автором статьи уточняется: в «отдельных группах» людей) синестезий при выборе конкретных художественных решений. При этом он указывает на статистические методы как на инструмент для выявления и обобщения закономерностей такого «чтения», иначе говоря – на статистически-вероятностный характер самих этих закономерностей.

Научно-техническая революция середины XX в., уже в начальный период своего развития оказавшая заметное влияние на музыковедение и музыкальную практику, вызвала характерные новые тенденции и в исследовании беззвучных закономерностей музыкального мышления. К числу этих тенденций относится развитие точных методов исследования, связанное прежде всего с изучением вероятностной стороны данных закономерностей. Значительным результатом в этом направлении явилось создание в 1950-е гг. Ч. Осгудом и его сотрудниками методики исследования, получившей название «метода семантического дифференциала». К этому методу (нашедшему позднее широкое применение в различных областях психологии, в том числе – музыкальной) авторы пришли на основе изучения слухо-зрительных синестезий в музыке (включая представления цветного слуха).

Метод «семантического дифференциала» привлек внимание И. Стравинского, который увидел в нем (благодаря учету вероятностно-статистических аспектов значений, характеризующих теми или иными координатами точек в многомерном семантическом пространстве) более перспективную постановку проблемы «выразительности» (а по существу – содержательности) в музыке, сравнительно с попытками однозначной трактовки конкретно-содержательных характеристик музыкальных построений, равно как и с проявлениями отрицания за этими построениями какого-либо конкретно-образного характера.

Ступенчатая шкала характеристик, используемая в данной методике, создает возможность детальной ориентировки во беззвучных областях музыкального мышления, включая мало изученные (например, слухо-осязательные, слухо-моторные, слухо-вестибулярные, органически-слуховые). Постановка задачи дальнейшей детализации ориентиров в этих областях и роста их соизмеримости со звуковыми вызывает, однако, необходимость модификации структуры семантического пространства

Осгуда в направлении: 1) увеличения числа делений в каждом из измерений, соответственно – «шкал семантики» (у Осгуда таких делений всего семь); 2) перемещения основных смысловых функций с отрезков каждой из шкал на точки стыков между отрезками. В необходимости такой модификации убеждают и проведенные в то же время (50-е гг. XX в.) опыты систематизации «элементов музыкальной выразительности» и «измерения формальной динамики» в работах Д. Кука и А. Проснака, где, в сущности, выстраиваются сходные по структуре (хотя и более ограниченные по содержанию) музыкально-семантические пространства; при этом роль ориентирующих смысловых элементов в каждом из измерений этих пространств выполняют именно конкретные звуковые величины.

Так, Д. Кук выстраивает свою систематизацию на основе противопоставлений (тракуемых пространственно) «вверх–вниз», «мажор–минор», «быстро–медленно», «громко–тихо» и указывает далее на возможность образования 16 типов «базового контекста» конкретных музыкально-семантических построений. Аналогичным (но более элементарным по структуре составляющих его измерений) является семантическое пространство музыки у польского музыковеда (ученика З. Лиссы) А. Проснака, так же, как и у Кука, допускающее «унисоны» и «контрапункты» разнородных характеристик «формальной динамики» (соответственно – силы психологического воздействия). Заслуживает внимания, что в числе измерений этого пространства у Проснака представлены артикуляция (что сближает данную модель с некоторыми идеями Дж. Шиллингера) и статистика звучаний (что образует известную параллель к позднейшей модели А. Гейна).

В 1973 году Б. Галеевым предложена модель семантического пространства, по значению составляющих сходная с осгудовской, но допускающая свободный, не сводимый к парам контрастных понятий характер рядов этих составляющих (соответственно – измерений семантического пространства), а также чисто качественные характеристики различий между элементами рядов. Как и осгудовская, модель эта выдвинута в связи с вопросами статистического исследования слухо-зрительных синестезий и составляет необходимое к ней дополнение. Необходимость такого дополнения оказывается особенно очевидной при систематизации синестезий предметно-определенного характера, где отнюдь не всегда достижима группировка на основе строгой контрастности, определяющей структуру и содержание измерений семантического пространства у Осгуда.

Уровень исследуемых музыкальных синестезий, представленный моделью Б. Галеевым (см., например, в работах [16; 17]), очевидным образом приближается к пространственной модели «общесемантического» характера, формируемый обычно на материале словесного языка. Содержание и структура этих моделей отличается особенно значительной подвижностью, и, можно сказать, «в постоянном

внутреннем перереустройстве» [18, с. 177]. Вместе с тем этот уровень также содержит определённые устойчивые ориентиры, связанные в конечном с общими закономерностями строения реальных объектов и освоения этих закономерностей в ходе исторического развития.

Аналогичный вывод относительно действия вероятностных закономерностей в сфере конкретно-содержательных характеристик музыки содержится в работах Пражской команды 1970–1980-х гг. (объединения специалистов в области искусствознания и эстетики на базе Института теории и истории искусств в г. Праге, Чехия), в связи с чем представителями этого объединения была выдвинута идея «диахронно-синхронного континуума интерпретационных возможностей музыки» как «выражения потенциальной целостности возможностей интерпретаций музыки всеми индивидуумами с их различным слуховым опытом на диахронно-синхронной плоскости». При этом авторами идеи указывалось не только на факторы изменчивости, но и на факторы устойчивости в составляющих данный «континуум» интерпретациях (в качестве таких факторов выступают, в частности, постоянство выражаемой в звуках логической структуры музыкальных построений, постоянство контекста этой структуры и функций ее в этом контексте). В свете данной идеи разнообразные опыты выявления конкретной музыкальной семантики (включая синестетическую) воспринимаются как опыты воспроизведения и моделирования участков такого «континуума» (которые могут в дальнейшем играть роль действенного ориентира для последующей музыкальной практики в различных ее аспектах).

В этом же ряду идей находится и предлагаемая Б. Галеевым категория «музыкального фонда синестезий» (иначе – «синестетического фонда музыки»), развивающая далее обобщения С. Танеева, Б. Асафьева («интонационный словарь эпохи») и А. Веллека в данном направлении. Фонд этот (аналогично синестетическому фонду художественного мышления в целом) эволюционирует от одной исторической эпохи к другой; в этой эволюции исследователь выделяет общую тенденцию прогрессивного (восходящего) развития («усложнение», «обогащение» и т. п.), не исключая, разумеется, проявлений тех или иных неравномерностей в частности. В этом отношении представляет интерес и задача структурно-логической систематизации данных по истории музыкальной теории соответственно их предметному содержанию и конкретной исторической значимости. Очевидно, что закономерности, находящие отражение в опытах такой систематизации, также включают в себе черты детерминизма и стохастики.

Развитие кибернетики и информатики во второй половине XX и в начале XXI века существенно способствовало процессам логической систематизации закономерностей различных областей человеческой деятельности и моделированию характерных проявлений этих

закономерностей на практике. Это относится и к музыкальной композиции, где изучение логических основ построения музыкальных произведений с использованием (в той или иной степени) аппарата указанных научных дисциплин привело к более отчетливому осмыслению роли алгоритмических и стохастических факторов в композиторском творчестве (см., например, в работах [19–20] и др.). Наряду с приложением к музыкальной области логических и математических обобщений, первоначально сформировавшихся в иных областях знания, опыты по созданию алгоритмической и стохастической музыки также включают учет и дальнейшее развитие исторических форм систематизации и моделирования музыкально-творческого процесса, выдвигавшихся в рамках самой музыкальной традиции.

С развитием музыкально-компьютерных технологий во второй половине XX – начале XXI века стало возможным более детальное исследование музыкальных явлений, использующих логико-математические разработки предшественников. Полидисциплинарная природа феномена музыкально-компьютерных технологий определяет методы соответствующих исследований: мета-анализ как процесс отбора материала (или как анализ первого уровня) и метаанализ отобранного материала (как анализ второго уровня). Данный подход согласуется с работами других авторов (см., например, в работы [29–32]).

В контексте рассматриваемой проблематики трансдисциплинарного подхода к изучению музыкальных явлений и необходимости создания на его основе новых образовательных направлений и программ, остановимся на ряде разработанных сотрудниками научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена и Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, призванных обеспечить подготовку специалистов, владеющих различными формами и средствами трансдисциплинарного подхода к изучению музыкальных явлений и процессов. Так, М.С. Заливадный разработал курсы «Музыкально-теоретические системы» и «Математические методы исследования в музыкознании» для студентов композиторского и музыковедческого отделений Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. В дальнейшем элементы этого курса были использованы в дисциплинах «Математика и информатика», «Информационные технологии», «Информационные технологии в образовании», «Информационные технологии в музыке», введенных И.Б. Горбуновой в учебный процесс для студентов института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена.

Главной спецификой подготовки нового специалиста-музыковеда, исполнителя, художника, творца, музыканта-педагога является



необходимость совмещения как творческого, так и технического начал. Научно-методическая лаборатория «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А.И. Герцена под руководством доктора педагогических наук, профессора И.Б. Горбуновой, имея огромный опыт подготовки специалистов в области музыкально-компьютерных технологий, на протяжении 20 лет консолидирует ведущие разработки в этой области, и её сотрудники создали необходимую научно-методологическую базу, разработали учебно-методические материалы для реализации процесса подготовки специалистов нового типа. Так, начиная с 2002 года, в стенах учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» по программам профессиональной переподготовки («Преподавание музыкальных дисциплин с использованием музыкально-компьютерных технологий», «Преподавание электронного клавишного синтезатора», «Технологии создания и художественной обработки звуковой информации», «Информационные технологии в музыке и музыкальном образовании», «Дистанционные образовательные технологии в музыке и музыкальном образовании») и программам повышения квалификации (в настоящий момент разработано и реализуется более 20-ти программ) прошли подготовку более пяти тысяч педагогов-музыкантов, музыковедов, композиторов, музыкальных звукорежиссёров из 87 регионов России (и 27 стран ближнего и дальнего зарубежья). Этот опыт был положен в основу создания профессионально-образовательного профиля подготовки бакалавров художественного образования «Музыкально-компьютерные технологии» (лицензирован и введён в образовательный процесс в 2004 году) и программы магистерской подготовки «Музыкально-компьютерные технологии в обучении» (лицензирован и введён в образовательный процесс в 2006 году). С 2022 года в Российском государственном педагогическом университете им. А.И. Герцена научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» начинается подготовка в магистратуре по профилю «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне», с 2023 года – обучение бакалавров по профилю «Информационные технологии в музыке и саунд-дизайне». В данных курсах находит своё реальное воплощение трансдисциплинарный подход, предполагающий выход за рамки отдельно взятых дисциплин, и трансдисциплинарность как принцип организации процесса обучения, основанный на взаимодействии и взаимопроникновении различных областей научного знания. Высказанные в данной статье идеи составляют действенную основу реализации новых образовательных направлений в практике подготовки специалистов, обладающих соответствующими компетенциями.

XXI век – дальнейшее развитие компьютерных и мультимедиа технологий, жанров электроакустической музыки, невероятное стилевое разнообразие массовой музыкальной культуры. Музыканты продолжают творческие поиски новых звуковых красок и звуковых структур, новых

методов композиторской техники. С.М. Слонимский, исследуя последовательность приоритетов в музыке, отмечает: «Если в начале XX века атрибутом новизны была новая Гармония, то ныне сферой новаторства и даже его мерилom стало Расширенное Инструментоведение. По сути это обновленное возрождение в новом качестве древнейшего свойства музыки – Тембра, вооруженного Новейшей технологией, инструментальной и компьютерной» [21, с. 7].

Представленные исследовательские материалы открывают дополнительные перспективные возможности разработанной методики для решения ряда задач исследовательского и учебно-педагогического характера (выявление закономерностей взаимодействия словесного и музыкального языка, теоретическое и практическое освоение звуковысотных и ритмических систем, создание мелодий и последующая их гармонизация, развитие музыкального слуха на этой основе), составляющие эффективную основу для разработки профессионально ориентированного программного и аппаратного обеспечения в рамках функционирования высокотехнологичной информационной образовательной среды уровня конечного пользователя, способной кардинально изменить уровень взаимодействия и доступность процесса музыкального образования.

Результаты проводимых авторами данной статьи в рассматриваемом направлении исследований представлены в работах, среди которых особо отметим работы [22-27].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Музыка, математика, информатика: пути взаимодействия и проблемы современного этапа // В сборнике: Субкультуры и коммуникативные стратегии информационного общества. Труды Международной научно-теоретической конференции. Ответственный за выпуск О.Д. Шипунова. – 2014. – С. 81-83.
2. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. О применении вероятностно-статистических методов в изучении закономерностей музыки и музыкально-педагогических исследованиях // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2022. – № 1. – С. 35–49.
3. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Зонная теория музыкального времени и трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – № 3. – С. 8–22.
4. Журова Е. Б. Синергетический подход в исследовании музыкального искусства барокко на примере презентации монографии «Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха» // Современное музыкальное образование – 2021: творчество, наука, технологии: материалы XX Междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. И. Горбуновой; Российский гос. педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2023. – С. 251-255.

5. Журова Е. Б. Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха. Книга первая (серия «Барокко»). Монографическое исследование. – М., 2020. – 280 с.
6. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. – СПб.: СПбГК, 2008. – 117 с., илл.
7. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. – М., 1966.
8. Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. – М.: Наука, 1971.
9. Кулаковский Л. В. К вопросу о строении народных мелодий // Музыкальное образование. – 1928. – № 4-5.
10. Бражников М. В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII-XVIII вв. – Л., 1949.
11. Заливадный М. С. Теоретические проблемы компьютеризации музыкальной деятельности (опыт комплексной характеристики): дис. ... канд. искусств. – СПб., 2000.
12. Заливадный М. С. Измерение семантического пространства музыки / Музыка, математика, информатика: комплексная модель семантического пространства музыки: монография. – СПб.: Планета музыки, 2023. – С. 15-18.
13. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Музыка, математика, информатика: грани взаимодействия: монография. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017.
14. Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Чибирёв С. В. Музыка, математика, информатика: логические, эстетические и технологические аспекты взаимодействия: монография. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017.
15. Комплексная модель семантического пространства музыки: сборник статей / Сост. И. Б. Горбунова, М. С. Заливадный, И. О. Товпич. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016.
16. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж (1940) // Эйзенштейн С. М. Ибранные произведения в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 189-266.
17. Галеев Б. М. Проблемы синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков: Сб. Работ СКБ «Прометей». – Казань, 1973. – С. 67-88.
18. Асафьев Б. В. Михаил Иванович Глинка. – Л.: Музыка, 1977. – С. 177.
19. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. Композитор, 1986. – С. 112-136.
20. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976.
21. Слонимский С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки: заметки композитора. – СПб.: Композитор, 2019. – 16 с.
22. Алиева И. Г., Горбунова И. Б. Россия – Азербайджан: к проблеме сохранения нематериального культурного наследия и музыкально-компьютерные технологии // Философия образования и диалог поколений: сб. науч. трудов XXIX Междунар. конф. – СПб., 2023. – С. 426–433
23. Алиева И. Г., Горбунова И. Б. Применение нечёткого подхода в исследованиях закономерностей организации и восприятия музыкального текста и музыкально-компьютерные технологии // Региональная информатика и информационная безопасность. Сб. трудов Юбилейной XVIII Санкт-Петербургской международной конференции. – Вып. 11. – СПб.: Санкт-Петербургское Общество информатики, вычислительной техники, систем связи и управления, 2022. – С. 281–285.
24. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. К эволюции экспериментальной эстетики: логические и композиционные проблемы компьютерного музыкального творчества // Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник материалов IX



- Международной научно-практической конференции. – Краснодар, 2022. – С. 91-95.
25. Белов Г. Г., Балабанова Е. А., Горбунова И. Б., Ясинская О. Л. Преподавание курса «Инструментоведение» для музыкальных звукорежиссёров // В книге: Региональная информатика (РИ-2022). Юбилейная XVIII Санкт-Петербургская международная конференция. Материалы конференции. – Санкт-Петербург, 2022. – С. 303-305.
  26. Бажукова Е. Н., Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Чибирёв С. В. Музыкальная информатика: учебное пособие. – СПб.: Планета музыки, 2023. – 208 с.
  27. Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Товпич И. О., Чибирёв С. В. Музыка, математика, информатика: комплексная модель семантического пространства музыки: монография. – СПб.: Планета музыки, 2023. – 384 с.
  28. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S., Tovpich I. O. Mathematical Methods of Research in Musicology: An Attempt of Analyzing a Material from Contemporary Historical Heritage (Reflections on Xenakis' Book Musiques formelles) // ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference Proceedings. – 2018. – P. 134-138.
  29. Viladot L., Hilton C., Casals A., and others. The Integration of Music and Mathematics Education in Catalonia and England: Perspectives on Theory and Practice // Music Education Research. – 2018. – Vol. 20. – No. 1. – P. 71–82.
  30. Pigott T. D., Polanin J. R. Methodological Guidance Papers: High-Quality Meta-Analysis in a Systematic Review // Review of Educational Research. – 2019. – Vol. 90 (1), P. 24-46.
  31. Dorfman J., Dansereau D. R. Pluralism and Music Education Research: An Introduction to the Text // Pluralism in American Music Education Research: Essays and Narratives. Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education. – Vol. 23. New York: Springer, 2018. – P. 1–9.
  32. Tymoczko D. Hierarchical Set Theory // Journal of Mathematics and Music. – 2022. – Vol. 17, Issue 3. P. 282–290.
  33. Jeppesen K. Palestrinastil med saerligt henblik paa dissonansbehandlingen. Copenhagen, 1923, (нем. перевод под назв. «Der Palestrinastil und die Dissonanz», 1925; англ. перевод под названием «The style of Palestrina and the dissonance», 1927, 2-е изд., исправленное и дополненное, 1946).



