

ISSUE / ВЫПУСК

№1

2024

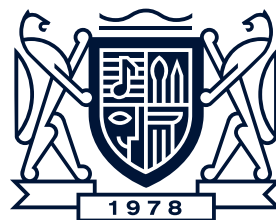
ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)
8 июля 2024 [8 July 2024]

[sgiart.ru]

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Холодова Мария Владимировна, главный редактор, кандидат
искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

Алексеева Ирина Васильевна,
доктор искусствоведения,
профессор (Россия, Уфа)

**Гаврилова Людмила
Владимировна**, доктор
искусствоведения, профессор
(Россия, Красноярск)

**Гончаренко Светлана
Сергеевна**, доктор
искусствоведения, профессор
(Россия, Новосибирск)

**Грачева Светлана
Михайловна**, доктор
искусствоведения, профессор
(Россия, Санкт-Петербург)

**Дрожжина Марина
Николаевна**, доктор
искусствоведения, профессор
(Россия, Новосибирск)

Ефимова Наталья Ильинична,
доктор искусствоведения,
профессор (Россия, Москва)

Замараева Юлия Сергеевна,
доктор культурологии,
доцент (Россия, Красноярск)

**Камедина Людмила
Васильевна**, доктор
культурологии, доцент
(Россия, Чита)

**Лаврова Светлана
Витальевна**, доктор
искусствоведения, доцент
(Россия, Санкт-Петербург)

**Лесовиченко Андрей
Михайлович**, доктор
культурологии, кандидат
искусствоведения, профессор
(Россия, Москва)

Лузан Владимир Сергеевич,
доктор культурологии,
доцент (Россия, Красноярск)

Лукина Галима Ураловна,
доктор искусствоведения,
кандидат философских наук,
доцент (Россия, Москва)

**Митасова Светлана
Алексеевна**, доктор
культурологии, доцент
(Россия, Красноярск)

**Москалюк Марина
Валентиновна**, доктор
искусствоведения, профессор
(Россия, Красноярск)

**Мостицкая Наталья
Дмитриевна**, доктор
культурологии, доцент
(Россия, Москва)

Нехвядович Лариса Ивановна,
доктор искусствоведения,
доцент (Россия, Барнаул)

Нилова Вера Ивановна, доктор
искусствоведения, профессор
(Россия, Петрозаводск)

Смагина Елена Владимировна,
доктор искусствоведения,
доцент (Россия, Волгоград)

Умнова Ирина Геннадьевна,
доктор искусствоведения,
профессор (Россия, Кемерово)

Чихачева Мария Михайловна,
кандидат искусствоведения,
доцент (Россия, Красноярск)

Цукер Анатолий Моисеевич,
доктор искусствоведения,
профессор (Россия,
Ростов-на-Дону)

Дизайн журнала –
М.П. Куликова, профессор;
И.В. Матлай, доцент

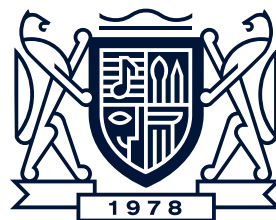
Редактор – **С.В. Бакуто**,
кандидат искусствоведения,
доцент

Адрес редакции: 660049,
Красноярск, ул. Ленина, 22
E-mail: holodova-maria@mail.ru
Website: sgiiar.ru
Журнал зарегистрирован в Фе-
деральной службе по надзору
в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуника-
ций (Роскомнадзор). Свидетельство
о регистрации СМИ Эл № ФС77-
76191 от 08 июля 2019 г. 12+
© Сибирский государственный
институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК

№1

2 0 2 4



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№1

2 0 2 4

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Гаврилова Л.В., Аргунова Л.В.

Английский театр барокко на пути к seti-orega

Ерёменко Г.А.

Музыкальный театр Запада в постоперную эпоху

Чихачева М.М., Кустова М.Л.

Современная танцевальная музыка Кубы: феномен тимбы

Холодова М.В., Азимов А.А.

Суфийская тематика в вокальном творчестве Т.З. Шахиди

45/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Чайкин С.Г.

Нотный текст и контекст в работе с обучающимися

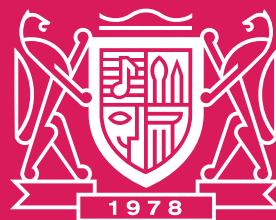
Смыслова Т.Н.

«Детская» М.П. Мусоргского в концертмейстерском классе

62/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Митасова С.А., Зайцева Ж.Н.

Интернет-культура в культурологическом дискурсе: понятие, уровни репрезентации



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

ГАВРИЛОВА Л.В.,
Аргунова Л.В.
Английский театр
барокко на пути к semi-
opera

24/

ЧИХАЧЕВА М.М.,
КУСТОВА М.Л.
Современная танцевальная
музыка Кубы: феномен
тимбы

14/

ЕРЁМЕНКО Г.А.
Музыкальный театр
Запада в постоперную
эпоху

37/

ХОЛОДОВА М.В.,
АЗИМОВ А.А.
Суфийская тематика
в вокальном творчестве
Т.З. Шахиди



УДК 78

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР БАРОККО НА ПУТИ К SEMI-OPERA

Л.В. ГАВРИЛОВА, Л.В. АРГУНОВА

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются истоки формирования жанра semi-opera во взаимосвязи с историей развития английского театра, начиная с последней трети XVI века и заканчивая 1674 годом – появлением первого образца этого жанра. Значительное внимание уделяется полемике, которая во многом предопределила отношение английской публики к театру. Авторы подчёркивают роль елизаветинской драмы и постановок шекспировских пьес, где большое место занимала музыка, отмечают влияние придворных спектаклей “Masque”. Кроме того, в статье определяется роль “Duke’s Company” Уильяма Давенанта в период Реставрации, вернувшего на сцену трагедии и комедии У. Шекспира и привлёкшего к сотрудничеству профессиональных композиторов. В совокупности все эти факторы привели к рождению нового жанра в Англии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: английский театр барокко, semi-opera, “Masque”, Шекспир, Давенант.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

ENGLISH BAROQUE THEATRE EN ROUTE TO SEMI-OPERA

L.V. GAVRILOVA, L.V. ARGUNOVA

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. This article discusses the beginning of the formation of the semi-opera genre in connection with the history of the development of English theater, starting from the last third of the 16th century and ending with 1674 – the appearance of the first example of this genre. Considerable attention is paid to the polemic, which will largely determine the attitude of the English public to the theater. The author emphasizes the role of Elizabethan drama and productions of Shakespeare’s plays, where music occupied a large place, and notes the influence of the court performances “Masque”. In addition, the article defines the role of the activities of William Davenant and his Duke’s Company during the Restoration period, which returned Shakespeare’s tragedies and comedies to the stage and attracted professional composers to the collaboration. All of these factors led to the birth of a new genre in England.

KEYWORDS: English baroque theater, semi-opera, “Masque”, Shakespeare, Davenant.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



В 1674 году в Лондоне была осуществлена постановка спектакля «Буря, или Зачарованный остров» Томаса Шедуэлла по одноименной пьесе «Буря» Уильяма Шекспира. Это знаменательное событие определило начало пути нового жанра в Англии – *semi-opera*, к сожалению, не имевшему длительную историю своего развития, но, тем не менее, давшему яркие, интересные образцы, и прежде всего в творчестве Генри Пёрселла.

В последние десятилетия этот жанр неоднократно становился предметом изучения исследователей. Среди наиболее значимых в русле заявленной темы статьи выделим работы А.В. Ткачук «"Буря" Томаса Шедуэлла: текстовые модификации либретто относительно первоисточника» [10], А.В. Переваловой «Трактовка "Морской маски" в двух бурях на либретто Томаса Шедуэлла: Пэлем Хамфри и Генри Пёрселл» [6] и её диссертация «Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века: на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира» [7], А.С. Алпатовой и В.И. Лисового «Оперы об американских индейцах А. Вивальди и Г. Пёрселла: замыслы и их воплощения» [1], С.М. Сусоевой «О музыкальном языке Генри Пёрселла в произведениях театра» [9], М.Л. Роднянской «Английские национальные традиции в "Королевей фей" Пёрселла» [8] и др.

В каждой из названных работ истоки *semi-opera* обозначены лишь в виде краткого обзора и в качестве главного указывается "Masque" (Маска)¹. В рамках данной статьи попытаемся привлечь

внимание к тем фактам истории английского театра, которые дополняют информацию о периоде становления жанра *semi-opera* и помогут объяснить причины формирования его необычного облика.

В первую очередь, отметим, что театр уже в конце XVI века стал предметом ожесточённой полемики со стороны различных представителей английского общества, не утихавшей на протяжении и последующего столетия. Именно в русле этого дискуссионного театрального контекста будет вызревать новый жанр.

Общеизвестно, что расцвет театра в Англии приходится на годы правления королевы Елизаветы I Тюдор (1558–1603 гг.) – он стал очень популярен среди самых широких слоев населения. Одновременно с этим особым влиянием в стране начали пользоваться пуритане, чья точка зрения на драматическое искусство была однозначна: «Дьявол выдумал все эти игры, медвежьи травли и тому подобное» [5, с. 230]. Искусство, по мнению пуритан, используется в злонамеренных целях, дабы растлевать народ, отвлекать его от труда, от всякой деятельности (в том числе и от борьбы за свои права). Любые развлечения мыслились пуританами как сознательный разврат, поощряемый королевской властью и официальной церковью [12, с. 66].

После открытия в Лондоне театральных зданий, таких как "The Theatre" («Театр»), "The Curtain Theatre" («Куртина») и зала для представлений в бывшем доминиканском монастыре "Blackfriars Theatre" («Блекфрайерс») нападки пуритан становятся особенно ожесточёнными. Напомним, что первое здание общедоступного театра построил в 1576 году Джеймс Бёрбедж² за городской стеной на окраине района Шордич (Shoreditch) и назвал его "The Theatre"³.

костюмов и декораций, включала балет и музыку.

² Джеймс Бёрбедж (James Burbage, ок. 1530–1597) – плотник, ставший профессиональным актёром и главой труппы «Слуги графа Лестера», глава известной театральной лондонской семьи, отец антрепренёра Катберта (1566–1636) и актёра Ричарда Бёрбеджа (1567–1619).

³ Производное от греческого «театрон» – место для зрелищ.

¹ Английская "Masque" XVI–XVII вв. – это придворное, костюмированное представление, где участвуют наиболее знатные особы. Избираемые сюжеты чаще всего заимствованы из античных мифов или средневековых романов, главными действующими лицами являются аллегорические фигуры. Маска обычно создавалась к какому-нибудь важному событию, связанному с личностью монарха: брак, рождение наследника престола, коронация, победа в военной кампании и т.д., что и определило центральную фигуру маски – фигуру короля, который пассивно или активно участвовал в маске и в композиционном плане являлся её объединяющим элементом. Маска была дивертисментом, отличалась большой пышностью



Уже в следующем году было положено начало литературной борьбы пуритан против театра, когда глостерский священник Джон Нортбрук опубликовал трактат "A treatise against dicing, dancing, plays, and interludes, with other idle pastimes" («Трактат против игры в кости, танцев, игр и интерлюдий, а также других праздных развлечений», 1577), в котором поставил театр в один ряд с игрой в карты и кости⁴. «Танцы, суетные пьесы или интерлюдии, а заодно другие пустые развлечения и тому подобное, обычно происходящее в субботний день, осуждаются авторитетом Божьего слова и древних писателей» (цит. по: [2, с. 36]). Дж.Нортбрук считал, что "The Theatre" и "The Curtain Theatre" помогают сатане совращать людей. Среди многочисленных доводов проповедника против театра также было указано языческое происхождение театрального действия.

Ещё через год священник и школьный учитель Джон Стоквуд выступил с «Проповедью, читанной у креста св. Павла» ("A sermon preached at Paules Crosse on Barthelmew day, being the 24 of August 1578"). Одно из его важных замечаний было направлено против несоблюдения воскресенья, как дня отдыха и молитвы. В своей проповеди священник задаётся вопросом: «Почему один звук трубы созывает сразу тысячу людей на представление отвратительной пьесы, тогда как целый час колокольного звона не собирает на проповедь и сотню слушателей?... Если вы пойдёте в "Театр", "Куртину" и другие места, где играют пьесы в этом городе, вы увидите, что даже в Божий день там и в других местах, которые я не стану даже называть, набивается полным-полно народу» (цит. по: [2, с. 36–37]).

В 1579 году с осуждением некоторых театральных постановок выступил священник Стивен Госсон, опубликовав памфлет "The school of Abuses" («Школа злоупотреблений»), содержащий приятное (pleasant) «осуждение поэтов, дудочников, актёров, шутов и тому подобных трутней в стране» (цит. по: [2, с. 37]). Приблизительно в 1580 году английский поэт Филипп Сидни раскритиковал драматургию общедоступных театров в трактате "An apology for poetry" или "The defense of poesie" («Защита поэзии»). Шедшие в это время на сцене пьесы, по его

мнению, не соответствовали высоким художественным критериям гуманистического искусства.