**GORBUNOVA I.B.**

Doctor of Pedagogical Sciences,  
Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation,  
Chief Researcher of the Educational and Methodical Laboratory –  
Music Computer Technologies,  
Professor of the Department of Informatization of Education  
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg.  
e-mail: [gorbunovaib@herzen.spb.ru](mailto:gorbunovaib@herzen.spb.ru)

**ZALIVADNY M.S.**

Candidate of Art History,  
Senior Researcher,  
Associate Professor of the Department of Music Theory,  
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.  
e-mail: [trifonov\\_e\\_d@mail.ru](mailto:trifonov_e_d@mail.ru)

**THE TRANS-DISCIPLINARY APPROACH TO THE STUDY OF  
MUSICAL PHENOMENA: PROBABILITY THEORY  
AND ITS APPLICATION TO MUSIC THEORY AND PRACTICE**

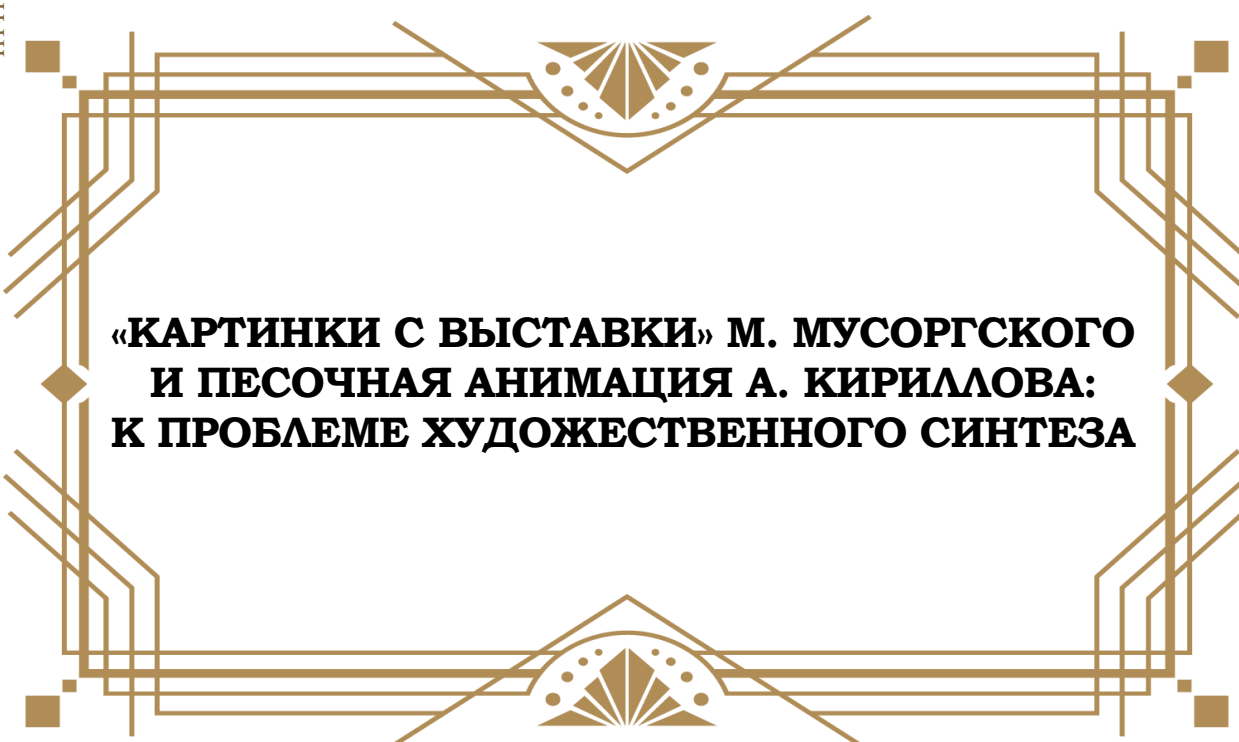
**ANNOTATION.** The development of cybernetics and computer science at the turn of the 21st century significantly contributed to the processes of logical systematization of patterns of various fields of human activity and to modeling of characteristic manifestations of these patterns in practice. This also is applied to a musical composition, where the study of logical foundations of constructing musical works using the apparatus of these scientific disciplines has led to a more distinct understanding of the role of algorithmic and stochastic factors in compositional creativity. Along with the application of logical and mathematical generalizations to the musical field, which were originally formed in other fields of knowledge, experiments on the creation of algorithmic and stochastic music also include the consideration and further development of historical forms of systematization and modeling of the musical and creative process, put forward within the framework of the musical tradition itself. The article highlights one of the key directions determined in this regard by a transdisciplinary approach to the study of musical phenomena – probability theory and its application to musical theory and practice. The authors consider the processes of performance and perception of music from the point of view of the manifestation of patterns that go beyond strict determinism and the discovery of possibilities to explain their

nature, obeying the laws of probability theory and mathematical statistics. This article continues the multicomponent and comprehensive research conducted by its authors to identify the problems of using a transdisciplinary approach, which forms an effective basis for the qualitative and quantitative assessment of musical phenomena using high-tech creative information environment and the multifaceted and multicomponent use of resources of modern music computer technologies, including the uncertainty factors in music studied with the help of these technologies in relation to in the field of music education. In this regard, the article highlights a number of new educational directions and programs developed by the staff of the research and methods laboratory Music Computer Technologies of the Herzen State Pedagogical University of Russia, designed to provide training for specialists who possess various forms and means of a transdisciplinary approach to the study of musical phenomena and processes. The article comprises references to the experience of the EML Music Computer Technologies of the Herzen State Pedagogical University of Russia in this field. The prospects for the development of new educational directions in the system of music teacher training due to the formation and development of contemporary music computer technologies are determined.

**KEYWORDS:** transdisciplinarity, probabilistic and statistical methods in musicology, music computer technologies, research and methods laboratory Music Computer Technologies of the Herzen Pedagogical University of Russia.

**Зайцева М. Л.**

доктор искусствоведения, кандидат философских наук,  
профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования  
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»  
e-mail: [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)

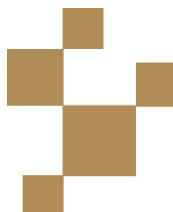


**«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М. МУСОРГСКОГО  
И ПЕСОЧНАЯ АНИМАЦИЯ А. КИРИЛЛОВА:  
К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА**

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам изучения выразительно-смыслового значения музыки в экранном полисинтезе, ее влияния на расширение (видоизменение) общего смысла, формирующегося в процессе объединения музыки, речи, изображения. Автором выявлена трансформация смыслов музыкальных цитат из цикла «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского в кинофильмах рубежа XX-XXI веков. Научно обосновано, что художественный синтез, который образуется при помощи объединения аудиального и визуального рядов в данном анимационном фильме, апеллирует к синестезийным основам эстетического восприятия, актуализирует широкий спектр сенсорно-перцептивного опыта зрителя.

**Ключевые слова:** художественный синтез, синестезия, экранный полисинтез, песочная анимация, М.П. Мусоргский, А. Кириллов.

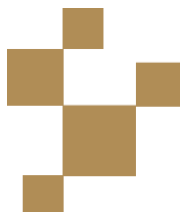




Деятельность человека сопряжена с процессом непрерывного семозиса – создания знаковых систем и способов их интерпретации для осуществления коммуникативных функций. Окружающая человека информационная среда носит мультисемиотический характер, что обусловлено вовлечением в спектр восприятия аудиальных, визуальных, тактильных образов. Современное искусство активно использует ресурсы межвидового синтеза, что наиболее ярко проявляется в искусстве кино, и, в частности, в анимации. Как отмечает Е.П. Полегаева, анимационный текст представляет собой «семиотически предельную форму экранных текстов – поликодовых-полимодалных текстов, поддающихся перцептивному восприятию при помощи различных модальностей (каналов восприятия информации)» [1, с. 15]. Рассмотрение особенностей моделирования художественных образов в современных анимационных текстах и специфики их восприятия представляется актуальным, так как позволяет выявить традиционность или оригинальность тех или иных режиссерских решений, оценить их эффективность в раскрытии творческой идеи, обосновать причины популярности творческого продукта у зрителя.

Искусство кино всегда было тесно связано с музыкой, выполняющей различные функции в создании художественного целого. Цитирование фрагментов композиций композиторов, относящихся к академической сфере музыкального искусства, давно стало традицией. С течением времени менялось значение подобных музыкальных цитат в драматургии кинофильмов. Если в 1930-е гг. они преимущественно выполняли фоновую роль, служили средством усиления эмоционального состояния эпизода фильма, то с течением времени их использование в сценах кинофильмов приобретало символический характер: музыкальные цитаты позволяли расширить смысловое пространство сцен, выстроить контрапункты между зрительным и аудиальным рядом, между цитатой и авторской киномузыкой. Актуальность данного исследования заключается в необходимости изучения особенностей трансформации музыки академической традиции в современном киноискусстве, выявления способов раскрытия семантического плана кинодействия при помощи интертекстуального анализа.

Анализ и обобщение специфики художественного синтеза в творческом проекте А. Кириллова предполагает краткое введение в историю вопроса: во-первых, здесь затрагивается тема судьбы классического наследия в современной культуре и, во-вторых, аспект влияния технологий экранных искусств на процесс раскрытия или радикальной трансформации семантического поля музыкальной цитаты. Как отмечала Марина Дмитриевна Сабина, «в наше время кино становится для инструментальной и симфонической музыки приблизительно тем, чем некогда была опера, музыкальный театр, то есть источником и катализатором новых ритмоинтонаций, типических

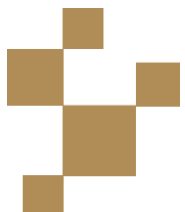


выразительных комплексов, наделенных отчетливой образно-ассоциативной нагрузкой, драматургических ситуаций и принципов конструирования формы» [2, с. 317].

Примеры использования цитат из музыки академической традиции многочисленны. Эти цитаты выступают, как правило, в функции эстетического эталона, что отражено в словах К. Флинна: «Эта музыка несет ощущение совершенства и целостности в несовершенный и лишенный единства мир» [7, с. 9]. Среди самых часто используемых можно выделить цитаты из сочинений К.В. Глюка, «Орфей», Л.В. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Г. Малера, Н. Римского-Корсакова, Г. Доницетти. Как писал М. Таривердиев, «используя классическое наследие, нужно не только не избегать известных, привычных сочинений, а наоборот – отбирать только их! Лишь при этом условии прием будет оправдан, потому что у зрителя уже имеется свой ассоциативный ряд с данным произведением. “Аппассионата” или Пятая симфония Бетховена, соединяясь с новым зрительным рядом, рождает новые, неожиданные ощущения» [3, с. 48]. По мнению же А. Шнитке, «гуляющая по множеству картин музыка... выражает, прежде всего, недостаток инициативы. Классику используют, беря у нее займы спектр ассоциаций» [4, с. 115]. Приведем также цитату из интервью Майкла Наймана, мнение которого кажется нам наиболее верным: «Язык музыки полон знаков, отсылок в прошлое и будущее, к другим областям искусства... В каждом новом контексте музыкальная фраза будет функционировать несколько иначе. Иногда зритель благодаря ассоциациям начинает видеть на экране то, что без музыкальных акцентов он бы не увидел» [5, с. 115].

В XXI веке музыка академической традиции всё чаще звучит в медиатексте различных видов и жанров (кинематограф, анимация, реклама, компьютерные игры и пр.). Особое место здесь занимает анимация, активно использующая академическую музыку в экспериментальном и традиционном авторском кино, абстрактном и сюжетном, в масштабных международных коммерческих проектах и небольших этюдах, где музыка становится источником и главным двигателем сюжета.

Несмотря на достаточно активное использование музыки из «Картинок с выставки» в наше время, не секрет, что данный цикл далеко не сразу был понят и оценён по достоинству – в первую очередь именно исполнителями. Поначалу цикл воспринимали лишь как неудавшуюся оркестровую партитуру – вследствие, в первую очередь, нетривиальной (на тот момент) фактуры цикла, его музыкально-композиционных решений. «Картинки с выставки» даже не были изданы при жизни Мусоргского, что возмущало критика Владимира Васильевича Стасова (первая публикация состоялась в 1886 г., через 5 лет после смерти композитора). Цикл стал исполняться лишь с 1891 г. – но только в оркестровом варианте М. Равеля. Впервые именно в первоначальном



варианте «Картинки с выставки» были исполнены лишь в 1903 г. пианистом Григорием Николаевичем Беклемишевым, и только с 1931 г. (когда ноты были выпущены в издании «Музгиз») цикл стал появляться в репертуаре советских пианистов – через 57 лет после создания. В 1963 г. «Картинки с выставки» получили даже театральное воплощение: московский Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко поставил балет на музыку Мусоргского. «Картинки с выставки» стали жемчужиной мирового фортепианного репертуара.

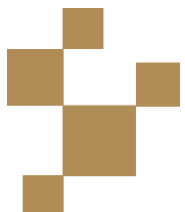
Музыкальные цитаты из цикла «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского неоднократно использовались в зарубежном кинематографе. Наиболее часто – тема финальной пьесы «Богатырские ворота». Активнее всего используется режиссерами прием дополняющего синтеза (усиления образно-эмоционального содержания сцен). Так, в документальном фильме «Я очень высоко» (2007, реж. М. Блиден, США), снятом в жанре комедия, музыкальная цитата «Богатырские ворота» использована в ироническом ключе: торжественная мелодия приобретает комический характер. Она вводится в начальном эпизоде, после которого начнется история побед и поражений главного героя в борьбе со своим наркотическим пристрастием.

В фильме «Каждое воскресенье» (1999, реж. Оливер Стоун, США), снятом в жанре спортивная драма, музыкальная цитата из «Богатырских ворот» используется для подчеркивания драматизма сцены: на огромном стадионе после ужасной травмы покидает поле великий футболист по прозвищу Кэп. Медленный темп и аккордовая фактура пьесы придают цитате маршевость, героико-драматический колорит.

Также цитата из пьесы «Богатырские ворота» звучит в фильме «После прочтения сжечь» (2008, реж. братья И. и Дж. Козны, США, Великобритания, Франция) как иронический подтекст длительного и безрезультатного телефонного разговора, выводящего героиню из терпения. Цитата звучит с подчеркнуто ровной динамикой, педантичной ритмической пульсацией.

В фильме «Древо жизни» (2010, реж. Терренс Малик, США), снятого в жанрах фэнтези. Малик – трёхкратный номинант на премию «Оскар» и лауреат премии «Золотая пальмовая ветвь» Каннского фестиваля за фильм «Древо жизни». В нем используется фрагмент из пьесы «Тюильрийский сад» как отражение драматической концепции кинопроизведения. Это история о взаимоотношениях сыновей с религиозным и деспотичным отцом, терроризирующим семью.

В анимационном фильме «Луни Тюнз: Снова в деле» (2003, реж. Джозеф Данте, США, Германия), снятом в жанре семейная комедия, использована пьеса «Балет невылупившихся птенцов» как кинематографическое клише. Фрагмент пьесы звучит в сцене, где нарисованные анимированные персонажи Багс Банни и Даффи Дак спасаются от преследователя, перемещаясь внутри картин. Пьеса полна



звукоизобразительности, и режиссер умело это использует в подчеркивании суетливых движений персонажей.

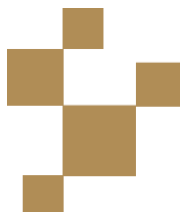
Большой интерес представляет собой художественный синтез «Картинок с выставки» и песочной анимации А. Кириллова. В этом проекте цикла Мусоргского звучит не фрагментарно, а полностью, что позволяет оценить интерпретацию не музыкальной цитаты, а всего произведения.

Для характеристики особенностей художественного синтеза, возникающего в процессе взаимодействия музыкального и анимационного искусств, необходимо сначала кратко осветить историю песочной анимации. Это достаточно молодой вид искусства, появившийся сначала в Канаде (реж. К. Лиф), затем стремительно завоевавший популярность во всем мире. Песочная анимация, основной материал для создания которой – песок, чаще всего монохромна, в ней меньше декоративности, больше сосредоточенности на трансформациях визуальных образов. С одной стороны, это облегчает процесс работы, при которой не нужно красок, хлопот по колористике. Но, в то же время, такая работа требует от художника выдержки и терпения.

Песочная анимация представляет собой синтез возможностей живописи и мультипликации: образы словно оживают, становятся подвижными, текучими, чему способствует прием показа не только изображений, но и самого процесса постепенных метаморфоз образов под воздействием движений рук художника. Подобный метод прямой трансляции работы художника стал чрезвычайно популярным, он позволяет зрителю почувствовать себя в мастерской художника, ощутить одномоментность творчества и зрительской рефлексии.

Одним из выдающихся мастеров песочной анимации является российский художник Артур Кириллов. Его работы транслировались на престижном кинофестивале «Золотой феникс», на Церемонии Закрытия Паралимпийских игр 2010 (Ванкувер, Канада) художник демонстрировал свои работы «вживую» с оркестром «Виртуозы Москвы» в Доме Музыки (Москва), с ведущими мировыми исполнителями классической музыки на специальном проекте «REVIERS» (Arsenal-Mets, Франция). За вклад в развитие современного искусства Артур Кириллов награжден медалью «Талант и призвание» Международным Координационным Советом Всемирного альянса «Миротворец».

В творческом багаже А. Кириллова есть и анимационный фильм к сюите «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского (оркестровка М. Равеля). Проанализируем отдельные фрагменты этого анимационного фильма. Вступление – это не имеющая прототипа у В. Гартмана «Прогулка». По мысли В.В. Стасова, в ней композитор не только использовал неспешный ритм, словно иллюстрирующий переход зрителя от одного к другому экспонату выставки, но и создал музыкальный автопортрет. Неслучайно А. Кириллов рисует во время звучания «Прогулки» самого



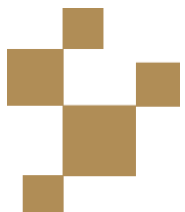
М.П. Мусоргского и «зал» экспозиции, на стенах которой развешаны стилизованные под полотна художника картинки.

При начале первой пьесы цикла – «Гном» – Кириллов приступает к созданию рисунка из изображения головы Мусоргского, очевидно, не давая зрителю забыть, что этот цикл есть впечатления композитора от картин. Пьеса представляет собой хаотичное развитие угловатого тематического материала, но вместо елочной игрушки в виде Щелкунчика художник вскрывает те смыслы, которые спрятаны в образе: человек, только что смотревший на картины, стремительно уменьшается, и справа от него появляется гипертрофированно большой профиль с огромным нависающим носом и острым подбородком. Художник вскрывает то, что прячется за этой грозной маской: мелкими штрихами, порой синхронно с фразами музыкального текста он рисует внутри огромного профиля голову и руки маленького испуганного человечка.

Художник не просто иллюстрирует музыку, а выстраивает визуальный ряд по принципу полифонии, добавления дополнительного смысла, который стал результатом его интерпретации. В частности, номер «С мертвыми на мертвом языке» получает индивидуализированную трактовку, очень личную, но органично вписывающуюся в концепцию произведения. Напомним, что М.П. Мусоргский создал фортепианный цикл «Картинки с выставки» в 1874 г. Импульсом к его созданию стали впечатления от выставки работ, организованной через год после смерти архитектора Виктора Александровича Гартмана, близкого друга Мусоргского. Скоропостижная смерть друга произвела на композитора тяжелейшее впечатление, пополнив список его личных утрат.

В финале номера «С мертвыми на мертвом языке» при смене минорного раздела мажорным художник прорисовывает протянутую руку Гартмана, выходящую за пространство картины и словно благословляющую тех, кто находится перед ним. «Богатырские ворота» – финальная и кульминационная пьеса. Эпический характер пьесы подчеркнут образами с легко узнаваемым смыслом: это родные просторы (лес, огромное солнце над ним), спокойно взирающий на горизонт богатырь на коне и соколом на руке. Богатырь показан со спины, слева, словно приглашая нас присоединиться к созерцанию великолепных видов родной земли. Волевыми штрихами затем прорисовывается образ то ли старца, то ли святого, особенно тщательно художник работает с глазами: они то хмурятся и покрываются печальной дымкой, то просветляются и наполняются отвагой. Эта метаморфоза позволяет соединить самые значимые символы русской культуры: богатыря-защитника и святого, духовного стража отечества. Добавляется профиль прекрасной девы, но лишенной признаков сакрального персонажа (нет нимбов). Возможно, это Дева Мария или просто образ Женственности, столь необходимый для гармонизации человеческой жизни. Тем не менее, художник все же вводит хорошо читаемый





христианский смысл в изображении меча, который несет сокол. Меч, расположенный затем вертикально, обретает форму креста.

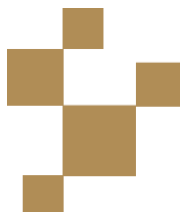
Подводя итог, отмечу, что песочная анимация А. Кириллова оказалась близка замыслу А. Гартмана и М. Мусоргского, она не уходит в сторону от основных тем, но углубляет и расширяет их, обогащая христианскими символами, оригинальным прочтением сюжетных линий. Впечатления Мусоргского от полотен Гартмана, в которых раскрывались сказочные, эпические образы, зарисовки от путешествий, приобрели большую целостность, так как основой драматургического развития стали темы дружбы композитора и художника, богатства родной истории, наполненной примерами духовных и ратных подвигов, волшебством и верой. На наш взгляд, трактовка А. Кириллова музыки «Картинок с выставки» достаточно органична и целостна, она усиливает те смыслы, которые были заложены в музыке, придает им масштабность и полноту. Техника песочной анимации, построенная на приемах плавной трансформации визуальных образов, чередовании движения и статики, вносит в анимационный текст черты перформативности и медитативности. Наблюдение за работой рук художника активизирует у зрителя опыт разнообразных тактильных и кинетических ощущений. Художественный синтез, образуемый при помощи объединения аудиального и визуального рядов в данном анимационном фильме, апеллирует к синестезийным основам эстетического восприятия, актуализирует широкий спектр сенсорно-перцептивного опыта зрителя. Синестезийный эффект песочной анимации наряду с органичным соподчинением и дополнением композиторского замысла концептуальными решениями художника выделяет анимационный фильм А. Кириллова на музыку цикла «Картинки с выставки» из серии подобных экспериментов и обеспечивает ему зрительский успех.



## ЛИТЕРАТУРА



1. Подлегаева Е. П. Анимационный видеOVERBальный текст: проблемы перевода и интерпретации: Дисс. ... канд. филолог. наук: 10.02.20 – Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание. – Мытищи, 2020. – 175 с.
2. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. – М.: Композитор, 2003. – 327 с.
3. Петров, А., Колесникова, Н. Диалог о киномузыке. – М.: Искусство, 1982. – 175 с.
4. Шнитке, А. Не надо заботиться о чистоте средств // Киноведческие записки. – № 21. – 1994. – С. 104–116.
5. Найман, М. Музыка – она с другой планеты (беседовал Л. Сайдер) // Искусство кино. – №1. – 2002. – С. 113–119.



6. Меркулов А. Некоторые особенности композиции и интерпретации «Картинок с выставки» Мусоргского // Проблемы организации музыкального произведения. – М., 1979.
7. Flinn, C. Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music. – NJ: Princeton University Press, 1992. – 212 p.

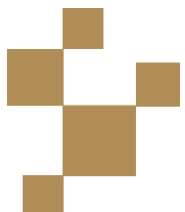
**ZAYTSEVA M.L.**

Doctor of Art Criticism,  
Candidate of Philosophical Sciences  
Professor of the department of the Department of Solo Singing and Choral  
A.N. Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)  
e-mail: [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)

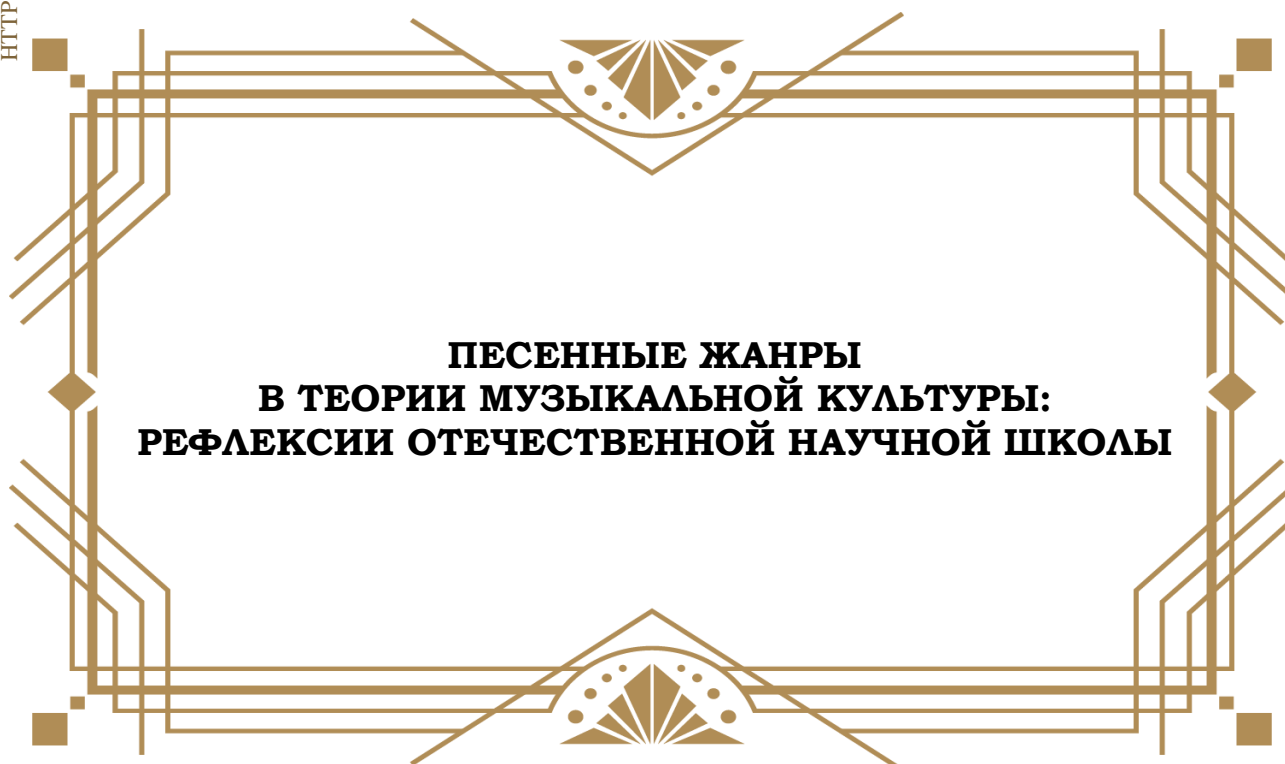
**“PICTURES FROM THE EXHIBITION” BY M. MUSORGSKY  
AND SAND ANIMATION BY A. KIRILLOV:  
ON THE PROBLEM OF ARTISTIC SYNTHESIS**

**ANNOTATION.** The article is devoted to the study of the expressive and semantic meaning of music in screen polysynthesis, its influence on the expansion (modification) of a general meaning, formed while interaction of music, speech and images. The author reveals the transformation of the meanings of musical quotations from the cycle “Pictures at an Exhibition” by M.P. Mussorgsky in works of the early 21st century. It is scientifically proven, that the artistic synthesis, which is carried out by combining the audio and visual content in this animated film, relates to the synesthesia of aesthetic perception and actualizes a wide range of sensory-perceptual visual experience.

**KEYWORDS:** artistic synthesis, synesthesia, screen polysynthesis, sand animation, M.P. Mussorgsky, A. Kirillov.



**МАКАРСКАЯ Л. В.**  
преподаватель кафедры  
вокального искусства и оперной подготовки  
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки  
им. А.Г. Шнитке»  
e-mail: [lara9@bk.ru](mailto:lara9@bk.ru)

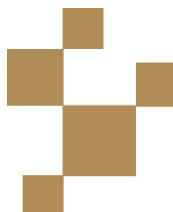


**ПЕСЕННЫЕ ЖАНРЫ  
В ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ:  
РЕФЛЕКСИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУЧНОЙ ШКОЛЫ**

**Аннотация.** Традиции русской научной мысли складывались десятилетиями, во многом определяясь развитием композиторского творчества в России. К середине XX столетия сформировались целостные концепции музыкального стиля, жанра, формы и содержания, различные направления музыкальной критики, социологии, философии. В процессе исследования предпринята попытка обосновать уникальность и универсальность отечественных исследовательских традиций, применимых к теории музыкальной культуры в самом широком контексте.

**Ключевые слова:** музыкальная культура, научная школа, отечественное музыковедение, теория песенных жанров.



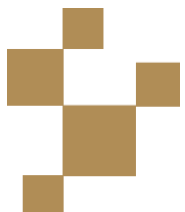


Отечественная музыковедческая школа – значимое явление в сфере музыкальной науки и культуры. Сегодня деятельность учёных-музыковедов составляет важную часть образовательной и культурной среды. В работах современных авторов продолжают своё развитие научные и творческие открытия исследователей прошлого века, подробно изучаются их взгляды, достижения, особенности наиболее выдающихся, монументальных личностей (Б.В. Асафьев, Б.Л. Яворский, Ю.Н. Холопов и др.).

Однако понятие отечественной школы в этом контексте обсуждается не так часто, как этого требует сложившаяся ситуация: сами музыковеды сейчас заявляют о необходимости охватить всю «актуальную панораму современной науки. Её изучение само по себе образует фундаментальную проблему, т. к. требует прояснения целого комплекса вопросов. Среди них – смена тематических интересов <...>; специализация исследовательских школ, группирующихся вокруг консерваторий и т. д.» [10, с. 14]. О явной актуализации проблемы отечественной научной школы в музыкальной науке свидетельствуют и такие масштабные мероприятия, проводимые в том числе при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, как конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи» (2020), «Научные школы в музыковедении XXI века. К 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (2020), «Наследие Ю.Н. Холопова и XXI век» (2022), «Научное наследие Е.А. Ручьевской в современном музыкознании» (2022) и др.

Исходя из такого контекста, целесообразным видится рассмотрение одного из важных направлений в развитии отечественной музыковедческой мысли, связанного с изучением песенных жанров в теории музыкальной культуры. Актуальность данной проблемы обусловлена непреходящим интересом к вокальным жанрам, их эволюции, историческому и теоретическому осмыслению, предполагающему, в том числе, и обобщение существующих научных взглядов на эти основополагающие вопросы. Значимость настоящей статьи обусловлена попыткой обосновать уникальность и универсальность именно отечественных исследовательских традиций, применимых к теории музыкальной культуры в самом широком контексте.

На данный момент можно констатировать наличие ряда работ, в которых частично решается поставленная проблема. Прежде всего, следует упомянуть исследования, в которых затрагиваются понятия «школа» и «научная школа» в контексте музыкальной культуры, «музыковедческая школа» и её особенности, а также рассматриваются определённые тенденции в развитии различных отечественных школ (московской, ленинградской/петербургской, петрозаводской и т. д.). Это работы М.К. Михайлова, Е.В. Назайкинского, Т.И. Науменко, Н.И. Дегтярёвой, Т.И. Твердовской, И.В. Полозовой, Т.С. Екименко и др. С другой стороны,



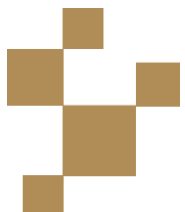
в отечественной музыкальной культуре наблюдается устойчивый интерес ярким творческим личностям – выдающимся музыковедам прошлого. В качестве примеров приведём труды М.Г. Арановского, Е.М. Орловой, А.В. Маркова об Б.В. Асафьеве; С.И. Савенко, М.Р. Чёрной, М.Ю. Чернышова и Е.А. Сотовой о Ю.Н. Холопове; В.Г. Лукьянова о Л.Л. Сабанеёве. Однако в подобных трудах суждения учёных о песенных жанрах отдельно не вычленяются и не встраиваются в общий контекст вокальной культуры. Этому частному вопросу посвящены лишь немногочисленные современные статьи: например, Е.С. Редьковой о взглядах Ф.А. Рубцова на русскую песенную культуру; О.С. Ильичёвой, сравнивающей позиции разных музыковедов относительно жанра массовой песни; Д.А. Журковой, прослеживающей отечественную традицию изучения популярной вокальной музыки. Краткий обзор взглядов различных учёных относительно песенных жанров выполнен в диссертациях последних лет, посвящённых массовой и эстрадной песне второй половины XX века – Л.П. Беленького (2015), Я.В. Глушакова (2016), И.В. Маевской (2020).

Таким образом, научная значимость настоящей статьи определяется фрагментарным, несистематизированным и, в целом, недостаточным состоянием разработанности поставленной проблемы. Её решение позволит глубже раскрыть аспект научных рефлексий музыковедческой школы по поводу песенных жанров и оценить отечественное научное наследие, проследить преемственные связи в научном осмыслении теории музыкальной культуры. Целью статьи нам видится изучение достижений отечественной научной школы в области исследования песенных жанров и их места в теории музыкальной культуры.

Выделим также частные задачи работы: рассмотреть понятие музыковедческой школы, охарактеризовать особенности её формирования в России, выявить традиции в выборе тем и проблематики, а также специфику суждений в области песенных жанров и их изучения в контексте теории музыкальной культуры.

Материалы данного исследования охватывают научное наследие отечественных музыковедов, культурологов, социологов искусства, начиная со второй половины XIX века до сегодняшних дней. Методы изучения определяются выбором системно-исторического подхода как основного в настоящем исследовании и включают методы историзма, компаративного анализа, систематизации, теоретических обобщений и др.