Борьба вокруг театра приобрела сложный характер. В среде самих сторонников театрального искусства обозначились два направления. Одно – академическое, тяготело к традициям высокого античного искусства и формировалось в университетской среде, другое было связано с общедоступными театрами, в которых развивалась городская драма, не стесняемая никакими учёными теориями.

В 80-х годах XVI века появляются ещё три памфлета. Два из них – "Anatomy of the abuses" («Анатомия злоупотреблений», 1583) священника Филиппа Стабза и "Mirrour of monsters" («Зерцало чудищ», 1587) писателя Уильяма Ранкинса продолжают линию Стоквуда и направлены против театра. Памфлет драматурга и театрального деятеля Томаса Лоджа "Defense of poetry, music and stage plays" («Защита поэзии, музыки и театральных пьес», 1584), наоборот, создан в поддержку театров, подчёркивая их нравственно-воспитательное значение для общества. Вслед за этим, антитеатральная полемика на некоторое время затихает. По мнению А.Аникста, «две причины заставили пуритан умолкнуть: растущая популярность театра в народной среде и покровительство, оказанное двором и знатью актёрам. Культура Англии приобрела подчёркнуто светский характер как в верхушке общества, так и в демократической среде» [2, с. 45].

Не случайно период рубежа двух столетий определяют как расцвет елизаветинской драмы. Авторы конца XVI века, в числе которых К.Марло, Д.Кид, Р.Грин, Д.Лили, У.Шекспир и другие, создали пьесы, благодаря которым театр наконец был признан и достиг подлинной художественной зрелости. Но главное, что немаловажную роль в постановках данного периода играла музыка.

В этом отношении интерес представляют наблюдения исследователей, высказанные в книге «Шекспир. Его герой и его время». В главе «Шекспировское пристрастие к музыке» существенными для проблематики статьи являются три тезиса авторов:

- «Шекспировский зритель любил музыку, требовал её в спектакле, и рискованно было не откликнуться на его настоятельное требование <...>
- Шекспир был пристрастен к музыке. Она настойчиво звучит в его пьесах, и у него говорят

⁴ Подробнее об этом в статье В.Колесник и В.Макарова [4].

о ней много и без принуждения, как о чём-то близком и милом сердцу. Среди тридцати семи пьес шекспировского канона лишь в пяти нет речи о музыке <...>.

• Шекспир <...> следовал уже сложившейся драматургической и театральной традиции. Вереница шекспировских персонажей, шекспировские сюжеты по большей части традиционны, как и многие “шекспировские” приёмы. Когда, например, могильщики у Шекспира пели, <...> он не изобретал, он использовал традиционный приём. В шекспировское время кругом писали почти как Шекспир, и появился – Шекспир. Такова закономерность: исполн подымается на подготовленной литературной почве. <...> Выдающийся современник Шекспира, “изумительный Бен”, драматург Бен Джонсон в поэтическом предисловии к изданию собрания сочинений Шекспира 1623 года точно определил историческое положение Шекспира: он возвышается над всеми, стоит особняком, но и со всеми связан, он – “душа века”» [11, с. 171–172].

Таким образом, музыка была важной частью спектаклей елизаветинской эпохи. В театральных пьесах нашла отражение богатейшая народно-бытовая музыкальная традиция Англии. Драмы и комедии У. Шекспира пронизаны песенными текстами. Упомянуты и танцы – павана, гальярда, пассамеццо, мореска, жига. Наличествует много авторских ремарок, требующих от актёров умения петь и играть на музыкальных инструментах, а также таких указаний, как, например, «слышна музыка сверху». Вполне естественно, что в постановках был задействован и оркестр: в лондонских театрах к кулисам был специально пристроен балкон, на котором он располагался. Музыканты официально числились в списках Охранной грамоты и получали жалование наряду с актёрами, гардеробщиками и хранителем рукописей пьес. А. Аникст, ссылаясь на шекспироведа Эдмунда Керчевера Чамберса, указывает, что спектакль открывался увертюрой, завершался танцами, музыка звучала в антрактах, сопровождала появление призраков, спуск трона и т. п. [2, с. 78].

Все это позволяет говорить о том, что именно в период расцвета елизаветинской драмы складывается традиция, где музыка становится важной составляющей спектаклей. В этом как раз видится один из важных факторов, определивших в даль-



Рисунок 1. Гравюра сэра Уильяма Давенанта. У. Фейторн, по мотивам портрета Д. Гринхилла, 1672. NPG D30156. Источник: Национальная Портретная галерея, Лондон

нейшем рождение такого специфического явления, как semi-opera.

Несмотря на сложность историко-политической ситуации после смерти Елизаветы Тюдор и нахождения на престоле Якова I и Карла I, в годы правления которых обостряются отношения между королевской властью и парламентом, между англиканской церковью и пуританским движением, театр вплоть до конца 1620 годов оставался одним из главных культурных центров общественной и придворной жизни Лондона. Его поддерживали монарх и аристократия.

С усилением влияния пуритан на политику государства в 1630-е годы возрождаются нападки

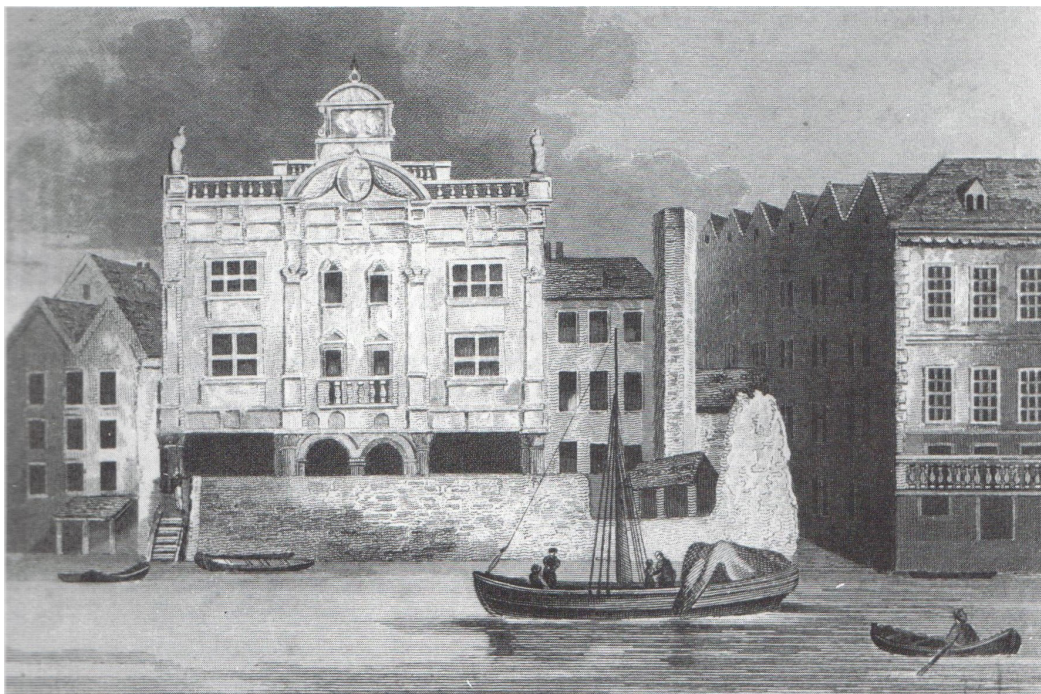


Рисунок 2. Театр труппы герцога в Дорсет Гарден*
Источник: Британский музей, коллекция Крейса, Лондон

* Был самым оборудованным в период Реставрации, а также имел преимущество в том, что в него можно было попасть со стороны водоёма.

на театр. Это время отмечено острым противоречием между “Masque” – придворными постановками, прославляющими короля, высшую власть, и спектаклями, которые появлялись на лондонских сценах в общедоступных публичных театрах с острыми политическими выпадами, жаркими спорами и сатирой, направленной на королевский двор. Очередной антитеатральный памфлет пуританского публициста Уильяма Принна “*Histrion-mastix: The players scourge, or, Actors tragaedie*” («Бичевание актёров») появляется в 1632 году⁵, критика которого направлена в том числе и на королевские “Masque”. В нём повторяются старые обвинения: «народные театральные пьесы <...> являются греховными, языческими, неприличными и безбожными зрелищами», а «профессия драматических поэтов и актёров вместе с писанием, постановкой

и посещением представлений позорны, противны законам и не подобают христианам» [2, с. 50].

Схожие утверждения встречали теперь более широкую поддержку, так как авторитет пуританской буржуазии заметно возрос. Всё это привело к тому, что Указом пуританского парламента от 2 сентября 1642 года театры были закрыты как «рассадники разврата», а театральные здания разрушены. Согласно последовавшим указам от 1647 и 1648 годов, направленным на окончательную ликвидацию столь любимых народом театральных развлечений, выступление на сцене приравнивалось к преступлению, и актёры подлежали публичному наказанию кнутом и тюремному заключению. Таким образом, в годы английской буржуазной революции (1642–1660) театральная жизнь в Англии совершенно прекратилась⁶.

⁵ Дата дана в англоязычной Википедии со ссылкой на Кембриджскую историю театра, том. 1. А. Аникст указывает 1633 год.

⁶ У А. Аникста находим информацию о том, что, когда Лондонские театры не работали, а труппы распались, актёр Джорд Джолли собрал актёров разных театров и отправился гастролировать в Германию.



Рисунок 3. Эскиз декораций И. Джонса для “Masque” У. Давенанта «Храм любви», 1635.
Источник: White, Eric Walter (1951), *The rise of English opera*, London, J. Lehmann, 335 p.

Однако пуритане не смогли искоренить народную любовь к театру. Так, в полицейских протоколах времён республики Кромвеля можно найти сведения о небольших группах актёров, которые иногда устраивали спектакли на ярмарках и в гостиничных дворах. Чаще всего они представляли собой небольшие фарсы, либо одноактные комические эпизоды из пьес эпохи Возрождения. Например, из шекспировского «Сна в летнюю ночь» были скомпонованы сцены под названием «Ткач Основа», также игрались «Беседа могильщиков» из «Гамлета» и фальстафовские сцены из «Генриха IV». Сохранилось два собрания таких фарсов времён республики. Но так как полиция и пуританские общины преследовали подобные развлечения, они не получили большого распространения.

В период Реставрации театры вновь открылись и главное состояло в том, что возродилась традиция постановок драматических пьес с включением музыкальных номеров. Именно данный тип спектаклей пользовался широкой популярностью у публики, словно возвращая на сцену елизаветинскую

модель. Однако ещё более важное обстоятельство видится в том, что получившие в 1662 году от Карла II патенты на устройство театра драматурги Томас Киллигрю⁷ и Уильям Давенант⁸ (рис. 1), вернули на сцену переработанные шекспировские пьесы, пригласив в качестве авторов музыки профессиональных композиторов.

Роль У. Давенанта, основателя “Duke’s Company” – Герцогской труппы (рис. 2), сложно переоценить, ибо он являлся непревзойдённым театральным антрепренёром. Его влияние на то, как адаптировались и исполнялись шекспировские пьесы во время Реставрации, было глубоким и длительным, и не в последнюю очередь потому, что он контролировал и хорошо знал каждый аспект театрального производства.

⁷ Томас Киллигрю (Thomas Killigrew, 1612–1683) – английский драматург, театральный деятель XVII века, владелец Королевского театра на Друри-лейн, основатель Королевской компании.

⁸ Уильям Давенант (William Davenant, 1606–1668) – английский писатель, поэт, драматург XVII века.

Ещё в 1635 году королева пригласила У. Давенанта написать придворную “Masque” «Храм любви» (рис. 3), которая стала первым опытом в этом жанре. По-видимому, он хорошо поработал с Инигой Джонсом⁹, поскольку ему было предложено и далее писать “Masque”, включая “Salmacida Spolia” («Салмацида Сполия», 1640) – последнюю “Masque”, которая исполнялась перед Гражданской войной.

Работа У. Давенанта над придворными “Masque” сформировала у драматурга ценные навыки. Во-первых, ему пришлось привести свою эстетику в соответствие со вкусами элитной аудитории, что сослужит ему хорошую службу в 1660-х годах, когда два публичных театра часто посещал король и его свита. Во-вторых, жанр “Masque” потребовал от него рассмотрения способов одновременной работы с диалогом, зрелищем, музыкой и танцем для раскрытия художественного содержания: драматургический приём, к которому он неоднократно возвращался. В-третьих, на практическом уровне создание придворных “Masque” было совместным предприятием: драматургу приходилось тесно работать со всеми участниками постановок. Он был младшим сотрудником художника-декоратора Иниго Джонса и в его обязанности входило писать тексты песен и прозаические диалоги. Возможно, он работал и с Николя Ланье, мастером королевской музыки и композитором, известным своими экспериментами с речитативом – стилем, который стремился имитировать речь в музыке и был заимствован из итальянской оперы. Музыки из постановок не сохранилось, но есть предположение, что более поздний интерес У. Давенанта к объединению драмы с оперой возник именно в этот период.