Прежде всего, остановимся на вопросе, что подразумевается под отечественной музыковедческой школой. В музыкальной культуре термин «школа» изначально использовался в тесной связи с понятием стиля. Впервые об их близости упомянул А.Н. Серов, который ещё в XIX столетии при анализе русской оперы употребил понятие «школы» как направления, как стиля в искусстве в данную эпоху и данной земле» [13],

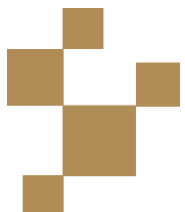


понимая под стилем комплекс относительно устойчивых признаков, характеризующих музыкальное явление. Уже в XX веке М.К. Михайлов более чётко очертил эту мысль: «Понятие стиля направления может соотноситься с различными явлениями, имеющими признаки стилового единства. Одной из таких единств является “школа” – понятие размытое, неоднозначное, как система выработки композиторского профессионального мастерства (школа Танеева, Римского-Корсакова)» [9, с. 209]. Долгое время «школа» в музыкальной культуре подразумевала именно композиторскую школу, определённую творческую традицию, передающуюся от поколения к поколению, от учителя к ученикам. В отечественной музыкальной истории формирование композиторской школы всегда связывалось с именем основоположника русской музыки М.И. Глинки и других выдающихся композиторов XIX столетия – А.С. Даргомыжского, М.А. Балакирева, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова.

Кроме того, в тот период в употреблении было и понятие «школы» как комплекса методических принципов, приёмов обучения игре на определённом инструменте, зачастую представленного в виде собрания инструктивного и художественного материала для освоения игры на нём (что вылилось в издание сборников методических рекомендаций и нот, имеющих название «Школа игры на...»). В соответствии с традициями той или иной «школы игры» кристаллизовались стилевые черты группы исполнителей, обучающихся в рамках такой школы – так возникала «исполнительская школа» как отдельный феномен музыкальной культуры. Таким образом, говорят не только о композиторской школе, но и об исполнительской, и о педагогической.

Однако вне музыкальной культуры веками функционировало понятие научной школы, поэтому в большинстве словарей можно найти более широкое определение данного понятия, как, например, у С.И. Ожегова: школа – «направление в области науки или искусства» [11]. Являясь наукой, музыковедение способно формировать собственные школы, обусловленные различными национальными традициями, эпохальными стилями, но прежде всего композиторской и исполнительской практикой, так как одна из главных задач музыкальной науки (науки «теоретической») – это объяснение и систематизация процессов и явлений, происходящих в «живой» музыкальной культуре (её «практической» сфере).

В тесной связи с композиторским творчеством и музыкальным исполнительством происходило становление музыковедческой школы и в России, во многом параллельно с развитием русской академической музыки в XIX столетии. Так, в эпоху М.И. Глинки появились первые музыковедческие труды, которые в большей мере тяготели к публицистическому, жизнеописательному и литературно-критическому жанру. У истоков русского музыковедения стояли А.Д. Улыбышев,

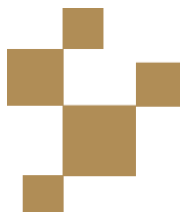


В.Ф. Одоевский, В.В. Стасов, А.Н. Серов, Ф.М. Толстой, Н.А. Мельгунов, В.П. Боткин и др. Символической точкой отсчёта в эволюции русской музыкально-критической мысли можно считать статью А.Д. Улыбышева об опере К.М. Вебера «Волшебный стрелок», опубликованную в 1825 году.

Однако о формировании «школы» в этот период говорить ещё рано, так как к данному явлению выдвигаются достаточно серьёзные требования: это единство, общность, преемственность определённых традиций и стилевых черт, а также возможность проследить эти традиции по крайней мере на уровне двух творческих поколений (учитель – ученик). «Это актуализирует такой аспект формирования научных школ, как связь поколений» [10, с. 21], – утверждает Т.И. Науменко, поднимая вопрос о сущности музыковедческих школ. В XIX веке лишь закладывается фундамент отечественных суждений, традиций, научных интересов к тем или иным проблемным областям музыкального творчества. О «связи поколений» можно вести речь тогда, когда музыковеды и критики уже сознательно опираются на мнения и суждения своих предшественников.

В XIX столетии наметились основные актуальные темы, которые на много лет вперёд определили интересы русских музыковедов. Это, прежде всего, музыкальный театр и конкретные оперы, которые ставились на отечественных сценах. Обсуждались произведения В.А. Моцарта и Дж. Россини и шире – особенности немецкой («германской») и итальянской национальной культуры, давалась оценка первым русским операм, выявлялось важное значение гликинских шедевров: «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы». В прессе подробно освещались все театральные постановки и крупные концерты; в целом, вся культурно-концертная жизнь стала активно привлекать внимание газет и журналов, о ней охотно писали не только люди искусства, но и специалисты совершенно иных областей. Наиболее выдающиеся и яркие личности стремились глобально смотреть на музыкальную культуру и поднимать масштабные вопросы, как, например, В.Ф. Одоевский с его попытками создать целостную «философию музыки». Всё это вызвало бурную полемику и способствовало развитию зарождающейся музыковедческой науки. Но среди такого разнообразия мнений лишь некоторые музыканты-профессионалы касались такого сложного вопроса как оценка песенных жанров в русской культуре. В данном случае можно выделить две тенденции: связанные с академической музыкой и фольклором.

Так, в рамках первой тенденции в 1840 году появляется одна из первых крупных статей об академических песенных жанрах – о вокальном цикле «Прощание с Петербургом» М.И. Глинки (журнал «Библиотека для чтения»); в 1849 – о романсах А.Е. Варламова и их мелодическом родстве с русской народной песней (журнал «Музыкальная хроника»). Данное направление в развитии критической мысли было практически полностью

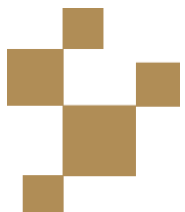


обусловлено композиторской и исполнительской практикой: заметки в журналах появлялись по поводу появления и исполнения новых вокальных сочинений М.И. Глинки, А.Е. Варламова, А.Н. Верстовского – преимущественно романсов, песен, камерных арий и т. п. Крайне редко подобные публикации содержали суждения о музыке вокальных миниатюр, характере их исполнения, о стиле и музыкальном языке композиторов.

Относительно второй тенденции, касающейся народных песен, отметим, что она складывалась иначе, формируясь на основе уже ставших традиционными сборников русских народных напевов. Как известно, ещё в начале XIX века заметно повысился интерес к национальным основам искусства, к ценности родного фольклора, в связи с чем актуализировалось собирание фольклорных образцов, расшифровка и обработка песен, издание сборников народнопесенного материала. К середине столетия их было издано немало, однако на их фоне выделялся многотомный труд М.А. Стаховича, который вышел в период 1851-1854 годов – «Собрание русских народных песен». Исследователь изложил в предисловиях к разным томам собрания научные выводы о специфике русских песенных жанров, в том числе о тематике их текстов, вариантности мелодики и ритмики, ладовой переменности, преобладании минора и пр. В 1860 году в журнале «Отечественные записки» была опубликована статья А.А. Григорьева «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны», продолжившая эту линию научных изысканий; некоторое время спустя – циклы статей В.Ф. Одоевского и А.Н. Серова о национальной специфике русской песенности. В дальнейшем эти положения стали основой для отечественной фольклористики, которая в XX веке уже обретает статус самостоятельной ветви музыковедческой науки.

Значительным вкладом в развитие отечественного теоретического музыкознания стало открытие первых русских консерваторий в Петербурге и Москве, в которых со временем появились свои научные школы. Центральной фигурой в Московской консерватории в начале XX века стал С.И. Танеев, который был учеником П.И. Чайковского, Н.Г. Рубинштейна и достиг уровня учёного поистине титанического масштаба. Подчёркивая весомый вклад композитора-полифониста в становление отечественного музыкознания, В.М. Беляев писал, что нам следует «считать начало русской науки о музыке с С.И. Танеева» [2, с. 191]. С.И. Танеев создал монументальный труд «Подвижной контрапункт строгого письма» и передал свои идеи не только своим прямым ученикам, среди которых выдающиеся музыковеды Г.Э. Конюс, В.П. Задерацкий, С.В. Евсеев, но и фактически всему современному теоретическому музыкознанию. Развивали танеевские идеи С.С. Скребков, С.С. Богатырев, К.И. Южак, Е.Н. Корчинский и др. Кроме того, интересно отметить проявившуюся у многих учеников С.И. Танеева традицию «отечественного

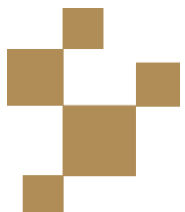




композиторского музыковедения», жизнеспособность которой Т.В. Франтова объясняет тем фактом, что, изначально, «концептуально теория музыки понималась как теория музыкальной композиции» [16, с. 11]. Наиболее яркий пример преемственности поколений «учитель – ученик» можно продемонстрировать «цепочкой»: С.И. Танеев – Г.Э. Конюс – И.В. Способин (напомним, что он был учителем Ю.Н. Холопова, пусть и не являвшегося композитором, но ставшего центральной фигурой всего российского музыкознания второй половины XX столетия).

Петербургская школа, впрочем, тоже дала примеры подобного универсализма: например, знаменитыми учениками Н.А. Римского-Корсакова стали М.Ф. Гнесин (впоследствии учитель А.И. Хачатуряна, Т.Н. Хренникова и др.) и основоположник советского музыкознания Б.В. Асафьев. Ещё на торжественном открытии Петербургской консерватории в 1862 году В.Ф. Одоевский прочил ей будущее обители музыки «как искусства и как науки» [с. 251]. И в той, и в другой ипостаси петербургская школа обрела «воплощение» в лице Н.А. Римского-Корсакова, одним из ярчайших учеников которого стал Б.В. Асафьев. В своих научных изысканиях Б.В. Асафьев продолжал традиции В.Ф. Одоевского, В.В. Стасова, А.Н. Серова, своих непосредственных учителей Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Лядова, и в то же время дал плодотворнейшие идеи для дальнейшего развития историко-теоретического музыкознания в отечественной школе. Так, интонационная теория Б.В. Асафьева стала основополагающей для всего советского музыкознания XX века: в частности, его прямые ученики Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд изучали интонационность народной песни. Процессуальность и функциональность музыкальной формы, открытые Б.В. Асафьевым, нашли отражение в фундаментальных работах В.П. Бобровского; различные положения асафьевской теории развивали музыковеды-теоретики Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, М.Г. Арановский Е.А. Ручьевская. В.В. Смирнов указывает, что «в Санкт-Петербурге существовала ранее и существует в настоящее время традиция изучения французской музыки, ведущая свое начало непосредственно от А.В. Оссовского и Б.В. Асафьева» [14, с. 239], и которая продолжается в исследованиях музыковедов-историков В.Н. Александровой, С.Н. Богоявленского, Е.Ф. Бронфин, Г.Т. Филенко. Такая преемственность идей – это прямое свидетельство формирования полноценной научной школы.

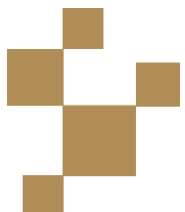
Что касается песенных жанров, позиция Б.В. Асафьева не ограничивалась адаптацией его общеизвестных «интонационных идей»: он рассматривал их также в контексте социального спроса. Рассуждая об опере, песне, мелодике советской музыки в целом, учёный утверждал, что публика ждёт выразительных мелодий и понятного музыкального языка: «Его социология искусства представляла собой конструктивистскую систему, а система изучения мелодии и интонации



как социальных явлений рассматривалась как проблематизация музыкального искусства» [8, с. 110]. Идею социальной детерминации развития музыкального жанра развивали также А.Н. Сохор, Е.В. Назайкинский, В.Н. Холопова, М.Г. Арановский, Л.Н. Березовчук, социальную природу песенных жанров подчёркивали А.Н. Сохор, А.М. Цукер, В.П. Аникин.

Кроме того, Б. Асафьев категорично отрицал возможность «полной гармонии поэзии и музыки» в вокальных жанрах, которые развиваются «не из родственности, а из соперничества интонаций музыки и поэзии» [1, с. 234], а «в синтез искусств он, понимаете, не верил» [8, с. 113]. Примечательно, что некоторые исследователи придерживались другого мнения и не разделяли позиции Б.В. Асафьева. Синтетическую природу песенных жанров многие рассматривали и как атрибутивный жанровый признак, и фактор своеобразной востребованности, популярности данной группы жанров. К концу XX века в отечественной школе сложилась прочная концепция музыкально-поэтического синтеза в песенных жанрах (В.В. Васина-Гроссман, Е.А. Ручьевская, И.В. Лаврентьева, Н.М. Мышьякова, Р. Брузгене, О.И. Алексеева, Н.В. Королевская).

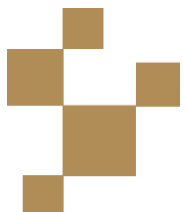
Возвращаясь к мысли о том, что отечественные музыковедческие школы формировались, прежде всего, в крупнейших русских консерваториях, подытожим: в этом процессе ключевую роль сыграли как личностные, так и институциональные факторы. С одной стороны, выдающиеся личности учёных постоянно «притягивали» к себе, как к эпицентру научных событий, молодые поколения студентов, педагогов, деятелей искусства. С другой стороны, «в каждой консерватории сложились собственные механизмы передачи опыта: через научно-исследовательские и научно-творческие центры и лаборатории; через школы, сложившиеся вокруг выдающихся ученых – таких, как, например, Е.А. Ручьевская...» [10, с. 21]. Это имя неслучайно упомянуто в таком контексте: представительница петербургской школы, воспитанница С.Н. Богдавленского, она является автором фундаментальных музыковедческих работ по проблемам вокальных жанров. Отдав много лет исследованию опер из зарубежной и русской классики, а также анализу музыкальной формы, Е.А. Ручьевская пришла к собственной теории взаимодействия музыки и слова, а также методологии анализа песенных жанров. Итогом её исследований стали две серьёзных работы: монография «Слово и музыка» (1960) и коллективное пособие «Анализ вокальных произведений» (1988), где её вклад был максимальным по объёму. Ей принадлежит разработка проблемы взаимодействия слова и музыки, речевой природы песенных жанров, специфики ритма и синтаксиса в музыке, связанной со словом, а также форм вокальной музыки. Е.А. Ручьевская рассматривает песенные жанры в контексте всей вокальной музыки, её концепция



является универсальной, методически действенной и теоретически значимой.

Ещё одно важное свойство отечественной научной школы Т.И. Науменко определяет как «единство корневой системы музыковедения» [10, с. 19] и объясняет это объективными факторами: с одной стороны, централизованным подходом к созданию первых советских учебников для обеспечения музыкально-образовательного процесса, с другой – вынужденными перемещениями передовых научных ресурсов. «Драматические повороты отечественной истории – война, эвакуация, политические процессы конца 1940-х годов – способствовали вынужденной мобильности музыковедов Москвы и Ленинграда, которые становились в консерваториях страны основоположниками научных школ или видными профессорами» [10, с. 19]. Целесообразным видится дополнить эти факторы ещё одним замечанием: единство отечественной школы обусловлено исконным стремлением наших учёных к целостному, «всеохватному», универсальному взгляду на природу культурных явлений. Музыка в отечественной исследовательской традиции никогда не рассматривалась отдельно от её жизненной функции, от связи с окружающим бытом (фольклорным, академически-элитарным, массово-популярным и т.д.), частью которого она всегда являлась. Функции жанров, и, прежде всего, тех, которые органически связаны с первичными жанровыми началами (С.С. Скребков), определяются их жизненным предназначением и особенностями исполнения (атрибутивные признаки жанра по Е.В. Назайкинскому). Это напрямую относится к песенным жанрам, социокультурная природа которых неоспорима.

Теория жанра в отечественном музыкознании активно разрабатывалась А.Н. Сохором, Е.В. Назайкинским, В.В. Медушевским, В.Н. Холоповой, Л.П. Казанцевой. Эти учёные так или иначе касались проблемы социальной детерминированности жанра, при этом многие из них рассматривали в своих трудах примеры песенных жанров. Например, А.Н. Сохор в монографиях «Русская советская песня» (1959) и «Пути развития массовой песни» (1968) раскрывал жанровые свойства песни и связывал их с условиями бытования жанра, а в работе «Эстетическая природа жанра в музыке» (1968) разрабатывал данное понятие в русле социологии музыки. Спустя десятилетия А.М. Цукер назовёт массовые песенные жанры «феноменом социомузыкальным» [17, с. 425], вслед за ним Ю.С. Дружкин охарактеризует песенные жанры как «социокультурный феномен» [6, с. 63] и попытается доказать, что эволюция песенных жанров, особенно в массовой культуре XX века, во многом проясняет общекультурные процессы, позволяет понять, как важнейшие тенденции в искусстве, так и глубинные механизмы культурогенеза.