Действительно, работа с И. Джонсом и различными композиторами и хореографами, внёсшими свой вклад в постановку придворных “Masque”, предопределила взгляды молодого поэта, поскольку в дальнейшем на подобном сотрудничестве будет строиться вся последующая работа в театре.

Получив патент в период Реставрации, за шесть лет У. Давенант поставил силами “Duke’s Company” целый ряд адаптаций шекспировских пьес. Среди них – «Закон против влюбленных» (1662), «Макбет»

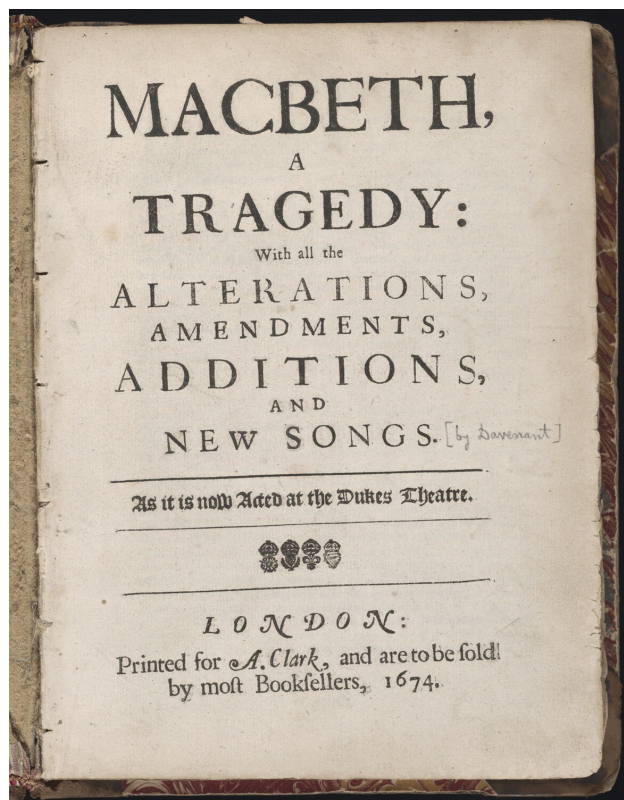


Рисунок 4. Титульный лист адаптации «Макбета» Уильяма Давенанта со всеми изменениями, дополнениями и новыми песнями в том виде, в каком она исполнялась в театре герцога, 1674. Источник: Бостонская публичная библиотека, коллекции Бартона, Бостон

(1664), «Соперники» (1664), «Буря, или зачарованный остров» (1667)¹⁰. Значительную роль в них по-прежнему играла музыка (рисунок 4).

Все это естественным образом привело к рождению нового жанра – semi-opery. В 1674 году состоялась премьера постановки «Буря, или Зачарованный остров» Томаса Шедуэлла с музыкой Мэтью Локка (инструментальные вступления ко всем актам), Джованни Баттиста Драги (танцы), Пэлама Хамфри, Джона Банистера, Пьетро Реджо и Джеймса Харта (вокальная музыка). С данного спектакля начался отсчёт театральной жизни нового жанра. И далеко не случайно его первым образцом стала переработка пьесы «Буря» Уильяма Шекспира.

⁹ Инига Джонс (Inigo Jones, 1573–1652) – художник-декоратор при дворе королевы Анны.

¹⁰ Подробный список постановок представлен в книге Eubanks Winkler A, Schoch R. Shakespeare in the Theatre: Sir William Davenant and the Duke’s Company [13].



Несомненно, к поиску национального облика музыкально-театрального жанра подталкивала и ситуация при дворе, где шли представления итальянской оперной труппы и постановки опер французского композитора Робера Камбера. Напомним, что уже в начале XVII столетия английские композиторы были знакомы с итальянским речитативом, Бэн Джонсон использовал этот стиль в своих "Masque", а Николя Ланье предпринял попытку по созданию сквозного речитативного стиля, переложив одну из "Masque" Джонсона. Первые опыты в написании английской оперы были также единичны. Оперы У. Давенанта «Осада Родоса» (не сохранилась), Дж. Драйдена на музыку Л. Грабю «Альбион и Альбаний», «Венера и Адонис» Дж. Блоу оказались мало интересны английской публике. Социально-политические условия не могли обес-

печить приятие нового жанра, в котором не будет разговорных диалогов. Публика была воспитана на таком сочетании драмы и музыки, где последней отводилась лишь роль дополнительного элемента к слову, и для привития нового вкуса прошло слишком мало времени. Вероятно, это объясняет и тот факт, что Генри Пёрселл был автором пяти semi-opera, одной полноценной сквозной оперы «Дидона и Эней» и театральной музыки к 50 спектаклям!

Таким образом, особое отношение английского общества к театру на протяжении почти столетия, которое проявлялось в постоянно возникающей вокруг него полемике, и сложившаяся со времён елизаветинской драмы традиция постановок драматических спектаклей с музыкой, на наш взгляд, предопределили именно тот облик, который закрепился в определении жанра как semi-opera.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Алпатова А.С., Лисовой В.И. Оперы об американских индейцах А. Вивальди и Г. Перселла: замыслы и их воплощения // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. Т. 1. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 165–173.
- 2/ Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965. 328 с.
- 3/ Забалуев В.Н. От маски к маске // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. № 2(2). С. 144–146.
- 4/ Колесник В.А., Макаров В.С. Дьявол на сцене «Белл Сэвидж»: эпизод антитеатральной полемики в Англии XVI–XVII вв. // Горизонты гуманитарного знания. 2018. № 3. С. 72–89.
- 5/ Павлова Т.А. Роль раннего пуританизма в политической и культурной жизни Англии // Культура эпохи Возрождения и Реформации. Л., 1981. С. 226–231.
- 6/ Перевалова А.В. Трактровка «Морской маски» в двух

- бурях на либретто Томаса Шедуэлла: Пэлем Хамфри и Генри Перселл // Вестник музыкальной науки. 2015. № 1(7). С. 36–47.
- 7/ Перевалова А.В. Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века: на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира: автореф. дис. канд. иск. Новосибирск, 2013. 25 с.
- 8/ Роднянская М.Л. Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Пёрселла: автореф. дис. канд. иск. М., 1986. 24 с.
- 9/ Сусоева С.М. О музыкальном языке Генри Пёрселла в произведениях театра // Искусство и экономика: Материалы Международной научно-практической конференции, 1 марта 2019 г. М., 2019. С. 104–112.
- 10/ Ткачук А.В. «Буря» Томаса Шедуэлла: текстовые модификации либретто относительно первоисточника // Современные направления теоретических и прикладных исследований 2012: Сборник научных трудов SWorld. Ма-



териалы международной научно-практической конференции. Одесса: КУПРИЕНКО, 2012. Вып. 1. Т. 24. С. 66–77.

11/ Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Его герой и его время. М.: Наука, 1964. С. 208.

12/ Хачатрян Л.С. Влияние раннего пуританизма на культуру Англии // Вестник МГУКИ. 2012. № 6(50). С. 65–67.

13/ Eubanks Winkler, A., & Schoch, R. Sir William Davenant and the Duke's Company. Bloomsbury Publishing, 2022, 222 p.

REFERENCES

1/ Alpatova, A.S., Lisovoy, V.I. (2019), Operas about American Indians by A.Vivaldi and G.Purcell: plans and their implementation, Opera in musical theater: history and modernity: Proceedings of the International Scientific Conference, November 11–15, Vol. 1. M.: Gnessin Russian Academy of Music, pp. 165–173. (In Russ.)

2/ Anikst, A.A. (1965), Teatr epokhi Shekspira [Theatre in Shakespeare's time], Moscow. Iskusstvo Publ. 328 p. (In Russ.)

3/ Zabaluev, V.N. (2008), From mask to mask, Bulletin of the Vyatka State Humanitarian University, No. 2(2), pp. 144–146. (In Russ.)

4/ Kolesnik, V.A., Makarov, V.S. (2018) The Devil on the Bell Savage Stage: An Episode of Antitheatrical Polemics in England in the 16th–17th Centuries, Horizons of humanitarian knowledge, No. 3. pp. 72–89. (In Russ.)

5/ Pavlova, T.A. (1981), The role of early Puritanism in the political and cultural life of England, Culture of the Renaissance and Reformation, Leningrad, pp. 226–231. (In Russ.)

6/ Perevalova, A.V. (2015), Interpretation of "The Sea Mask" in two storms on the libretto by Thomas Shadwell: Pelham Humfrey and Henry Purcell, Bulletin of Musical Science, No. 1 (7), pp. 36–47. (In Russ.)

7/ Perevalova, A.V. (2013), Traditsii zhanra maski v angliiskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroi poloviny XVII veka: na materiale proizvedenii po p'esam Uil'yama Shekspira [Traditions of the mask genre in the English musical and dramatic theater of the second half of the 17th century: based on works based on the plays of William Shakespeare], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 25 p. (In Russ.)

8/ Rodnyanskaya, M.L. (1986), Angliiskie natsional'nye traditsii v muzykal'no-dramaticheskikh proizvedeniyakh Persella [English national traditions in Purcell's musical and dramatic works], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 24 p. (In Russ.)

9/ Susoeva, S.M. (2019), On the musical language of Henry Purcell in the works of the theater", Art and economics: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, March 1, 2019, Moscow, pp. 104–112. (In Russ.)

10/ Tkachuk, A.V. (2012), "The Tempest" by Thomas Shadwell: textual modifications of the libretto relative to the original source, Modern directions of theoretical and applied research 2012: Collection of scientific works SWorld. Materials of the international scientific and practical conference. Odessa: KUPRIENKO, Vol. 1, No. 24. pp. 66–77. (In Russ.)

11/ Urnov, M.V., Urnov, D.M. (1964), Shekspir. Ego geroi i ego vremya [Shakespeare. His hero and his time], Nauka, Moscow, 208 p. (In Russ.)

12/ Khachatryan, L.S. (2012), The influence of early Puritanism on the culture of England, Bulletin of Moscow State University of Culture and Culture, No. 6 (50), pp. 65–67. (In Russ.)

13/ Eubanks Winkler, A., & Schoch, R. (2022), Sir William Davenant and the Duke's Company, Bloomsbury Publishing, 222 p. (In Eng.)

Сведения об авторах

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Аргунова Людмила Викторовна, студентка IV курса кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: luzastep@ya.ru

Author information

Lyudmila V. Gavrilova, D.Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department History of Music, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Lyudmila V. Argunova, fourth year student of the Department History of Music, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: luzastep@ya.ru



УДК 792.01:7.067

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ЗАПАДА В ПОСТОПЕРНУЮ ЭПОХУ

Г.А. ЕРЁМЕНКО

Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская
Федерация

АННОТАЦИЯ. Цель статьи – представить поиски западными композиторами новых театральнo-сценических форм во второй половине XX в. Привлечён и обобщен опыт музыковедческих и театроведческих публикаций российских авторов для показа картины изменений природы сценического синтеза, преобразования контактов «постоперного театра» с публикой. Освещаются главные тенденции «неоперного» взаимодействия «слова-действия-музыки» с учётом влияний на современный театр медиа-технологий. В центре внимания – антиопера (Дж. Кейдж, М.Кагель, Д.Лигети), мистериальный театр в творчестве К.Штокхаузена и американских композиторов (Ф. Гласс, С. Райх, Тан Дун), перформативный музыкальный театр (Ж. Апергис, Д.Шнабель, Х.Гёббельс, М.Монк). Рассмотрены общие признаки новых театральнo-сценических моделей, дан ряд примеров их сценического воплощения. Для создания контекстного подхода предложены отсылки к специализированным изданиям по проблемам новых музыкально-сценических форм.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: плюралистический театр, режиссерский музыкальный театр, мистериальный музыкальный театр, антиопера, перформанс.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

MUSICAL THEATRE OF THE WEST IN THE POST-OPERA ERA

G.A. EREMENKO

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk,
630099, Russian Federation

ABSTRACT. The purpose of this article is to present the exploration of new theatrical and scenic forms in the second half of the 20th century created by Western composers. The article draws upon and synthesizes the experiences from musicological and theatrical publications by Russian authors to depict the changes in the nature of scenic synthesis and the transformations in the “post-opera theatre’s” engagement with the audience. It discusses the main trends in the “neo-opera” interaction of “word-action-music”, considering the influences of media technologies on contemporary theatre. Particularly, it is focused on anti-opera (D. Cage, M.Kagel, D.Ligeti), the mystery theatre in the works of K.Stockhausen and American composers (F. Glass, S.Reich, Tan Dun), and performative musical theatre (G. Aperghis, Schnabel, H.Goebbels, M.Monk). The article provides common characteristics of new theatrical models are examined, and examples of their scenic realization. It suggests references to specialized publications on the issues of new musical-scenic forms aimed at creating a contextual approach.

KEYWORDS: pluralistic theater, director’s musical theater, mystery musical theater, antiopera, performance.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



«Инновация – ... это средство, при помощи которого мы держимся за настоящее, ухватываем современность. Мы должны постоянно переизобретать наши формы и наш вокабуляр (лексикон, словарный запас – Г.Е.), чтобы не потерять связь с самим собой и тем миром, в котором мы живем»

Чарльз Бернштейн, американский писатель, эссеист, поэт

Приставка «пост» появилась в искусствоведческом лексиконе на подходе к XX столетию. Атмосфера *fin de siecle* достаточно быстро сменилась ощущением наступившего «времени перемен» – смены глубинных установок европейской культуры. Модус «пост» стал ориентиром для целого ряда разнонаправленных тенденций в поиске «новизны»: постромантизм в первой половине XX века, постмодернизм – во второй половине минувшего столетия, поставангард – на рубеже нового тысячелетия. Ситуация последнего десятилетия стала определяться философами и эстетиками как время посткультуры.

Общий смысл таких определений указывал на переходный характер развития всех сфер творческого мышления, но, как заметил французский философ Ж.Ф. Лиотар в эссе «Заметка о смыслах «пост» [10, с. 57] подразумевая не простую приемственность, а «процесс преодоления» прежней нормы, жизнеспособность которой утрачена в ситуации происходящих радикальных изменений. Инновации предполагали либо предельное усиление в предшествующем опыте новаторских ресурсов как «зёрен будущего», либо отрицание прошлого подхода и возвращение к «нулевой» позиции для выбора другого вектора пути. В обоих случаях были необходимы смена угла зрения, новые методы изучения и соответствующий аналитический аппарат, способствующие открытию принципиально иных ориентиров развития.

Пересмотр устоев привёл к «мутациям» даже сложные жанрообразующие системы европейского искусства. В процесс тотальной неустойчивости попал к началу XX века музыкальный театр, ещё со времени реформы Вагнера подвергнув критике жанр оперы. Обозначение «опера» к музыкально-сценическим проектам в XX столетии сохраняло скорее свой первоначальный смысл – «опус»,

«труд», сложный вид творчества, основанный на взаимодействии разных искусств с важной ролью пения и оркестрового плана композиции. Происходящие глубинные изменения природы жанра потребовали коррекции его названия. По аналогии с предложенным немецким театроведом Х.-Т. Леманом обозначением «постдраматический театр»¹ новые музыкально-сценические композиции стали обозначаться в музыковедческих исследованиях нового тысячелетия словом «постопера»². Это обозначение не обрело терминологического осознания, как и процесс перерождения театра в целом, но возвращение к старой модели (считают ведущие специалисты – теоретики и практики) маловероятно. Переходный этап к новой эпохе в истории театра активно идёт и осмысливается в западном театроведении (см. подробнее: В.Вилисов, [2, с. 53–64]).

Эксперименты по созданию разного рода гибридов и микст-жанров велись с начала XX столетия и были направлены к обновлению с помощью интеграции разнородных систем. Поиски шли в двух направлениях – музыкальный театр новой режиссуры и тотального синтеза с устремлением к авангардным формам, технологиям, медиасредствам.

Режиссёрский театр со второй половины XX века стал мейнстримом в репертуарной жизни сцениче-

¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр / перевод с немецкого и вступительная статья Н.Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

² См.: Novak J. Postopera: Reinventing the Voice-Body. Routledge, 2015. 186 p. (Новак Е. Постопера: заново изобретая голос-тело, 2015); Шорникова А.В. Постопера и проблемы ее осмысления в современной музыкальной науке // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 4. С. 92–95; Яськевич И.Г. Пост-опера: оперное произведение в современном российском художественном контексте // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание. Сб. статей и материалов / сост. А.С. Макурина. Челябинск, 2021. С. 70–74.



ского искусства. Его первоначальной целью было преодоление «музейного» существования театра, актуализация накопленного оперного наследия с помощью выявления новейшими средствами заложенных в авторских партитурах глубинных планов замысла. Задача реализации «сценического потенциала текста» (пользуясь выражением французского теоретика театра Патриса Пави) в отношении оперного искусства была поставлена и решена немецким режиссёром Вальтером Фельзенштейном и школой его учеников (Гарри Купфер, Йоахим Херц, Гетц Фридрих, Рут Бергхауз).

Следующее поколение – режиссёры так называемого «авторского театра» видели главную цель обновления оперных постановок в привнесении концептуальных и визуальных новаций. Их трактовки отражены в многочисленных критических обзорах репертуарной жизни зарубежных театров, теоретически осмыслены и обобщены исследователями [1; 2; 9; 12].

Определяющими при разнообразии режиссёрских решений оперных спектаклей стали, с нашей точки зрения, *актуализирующий* и *интерпретирующий* подходы.

В первом случае режиссёры стремятся вскрыть глубинный план замысла музыкально-сценического произведения. Заложенный в партитуре композиторский «код» выступает (по использованному в статье Е.Кривоноговой выражению М.Мугинштейна) в качестве «ДНК первоисточника», режиссёр даёт его оригинальное сценическое прочтение, акцентируя современные резонансы в замысле автора [см.: 9]. Подобный актуализирующий подход главенствует в постановках классических и современных музыкально-сценических опусов, ценность подобных прочтений заключается в признании режиссёром авторитета композитора, значимости его позиции.

Примером актуализирующего подхода может служить постановка «Волшебной флейты» В.А. Моцарта австралийским режиссёром Барри Коски (Komische Oper, Берлин, 2012), который использует в оформлении оперного спектакля эстетику немого кино и театра кабаре, театральную машинерию для перестройки сценического пространства с помощью разноуровневых движущихся платформ. В сценографию включён анимационный фильм (художник

Пол Бэррит), с фантастическими героями которого певцы-актёры находятся в постоянном контакте. В результате режиссёру удалось раскрыть многомерный замысел шедевра В.А. Моцарта – для детей в виртуальных образах волшебных сказок Кристофа Виланда (из сборника «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов»), для юношества и многих взрослых, благодаря изменению дистанции между сценой и зрительным залом, акцентировать внимание на моцартовском прочтении вечного сюжета о любви и испытаниях на пути к счастью. Привлечение в спектакль современных зрелищных форм усилило в восприятии «размышляющих зрителей» мотивы масонской утопии о борьбе с силами тьмы за идеальный порядок в мире.

Медиасредства позволяют театру создать пространство гиперреальности: виртуально расширить показом внесценических событий представление о происходящем, обогатить действие конкретностью деталей, необычной сценографией, зрелищными эффектами и тем самым углубить восприятие зрителями замысла. Следствием становится уменьшение зависимости театра от литературных текстов и логики сюжетного повествования, главенство сценического жеста, траектории и рисунка движения актёра, возможность его контакта с рисованными или светоцветовыми инсталляциями, видео-анимацией.

В таком визуальном контексте музыкальная партитура приобретает обновлённый вид даже в постановках классических опер. Таково прочтение китайской сказки Х.К. Андерсена в киноверсии оперы И.Стравинского «Соловей» (2004). Режиссёр Кристиан Шаде создаёт монтаж живой актёрской игры и эпизодов оперного пения, и с помощью анимации вводит в созданный виртуальный мир образы новейшей техники, связывая с ними мотивы бездушной информационной среды, стандартизации и коммерциализации искусства, прагматизма общества потребления, попутно изобретательно обнажая механизмы условности в показе сказочного зрелища. Вечные идеи в новом контексте перестают быть «иллюзией выдумки» и с обострённой актуальностью проникают в восприятие (см. анализ спектакля: [7]).

Другой метод интерпретирующего подхода делает режиссёра-постановщика своего рода соавтором либреттиста и композитора оперного



произведения, так как он «пересочиняет» литературную основу синтетического целого: видоизменяет мотивы поступков, вводит в сценический план внесюжетных персонажей, неожиданные мизансцены, контрастные музыке сценографические решения. Эти, называемые Б.А. Покровским, «перпендикуляры» обязательно акцентируются, например, приёмами театрализованного поведения оркестровых музыкантов на сцене, дополнением авторского звучания музыки электронно-шумовыми эффектами, введением микроцитат из других сочинений композитора, изобретательным визуальным решением сценического пространства с использованием средств театральной технологии. Такие приёмы способствуют не только расширению смыслового пространства спектакля, переключению зрительского внимания с главной линии сюжета на внесценический контекст, но вызывают вспышки дополнительных личностных ассоциаций, с помощью которых режиссёр предлагает новую интерпретацию обсуждаемой темы.

Позиция режиссёра как соавтора – важный шаг к разъединению привычных связей синтетической музыкально-театральной структуры, наделению самостоятельностью её компонентов – сюжетно-текстового, музыкального, сценического. Необходимость такого понимания природы сценических жанров манифестировал в своих работах о театре Б.Брехт. В XXI веке тексту, музыке и действию предстоит вступить в оппозиционные отношения, создать (по выражению П.Пави) «неумолимый герменевтический разрыв» между замыслом оперной партитуры и смещением смыслов в концепции режиссёрской постановки.

Образцом такого подхода может служить постановка южноафриканским художником и режиссёром Уильямом Кентриджем «Лулу» А.Берга (Метрополитен-опера, 2015). Сценографическое решение спектакля (художник-оформитель Сабина Тойниссен), костюмы (Грета Гойрис) и проецируемые на движущиеся панели рисунки Кентриджа в духе графики немецкого экспрессионизма раскрывают психологическую драму берговской героини – *femme fatale*, губящей судьбы и жизни встречающихся на её пути мужчин. Параллельно режиссёр вводит свою трактовку замысла с помощью настойчивого внедрения кубистской (нарисо-

ванный портрет Лулу, многие проекции карандашных рисунков) и сюрреалистической живописи, элементы которой использованы также во внешнем облике героини (детали костюма Лулу – огромные клоунские перчатки, бумажный цилиндр на голове с нарисованными глазами и носом, условные рисунки с обозначением женского обнажённого тела на платье): всё это придает живой героине черты «объекта эротических желаний». Усилению «второго плана» в показе жизненной истории способствуют два введенных режиссёром персонажа: женщины – двойника Лулу, то пластически дублирующей её движения в мизансценах, то надолго заставляющей в качестве манекена. Другой персонаж – мужчина-слуга или ассистент оперных героев, внезапно возникающий с ними рядом и снабжающий их нужным реквизитом. Критики отмечают, что эти условные приёмы нонперсонификации и насыщенность сценического пространства авторскими арт-проекциями смещают смыслы оперы А.Берга. Не Лулу (как считает автор дилогии пьес Ф.Ведекинд, ставших текстом берговского либретто) – первопричина происходящих бед. Героиней манипулирует мужской мир спектакля, в финале загоняя её в ловушку кровавой гибели от руки Джека-потрошителя. В опере с особой остротой проступил мотив крушения искренних чувств, неверия в очистительную силу красоты и любви.

Феномен музыкально-сценического искусства тотального синтеза был манифестирован в эссе Б.А. Циммермана «Будущее оперы» [16] и творчески воплощён им в музыкальной драме «Солдаты» (1960, по пьесе Я. Ленца). Суть обновления виделась немецкому композитору и музыковеду в необходимости сфокусировать внимание на проблеме кризисного мироощущения современного человека с помощью всех новейших средств театра, музыки, киноискусства, научно-технических открытий. Полисюжетное решение психодрамы современного типа направлено к обогащению реального плана действия и поведенческих реакций персонажей передачей сложно-неоднозначных переживаний, остроконфликтных взаимоотношений, обострённых вторжением импульсов подсознания. Интертекстуальность в организации литературного текста и музыкального плана драматургии, многофункциональное использование актёра как рассказчика-певца-мима



постепенно приучали зрителя к преодолению конкретности сюжетно-повествовательного раскрытия замысла как частной истории. Экзистенциальный масштаб показу давало привлечение медиасредств и технических инноваций сценографии – мобильной трансформации сценического пространства (и даже зрительного зала), раздвигая событийные рамки происходящего в спектакле, вводя эффекты пространственно-периферического восприятия происходящего. Плюралистичный музыкальный язык использовал богатство всех возможностей интонирования, приёмы заимствования или стилизации классики, фольклора, джаза, технику авангардных композиций, сонорно-шумовые эффекты для создания непривычных звукообразов, – данный арсенал приучал слушателей к разнообразным, в том числе, *неклассическим средствам высказывания* и воспитывал толерантное отношение к ним.

Получив развитие в музыкально-сценических произведениях многих западноевропейских (особенно немецких) композиторов последней трети XX века – Х.В. Хенце («Долгий путь в жилище Наташи Унгехойер» на ультрасовременный текст чилийского поэта Г.Сальватора, 1971), В.Рима («Якоб Ленц» по пьесе Г.Бюхнера, с введением писем и стихов поэта времени «Бури и натиска», его современников, 1977–1978), Х. Лахенмана («Девочка со спичками» на тексты Х.К. Андерсена, Леонардо да Винчи, Ф.Ницше, 1990–1996), так называемый *плюралистический музыкальный театр* обозначил тенденцию к многопланово-иносказательной передаче содержания, обогащённого экзистенциальными и метафизическими контекстами.