Песенные жанры неоднократно становились прицельным объектом для изучения отечественными авторами: вспомним работы В.А. Васиной-Гроссман «Вокальные формы» (1960), «Музыка и поэтическое слово» (1972), А.Г. Бочарова «Советская массовая песня» (1956), Л.В. Кулаковского «Песня, её язык, структура, судьбы» (1962), Е.И. Матутите «Песня и время» (1977), В.И. Зака «О мелодике массовой песни» (1979), Л.И. Ивановой «Советская песня» (1996). Учёных интересовали серьёзные научные вопросы, связанные с теорией музыки и культуры: проблемы мелодики, музыкальной формы, музыкально-поэтического синтеза. Справедливо замечание Я.В. Глушакова о том, что «в советский период отечественных исследователей привлекал исторический и идеологический контекст создания жанра» [4]. В отечественной аналитико-методологической школе сложились два основных подхода к данному жанру: во-первых, скрупулёзный анализ музыки с учётом её социально-исторического контекста; во-вторых, опора на идею просветительско-гуманистического потенциала любого искусства, и особенно – музыкального.

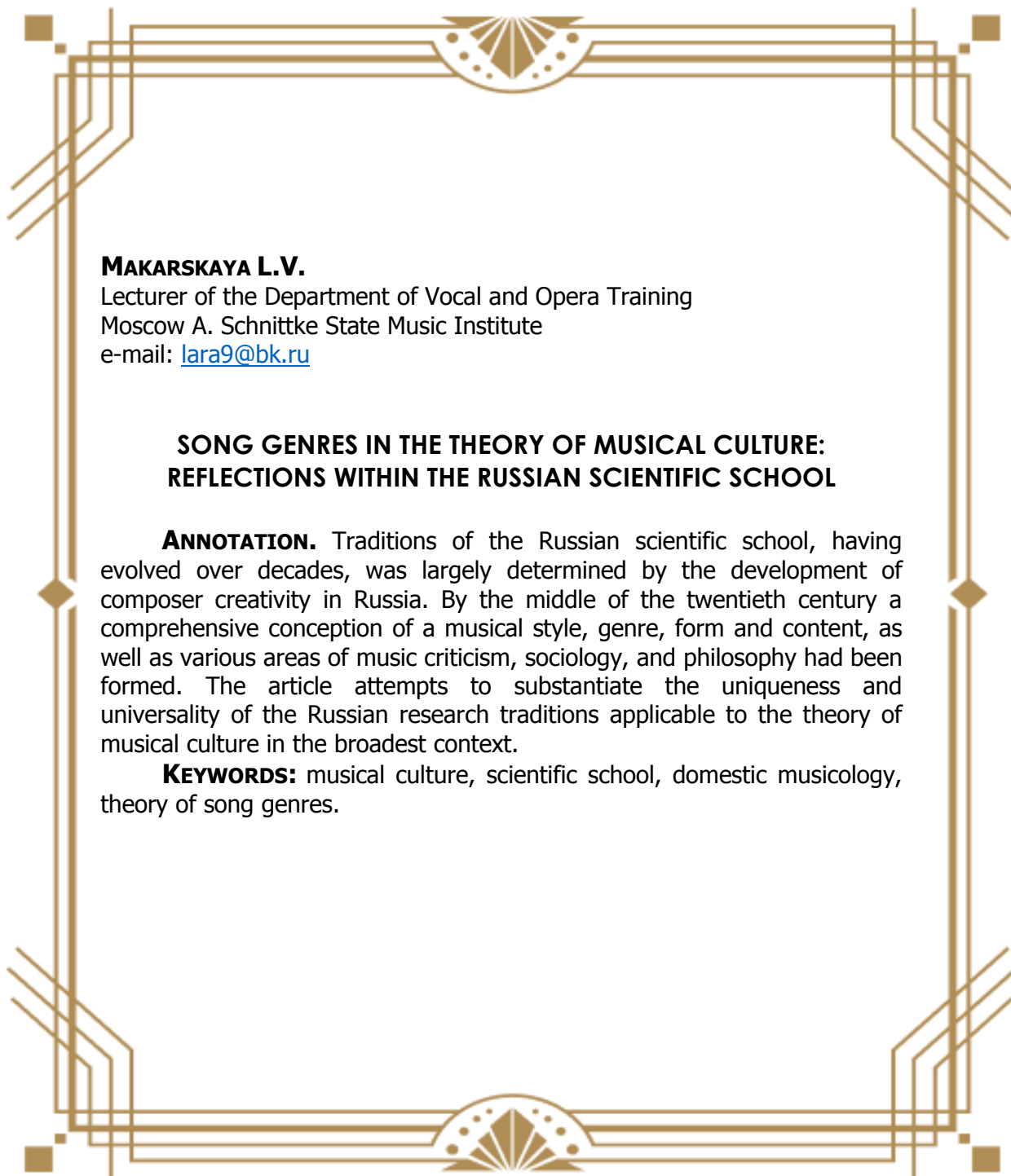
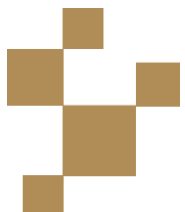
Однако, к концу XX века интерес к песенным жанрам заметно снизился, что обусловлено, с одной стороны, переоценкой советского музыкального наследия, а с другой – утратой своих позиций самой массовой песней: происходит «её неуклонное угасание и уход с исторической сцены к концу 1980-х годов» [4, с. 447]. На смену ей пришли новые реалии массово-популярной музыки, существенное расширение жанрово-стилевых рамок песенного искусства, коммерциализация эстрады по западному образцу, в связи с чем растёт потребность в новых аналитических подходах к песенным жанрам в современной культуре. Сейчас эти задачи стоят перед музыковедами XXI толетия, в руках которых – будущее отечественной научной школы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Ред. и вступ. статья Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. – 142 с.
2. Беляев В. М. Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах: (С 47 нот. примерами в тексте) / В. Беляев, преп. Петрогр. консерватории. – Москва: [скл. изд. у авт.], 1915. – 58 с.: нот.
3. Глушаков Я. В. Массовая песня в отечественной культуре первой половины XX века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Глушаков Ярослав Владимирович; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2016. – 24 с.
4. Глушаков Я. В. Великая отечественная война. Песенное наследие / Я. В. Глушаков // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2020. № 2. – С. 111–117.



5. Григорьев А. А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны / Аполлон А. Григорьев; вступ. ст. В. Ф. Саводник. – Москва: Типо-литография Высочайше утвер. Т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1915 (Пименовская ул., с. д.). – IV. – 60 с.
6. Дружкин Ю. С. Песня как социокультурное действие / Ю.С. Дружкин. – М.: Государственный институт искусствознания, 2013. – 226 с.
7. Каркина С. В. Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении: Учебное пособие для студентов средних и высших учебных заведений музыкально-педагогических специальностей, преподавателей музыки. – Казань: К(П)ФУ, 2011. – 52 с.
8. Марков А. В. От идеализма к неомарксизму. Часть 3. Борис Асафьев / А. В. Марков // Артикульт. – 2021. – №4 (44). – С. 110-117.
9. Михайлов М. К. Стиль в музыке : Исследование / М. Михайлов. – Ленинград: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1981. – 262 с. : нот. ил.
10. Науменко Т.И. Музыкаведение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы). – М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. – 212 с.
11. Ожегов С. И. (1900-1964). Толковый словарь русского языка: 100000 слов, терминов и выражений: [новое издание] / Сергей Иванович Ожегов; под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – М.: Мир И образование, 2015. – 1375, [1] с.
12. Разумовский Д. В. Музыкальная деятельность князя М. Ф. Одоевского. – [Электронный ресурс] – URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/vospominaniya/razumovskij-muzykalnaya-deyatelnost.htm> (дата обращения: 01.10.2023).
13. Серов А. Н. Статьи о русской музыке / А. Н. Серов. – М.: Издательство Юрайт, 2023. – 369 с. – (Антология мысли). – [Электронный ресурс] – URL: <https://urait.ru/bcode/515970> (дата обращения: 09.10.2023).
14. Смирнов В. В. Петербургские школы исторического музыкаведения и французская музыка / В. В. Смирнов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 6 (59). – С. 231-244.
15. Стахович М. А. Собрание русских народных песен. Тетр. 2 / Текст и мелодии собрал и музыку аранж. для ф.-п. и семиструн. гитары М. Стахович; Предисл. – СПб., ценз. 1852. – 11 с.
16. Франтова Т. В. Наука, рожденная из музыки (о музыкаведении отечественных композиторов в XX веке) / Т. В. Франтова // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – 2 (73). – С. 7-14.
17. Цукер А. М. Массовая музыка как барометр эпохи / А. М. Цукер // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2012. – № 6. – С. 41-45.



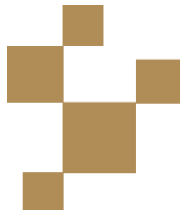
**MAKARSKAYA L.V.**

Lecturer of the Department of Vocal and Opera Training  
Moscow A. Schnittke State Music Institute  
e-mail: [lara9@bk.ru](mailto:lara9@bk.ru)

**SONG GENRES IN THE THEORY OF MUSICAL CULTURE:  
REFLECTIONS WITHIN THE RUSSIAN SCIENTIFIC SCHOOL**

**ANNOTATION.** Traditions of the Russian scientific school, having evolved over decades, was largely determined by the development of composer creativity in Russia. By the middle of the twentieth century a comprehensive conception of a musical style, genre, form and content, as well as various areas of music criticism, sociology, and philosophy had been formed. The article attempts to substantiate the uniqueness and universality of the Russian research traditions applicable to the theory of musical culture in the broadest context.

**KEYWORDS:** musical culture, scientific school, domestic musicology, theory of song genres.



**ВАСИЛЬЕВА Е. Н.**  
кандидат юридических наук,  
Почетный член Российской академии художеств  
e-mail: [office@lpg.com](mailto:office@lpg.com)



**АННОТАЦИЯ.** В данной научной статье исследуется взаимосвязь между искусством и философией в контексте современной культуры. Автор обращает внимание на то, что искусство может быть средством передачи философских идей и чувств, а разработанные в философии категории проникают в художественное мышление. Особое значение приобретает междисциплинарный подход, объединяющий искусство и философию, особенно в постмодернистском контексте. Современное искусство становится зависимым от рационального опыта философии и науки. В рамках проведенного исследования автор обращает внимание на объединение рационального и иррационального в мировоззрении современного человека, а также на размывание границ между дисциплинами. Автор подчеркивает важность плюралистического и трансдисциплинарного подхода, который позволяет художникам затрагивать новые философские вопросы.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** искусство, философия, постмодерн, современное искусство, трансдисциплинарность.





огласно Л.В. Мальцевой, искусство и философия отражают духовный мир человека и его отношения с людьми и окружающим миром [1, с. 19]. Современная наука, несмотря на свою приверженность логике, интересуется искусством как иррациональной сферой деятельности, влияющей на силу воображения и интуицию, необходимые и ученым, и философам. История восточной культуры является примером синтеза художественного осмысления мира с философским и научным восприятием. Этот смешанный подход присутствует у всех народов и отражается в пословицах, афоризмах, сказках и легендах.

Для участия человека в творческой деятельности необходимо развивать эффективное мышление. Понимание окружающего мира и отражение его явлений требуют дара восприятия, наблюдения реальности, точности и глубины анализа. Искусство объединяет когнитивное и эмоциональное отношение человека к реальности и передает информацию в оценочном аспекте. Это отражается в словах, цвете, пластических формах или музыке. Без философской мысли и художественных ценностей невозможно представить культуру. Стиль мышления, который пронизывает народные изречения, сказки и песни, книги, картины и скульптуры, свидетельствует о философском мышлении и способности воспринимать и преобразовывать мир эстетически.

Философская мысль и художественные ценности являются неотъемлемой частью культуры. В народных изречениях, сказках и песнях, книгах, картинах и скульптурах прослеживается стиль мышления, который свидетельствует о способности воспринимать и преобразовывать мир эстетически.

Г.Г. Коломиец заявляет, что как философия, так и искусство выполняют коммуникативную роль [2, с. 158]. Через философию и искусство люди могут передать друг другу свои эмоции и мысли. Наука же несет ответственность перед обществом за адекватное отображение реального мира, ее задача – объективный анализ событий. Основная цель искусства – это формирование восприятия мира и его философского осмысления. Георг Вильгельм Фридрих фон Гегель отмечал, что индивидуальность человека – не преграда для всеобщей воли, она подчиняется ей, и справедливые, морально правильные поступки, совершенные одним человеком, все равно приветствуются всеми, так как каждый понимает, что так бы поступил и сам [15, с. 46]. Этот принцип относится и к произведению искусства: даже если сам автор не создал его, он все равно находит в нем свою сущность, и произведение становится универсальным. Чем сильнее автор погружается в работу, тем большее одобрение он получает.

Философия, от начала до конца, является теоретической, а искусство – результатом работы воображения и эмоций. Философские мысли отражают свой предмет через понятия и категории. В то же



время, искусство отличается эмоциональным и образным отражением и преобразованием реальности. Однако это не означает, что в искусстве не присутствует никаких концепций. Тонкие чувства невозможны без высокого уровня интеллекта, и отсюда следует, что искусство, эстетически выражая эмоционально-интеллектуальную сторону человеческой жизни в его взаимодействии с окружающей средой, обязательно испытывает влияние философии и прочих наук.

Философское содержание искусства можно рассматривать так же, как философское содержание науки. Когда ученый изучает сущность, моральные ценности, социальную ответственность науки, он начинает рассматривать ее сущность. Категориальный аппарат пронизывает все формы мышления и художественные в том числе. Без категорий любой художник не смог бы обобщать, оценивать качество произведения, сохранять пропорции и постигать противоречия. Междисциплинарный подход к созданию произведений искусства говорит о прогрессе и растущем взаимодействии всех аспектов интеллектуальной деятельности, таких как наука, философия и искусство.

Начиная с прошлого столетия происходят изменения во взглядах на философию и искусство, что приводит к переосмыслению философами и художниками возможных форм взаимодействия между этими областями знания. Среди российских авторов первым эту проблему поднял А.Я. Зись в книге «Философское мышление и художественное творчество». В XX веке укрепляются связи между философией и искусством, что проявляется, по словам А.Я. Зисия, в том, что возникают «смешанные», «логико-контекстные» параллели [3, с. 105]. Установление более глубокой связи между философией и искусством обусловлено расширением художественных и философских практик в эпоху постмодернизма и стиранием границ между этими науками.

В контексте постмодернистской ситуации, сближение и взаимодействие философии и искусства ставят вопрос о формировании особого мировоззрения, включающего элементы как философских, так и художественных знаний. При этом, разнообразие форм искусства позволяет установить многоплановый диалог между философией и художественным творчеством. В. Конев считает, что роль философии во взаимоотношениях с искусством сводится к «проверке пути культурного развития» [4, с. 51-56]. В свою очередь Э. Сурио говорит о формировании философией и искусством «симбиоза эпохи» [5, с. 106]. Анализ философии и искусства может помочь понять, какие цели преследует конкретное общество и куда оно движется.

В конце XX века произошло значительное изменение в философии, которое привело к тому, что она стала более ориентированной на вопросы о происхождении мира и смысле жизни. Отличительной чертой становится то, что философия, помимо наличествующего интеллектуального элемента, перенимает интерес к эстетическому

созерцанию и созиданию, поэтому она определяется В. Канке как «чувственно-эстетическая» [6, с. 10]. Обращение философии к искусству и эстетике приводит к изменению процесса познания. Для постнеклассической философии характерен индивидуальный, интуитивный и иррациональный подход. По утверждению Л.Б. Капустиной: понятия «универсального, абсолютного, этически оправданного» [7, с. 32], с другой стороны, неинтересен для философии современного периода. Интерес к искусству не ограничивается философами чувственно-эстетической школы. В эпоху постмодерна теоретики и ученые обращаются к методологии искусства, потому что искусство может помочь им понять мир и себя.

Искусство тоже может влиять на философию. С начала XX века художники стали использовать рациональные методы, и поэтому искусство стало более концептуальным. Сегодня искусство все больше интересуется философскими и научными формами познания, такими как слова, толкования и критика. Художники хотят выразить свое мнение о художественном процессе и результатах своей работы.

Таким образом, можно заключить, что в современной культуре актуальным становится рассмотрение рационального опыта в рамках художественной практики и обратное движение, заключающееся в интеграции иррациональных форм познания в философские и научные исследования.

Так, культура сегодня ищет способы объединить рациональное и иррациональное. Это свойство современного культурного развития находит свое отражение во многих областях, включая искусство, философию и науку. Более того, важно взаимодействие между различными дисциплинами, а также синтез методов познания таких как, например, философия и искусство.

Подобные взгляды на взаимоотношения философии и искусства являются результатом изменений, произошедших в XX веке, когда появилась, как писал А.Я. Зись, «мысль самого искусства» [3, с. 108], то есть представители искусства начали сами реализовывать интерпретацию и критику тех работ, что они создают. До этого времени искусство было ограничено только практической стороной, и в нем не было философского осмысления и анализа.

Творчество современных художников и их эксперименты – это пример того, как укрепилось взаимодействие искусства и философии. Только работая вместе, философы и художники смогут обосновать проблемы искусства или найти ответы на современные запросы. Взаимодействие философского и художественного знаний формирует новый способ понимания окружающего мира, а их синтез позволяет более глубоко проникнуть в суть бытия. Актуальное экспериментальное искусство может служить моделью для изменения философии.