В противовес изобретательным (иногда провокационным) экспериментам по осовремениванию музыкального театра в композиторской практике XX века возникает тенденция к возвращению сценических форм к сакрально-ритуальным основам. Под влиянием реформаторских идей Р.Вагнера они получили развитие в начале столетия в русле стилевых течений искусства модерна («Мученичество св. Себастьяна» К. Дебюсси, «Легенда о св. Христофоре» д'Энди), затем в ретроспективном движении французского театра («Орестея» Д.Мийо, «Амфион» А.Онеггера, «Персефона» И.Стравинского, «Св. Франциск Ассизский» О.Мессиаана), обретая особый облик в цикле «Свет: семь дней

недели» К.Штокхаузена (1997–2003) – уникальном образце мультикультурного синтеза. Контаминации разных ритуально-мифологических и философско-религиозных источников были ориентированы в этом глобальном проекте на создание современной модели мистерияльно-литургического театра – идею воссоздания космо-планетарного мироздания. Для воплощения потребовался гиперсинтез всех видов искусств и средств выразительности, включая авангардные формы творчества, научно-технические инновации в организации сценического и зрительского пространства, обработки звукового материала, медиатехнологии, создание для музыкального плана действия авторского композиционного метода – суперформулы (см.: А.Предоляк [15]).

Последняя треть XX столетия принесла внушительный список сочинений мистерияльного театра, созданных на американском континенте (О. Манулкина, [11, с. 683–685]). В числе наиболее известных: «Сатьяграха» (1980) и «Эхнатон» (1984) Ф.Гласса (см. подробнее: [4]), «Пещера» С.Райха (1993, см.: [11, с. 690–694]), «Чай: зеркало души» Тан Дуна (2002, см.: [11, с. 707–709]), «Цветущее дерево» Дж.Адамса (2006). Их моделью стали архаические сакральные действия древнейших культурных цивилизаций – Индии, Египта, Иудеи, Китая.

Целью создателей было «... полное погружение зрителя в пространство, наделённое необычными для восприятия пространственно-временными свойствами» (Е. Кисеева, [3, с. 43]). Имеется ввиду создание сценографическими и цветоцветовыми средствами мистической атмосферы, вводящей зрителей в трансово-гипнотическое состояние, чему (помимо масштабов многочасового действия) способствовали также предельно медленный темпоритм спектакля, многократный повтор ритуальных движений и статических поз персонажей, медитативное звучание музыки, организованной техникой репетитивного минимализма.

Текст (часто двуязычный) подвергся десемантизации из-за деконструкции словосочетаний, многократных повторов фонематических оборотов, введения фрагментов древних ритуальных трактатов на оригинальном архаическом языке. Сюжетное изложение событий уступило место монтажу самостоятельных мизансцен, визуально (с помощью костюмирования, световой графики



и медиа-технологий, пространственного решения сцены) стилизующих символику обряда.

Синкретизм пратейатральных форм должен был способствовать суггестивному воздействию на зрителей, вызывать катарсические реакции, возвращая «в общественное сознание социально значимые ценности» [13, с. 7].

Эта сверхцель стала главенствующей в музыкальном театре перформативных практик. Именно такой термин *“Musiktheater”* (введение которого приписывают К. Штокхаузену) стал использоваться, как замечает Н. Эккерт в работе *“Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure”* (1998) для обозначения принципиально «нового подхода к оперной музыке», вернее жанровому канону оперы (см. подробнее: Э. Махрова, [12])³. Другое обозначение постдраматического и постоперного театра – «театр перформансов» акцентировало, как замечают авторы коллективного труда «Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков», фундаментальные изменения в способах функционирования искусства [13, с. 8]. «Искусственно смоделированное пространство» должно было погружать зрителей в особое пограничное состояние психики, способствуя формированию в сознании нового взгляда на обсуждаемые темы [там же, с. 25].

Определяющими на рубеже тысячелетий становятся две модели – «антиопера» и авангардный «театр перформансов».

Эталонными образцами «антиоперы» признаны проекты пяти «Европер» Дж. Кейджа (1987–1991, [11, 694–696]), *“Staatstheater”* («Государственная опера», 1967–1970) М. Кагеля, две «воображае-

мых» оперы *“Aventures”* и *“Nouvelles Aventures”* и «анти-антиопера» *“Le Grand Macabre”* («Великий Мертвиарх», 1974–1977) Д. Лигети.

Поиски авангардных композиторов объединяет идея, высказанная А. Арто (1896–1948) в книге «Театр и его двойник», о необходимости отхода от литературоцентристского театра. Дж. Кейдж неоднократно подчёркивал в интервью, что театр может существовать без текста. Если же «есть текст, нет необходимости иллюстрировать его действиями, ... звуки и прочие проявления (поэзия, танец, живопись. – Г.Е.) должны быть свободны друг от друга, а не связаны воедино» [8, с. 144]. Дж. Кейдж (по его словам) избрал путь создания «коллажа из всех европейских опер», деконструировал оперный репертуар и «соединил ... в другом порядке», сделав подобное с костюмами, декорациями, чтобы «вместо одной оперы за один вечер получить все» [там же, с. 178]. Перекомпоновка позволяла отойти от понимания искусства как «процесса передачи информации от художника к слушателю», выдвигала (под влиянием восточной философии) другие цели: «открыть сознание людей», «расширить границы опыта, отучить от оценочных суждений» [там же, с. 64] и воспринимать все звучания (а также шум и тишину) для осуществления синергетических связей с природно-космическим миром.

М. Кагель решал задачи эстетического преобразования музыкального театра, стремился к «преодолению мифа оперы» как искусства развлечения и «красивого пения». Его вдохновляли идеи предшественника «театра абсурда» Альфреда Жарри (1873–1907) – ирония, эпатаж, гротеск в сценическом действии как способы разрушения иллюзий и стереотипов сознания. В мозаике свободно переставляемых эпизодов (кроме первого и последнего) его «сценической композиции» (определение М. Кагеля) *“Staatstheater”* отдалённо улавливаются микросюжеты об абсурдности человеческого существования и консервативности оторванного от жизни театра. Композитор (как и Дж. Кейдж) создаёт коллаж оперных цитат в сочетании с эксцентричной клоунадой и абстрактной пантомимой открытого им «инструментального театра» для активизации сценически-игровым решением авангардных звучаний, непривычных способов звукоизвлечения (см.: Н. Карпун [5]).

³ «Размытость» термина современный «музыкальный театр» в западной практике обсуждается в статье Э.В. Махровой. В Германии он применяется к режиссёрскому театру школы В. Фельзенштейна, как особой модели театрального существования музыки, и к области «провокативных» поисков новых связей музыки и сцены (12, с. 27–28). В монографии В. Вилисова отмечается, что термином *“musikalisches Theater”* К. Штокхаузен характеризует музыку, «напитанную перформативностью», обладающую «спектаклярностью» – электронную и исполняемую на «неконвенциональных инструментах» [2, с. 222–223]. Однако мнения авторов приведённых работ в главном сходны: они настойчиво отстаивают необходимость понимания сути понятия в связи с экспериментальными поисками современным театром новых форм существования.



Репертуарную жизнь обрели «анти-антиоперы», подвергнув трагифарсовой условно-абсурдистской трактовке, гротескно-шаржированному «осмеянию» традиционные модели новоевропейского искусства: антологию австро-немецких Lied – «Из Германии» М.Кагеля (по определению автора, «опера – песенный цикл», 1977–1980; см.: В.Петров, [14]) и оперу-фарс в духе пастиччо – «Великий Мертвиарх» Д. Лигети (по абсурдистской пьесе М.Гельдерода, 1977; см.: Ю.Крейнина, [6], Ю.Чечикова, [17]). Традиционный вокально-оперный «словарь», поданный в жанре «театра-гиньоль», предполагал узнаваемыми средствами в новой «оправе» – сочетанием страха, ужаса, шока, гиперреализма и «черного юмора», с отстранением физиологии арсеналом гротескно-сатирических средств, «встряхнуть» инертное сознание зрителей.

В авангардных проектах «театра перформансов» сложные технологии не привнесены режиссёром-постановщиком, а встроены в синтетическую композицию спектакля его создателем в сочетании с использованием перформативных приемов. Их главное назначение, замечает В.Вилисов (ссылаясь на книгу Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности», 2008), – разрушение «четвёртой стены» между происходящим на сцене и зрителями, создание «эффекта соучастия» в процессе организованных театром событий. Последнее подразумевает, в первую очередь, «активизацию любознательной и заинтересованной позиции зрителя», «смену рационального восприятия происходящего на чувственное» [2, с. 48]. Способы достижения этой цели могут быть различными, но главное в них – уход от привычных моделей оперного синтеза и господства вокала.

Среди лидеров экспериментального «театра перформансов» на Западе – Жорж Апергис, Дитрих Шнабель, Хайнер Гёббельс, Мередит Монк, описание некоторых спектаклей которых дано в монографии В.Вилисова [2, с. 220–260] и коллективном проекте «Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков» [13, с. 179–263], позволяя читателю представить целостную картину поисков современного театра, осознать своевременность причин и суть происходящих в нём перемен.

Обобщим мнения авторов. Новый «музыкальный театр» в гипертрофированном виде трактует

брехтовский принцип «разъединения элементов спектакля»: с преобразованием звукоаппаратурой актёрской речи, множественными повторами (иногда на разных языках) блоков текста, игрой во время действия на разных инструментах и пением разножанрового (академического и масскульта) музыкального материала, в сочетании с изобретательной пластикой движений на фоне смены декораций и видеопроекций разных ландшафтов, кинопоказа внесценических перемещений актёров, виртуальных иллюзий, проводимых перформерами лабораторных экспериментов и т.п.

Несмотря на сходство с приёмами театра тотального синтеза, «театр перформансов» ставит своей задачей непредсказуемо изменять формы сценического поведения участников – манеру музицирования, вокального и речевого высказывания, пластику движения, широко используя современную хореографию в качестве «сценических метафор» и театральную технику для эффектов внезапной трансформации сценического пространства. Подобный «контрапункт» Л.Бакши, автор целого ряда статей о «новом театре», оценивает не как нарушение определяющего ранее театр синтетического взаимодействия искусств, а как «установление нового» типа конвенции – *современного синкретизма* [1, с. 77]. Его природа предполагает отказ от дублирования разными планами действия одной смысловой задачи, способствует созданию многовекторного игрового пространства, с невозможностью вербализации замысла целого, избегания какого-либо рода авторского обобщения, что «призывает публику (самостоятельно) осознать свои впечатления» (В. Вилисов, [2, с. 238]), принять действенное соучастие в процессе интерпретации происходящего (Л. Бакши, [1, с. 78]).

Эти высказывания транслируют мнение крупнейшего теоретика перформанса Ричарда Шехнера. Он отмечает, что «перформанс – это нечто большее, чем понятие, сосредоточенное вокруг европоцентричной драмы <...> Перформанс включает “искусство”, но выходит за его пределы», вбирая в себя «интеллектуальные, социальные, культурные, исторические и художественные составляющие», «объединяя теорию и практику» (цит. по: [13, с. 314]).

Вагнеровский тип синтеза Gesamtkunstwerk с господством музыки сменяет в «театре перфор-



мансов» монтаж визуально-музыкальных эпизодов, «имманентно перегруженных смыслами, так что зрителю ... приходится выуживать попадающиеся на глаза или слух элементы семантики и самостоятельно скраивать из них свои собственные истории» [2, с. 241]. «Сборка сюжетной модели» спектакля не является обязательной установкой зрительского восприятия. Скорее это дань многовековой традиции общения публики с событиями игрового пространства. Театр будущего прежде всего стремится освободить от регламентированных действий как участников, так и наблюдателей, разрушить жёсткую иерархию связей компонентов для создания непривычного синкретиза автономных по своим задачам «слова–музыки–действия», предметной, звуковой и виртуальной реальности. Освобождение от привычного, как «сдерживающих уз», во имя формирования нового опыта восприятия – такова главная цель поисков театра времени трангрессии – прорыва в пространство будущего.

Учитывая многоаспектный характер происходя-

щих в современном музыкальном театре перемен, сложнейшей сверхзадачей которых является воспитание интерактивной зрительской аудитории, нельзя не осознавать масштаб временных границ для осуществления, начавшихся в последней трети XX в. преобразований. Фактически «театр перформансов» берет на себя колоссальную задачу: изменить мышление человека-наблюдателя, предложить зрителю «инструменты коммуникации и поведения, /которые/ могут быть применены в его повседневной практике», «быть не зрителем, быть участником и созидателем» [2, с. 19].