То, что было сказано выше, раскрывает характер взаимоотношений между философией и искусством. Во-первых, синтез искусства и философии проявляется в художественной практике и отражает философское существование в культуре. Во-вторых, философия является источником осмысления искусства и вырабатывает теоретическое представление о природе художественной деятельности. Кроме того, некоторые исследователи, например, Г.А. Химич, видят в самой философии элементы творческой деятельности: будучи способом рационального познания, философия на протяжении собственной истории часто «обращается к образно-поэтическому, художественному» [8, с. 33]. Элементы искусства проникают в философскую работу и, явно или неявно, влияют на формирование и выражение ее принципов.

Главные идеи постмодернистской философии нашли свое визуальное выражение в художественных формах современного искусства. Эпоха постмодерна (вторая половина XX – начало XXI века) характеризуется снижением значимости социальных институтов как способов выражения ценностей. Понимание «постмодерна» применимо только к постиндустриальным обществам, именуемым «информационными».

Постмодернизм появился в середине 50-ых годов прошлого столетия в США как художественное направление, охватывающее архитектуру, скульптуру и искусство. Л.И. Горбунова утверждает, что уже на этом этапе можно выделить «эkleктизм и гибридизацию стилей» [9, с. 268], присущих современному искусству постмодерна, для которого канон – это отсутствие какого-либо канона. Постмодернистское искусство сосредоточено на сложности, многозначности и запутанности, смешивая воедино различные виды искусства, массовую культуру, средства массовой информации и историю для отражения современности. Важным становится диалог между различными видами искусства, а также использование разнообразных приемов, медиа и противоречий.

Согласно М.А. Богомоловой, в философии постмодернизм оформился в 1980-х годах как особый идеологический курс, связанный с определенным «единством философского, теоретического и методологического подходов» [10, с. 338]. Постмодернистский философский подход, охватывающий все области гуманитарного и социального знания, начал оказывать влияние на многие сферы общественной жизни, такие как политика, культура, международные отношения и т.д.

Общие принципы постмодернистского общества были описаны в работах «классических» философов постмодерна, таких как Жан-Франсуа Лиотар и Жан Бодрийяр. Они отмечали, что мировой и общественный порядок был раздроблен. Зигмунд Бауман и Лиотар подчеркивали, что люди стали меньше доверять политическим институтам

и сократили свою гражданскую и политическую активность. Средства массовой информации стали играть огромную роль и нарушили целостность социальной структуры, которая стала дискретной, разрозненной и парадоксальной. Логика единой системы коммуникации была нарушена.

Жан Бодрийяр, описывая эпоху постмодерна, заявляет о «конце социального» во время «инерции и меланхолии». В конце XX века социум как объединение людей через соответствующие взаимодействия «исчезает», будучи поглощенным «черными дырами» безразличных масс (покупателей, избирателей, зрителей). О. Чистякова утверждает, что в своих сочинениях Бодрийяр провозгласил «экстатический конец социальности в массах» [16, с. 134]: по его утверждению, социальное существование в эпоху постмодерна исчезает, потому что общество перестает быть реальным, превращаясь в знаки, симуляции и виртуальную реальность. Институциональная структура уже не является социальной, а превратилась в симуляцию. Это новое состояние социума, которое можно описать как «виртуальное общество».

Творчество художников является воплощением того, как мир воспринимается с точки зрения постмодерна. Искусство кодирует и передает идеи философии постмодернизма, и одновременно становится источником вдохновения для философских размышлений.

Одним из основных направлений искусства в эпоху постмодерна был поп-арт, возникший в 50-е годы XX века. В основе названия этого направления лежит слово «поп», обозначающее популярную музыку. В развитии поп-арта можно выделить два этапа: сборный и комбинированный. Сборный характеризуется использованием так называемых «реди-мейдов» – готовых вещей, собранных и помещенных художником в художественную обстановку (музей, галерею и т.п.).

Второй тип, комбинирующий, по мнению М. Амана, приобретает «живописные черты, так как в нем использование готовых предметов объединяется с подходами изобразительного искусства» [17, с. 19].

Граффити – это другое направление, которое появилось в результате развития постмодернистского общества. Граффити – это настенные надписи или рисунки, которые создаются на стенах зданий, автомобилей и других поверхностей. Граффити зарождается в 1960-х и, как замечает А.С. Колосов, «достигает пика в рамках молодежной культуры США в 1970-х годах» [11, с. 45].

В книге «Символический обмен и смерть» Жан Бодрийяр высказывает свои мысли о граффити. Он утверждает, что граффити следует изучать и рассматривать, в первую очередь, как социальный объект, а не как художественный. Взгляд Бодрийяра связан с тем, что он считает граффити протестом личности против обезличивания и анонимности окружающей действительности. Граффити является «противоположностью

масс-медиа» [18, с. 47]. Для постмодерна характерно сближение высокого и низкого. Это можно увидеть в граффити, которое разрушает границу между искусством и повседневной жизнью.

Е.Г. Яковлев утверждает, что на развитие искусства постмодерна также оказал влияние технологический прогресс, позволивший привнести в художественную практику «видео, компьютерные технологии, виртуальную реальность и другие медиа» [12, с. 72]. Художники объединили новые формы самовыражения с уже существующими. Но в ходе технологического развития многие постмодернисты увидели в этом опасность: Бодрийяр говорил, что технический прогресс породил симулякры, которые со временем заменят искусство в целом. Слова Бодрийяра подтверждает другой философ – Лиотар, который выражает опасение по поводу состояния современной культуры, ему «представляется действительность, которая приносит понятие бита, информационного единообразия» [19, с. 214].

Распространение идей и эстетики постмодерна на территорию Восточной Европы, включая Россию, стало новым этапом развития постмодернистского искусства. Интерес художника к метафизическим явлениям является особенностью этого этапа развития. Художники данного периода часто обращаются к образцам античного искусства и творениям эпохи Возрождения, что, по мнению С.В. Ерохина, позволяет говорить о формировании в это время «постмодернистского классицизма» [13, с. 63].

Начиная с XXI века, постмодернистское направление в искусстве и философии начинает смещать свое внимание с критики прошлого на само себя. В настоящее время мы находимся в ситуации, где философы и художники продолжают иронично рассматривать постмодерн и критиковать его, а также предпринимают попытки определить контуры нового течения, которое заменит постмодерн. Примером этого может служить работа художника У. Тернера и философов Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера в коллаборации, результатом которой стал манифест метамодернизма – направления в искусстве, которое должно заменить постмодернизм.

Постмодернистская искусственная реальность – это символическое пространство, которое почти не связано с реальным субъективным миром человека. Символическое пространство действует как отдельный мир, который не отражает и не представляет мир реальный. Такая модель современной культуры называется «культурой ксероксов» (Жан Бодрийяр). Идея «культурного ксерокса» находит свое отражение в творчестве Энди Уорхола. Бодрийяр приводит Уорхола в своих работах как пример, подчеркивая, что искусство Уорхола воплощает понятие симуляции, то есть копии реального объекта.

Для Бодрийяра симулякры наполнены социальными смыслами. Симулякры не просто являются частью символической игры или языка.

Они находятся внутри «особых отношений» и «особого устройства власти». Следуя теоретическим принципам Ж. Бодрийяра, Д.И. Чистяков подчеркивает тот факт, что медиа и «циркулирующие потоки медийной информации занимают важное место в мире симуляций» [14, с. 120]. В информационном обществе становится практически невозможно отличить реальность от симуляций, что создает проблему получения достоверных знаний, поскольку разрыв между истиной и ложью практически исчезает, а постановка вопроса и ожидание ответа становятся неразличимыми. Французский философ утверждает, что общественное мнение формируется систематично и последовательно в зависимости от целей формирования и степени воздействия на общество.

Сегодня люди живут в знаково-символическом мире, где все окружающее представлено образами, сходствами и симуляциями. С помощью современных технологий, мир симуляций может легко превратиться в виртуальный мир, а средства массовой информации создают образы и симулякры на основе отличительных свойств объекта. Сегодня производство знаков и изображений стало намного выгодней, чем создание товаров и услуг, а спрос на них во многом зависит от имиджа, который создается с помощью рекламы, СМИ и других источников информации. Продукт имеет символическую структуру, которая не соответствует реальности, создавая иллюзорный (симулятивный) образ. Покупатель приобретает не столько сам товар, сколько сформированный имидж, т.е. фактически симулякр, который трудно отличить от реальных вещей. Человек сталкивается с огромным пространством коннотаций и символов, не всегда может охватить быстро меняющиеся потоки информации, и ориентироваться в этом пространстве очень трудно.

Философия постмодерна внесла значительный вклад в изучение и предсказание движения нашей цивилизации к симулированию жизни и замене реальности на гиперреальность в обществе и культуре.

Идея философского плюрализма играет важную роль в философии постмодерна. Философы постмодерна признают, что есть множество равнозначных моделей познания, которые обеспечивают множественность знаний. Абсолютной истины не существует. Плюрализм подразумевает множественность в существовании, ценностях и социальных структурах. При постмодернистском культурном подходе становится невозможным теоретизировать строгие различия между наукой, искусством, философией, религией и иными областями человеческой культуры.

Наука и искусство помогают художникам выразить себя и задавать новые философские вопросы, связанные с онтологией, эпистемологией и этикой. Это является примером плюралистического трансдисциплинарного подхода, который стал популярным в эпоху



постмодернизма. Научное и художественное искусство имеет важное значение для науки. Оно может визуализировать сложные концепции, делать научные знания доступными для общественности. Также, художественный взгляд на научные исследования помогает выявить скрытые противоречия и моральные проблемы современной эпохи.

Фейерабенд и Гудман, говоря об плюралистическом способе познания, не только уравнивают научное, философское и художественное познание, но и устраняют противоречия между этими областями. Все они являются независимыми и равными способами познания мира и методами, которые человек может выбирать для исследования окружающей действительности.

Плюрализм искусства выражается в том, что как критики и искусствоведы, так и сами художники стали отрицать существование универсальных принципов, на основе которых должна строиться художественная практика. Это открыло искусство для экспериментов и позволило ему исследовать новые формы выражения. Плюрализм методов искусства приводит к развитию междисциплинарных отношений с другими областями культуры, что проявляется в возникновении таких направлений, как концептуализм и научное искусство. Концептуализм характеризуется тем, что в арт-объект вместо художественности добавляется выразительность, что ведет к появлению временных форм искусства, таких как перформанс, инсталляции и акционизм. Научное искусство – это попытка применить методы естественных и точных наук к созданию искусства, а затем использовать искусство для создания научных теорий. В результате, современное искусство предлагает множество новых способов выражения, которые стирают границы между искусством и научными методами.

Можно сказать, что постмодернизм способствовал переходу искусства к созданию областей, связанных с наукой или философией, где исследователи используют смешанную методологию. Подтверждением этого служит возникновение направлений в середине XX века, таких как концептуализм и научное искусство, в которых отчетливо видны идеи плюрализма. Они представляют собой синтез искусства и науки, где границы между ними стираются, и принцип множественности подходов устанавливается на практике.

Из вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. Философское мировоззрение современной личности включает в себя как рациональное, так и иррациональное знание. Оно состоит из элементов научной картины мира и первобытных, мифических представлений, проявляющихся в суевериях и религиозных верованиях.

2. Философский тип миропонимания можно рассматривать как высшую форму восприятия, несмотря на то что он появился раньше научного типа. Это связано с особенностями философского типа, который, согласно мнению Е.В. Хазиевой может «включать в себя

предшествующие типы мировоззрения, а также те, что возникли позже или одновременно».

3. Основной задачей философии является собирание, объединение самых важных фактов, событий и проблем, которые человек встречает и с которыми сталкивается в ходе своей познавательной деятельности. Философия может выполнить эту задачу, и, согласно выражению А.А. Гусейнова, она существует как «синтетическая наука благодаря своей традиционной направленности на обобщения и внимание к общим вопросам существования». Таким образом, философия способствует расширению знаний и целостности полученного знания.

4. В современном мире связь между философией и искусством обусловлена тем, что границы между этими дисциплинами стираются. Современная культура стремится объединить рациональное и иррациональное. Эти особенности культурного развития находят отражение в искусстве, науке и философии. В настоящее время особенно актуально взаимодействие между различными дисциплинами, а также синтез подходов к познанию, например, на стыке философского и художественного знаний. Таким образом, сочетание философского и художественного познания формирует новый подход к изучению окружающего мира, а их взаимопроникновение позволяет глубже понять вопросы бытия.

5. Эпоха постмодерна привела к развитию плюралистического, трансдисциплинарного подхода, когда искусство, философия и наука становятся взаимосвязанными и помогают художникам выразить себя и ставить новые философские проблемы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мальцева Л. В. Искусство, философия, общественное сознание / Л. В. Мальцева // Общество: философия, история, культура. – 2012. – №1. – С. 19-22.
2. Коломиец Г. Г. Искусство как способ быть в мире, или к вопросу о коммуникативной функции искусства / Г. Г. Коломиец // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2007. – №7. – С. 158-162.
3. Зись А. Я. Философское мышление и художественное творчество / А. Я. Зись. – М.: Искусство, 1987. – 255 с.
4. Конев В. А. Искусство и философия: полюса, стягивающие культуру // В диапазоне гуманитарного знания. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 51-56.
5. Сурио Э. Искусство и философия / Э. Сурио // Вопросы философии. – 1994. – №7-8. – С. 106.
6. Канке В. А. Философия / В. А. Канке. – М.: Логос, 1998. – 288 с.
7. Капустина Л. Б. Взаимодействие философии и искусства как предмет теоретического осмысления в западной культуре: дис. д-ра филос. наук. – СПб.: СПбГУ, 2005. – 315 с.



8. Химич Г. А. К вопросу о философии и семиотике художественного текста / Г. А. Химич // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2010. – №2. – С. 33-40.
9. Горбунова Л. И. Постмодерн как тенденция развития культуры XX века / Л. И. Горбунова // Вестник Мурманского государственного технического университета. – 2011. – Т. 14. – №2. – С. 265-271.
10. Богомолова М. А. Становление философской концепции постмодернизма / М. А. Богомолова // Вестник Чувашского университета. – 2008. – №4. – С. 338-341.
11. Колосов А. С. История граффити движения и его современные российские особенности / А.С. Колосов // Вестник славянских культур. – 2012. – Т. 3. – №XXV. – С. 45-49.
12. Яковлев Е. Г. Художник в технотронном мире / Е.Г. Яковлев // Философские науки. – 1991. – №5. – С. 72.
13. Ерохин С. В. Концепция постмодернистской архитектуры Чарльза Дженкса / С. В. Ерохин // Манускрипт. – 2017. – №10-1(84). – С. 63-68.
14. Чистяков Д. И. Виртуализация общества и теория гиперреальности Ж. Бодрийяра в коммуникационном пространстве / Д. И. Чистяков // Философия права. – 2014. – №1(62). – С. 120-122.
15. Hegel Georg Wilhelm F. Sämtliche Werke. Dritter Band: Philosophische Propädeutik, Gymnasialreden und Gutachten über den Philosophie-Unterricht. – Fr. Frommans Verlag, Stuttgart, 1927. – 335 p.
16. Chistyakova O. Postmodern Philosophy and Contemporary Art: 4th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2018), 2018. – P. 131-136.
17. Amana M. Pop Art and After. – N.Y., 1966.
18. Baudrillard J. Symbolic Exchange and Death. – London, 2000. – 387 p.
19. Lyotard J.-F. Die Moderne tedigiten. Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Postmoderne-Diskussion / von Wolfgang Welsch. – Berlin, 1994. – 322 p.

**VASILYEVA E.N.**

Candidate of Juridical Science,  
Honorary Member of the Russian Academy of Arts  
e-mail: [office@lpg.com](mailto:office@lpg.com)

**INTERACTION OF ART AND PHILOSOPHY**

**ANNOTATION.** The article explores the interaction of art and philosophy in the context of a modern culture. The author appeals to the fact that art can serve for transmitting philosophical ideas and feelings; that the categories, determined by philosophy, penetrate into artistic thinking. An interdisciplinary approach relating to both art and philosophy is of particular importance, especially in a postmodern context. Contemporary art becomes dependent on the rational experience of philosophy and science. Within the research the author draws attention to the interconnection of the rational and irrational peculiar to a modern comprehension of the world, as well as to the blurring of boundaries between disciplines. The author emphasizes the importance of a pluralistic and transdisciplinary approach, which allows artists to address new philosophical issues.