О путях преодоления трудностей в достижении такой цели размышляют западные философы, культурологи и театроведы, чьи мнения в последнее десятилетие стали активно проецироваться на сферу постоперного театра и влиять на творческий процесс. Столь грандиозный переворот предполагает (по мнению автора статьи) впечатляющий эпихальный размах, суть исканий которого сопоставим с важнейшими инновациями в эволюции театра.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакши Л.С. К проблеме синкретизма и универсализма в современном искусстве // Теория и история искусства. 2021. Вып. 3/4. С. 72–82.
- 2/ Вилисов В. Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: изд-во АСТ, 2020. 320 с.
- 3/ Кисеева Е.В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 42–46.
- 4/ Кисеева Е. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф.Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64.
- 5/ Карпун Н. Антиопера как объект музыковедческого анализа: (на примере «Staatstheater» М.Кагеля) // Вестник Санкт-Петербургской гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2018. № 4. С. 53–55.
- 6/ Крейнина Ю.В. Горький смех: (об опере Le Grand Macabre) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей / Рос. ин-т искусствознания / сост. Ю.Крейнина. М.: РИИ, 1993. С. 76–90.
- 7/ Коляденко Н.П., Мизюркина О.В. Синестетичность постановочных интерпретаций оперы И.Стравинского «Соловей» // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteticheskaya-interpretatsiya-opery-i-stravinskogo-olovey> (дата обращения 15.02.2024).
- 8/ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем: пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс., 2015. 400 с.
- 9/ Кривоногова Е.В. Типология оперной режиссуры в современной отечественной и критической мысли: К постановке проблемы // Opera musicologica. 2017. № 2 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-opernoy-rezhissury-v-sovremennoy-otechestvennoy-nauchnoy-i-kriticheskoy-mysli-k-postanovke-problemy> (дата обращения: 17.06.2024). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-opernoy-rezhissury-v-sovremennoy-otechestvennoy-nauchnoy-i-kriticheskoy-mysli-k-postanovke-problemy> (дата обращения 15.02.2024).
- 10/ Лиотар Ж.Ф. Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 54–66.
- 11/ Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
- 12/ Махрова Э.В. Музыкальный театр: терминологический экскурс // Opera musicologica, 2019. № 3. С. 20–31.
- 13/ Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков: Монография / Отв. ред. В.Н. Деми-

на, Е.В. Кисеева, А.В. Крылова. Ростов н/Д: изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2022. 500 с.

- 14/ Петров В. Романтизм в постмодернистских тонах: об опере Маурисио Кагеля «Из Германии» // Музыкальная академия. 2017. № 3. С. 90–96.
- 15/ Преодоляк А.А. В поисках парадоксов Бытия (еще раз о «Свете» Карлхайнца Штокхаузена) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 4. С. 114–117.
- 16/ Циммерман Б.А. Будущее оперы: (размышления о необходимости нового подхода к опере как театру будущего, 1965) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 85–93.
- 17/ Чечикова Ю. Макабр и эротика у Лигети: Эрос в опере Дьёрдя Лигети «Великий мертвиарх» // Музыкальная жизнь. 2019. № 3. С. 96–99.

REFERENCES

- 1/ Bakshi, L.S. (2021), "On the problem of syncretism and universalism in contemporary art", *Teoriya i istoriya iskusstva* [Theory and history of art], Issue 3/4, pp. 72–82. (In Russ.)
- 2/ Vilisov, B. (2020), *Nas vsekh toshnit: Kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili* [We all feel sick: How did the theater become modern, and we didn't notice it]. Moscow, izdatel'stvo ACT, 320 p. (In Russ.)
- 3/ Kiseeva, E.V. (2018), "The problem of updating the opera genre in the works of modern American composers", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], No. 4, pp. 42–46. (In Russ.)
- 4/ Kiseeva, E. (2018), "Some dramatic and compositional features of early operas by F. Glass", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], No. 3, pp. 58–64. (In Russ.)
- 5/ Karpun, N. (2018), "Antiopera as an object of musicological analysis: (using the example of "Staatstheater" by M. Kagel)", *Vestnik Sankt-Petersburgskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova* [Bulletin of the N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory], No. 4, pp. 53–55. (In Russ.)
- 6/ Kreinina, Yu.V. (1993), "Bitterlaughter: (about the opera LeGrand Macabre)", *D'erd' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo* [Gyorgy Ligeti. Personality and creativity]. Moscow, RII, pp. 76–90. (In Russ.)
- 7/ Kolyadenko, N.P., Mizyurkina, O.V. (2017), "The synesthetic nature of staged interpretations of Stravinsky's opera The Nightingale", *Journal of Musical Science*,



No. 4. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteticheskaya-interpretatsiya-opery-i-stravinskogo-solovey> (accessed 15.02.2024). (In Russ.)

8/ Koseluants, P. (2015), *Razgovory s Keidzhem* [Conversations with Cage], Moscow, Ad Marginem Press, 400 p. (In Russ.)

9/ Krivonogova, E.V. (2017), "Typology of Opera Directing in Modern Russian and Critical Thought: To the problem statement", *Opera musicological*, No. 4, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-opernoy-rezhissury-v-sovremennoy-otechestvennoy-nauchnoy-i-kriticheskoy-mysli-k-postanovke-problemy> (Accessed 15 February 2024). (In Russ.)

10/ Liotar, Zh.F. (1994), "A note on the meanings of "post"", *Inostrannayaliterature* [Foreignliterature], No. 1, pp. 54–66. (In Russ.)

11/ Manulkina, O. (2010), *Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: American Music of the twentieth century], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 784 p. (in Russ.)

12/ Makhrova, E.V. (2019), "Musical Theater: a terminological digression", *Opera musicological*, No. 3, pp. 20–31. (In Russ.)

13/ *Performans i performativnye praktiki v muzyke rubezha XX–XXI vekov* [Performance and performative practices in music at the turn of the XX–XXI centuries], comp. by V.N. Demina, E.V. Kiseeva, A.V. Krylova, Rostov-on-Don, Izdatel'stvo RGK im. S.V. Rakhmaninova, 500 p. (in Russ.)

14/ Petrov, V. (2017), "Romanticism in postmodern tones: about Mauricio Kagel's opera "From Germany"", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], No. 3, pp. 90–96. (In Russ.)

15/ Predolyak, A.A. (2007), "In Search of the Paradoxes of Being (once again about Karlheinz Stockhausen's "Light"", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], No. 4, pp. 114–117. (In Russ.)

16/ Tsimmerman, B.A. (1995), *Budushchee opery: (Razmyshleniya o neobkhodimosti novogo podkhoda k opere kak teatru budushchego, 1965)* [The Future of Opera: (Reflections on the need for a new approach to opera as a theater of the future, 1965)], XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki i dokumenty [The twentieth century. Foreign music: Essays and documents], Issue 1, Moscow, Muzyka, pp. 85–93. (in Russ.)

17/ Thethikova, Yu. (2019), "Macabre and Eroticism in Ligeti: Eros in Gyorgy Ligeti's opera The Great Deadarch", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], No. 3, pp. 96–99. (In Russ.)

Сведения об авторе

Ерёменко Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: erema49@mail.ru

Author information

Galina A. Eremanko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of History of Music, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: erema49@mail.ru



УДК 78.06

СОВРЕМЕННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА КУБЫ: ФЕНОМЕН ТИМБЫ

М.М. ЧИХАЧЁВА¹, М.Л. КУСТОВА²

¹ Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

² Иркутск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Важную роль в современной популярной музыке играет латиноамериканская танцевальная традиция, в частности, такие жанры, как румба, мамбо, ча-ча-ча, пачанга, бугалу, сальса. Ведущим центром латиноамериканской музыки всегда была Куба. На волне популярности на рубеже XX–XXI столетий возникает новое явление – тимба, которую можно назвать вершиной эволюции танцевальной музыки Кубы. Тимба вызвала широкий общественный интерес во всем мире и в России, в частности. В условиях кризиса и стремительных изменений, происходящих в кубинском обществе, тимба стала символом национальной самоидентичности афрокубинцев, сформировав особую субкультуру. При этом тимба вобрала в себя ключевые элементы предшествующих жанров, став квинтэссенцией стилевых и жанровых особенностей музыки Кубы. В статье дан исторический экскурс в танцевальную культуру Кубы с выявлением преемственных связей, отразившихся в современной кубинской тимбе. Выявляются характерные черты тимбы как нового стиля и субкультуры современного кубинского общества, с рассмотрением поэтического и хореографического кода этой субкультуры. Научная новизна данной работы связана с введением в отечественный обиход комплексной информации об эволюции кубинской танцевальной музыки (*musica bailable*) от истоков до настоящих дней, в том числе, целостной характеристики феномена тимбы – с позиции стиля и субкультуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: латиноамериканская танцевальная музыка, музыкальная культура Кубы, тимба, хореография, ритмические паттерны, субкультура.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

CONTEMPORARY DANCE MUSIC OF CUBA: TIMBA PHENOMENON

M.M. CHIKHACHEVA¹, M.L. KUSTOVA²

¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

² Irkutsk, Russian Federation

ABSTRACT. Latin American dance tradition plays an important role in modern popular music, in particular, such genres as rumba, mambo, cha-cha-cha, pachanga, bugalu, salsa. The leading center of Latin American music has always been Cuba. In the wake of the popularity at the turn of the 20th–21st centuries, a new phenomenon arises – timba, which can be called the pinnacle of the evolution of Cuban dance music. Timba attracted wide public interest around the world and in Russia, in particular. Amid the crisis and rapid changes taking place in Cuban society, Timba became a symbol of the national identity of Afro-Cubans, forming a special subculture. At the same time, the timba incorporated key elements of previous genres, becoming the quintessence of the style and genre features of Cuba's dance music. The article gives a historical excursion into the dance culture of Cuba with the identification of subsequent ties reflected in the modern Cuban timba. Timba is analyzed in detail as a new genre of Cuban from the standpoint of structure, choreography, instrumental composition.

KEYWORDS: Latin American dance music, Cuban music culture, timba, choreography, rhythmic patterns, subculture.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Важной частью современной мировой культуры стала массовая популярная музыка, так называемый «третий пласт» – существующая вполне самостоятельно бытовая и развлекательная музыка, жанры которой в современных реалиях приобрели огромную популярность и масштабы потребления (Д. Конен: [9]). Среди центров популярной танцевальной культуры именно Куба среди всех стран Латинской Америки, по словам А.Карпентьера, смогла «создать оригинальную музыку, которая с самого начала своего существования пользовалась необычайным успехом и получила широчайшее распространение» [8, с. 12].

В чём же секрет популярности латиноамериканской, в частности, кубинской, музыки? Культура Латинской Америки, в частности, Кубы – явление многосоставное, образованное из смеси элементов разных культур (как европейской, так и африканской), а потому – открытое для восприятия широкой национальной аудитории. В частности, именно для характеристики эволюции латиноамериканской культуры исследователями применяется термин «транскультурация» (Ф. Ортиз), означающий перемещение элементов культуры из одного общества в другое, в результате которого выкристаллизовывается новая культура как феномен, не существовавший ранее [28, с. 35]. Именно транскulturное взаимодействие различных национальных жанрово-стилевых традиций стало определяющей чертой танцевальной музыки Кубы разных исторических периодов. Жанры кубинской танцевальной музыки (румба, мамбо, ча-ча-ча, пачанга, бугалу, сальса) обрели известность во всём мире. На волне популярности кубинской танцевальной музыки на рубеже XX–XXI столетий возникает новое явление – тимба, которую можно назвать вершиной эволюции танцевальной музыки Кубы.

Музыка Кубы и её танцевальная традиция привлекли внимание ряда современных исследователей [1; 5; 8; 10–11; 15–17; 19; 22; 25; 30]. Важно отметить, что в русскоязычных источниках представлен, как правило, панорамный обзор кубинской музыкальной культуры и аналитическое рассмотрение

лишь некоторых жанров кубинской танцевальной традиции. Тимба как новый этап эволюции танцевальной музыки Кубы ещё не получила научного освещения в русской музыковедческой литературе. Среди иностранных источников особый исследовательский интерес представляет монументальный труд “The Sound of the Cuban Crisis” – англоязычная книга В.Перна [31], где раскрывается история возникновения тимбы.

Ведущая роль кубинской танцевальной музыки в эволюционных процессах современной танцевальной культуры определяет актуальность её изучения. Авторами статьи предпринимается попытка выявления характерных черт тимбы как нового явления танцевальной музыки Кубы, чем обусловлена научная новизна работы и что позволит дополнить общую научную картину по изучению истории кубинской музыки.

Музыка и танец на Кубе всегда шли впереди других видов искусства. В частности, носители латиноамериканской культуры для обозначения кубинской танцевальной музыки разных типов и времен даже вводят особый термин “*mursica bailable*” (с исп. «танцевальная музыка») [31, с. 99]. *Mursica bailable*, или *mursica popular bailable*, складывалась в контексте конкретных исторических условий, сопровождавшихся процессами транскulturного взаимодействия различных национальных традиций, начиная с XVI века. По свидетельству А.Карпентьера, Куба ярко демонстрирует взаимопроникновение, прежде всего, африканской и европейской (в результате транскulturации – креольской) культур, синтез которых привел к появлению афрокубинской музыки. Учитывая ведущую роль в культуре Кубы именно танцевальной музыки, оказывается закономерным тот факт, что *mursica bailable* гибко реагировала на социально-исторические изменения. Под влиянием знаковых исторических событий в истории Кубы происходили изменения и в её танцевальной культуре.

Авторами данной статьи обобщены ключевые закономерности в историческом развитии кубинской танцевальной музыки, позволяющие соот-



нести периодизацию кубинской *mu'sica bailable* с основными этапами в истории Кубы [2–3; 12–14].