**KEYWORDS:** art, philosophy, postmodern, contemporary art, transdisciplinarity.

**Анкуда Т. Н.**  
делопроизводитель,  
СПБ ГБУК «Государственный Андреевский оркестр»  
e-mail: [tatsianaankuda@mail.ru](mailto:tatsianaankuda@mail.ru)



## К ВОПРОСУ О ВНЕЛОКАЛЬНОМ СПОСОБЕ КОММУНИКАЦИИ В ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

**Аннотация.** Феномен внелокальной коммуникации является предметом активного интереса исследователей из разных областей научного знания – от квантовой физики до этномузыкологии. В данной статье эта проблема рассматривается сквозь призму традиционного инструментализма. Опираясь на методологические концепции ведущих отечественных и западных этномузыковедов и собственные экспедиционные материалы, автор представляет схему, отражающую принцип взаимодействия адресанта и адресатов в коммуникативном акте, реализованном посредством музыкального орудия. Исходя из типологии пространств, сформулированной Г. Орловым, автор предлагает определение внелокальной коммуникации как такого типа общения, который обладает трансцендентным потенциалом, позволяя человеку контактировать в пространствах различной природы. В заключении отмечается, что поиск трансцендентного опыта в настоящий момент является общей тенденцией как для научного сообщества, так и для общества в целом. Перспективным в исследованиях данной направленности видится объединение методологических ресурсов точных и гуманитарных наук.

**Ключевые слова:** междисциплинарность, традиционный инструментализм, ритуально-обрядовые практики, музыкальная коммуникация, внелокальная коммуникация.



настоящее время в научном сообществе существует тенденция к преодолению разрыва между гуманитарным и естественнонаучным знанием. Зачастую обнаруживается, что обе эти области знания имеют общий предмет исследования, а наиболее релевантным подходом к его изучению является междисциплинарный подход. Одним из таких предметов исследования, одновременно находящихся как в предметной сфере этномузыкологии, как гуманитарной дисциплины, так и в поле интересов естественных наук, является феномен внелокальной коммуникации, речь о котором пойдет в данной статье.

На наш взгляд, подобного рода исследования в области этномузыкологии могут подарить надежду на преодоление стереотипов мышления и восприятия традиционной музыкальной культуры, в особенности таких, что порождают ограниченную, обезличенную и сведенную лишь к коллекционированию и каталогизации музыкального материала научную позицию.

Процесс подготовки к некоторому «переходу» в иное качество изучения традиционного инструментализма начался еще в середине XX века и четко ощущался в работах ведущих отечественных и западных исследователей того времени (подробнее см. [1; 3]). Американский антрополог и этномузыколог А. Мерриам предельно точно озвучивает существующую, очевидно, и по сей день ситуацию в сообществе исследователей этномузыкологов: «...мы разбираемся в звуковой организации [артефакта] намного лучше, чем, собственно, в процессе [его] продуцирования» [8]. Он же говорит о том, что исследователям следовало бы перестать ограничиваться рассмотрением вопросов «что?» и «где?», а сосредоточиться на вопросах иного порядка – «как?» и «почему?» (подробнее см. [1; 3]). Один из основоположников отечественной этнографии К.В. Квитка постулирует такой подход к изучению традиционного инструментализма, когда музыкальное творчество изучается без отрыва от, собственно, создателя, а музыкальный инструмент воспринимается как составная часть сложного полифункционального синкретичного явления – народного художественного творчества. Новаторский для своего времени подход К.В. Квитка отобразил на схеме (Рис 1).

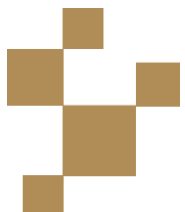


Рис. 1. Схема К.В. Квитки. Принцип исследования системы традиционного инструментализма.

В контексте данного исследования мы, прежде всего, рассматриваем коммуникативный аспект художественного творчества традиционного музыканта. В данном случае нас интересует тот тип музыкальной коммуникации, который, в особенности, характерен для архаичного периода традиционного инструментализма – внелокальная коммуникация.

Народное художественное творчество – это сложное полифункциональное явление. Народная инструментальная музыка была не только досуговой практикой – «искусством» в современном понимании этого слова, но находилась в синкретичном единстве с самой жизнью. Она пронизывала быт, повседневность, единовременно овеществляла в звуках порядок мироустройства и апеллировала к Высшим силам большим, чем человек. Доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории Т.В. Чередниченко говорит об этом так: «Народная музыка дублирует все аспекты жизненного распорядка. Она есть звучащая повседневность. В традиционной народной культуре человек омузыкаливает все» [7, с. 79]. Одной из первичных форм инструментального звукотворчества явилась инструментальная сигнальность (подражание голосам животных и птиц в качестве манков у охотников, сигнальные наигрыши устрашения успокоения скота, звуковое информирование, связанное со времяизмерительностью – суточная и годовая цикличность и др.) как одна из форм невербальной коммуникации. Однако адресность подобной коммуникации не ограничивалась человеком, сообществом и даже окружающей природой, выходя за пределы эмпирически постигаемого мира – в мир нематериальный.

Повсеместно практики воздействия на материальный мир посредством общения с миром иным или при помощи неких манипуляций, производимых человеком, принято называть магическими. Согласно крупнейшему представителю культурной антропологии, фольклористу и этнологу Дж. Фрэзеру, «...магия базируется на двух допущениях “подобное порождает подобное” (т. е. следствие “похоже” на причину) и “часть замещает целое”» [7, с. 82]. Доктор искусствоведения, один из крупнейших представителей петербургской школы инструментоведения И. Мациевский так классифицирует способы магического воздействия: «они [традиционные музыканты] опирались на древнее представление о равноценности или даже тождественности причинным связям связей явлений по сходству, смежности, либо по метонимии (связи частей и целого)» [5]. Такого рода коммуникацию с иным миром (высшими силами, миром духов), используемую человеком в ритуально-обрядовой практике с целью реализации собственного намерения (по достижению жизненного благополучия, воздействия на погодные условия, на другого человека и т.п.), мы можем



назвать внелокальной коммуникацией, когда адресант и адресат находятся в пространствах различной природы.

Итак, под внелокальной коммуникацией мы понимаем такой тип общения, который обладает трансцендентным потенциалом, позволяя человеку контактировать в пространствах различной природы – как физических (коммуникация адресата и адресанта, дистанцированных друг от друга, и, возможно, разнесенных во времени), так и в пространствах, существующих «на чувственном, мыслительном и духовном уровнях» [6] (когда осуществляется контакт с божеством, миром духов, ноосферой и т.п.).

Так, по аналогии со схемой К. В. Квитки (Рис. 1), мы можем предложить схему, отражающую принцип взаимодействия адресанта и адресатов в коммуникативном акте, реализованном посредством музыкального орудия (Рис. 2).

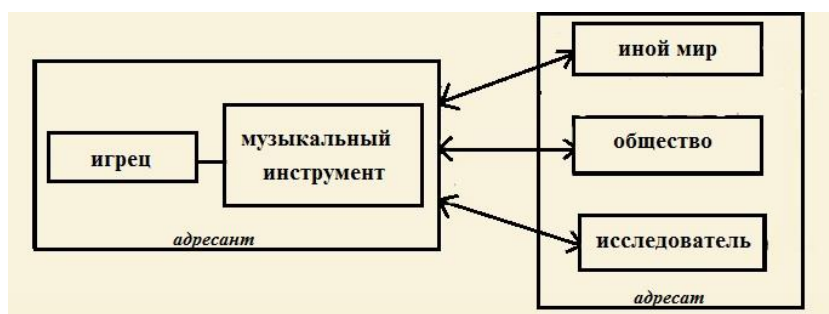


Рис. 2. Коммуникативный акт в инструментальной традиции

Следует сразу оговориться, что предложенная нами схема иллюстрирует исключительно вектор коммуникации. Здесь мы не имеем в виду направленность воздействия. Поясним. Данная схема подразумевает иллюстрацию трех типов коммуникативного акта, различающихся составом участников (игрец – исследователь, игрец – общество, игрец – иной мир). Заметим, что комплиментарно К.В. Квитке состав участников был сохранен без изменений. В ином же случае, для рассмотрения схемы с точки зрения процесса коммуникации между музыкантом и слушателем (адресантом и адресатом), адресатов «общество» и «исследователь» можно было бы объединить в гипероним «человек». Впрочем, все перечисленные нами адресаты могли бы являться участниками единого коммуникативного акта с игроцом. Таким образом, адресант – игрец – обращается к адресату (адресатам) посредством музыкального орудия – медиатора (посредника как между человеком и человеком, так и между человеком и миром иным).

Как показано на схеме, разнонаправленные стрелки обозначают адресность сообщения: это может быть как прямое обращение адресанта к адресату (адресатам), так и «инверсия» – ответ адресатов адресанту.

Следует еще раз подчеркнуть, что в данном случае на схеме отображена исключительно адресность, а не вектор воздействия сообщения, его «желаемый результат». Принимая во внимание факт, что взаимодействие участников коммуникативного акта (в особенности, когда речь идет об общении с миром иным) подразумевает некоторое взаимное воздействие – как во время обращения, так и во время ответа, – мы должны были бы внести некоторые коррективы в графическом отображении. Если в случае адресанта направление стрелки на схеме может одновременно отображать как адресность, так и направленность воздействия, то в случае адресата – к примеру, такого, который находится в ином пространстве, – стрелка, отображающая адресность ответа и воздействия, должна была бы быть направлена не только к отправителю сообщения, но и на иных участников, если таковые имеются. В контексте данного дополнения уместно вспомнить высказывание Шри Нисаргадатта Махарадж, одного из представителей учения недвойственности, который говорил так: «Причины и следствия бесчисленны в своём количестве и разнообразии. Всё влияет на всё. В этой вселенной, когда изменяется одна вещь, меняется всё. Отсюда и великая сила человека менять мир, изменяя себя».

Феномен внелокальной коммуникации, являющийся естественным способом жизни традиционного музыканта архаичного периода, в настоящее время стал объектом исследования представителей наиболее перспективных областей науки – когнитивистики и физики (в частности, квантовой теории), что подтверждает условность границы между естественнонаучным и гуманитарным знанием на современном этапе развития. В 2017 году ведущие нейрочеловеки России, в том числе профессор СПбГУ, нейролингвист, популяризатор науки Т.В. Черниговская, посетили духовного лидера тибетского буддизма, лауреата Нобелевской премии Далай Ламу, чтобы обсудить результаты последних исследований российских ученых в области изучения феномена сознания. Стоит отметить, что значительное внимание было уделено вопросам, касающимся музыки и языка, а также, безусловно, практике медитации. Удивительным кажется тот факт, что сегодня ученые, в распоряжении которых новейшее высокотехнологичное оборудование, в поиске ответов на свои вопросы обращаются к традиционным духовным практикам. Еще один яркий пример взаимопроникновения и взаимодополнения естественнонаучного и гуманитарного знания – это научная деятельность профессора факультета теоретической физики университета Орегона Амита Госвами. Будучи воспитанным в индийской традиции, Амит с раннего детства рос в атмосфере традиционных индийских духовных учений и даже владел игрой на традиционном музыкальном инструменте. Свою научную карьеру Амит начинал как апологет классической (ньютоновской) физики, однако, позже, действительно ярко его талант проявился в исследованиях новой научной парадигмы – «наука внутри

сознания». Один из показательных экспериментов, представленных Амитом, и впоследствии неоднократно воспроизводимый учеными, связан с феноменом внелокальной коммуникации: в результате ментального контакта у физически изолированных участников эксперимента активизировались аналогичные участки мозга [4].

В экспедиционных исследованиях в Смоленской области, в личном общении с информантами – носителями инструментальной традиции данной местности, нами были зафиксированы примеры подобного рода внелокального способа коммуникации с миром иным посредством музыкального орудия. Естественным образом, в большинстве случаев, примеры, рассказанные нам информантами, являются воспоминаниями об инструментах и обрядовых практиках, бытовавших ранее на этих землях. Так, по свидетельству В.Ю. Платонова (г. Десногорск, Смоленская область), прежде чем сеять, следовало «пробудить землю» – обратиться к духам земли, тогда и урожай будет хорошим. Владимир Юрьевич рассказывал так: «...мне рассказывали, что перед тем как пахать землю, часто нанимали дударов, они ходили и играли для земли. Вот таким образом они “будили землю”. Считалось, что после хождения дударов – как правило, это были пастухи, которые играли на волынках, – урожай будет хороший». Еще один из инструментов, который использовали для общения с миром иным, был инструмент женской музыкальной традиции – шаркун (шаркунок). Берестяной шаркун дарили на рождение ребенка, считалось, что издаваемое им во время игры «шарканье» отгоняет злую силу. Не только звук, но и форма музыкального инструмента имела важное сакральное значение [2]. Таким образом, «сообщение», направленное к адресату в иной мир, происходит на нескольких уровнях («каналах») – визуальном и вербальном.



Рис. 3 Смоленский берестяной шаркун (г. Десногорск. Смоленская область. Из коллекции В.Ю. Платонова). Фото автора.



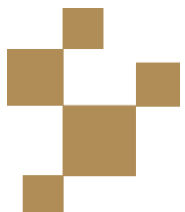
Смоленский пастушеский рожок также использовался традиционными музыкантами для коммуникации с иным миром с целью реализации собственного намерения (в данном случае – охраны скота). Поэтому и сам инструмент, и игра на нем наделялись обережными свойствами [там же]. Множественные примеры подобного рода общения с миром иным посредством музыкального инструмента и исполняемой на нем музыки известны у народов, где связь музыки и культа сохранилась по сей день.

Стремление ко взаимодействию с «чем-то большим» – будь то раскрытие внутренних резервов и преодоление их пределов или подключение к Внешнему Ресурсу (условно Высшему Разуму) – ощущается сейчас как никогда остро<sup>1</sup>. Сегодня сама идея того, что человек может воплотить свое намерение путем нематериального стимулирования реальности, то есть, по сути, стать творцом своей жизни, возбуждает интерес не только научного сообщества, но и общества в целом. В век информации, с постоянно ускоряющимся темпом жизни, навязанными стандартами успешности, комфорта, красоты, пропагандируемыми в цифровых пространствах, а также с потерявшим всякие разумные пределы потреблением<sup>2</sup> человек логически приходит к парадоксальному состоянию – «у меня есть всё – и нет ничего». На пике популярности среди думающей молодежи сейчас такой вид отдыха, как ретрит (англ. to retreat – «уединяться», «ретиrowаться»). В некоторых случаях подобная «перезагрузка» представляет собой десять дней молчания и медитации.

В настоящее время, когда мировоззрение человека в большой мере наукоцентрично, сильнее возрастает его потребность в трансцендентном опыте, в выходе за пределы обыденного. Таким образом, возможно, ответы на насущные вопросы современной науки следует искать не только в исследовательских лабораториях, но и в опыте архаичных культур, в том числе – в традиционных художественных практиках. Такой диалог времен мог бы стать ключом к открытиям будущего, ведь как заметил А. Эйнштейн, «линия раздела между прошлым, настоящим и будущим – это только иллюзия, какой бы прочной она не была».

<sup>1</sup> Также стоит отметить беспрецедентный интерес к различного рода литературе по личностному росту отечественных и зарубежных авторов, часто ориентированной на эзотерические знания: например, «Трансерфинг реальности» В. Зеланда, книги Э. Толле и др.

<sup>2</sup> В качестве одного из примеров можно привести видеоролики популярной соцсети TikTok, где человек просто ест перед камерой, вызывая тем самым ажиотаж зрителей.



ЛИТЕРАТУРА

1. Анкуда Т. Н. Реализация когнитивного подхода в изучении этнической инструментальной традиции // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – №3. – С. 84-97.
2. Анкуда Т. Н. Синестезийность художественного восприятия в традиционном инструментальном искусстве // Искусство и образование. – 2021. – №6 (134). – С. 205-211.
3. Анкуда Т. Н. Системно-этнофонический метод как реализация интегративного подхода в этноорганологических исследованиях // Сравнительное искусствоведение – XXI век. – Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15-16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.- сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. – С. 89-111.
4. Документальный фильм-интервью с Амитом Госвами «The Quantum Activist». – [Электронный ресурс] – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ipRa5LcUiQg> (дата обращения: 16.09.2023).
5. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С. 65.
6. Орлов Г. Дерево музыки / Под. ред. Л. Ковнацкой. – Вашингтон-Санкт-Петербург: Сов. Комп., 1992. – С. 223.
7. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – М.: Аллегро-Пресс, 1994.
8. Merriam A. P. The Anthropology of Music. – Evanston, 1964. – P.7.

**ANKUDA T.N.**

Account executive,  
St. Petersburg State Orchestra named by V. Andreev  
e-mail: [tatsianankuda@mail.ru](mailto:tatsianankuda@mail.ru)

**ON THE ISSUE OF THE EXTRA-LOCAL METHOD OF  
COMMUNICATION IN TRADITIONAL INSTRUMENTAL PRACTICES**

**ANNOTATION.** The phenomenon of the extra-local communication is the subject of great interest for researchers from various fields of scientific knowledge - from quantum physics to ethnomusicology. The article examines this problem through the prism of traditional instrumentalism. Taking into consideration methodological concepts of the leading Russian and Western ethnomusicologists and his own expeditionary materials, the author presents a diagram to reflect the principle of interaction between the addresser and recipients in a communicative act realized through a musical instrument. Based on the typology of spaces formulated by G. Orlov, the author proposes a definition of the extra-local communication as a type of communication that has transcendental potential, allowing a person to communicate in spaces of different nature. In conclusion, it is noted that the search for transcendental experience is currently a general trend for both the scientific community and society as a whole. Combining methodological resources of the exact sciences and the humanities seems promising in research in this area.