Основные этапы развития *mu'sica bailable*

В длительный исторический период от открытия Америки Христофором Колумбом (1492 г.) до официального провозглашения создания Кубинской республики (20 мая 1902 г.) в стране шёл процесс транскультурации индейских, европейских и африканских традиций – вследствие переселения колонистов и миссионеров на захваченные земли и насильственной эмиграции африканских племён на земли Нового света для рабского труда. На данном этапе происходит взаимодействие на кубинской почве африканской религиозной музыкально-танцевальной традиции с европейской песенно-танцевальной. Итогом этого процесса становится появление креольских версий европейских жанров – креольской лирической песни и креольского контрданса, а также формирование в народной среде жанра деревенского сона.

После отмены рабства на Кубе в 1886 году активизируется процесс распространения влияния афрокубинской традиции в различных музыкальных процессах. Это время формирования таких танцевальных жанров Кубы, как румба, конго и дансон. Параллельно, начиная с XIX–XX столетий и в 1-й половине XX века происходит усиление политической и культурной экспансии Кубы со стороны США: как в период формальной независимости Кубы (1902–1934), так и во время политического режима Фульхенсио Батисты (1934–1959). В результате волн эмиграции кубинцев возникают параллельные процессы развития жанров кубинской музыки, как на исторической родине, так и в «латинском Гарлеме» (кварталах Нью-Йорка), где появляются жанры *mu'sica bailable* – городской сон, мамбо, ча-ча-ча, пачанга.

Кубинская революция во главе с Фиделем Кастро (1959–1977 гг.) способствовала перестройке музыкально-танцевальной культуры и кризису кубинской танцевальной музыки. Период национализации, централизации и сближения с Советским Союзом, жёсткий политический контроль и запрет художественных практик, отклонявшихся от официальных идеологических линий, вывели на первый план развитие официально признанной музыки в рамках стилистического движения *new*

trova. Новое и единственное «изобретение» кубинской танцевальной культуры этого времени – танец «мозамбик». Ключевая роль в развитии *mu'sica bailable* данного периода принадлежит «латинскому Гарлему»: в Нью-Йорке в результате коммерческого успеха кубинской танцевальной музыки развитие получают жанры бугалу и сальса.

«Победное возвращение» сальсы на историческую родину происходит после 1977 года – времени начала политического сближения Кубы с США. Массовое признание художественного потенциала кубинской популярной танцевальной музыки культурным истеблишментом страны приводит к возрождению танцевальных пространств, развитию и модернизация кубинской сальсы путём различных экспериментов в творчестве кубинских музыкальных коллективов.

Падение Советского Союза стало для Кубы началом «особого периода» (*periodo especial*) – так Ф.Кастро обозначил драматический экономический кризис, последовавший за распадом главного торгового партнёра страны. Новый виток развития *mu'sica bailable* – тимба – стал культурным отражением кардинальных изменений, произошедших на Кубе в 1990-е годы. Неслучайно В.Перна назвал исполнителей тимбы «социальными летописцами» XX–XXI вв. [31, с. 59].

Таким образом, путь танцевальной музыки Кубы пролегал от узкой идентификации афрокубинцев (религиозной и социальной) к позиционированию себя во внешнем мире.

Феномен тимбы

В целях экономического спасения Куба в 1990-е годы открыла двери для туризма, что способствовало возрождению ночной жизни в столице, развитию эстрадно-танцевальных стилей и активности музыкантов *mu'sica bailable*. Как вызов этому событию возникает новый культурный феномен – тимба, – олицетворяя собой в некотором смысле противоречивость кубинского общества, воплощая многие вещи, которые культурный и политический истеблишмент не хотел видеть: «...эта музыка стала отражать не только экономический, но и социальный, и политический кризис. Благодаря своим текстам, музыкальному стилю, моделям поведения и близости к уличной культуре, тимба формулирует ценности преимущественно чёрной молодёжной



субкультуры, выросшей в тени кризиса, показывая дезориентацию кубинского общества в начале нового тысячелетия, и, в конечном счёте, символизирует трудное и противоречивое открытие Кубы внешнему миру» [31, с. 4].

В условиях кризиса и стремительных изменений, происходящих в кубинском обществе, музыканты тимбы приобрели исключительную популярность и экономическую мощь, превратившись из государственных служащих в мелких предпринимателей, заключающих контракты с иностранными промоутерами и звукозаписывающими компаниями. Зарубежные гастроли, открытие новых клубов, оплачиваемых только за доллар, и прибытие на остров международных звукозаписывающих компаний создали условия для мирового экспорта тимбы (или сальсы кубана, как тогда публично называли тимбу), пережившей период максимального распространения между 1993 и 1997 годами.

Термин «тимба» существует как в испанском языке, так и в афрокубинском сленге. В испанском лексиконе «тимба» означает формы азартных игр, что можно трактовать как способность играть делать что-нибудь трудное или достойное. В своём труде *“Glosario de Afronegrismos”* исследователь афрокубинского фольклора Ф.Ортиз сообщает о фонетически похожем слове *“timbeque”* со значением «неправильный танец, типичный для чернокожих», а также «шум, скандал, беспорядок» [31, с. 101]. Ф.Ортиз также подчёркивает, что слово «тимба» означает «живот» на наречии банту, возможно, имея в виду «танец живота». В связи с этим примечательно сходство слова *“timbeque”* с современным *“tembleque”* – одним из танцевальных движений, исполняемых кубинскими женщинами на тимба-концертах.

Кроме того, фонетическая близость термина к таким словам, как *“tumba”* и *“rumba”*, также предполагает связь со словами африканского происхождения. Согласно Ф.Ортиазу, *“tumba”* («тумба») означает «церemonию или празднование посвящения в некоторых религиозных обществах Конго, а также тип африканского барабана, игру на нём и танец, исполняемый под этот барабан (используется в основном в провинции Ориенте)» [31, с. 101]. Использование термина «тимба» в популярном языке и песнях указывает на тесную

семантическую связь между словами «тимба» и «румба». Это предполагает тождество таких слов, как «тумба», «тимба» и «румба», обозначающих как барабан, так и место, где происходят игра на барабанах, а также танцы, коллективные вечеринки.

На Кубе слово «тимба» имеет ещё одно немusыкальное значение, которое ведёт своё происхождение из афрокубинского наречия киконго: «Быть жёстким, прямолинейным, особенно в непристойном смысле» [31, с. 101]. Это слово, возможно, связано с такими выражениями, как похотливость, чувственный нрав.

Не существует единой теории происхождения слова «тимба». По словам кубинских музыкантов, данный термин уже давно используется в народном языке. На музыкальном жаргоне выражение *“tiene timba”* («есть тимба») означает что-то вроде *“tiene sabor”*, то есть («играет на свинге»). Некоторые музыканты утверждают, что это выражение использовалось в течение многих лет вместе с другими, такими как *“tiene bomba”* и *“tiene yunfa”*, отмечающими, что музыкант играет с чувством. Некоторые исполнители считают, что «тимба» означает «сердце», «сила», «энергия», в то время как другие отождествили термин с «квазиоргазмической ритмической» кульминацией второй части танцевальных песен (секция монтунто)» [31, с. 103].

Таким образом, определение однозначного значения слова «тимба» кажется сложной и, возможно, бессмысленной задачей, ибо этот термин на Кубе имеет множество значений и применений. Однако многообразие связей термина с афрокубинскими корнями, бесспорно, говорит о «чёрном» происхождении тимбы. При этом в кубинской практике для обозначения нового музыкально-танцевального феномена наряду с термином «тимба» используются наименования *“música bailable”*, «кубинская сальса» (или «сальса кубана») и даже «сон».

Тимба как музыкальный стиль

Тимба с момента своего возникновения представляла собой конвергенцию художественных устремлений 1980-х годов с экономическими возможностями 1990-х, когда музыкальные новаторы могли эксплуатировать открытые кризисом трещины, позволявшие перемещаться между музыкой «с академическим образованием» и культурой афрокубинских сообществ (баррио), правовой



и скрытой экономикой. В отличие от термина «сальса», термин «тимба» появился не в результате маркетинговой стратегии звукозаписывающей компании, а вследствие сознательных усилий кубинских музыкантов, которые пытались отделить свою музыку от других стилей и создать единый фронт против растущей институциональной критики. Новый стиль, развитый в основном в Гаване, приобрёл выдающееся символическое значение, комментируя на сленге вопросы расы, половых отношений, денег, прославляя культуру чёрного баррио и гедонистические настроения молодёжи «особого периода», не впечатлённой политической риторикой и отчаявшейся избежать дефицита. Благодаря благодатной почве, созданной бумом международного туризма, тимба стала оплотом ночных развлечений и «саундтреком» к туристической «сладкой» жизни.

Создателями тимбы стали музыканты с академическим образованием. Такой переход от классической традиции к музыке для танцпола даёт представление о сложной природе тимбы, её способности передавать почти противоположные культурные отсылки и эстетические устремления. Тимба – это своего рода авангардная танцевальная музыка, которая сочетает в себе дух популярного баррио с утончёнными аранжировками и живёт в дуальности между уличной танцевальной и «гладкой» художественной музыкой.

Тимба – результат новаторского слияния элементов, взятых из разных направлений, а потому она одинаково близка как к афрокубинской уличной культуре (румба, сон, афрокубинская культовая традиция), так и к афроамериканским стилям: джаз, фанк и рэп, а также к панлатинским стилям – сальса, дэнсхолл. Заимствуя чужие стили, тимба бросает вызов официальным дискурсам и уклоняется от понятий узко определяемого культурного национализма, часто контрастируя с доминирующими социальными и культурными канонами.

Как музыкальный стиль тимба начала формироваться в конце 1980-х годов в результате экспериментов групп Los Van Van и Irakere. Новое направление было подхвачено коллективом NG La Banda под руководством чернокожего музыканта и композитора Хосе Луис «Эль Тоско» Корте. Идея NG La Banda заключалась в создании типа танцевальной музыки,

уходящей корнями в жизнь баррио, она смешивает в себе джаз, сальсу, румбу, хип-хоп и рэп, и используя тщательно продуманные аранжировки в исполнении профессиональных музыкантов-виртуозов. Своим творчеством группа привнесла особые стилистические черты: афрокубинскую эстетику, мощную энергетику исполнения, минимальные повествовательные разделы, чрезвычайно длинные разделы монтуну, наполненные множеством корос и вихревыми духовыми риффами, уличный сленг и актуальное тематическое содержание (социальная хроника и вопросы расовой самоидентификации). Эти черты взяли в качестве основного ориентира все новые группы *musica bailable* 1990-х гг.¹, которые, однако, продолжили свободно самовыражаться, оставаясь при этом в едином стиле – тимба.

Тимба как субкультура

Тимба – это не только жанрово-стилевое явление, но также и субкультура. «Питаясь» диалогом с жизнью и проблемами кубинских городских чернокожих, тимба выступает как решающий фактор выражения символического сопротивления революционным идеалам и социальным нормам, став голосом гордости людей африканского происхождения. В своей кажущейся простоте, отсутствии глубины и праздничном или оскорбительном настроении песни тимбы ставят себя на перекрёсток противоречивых интерпретаций, уравнивая социальную хронику и развлечения, стремясь оставаться популярными, соответствовать давлению рынка и избегать политических трудностей. Опираясь на ранее маргинализированный мир афрокубинского языка, религии, визуальных образов, музыки и танцев, а также на символы массовой культуры США, тимба являет собой центр особой молодёжной субкультуры, определяемой набором моделей поведения и визуальных знаков, связанных с популярной массовой чернокожей культурой. Это заметно не только на музыкальном уровне, но и в поэтических текстах с введением уличного сленга, а также в визуальном стиле музыкантов и публики тимбы, которые не скрывают своего пристрастия к символике афроамериканцев.

¹ La Charanga Habanera, Issac Delgado, Manolin el Medico de la Salsa, Paulito FG, Manolito y su Trabuco, Bamboleo, Bakuley и другие.



В борьбе с политическим и экономическим гнѐтом в субкультуре тимбы приобрѐл доминирующее значение образ маргинального свободного афрокубинца, для которого характерен особый сленг, агрессивное поведение и яркая одежда. Дресс-код, принятый как музыкантами, так и аудиторией тимбы, имел большое значение в визуальном коде субкультуры. Внешний вид хорошо выделяется в процессе анализа фото- и видеоматериалов с концертов тимба-групп и танцевальных вечеринок².

Поэтический код

Язык тимба-песен можно рассматривать как языковой код субкультуры. В песнях тимбы особая роль отведена коросам, олицетворяющим голос народа и выражающим чувства «улицы» с помощью популярных выражений «дихарачос» (исп. *dicharachos* – острослов) [56, с. 140], которые часто возвращаются в разговорный язык аудитории. Коросы в некотором смысле «квалируют» автора песни. Такая двусмысленность позволяет до определённого момента делать противоречивые утверждения, не неся за них ответственность.