**KEYWORDS:** interdisciplinarity, traditional instrumentalism, ritual and ceremonial practices, musical communication, extra-local communication.

**Дэн Мэнтао**

аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

e-mail: [424156319@qq.com](mailto:424156319@qq.com)



**ОСОБЕННОСТИ РАННЕГО ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ  
П.И. ЧАЙКОВСКОГО НА ПРИМЕРЕ  
ШЕСТИ РОМАНСОВ ОР.6**

**Аннотация.** Вокальная лирика малой формы – одна из важных областей творчества Петра Ильича Чайковского, которая невероятно значима как сама по себе, так и в качестве своего рода «лаборатории» для других произведений композитора. Актуальность данной статьи заключается в недостаточной разработанности раннего творчества Чайковского вообще и романсов, в частности с точки зрения характерных черт, присущих и более поздним сочинениям композитора. Предмет данного исследования – шесть романсов ор. 6, которые были написаны Чайковским в 1869 году. Цель статьи – на примере первого цикла романсов выявить характерные особенности раннего композиторского стиля, а также отметить элементы, которые находят отражение в музыке разных периодов творчества композитора. В данной статье мы анализируем мелодическую линию вокальной партии, рассматриваем приемы работы композитора с поэтическим текстом, а также обращаемся к анализу формы романсов. В результате мы приходим к следующим выводам: в этом раннем цикле уже проявились элементы зрелого композиторского стиля, такие как секвенции, опевания и элегичность, они органично встраиваются в творчество Чайковского в целом, что может стать благотворной почвой для дальнейших исследований раннего творчества композитора.

**Ключевые слова:** П.И. Чайковский, романсы, раннее творчество, элегичность, композиторский стиль, камерно-вокальная музыка, вокальный цикл.



Романсы, как значительная и важная часть композиторского творчества Чайковского, рассматриваются в монографических исследованиях отдельно и в связи с оперным наследием композитора, а также в книгах, посвященных исключительно его творчеству. Например, во втором томе «Истории русской музыки» Ю.А. Розановой [1], в главе VI «Романсы. Хоровые произведения. Кантаты» приведены краткие характеристики романсов разных лет. Е.М. Орлова в книге «Романсы Чайковского» [2], изданной в 1948 году, раскрывая этот жанр в творчестве композитора, исследует стилистические особенности романсов и отношение Чайковского к поэтическим первоисточникам, а также дает краткую характеристику нотных эскизов и рукописей. Ван Ши Жан [3] рассматривает романсы ор.6 с точки зрения романсной лирики композитора и ее интерпретации вокалистами, а также в отдельной статье [4] дает их исполнительский анализ.

Шесть романсов ор.6 [5] – одни из первых дошедших до нас образцов этого жанра у композитора. Интересно, что рядом стоящий ор.5 – это «Романс» для фортепиано фа минор, который написан годом раньше и посвящен оперной певице Дезире Арто. К моменту появления цикла шести романсов в 1869 году Чайковский уже был автором оперы «Воевода», Первой симфонии, некоторых фортепианных пьес. Музыкальным обществом романсы были приняты очень тепло, Г.А. Ларош писал о них в «Московских ведомостях» [6, с.14-15]: «Не могу обойти молчанием одного весьма крупного факта в литературе романса: это недавно вышедшие шесть романсов г. Чайковского». В этой же заметке автор упоминает, что известная певица Елизавета Лавровская исполняла в своем концерте романс «Нет, только тот, кто знал», который и в настоящее время, вместе с романсом «Отчего?» из этого же цикла пользуется популярностью у исполнителей.

Первый романс «Не верь, мой друг» написан на стихи А.К. Толстого. В оригинале стихотворение состоит из двух строф, но Чайковский в конце повторяет первую строфу и таким образом получается трехчастная репризная форма. Вокальная мелодия очень отзывчива и внимательна к словам, но буквально их не иллюстрирует. В первой строфе говорится о верности, о временном охлаждении чувств, которые возвращаются как отливная волна, стремящаяся к берегу. Интонации очень мерные, качающиеся – романс начинается с опевания второй ступени до-диез минора с повтором фразы. Есть движение по трезвучию: сначала по звукам субдоминанты, а затем по звукам тоники – все это придает ощущение устойчивости, спокойствия и подчеркивает смысловую составляющую текста. Нередко музыкальные фразы начинаются с затакта, что может говорить о волнении лирического героя, сбивчивости дыхания. Средняя часть более речитативного склада, она передает порывистость, страстность, заключенную в стихотворных строках. В репризе последняя фраза сглажена: вместо диапазона септимы –

диапазон квинты и качание между первой, третьей и пятой ступенями. В музыке романса «Не верь, мой друг»), как и в его стихотворном тексте, сливаются движения души и образы природы, и также тонко соединяются речевые интонации стихотворения с декламационностью вокальной партии романса. Об этом феномене пишет О.П. Белова в своей статье, посвященной романсовой мелодике и работе композитора со словом: «Для Чайковского текст поэтического стихотворения и его интонационный строй – один из компонентов единого интонационного целого, развертывающегося по законам музыкальной логики» [7, с. 110].

За первым следует намного более сумрачный, трагический романс «Ни слова, о друг мой»), в котором раскрывается тема одиночества, скорби и тоски по ушедшему счастью. Поэтической основой становится перевод А.Н. Плещеева стихотворения «Молчание» австрийского поэта Морица Гартмана. Чайковский вновь берет стихотворный текст из двух строф и повторяет первую строфу. Первая часть более интимная, затаенная – в ней много терцовых интонаций, повторов звуков, поступенного движения. Самым протяженным становится ход вниз в пределах октавы на слова «склоняются грустные» (ивы), самая высокая нота – ми второй октавы. Интересно, что эффекта сбитого дыхания на слово «вздоха»), композитор достигает распеванием слога на вторую, слабую долю. Средняя часть, очень взволнованная по характеру, она стремительно завоевывает вокальное пространство, поднимаясь квинтовыми скачками от ми первой октавы до фа-бекара второй октавы. Именно в этой части, в которой необходимо отметить характерные черты мелодики Чайковского секвенционность и опевание, наступает кульминация: мелодия, пульсирующая дуолями, доходит до самой высокой ноты в вокальной партии этого романса – соль второй октавы. Повтор фразы «Что этого счастья не стало» приносит мелодическое успокоение: мелодия не выходит за границы диапазона малой терции. Сразу же идет реприза, в которой последняя фраза «склоняются грустные ивы») звучит дважды: сначала с гаммообразный ход вниз, а затем с повторами звуков и скачками на кварту и квинту, как итог и приговор. Этот романс можно отнести к типу лирико-трагических монологов, что роднит его с циклом на стихи Д.М. Ратгауза.

Третий романс «И больно, и сладко» написан на стихотворение «Слова для музыки») русской поэтессы первой половины XIX Евдокии Ростопчиной. Оригинальное стихотворение состоит из пяти строф, где пятая – это повторение первой. Каждая строфа состоит из шести строк. Чайковский не использует четвертую строфу стихотворения, которая посвящена разлуке, и увеличивает количество строк до семи, повторяя, вероятно, ключевые, по его мнению, строки. Форму можно обозначить как сложную трехчастную с эпизодом, где каждая часть (и сам эпизод) строится неквадратно: 7+7 тактов. Крайние части – простая двухчастная форма. В первом разделе первой части много опеваний – характерная

черта и более поздней вокальной лирики Чайковского. Повтор строки «и больно, и сладко» приносит с собой интервал тритон (пониженная шестая), а третье появление этой фразы (оно есть у Растопчиной) сопровождается широкими скачками в вокальной партии на сексту, септиму и октаву. Второй раздел репризный, здесь композитор повторяет строку «и в муку свиданье» на том же музыкальном материале. Средний раздел наполнен хроматизмами, речитативными повторами звуков и увеличенными и уменьшенными интервалами. Третья часть – сокращенная реприза, здесь при очередном повторе фразы «И сладко, и больно» мелодия доходит до ля второй октавы. Эти слова, вынесенные в заглавие и звучащие так часто в романсе, подчеркивают вместе с неквадратностью формы, хроматизмами и скачками в мелодии интимный характер этого романса как лирического дневника.

Стихотворение А.К. Толстого легло в основу четвертого романса «Слеза дрожит». Из пяти строк композитор берет только две – первую и последнюю (те, которые напрямую связаны с лирическим высказыванием и не уходят в область философских рассуждений), разбивая последние строки каждой из них экстатическим «нет!». Задумчиво-страстный монолог двухчастен, две строфы положены на одну и ту же музыку, обрамляемую многозначительным фортепианным вступлением. В вокальной линии речитативные повторы звуков, движение вниз по трезвучию второй ступени, тональность которой ля-бемоль минор ощущается равноправным устоем вместе с основной тональностью соль-бемоль мажор, напоминающей об арии Гремина из «Евгения Онегина». Но именно в ля-бемоль миноре звучат две кульминации с характерной для Чайковского интонацией (восходящая малая терция с верхним опеванием через тритон) на словах «широкую как море». Еще одна яркая черта – шестая пониженная ступень. В отличие от предыдущих романсов он написан в басовом ключе, для баритона или высокого баса, но примыкает к ним с точки зрения характера высказывания – это драматический монолог.

Два последних романса – переводы Льва Мея стихотворений немецких поэтов-романтиков. Пятый романс «Отчего?» из цикла стихов Гейне «Лирическое интермеццо». Этот романс – кульминация всего цикла, он написан в двухчастной форме и построен по принципу нарастающей волны. Первый период: каждая из фраз в диапазоне кварты, вопросы «отчего» начинаются сначала дважды с ноты Ля, потом дважды с ноты Си, что создает ощущение раскачивания, собирания сил перед прыжком-взлетом. Второй период сохраняет этот принцип движения внутри кварты и частично колебание первых звуков: Ля, Ля, Си и – происходит сдвиг: последняя фраза начинается не с Си, а с До второй октавы. В третьем периоде вокальные фразы расширяются до диапазона квинты, в четвертом периоде появляется самая высокая нота в этом романсе – Ля второй октавы и самый широкий скачок – октава. «Отчего?» –

страстный порыв, как романс №3, он близок по характеру к дневнику, эмоциональному всплеску.

Завершает серию романсов опус 6 романс «Нет, только тот, кто знал» на свободный перевод Мея из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера». В романе песню на этот текст исполняют двое: арфист и девушка Миньона. В переводе Мея она становится песней арфиста, текст произносится от лица мужчины. А Чайковский, судя по тесситуре, написал этот романс для меццо-сопрано. Вновь композитор использует один из своих любимых приемов: между второй и третьей строфами он добавляет повтор первой строфы (только вместо междометия «нет» ставит «ах»), повторяя еще и две последние строки. Романс начинается с малой септимы, а ее сглаживанием, заполнением, можно назвать последующее восходящее поступенное движение в объеме кварты и уменьшенной сексты. Далее в романсе нередко встречаются скачки вверх, которые потом заполняются. Вновь (как и в романсе №4) появляются в мелодии ход на малую терцию через тритон сверху и вновь шестая пониженная ступень. Этот романс – лирический монолог героя, но при этом еще и «монотематический диалог» (Е.М. Орлова) голоса и фортепиано: основная тема, звучащая в вокальной партии, возникает сначала в инструментальном вступлении, а затем интонационно развивается в партии фортепиано.

Этот «монотематический диалог» является приметой симфонического мышления Чайковского, он характерен для романса опус 6 «Отчего?», романсов «Среди шумного бала», «То было раннюю весной...», а также его опер и произведений других жанров. Внимательное рассмотрение вокальных линий цикла ранних романсов дает понимание тонкой связи между всеми номерами, а также с более поздними сочинениями: гаммообразное движение («Нет, только тот, кто знал»), секвенции («Ни слова о друг, мой» и «Отчего?» ор.6, тема Татьяны («Евгения Онегина»), «Благословляю вас, леса» ор.47, «Ночь» ор.73), музыкально-самобытное переосмысление и авторская работа со стихотворением-первоисточником, интонационное единство и развитие в дальнейшем мелодических зерен, содержащихся в первых фразах, а также монологичный, исповедальный характер высказывания («Ни слова, о друг мой» и «Слеза дрожит»).

Также одна важная и характерная особенность лирической музыки Чайковского присутствует в этом цикле: «опевание выполняет специальную выразительную функцию – функцию эмоционального наполнения...» [8, с.52]. Наиболее ярко опевание проявляется в первых четырех романсах опуса 6, также его можно (в разных вариантах, что требует отдельного исследования) найти, в том числе, в романсе «Среди шумного бала», в оркестровой партии ариозо Германа «Прости, небесное созданье», во второй картине из «Щелкунчика».



«Склонность к меланхолии, образам светлой печали сказалась как в органичном присутствии элегических мотивов в его произведениях, так и в обращении к комплексу музыкально-выразительных средств жанра элегии», – пишет И.В. Маричева в статье «Элегичность как сущностное качество стиля П.И. Чайковского» [9, с.147]. В своем исследовании автор приводит следующие черты элегии, в том числе основываясь на книге «Выразительные средства лирики П.И. Чайковского» В.А. Цуккермана: преобладание в мелодии нисходящего движения, частое использование секундовых «мотивов-вздохов» в особенности в окончании фраз, пластичная мелодия с включением хроматизмов (по В.А. Цуккерману – «интонации эмоционального утончения»), «применение приема внутритематического контраста, проявляющегося в мелодическом, ритмическом сопротивлении» [9, с.147], а также использование альтерированной субдоминанты.

В заключение мы хотим отметить обобщающую черту композиторского стиля, к которой относится чуткое взаимоотношение выразительности музыки и настроения текста, вместе они рожают сильную эмоцию и яркий образ романса. «Примеры удачи – все лучшие его романсы – заключают в себе централизующую и концентрирующую чувства мысль-мелодию» (это не тема для разработки, не лейтмотив, а идея-импульс) [10, с. 184] – утверждает Б.В. Асафьев, и ставит на одну ступень такие романсы Чайковского, как «Страшная минута», «То было раннею весной», «День ли царит» и романсы опус 6: «Ни слова, о друг мой», «Отчего», «Нет, только тот, кто знал».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Розанова Ю. М. История русской музыки. – Т. 2. Вторая половина XIX века. Кн. 3. П. И. Чайковский. – М.: Музыка, 1986. – 278 с.
2. Орлова Е. М. Романсы Чайковского. – М. - Л. Музгиз, 1948. – 164 с.
3. Ван Ши Жан. Романсная лирика П. И. Чайковского (Ор. 6) и ее интерпретации в творчестве вокалистов // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2013. – № 161. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romansnaya-lirika-p-i-chaykovskogo-or-6-i-ee-interpretatsii-v-tvorchestve-vokalistov> (дата обращения: 23.09.2023).
4. Ван Ши Жан. Некоторые замечания по исполнительскому анализу романсов П. И. Чайковского (Ор. 6) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2013. – № 160. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-zamechaniya-po-ispolnitelskomu-analizu-romansov-p-i-chaykovskogo-or-6> (дата обращения: 30.09.2023).
5. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. – Т. 44. Романсы и песни / Редакция И. Шишова и Н. Шеманина. – М. - Л.: Музгиз, 1940. – 158 с.
6. Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. – Том II. О П. И. Чайковском, часть 2. – М.-П., 1924. – 190 с.

7. Белова О. П. Романсовая мелодика Чайковского. Между принципом стиха и принципом прозы // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти: материалы научной конференции. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 109-116.
8. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. – 244 с.
9. Маричева И. В. Элегичность как сущностное качество стиля П. И. Чайковского // Вестник ЧелГУ. – 2009. – №17. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/elegichnost-kak-suschnostnoe-kachestvo-stilya-p-i-chaykovskogo> (дата обращения: 28.09.2023).
10. Асафьев Б. В. Избранные труды. – Т. 2. – М.: Акад. Наук СССР, 1952. – 384 с.
11. Корсакова И. А. Текст и дискурс в музыкальной коммуникации / И. А. Корсакова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4, № 4. – С. 24-33. – EDN OXDBTX.

**DENG MENGTAO**

Postgraduate

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg.

e-mail: [424156319@qq.com](mailto:424156319@qq.com)

### CHARACTERISTICS OF THE EARLY VOCAL STYLE OF P.I. TCHAIKOVSKY ON THE EXAMPLE OF SIX ROMANCES OP.6

**ANNOTATION.** Chamber vocal pieces of Pyotr Ilyich Tchaikovsky is quite an extensive part of his music. They are incredibly important both on its own and as a kind of a "laboratory" for other works. The relevance of this article comes from insufficient development of Tchaikovsky's early works in general and romances in particular from the perspective of their features inherent to the composer's style. The subject of this study comprises six romances op.6, written by Tchaikovsky in 1869. The aim of the article is to identify the characteristic features of the early composer's style on the example of the first cycle of romances, as well as to present the elements peculiar to his music of different periods. As a result, we come to the following conclusions: the Six romances op.6, incorporating features of the composer's mature style such as sequences, sing for and elegiac, are integrated into Tchaikovsky's music, which may become a fertile ground for further research into the composer's early oeuvre.

**KEYWORDS:** Tchaikovsky, romances, early works, elegiac, composer's style, chamber vocal music, vocal cycle.