Как отмечает В.Перна, тимба через тексты, танцы и музыку присваивает себе концепцию карнавала, создавая пространство и время, где музыка стано-

вится средством временного освобождения от господствующих норм, политического контроля, режима дефицита, всех иерархических отношений. Эта сила музыки проявляется не только в содержании тимбы, но прежде всего в праздничном и непочтительном (по отношению к государственным догмам и порядкам) характере. Песни тимбы, используя сленг, повседневные истории, воспевание танца, сексуальных отношений и тела, вступают в противостояние по отношению к официальному дискурсу.

Обращаясь к изучению и структурированию песенных текстов тимбы, авторами данного исследования был осуществлён полный перевод с испанского языка (с введением слов языков конго, банту и йоруба) подборки композиций тимба-групп³. Анализ поэтических текстов в опоре на методы лингвистического, семантического, структурно-типологического подходов позволяет классифицировать темы и образы тимбы следующим образом.

1. Тема идентичности афрокубинцев.

Поэтическая отсылка к образам афрокубинских религиозных культов (Сантерия, абакуа и др.), жизни городских «черных» сообществ (баррио), к жанру румбы – всё это является важной частью стратегии идентификации музыкантов и аудитории тимбы, которые, ассоциируя себя с миром баррио (представляющим для кубинской элиты миром жёсткости, мужественности, опасности и преступности, населённым чернокожими из низшего сословия), бросают вызов идеям расизма в кубинском обществе. Так, например, песня группы NG La Banda “Los Sitios entero” («Весь Лос-Ситиос») поэтизирует известное баррио центральной Гаваны Los Sitios:

“Nací en La Habana / soy habanero / Jesu´s Maria, Bele´n / y Los Sitios entero / Cuando paso por Los Sitios / yo siento felicidad / mi gente esta´ guarachando / caballero, es la verdad / ... habanero soy de cepa / porque´ en Los Sitios nací, nací” – «Я родился в Гаване / Я хабанеро / Мария Хесу, Белен / и весь Лос-Ситиос / Когда я иду по Лос-Ситиосу / Я чувствую себя счастливым / мои люди тусуются / чувак, это правда... / Я настоящий хабанеро / потому что я родился в Лос-Ситиосе...».

В песне Los Van Van “Se Te Pone La Cabeza Mala”

² В стране, где пара джинс стоит больше месячной заработной платы не работающего в сфере туризма кубинца, музыкантов можно увидеть в дизайнерских футболках Tommy Hilfiger и Calvin Klein, широких брюках или джинсах, кроссовках или больших ботинках Nike, бейсболках и с аксессуарами, такими как часы, цепочки и кольца. В 1990-х влияние американского хип-хопа распространилось на неформальный дресс-код на сцене, нарушив протоколы латиноамериканской культуры, предписывавшие скоординированную, элегантную сценическую одежду. Аудитория тимбы, имеющая лёгкий доступ к долларам, следует аналогичным кодексам. Таким образом, одежда очень часто отмечает классовые различия между джинетерами (исп. *jineteras*, *jineterismo*) – людьми, имеющими родственников за границей, детьми политической элиты, – и остальными кубинцами. В наиболее радикальной интерпретации, рассматривая «одежду из США» как символ капитализма, можно интерпретировать это как отказ от революционных ценностей. С другой стороны, для каждого кубинца ношение нарядной одежды может означать акт символического сопротивления бедности, дефициту, замкнутости и классовому неравенству. Для чернокожих кубинцев принятие визуальных кодов афроамериканцев США имеет особый смысл, подчёркивая связь, которая идёт в обход официальной национализации и явно объединяет их с сообществом чёрной диаспоры.

³ Los Van Van, NG La Banda, La Charanga Habanera, Orquesta Reve, Dan Den, Adalberto Alvarez.



(«То, что сводит тебя с ума») поётся о «черных» корнях тимбы: потомки африканцев, унаследовав музыку и смешав её на кубинской земле с «новой» кровью, сделали из неё то, «что сводит всех с ума» и танцуется как “chen chen chen chen chen”, где чече (cheche) – слово бантуского происхождения, которое в разговорном языке означает «человек, который добивается успеха, или хулиган». В данном случае речь идёт об очень сильной и энергичной манере танцевать. В песне содержится также отсылка к африканской религиозной традиции, а именно фраза “yalambire yalambire yalambarara”, что на языке банту означает «молиться».

Установление явных связей с афрокубинской религией было одним из элементов, обеспечивших успех нового стиля в 1990-х годах, на волне интереса к Сантерии в целом. Показательным обращением к теме Сантерии является сочинённая в 1995 году Хуаном Формеллем (Los Van Van) песня “Soy todo” («Я – все это») на стихотворение известного афрокубинского поэта Элоя Мачадо, которое представляет собой своего рода манифест Сантерии. Благодаря версии Los Van Van текст приобрёл огромный общественный резонанс. На живых концертах во второй части песни певец предлагает отождествить группу с Сантерией и афрокубинской музыкой, обращаясь к оришам на коленях: “Soy los tambores bata, soy la clave, soy el quinto y el tres-dos / Yo soy Van Van, yo soy Cuba / ... Y tengo un amigo santero y otro que es abakua, / son ma’s hombres y ma’s amigos que muchos que no son na’ / cubano, defiende bien tu religio’n / que esa es tu razo’n de ser” – «Я – барабаны бата, clave, квинто и трес-дос / Я – Ван Ван, я – Куба... / У меня есть друг, который является сантеро, и другой, который является абакуа, / они лучшие люди и друзья, чем многие другие... / Кубинец, хорошо защищай свою религию, / которая является причиной твоего существования». Текст данной песни содержит слова на языках банту и йоруба, в частности, строчка “Soy el paso de Changó y el paso de Obatalá, de Yemayá y la bola o el tropo de Eleguá Yo soy Obba, soy siré siré, Soy Aberiñan y Aberisun”, где Чанго или Шанго – «Бог огня, грома, войны и барабанов»; Obatalá или Obbatálá – «ориша (старейшина)»; Eleguá или Elegguá – «ориша, который является богом-хранителем дверей, дорог и перекрестков» (слова

йорубского происхождения); Aberiñan и Aberisun – два слова банту (efik), обозначающие двух иремов (персонажей в ритуалах культа абакуа)⁴.

Альбом группы Los Van Van “Llego Van Van” в 1999 году получил премию Грэмми. Работа полностью посвящена образам Сантерии; на обложке диска размещены иллюстрации на основе афрокубинских фресок художника Сальвадора Гонсалеса.

Альбом открывается песней “Permiso Que Llego Van Van” («Благословение, данное Ван Вану»), в которой говорится: «Ван Ван – чернокожие Лукуми, берегитесь!», где «лукуми» – слово йорубского происхождения, означающее этническую группу йоруба. Кроме того, песня также содержит множество других лексических единиц языка йоруба: “Soy arére, soy consciencia, soy Orunla”, где Orula или Orunmila и Iboru Orunla – это слова из языка йоруба: «Ориша (главный) ифа, который является богом гадания». “Nos convirtieron en camaleones, en gavilanes, jutías y hurones y un Iroko rompió el hechizo aclarando lo sucedido”, где Ироко – слово йорубского происхождения, оно означает дерево сиеба, считающееся сверхъестественным на всей Кубе, а также это «главный ориша, который проживает в сиебе».

В одном из ансамблевых разделов поётся: “Osu, Obatalá, Yemayá, Changó, Oggún, Oyá Pero los dueños son Ifá y no hay más na’”, где вводятся слова йорубского происхождения: Osu или Osún – йорубский ориша, посланник Обаталы и Олофи; Oyá – «богиня молний и бурь»; Ifá – «великий ориша прорицания, сын Обаталы, прорицатель и советник богов и людей», либо «система гадания и поклонения, практикуемая бабалаво». Во фразе “He obunotes orúsale, ampara-me que si mañana yo me muero en el cielo siempre se seguirá” сантерийского оришу просят выбросить всю грязь из тела, чтобы человек мог спрятаться под солнцем (obunotes – «грязный, отбросить», orúsale – «сон, ночь, солнце»).

В альбом входит также песня, посвящённая тайному религиозному братству Абакуа и являющаяся одновременно описанием и прославлением религии абакуа, – “Appapas del Calabar” («Аппапас Калабара»), которую лично исполняет Формелл (как член

4 Близнецы Сантос и Армас, задача которых убить и обезрожить козла для церемонии.



тайного сообщества). Корос песни заимствован непосредственно из пения посвящения Абакуа и относится к священному закону: “E´ kue, E´ kue, chabiaka Moko´ngo Ma´che´ver” (перевод секретен).

В начале 1990-х годов практически все ведущие кубинские танцевальные группы выпустили свои собственные песни на тему Сантерии, включая цитаты из песнопений Сантерия, спетых на языке йоруба, или ритмические формулы-паттерны божеств, или просто упоминания о религии и оришах в текстах.

2. Тема расовой дискриминации.

Композиции тимбы являли собой не только как манифест афрокубинской идентичности, но и были средством борьбы с расовыми предрассудками. Например, в песне коллектива NG La Banda “Búscate un congelador” («Найдите себе морозильную камеру») поётся о лицемерии высших слоёв общества по отношению к афрокубинцам, к которым относятся как к проблемным и маргинальным людям: “Me saludas / Esquivando / La Mirada / Y dejando entrever / La hipocresía. / Ella es blanca, / Yo soy negro. / Los tábues del rasismo ya pasaron. / ... Reconoce / Que perdiste. / Con tu rabia / No consigues más que herirte. / Yo soy negro, / Ella me quiere. / Ylo demás / Que se congeal / ... Búscate un congelador / Pa´ congelarte hipocresía / ... Qué rabia te da: / Este amor es de verdad, / Ylo tuyo – fantasía” – «Вы приветствуете меня / Уклончивым взглядом / И намёком на лицемерие. / Она белая, / Я чёрный. / Табу расизма уже прошли. / ... Признайте, / Что вы проиграли. / Ваш гнев / Только вредит вам. / Я чёрный, / Она меня любит. / А остальное можно заморозить. / Найдите себе морозильную камеру, / Чтобы заморозить ваше лицемерие / ... Как вы сердитесь: / Эта любовь настоящая, / А ваша – фантазия».

3. Тема социальной критики.

Тимба-песни – это и социальная летопись своего времени, они отражали процессы, происходившие в кубинском обществе в переломный «особый период». Например, песня группы Los Van Van “Un social (pa´mi negocio)” («Партнер в моем бизнесе») (1994) – это саркастическая история о человеке, стремящемся открыть своё дело (как отражение результатов экономической реформы, разрешившей частное предпринимательство в Гаване): “Ando buscando un buen socio que tenga capital, / para montar un negocio que a todos pueda

ayudar. / Voy a vender pan con queso en cajitas de cumpleaños, / caramelo, cerveza y tabaco que no hacen daño. / Será el único negocio con los precios bien bajitos. / Pero no te preocupes, yo sé que ganas poquito. / Yo no soy como esa gente, / que en cada esquina a diario, / que con cierta indiferencia, / le vende su alma al diablo. / Voy a venderte malanga, limones y caramelos” – «Я ищу хорошего партнёра, у которого есть капитал, / чтобы создать бизнес, который может помочь всем. Я собираюсь продавать хлеб и сыр в коробках ко дню рождения, / конфеты, пиво и табак, которые не повредят населению. / Это будет единственный бизнес с очень низкими ценами. / Но не волнуйся, / я знаю, что ты мало зарабатываешь. / Я не похож на тех людей, / которые продают душу дьяволу с некоторым равнодушием на каждом углу каждый день. / Я собираюсь продать вам малангу, лимоны и конфеты».

В композиции “Picadillo de soya” («Соевый фарш») от NG La Banda автор шутит о некачественной соевой пище, которую правительство пыталось убедить кубинцев есть во время продовольственного кризиса 1993–1994 гг.: “Soy cocinero estelar / De todo sé cocinar / Cocino viandas, / Un pollo, un bistec, / Un huevo frito para usted, / Hasta que vino aquí / La soya a relucir / Muy nutritiva, / Y muy estelar / Pero yo nola sé cocinar / ... Señoras y señores, lo que les estoy / Contando es una cosa sabrosa / El picadillo de soya tiene 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 / 10 puntos sobre la alimentación mundial / En China comen la soya, en Bélgica, / En Suiza, en Holanda y en Japón comen soya” – «Я звёздный повар, / Я умею готовить всё / Я готовил блюда, / Курицу, стейк / Жареное яйцо для вас, / Пока они не появились здесь, / Знаменитые соевые бобы, / Очень питательные / И очень популярные, / Но я не знаю, как их приготовить / ... Дамы и господа, / То, о чем я вам говорю, – это вкусная вещь / Говорю вам, это вкусная вещь / Соевый фарш имеет 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, / 10 баллов по мировому продовольствию / В Китае едят сою, в Бельгии – сою, / В Швейцарии, Нидерландах и Японии едят сою».

4. Женская тема.

Песни, посвящённые женщинам и любви – яркий пример стратегии двусмысленности, допускающей противоречивые интерпретации.

Многие образцы, в которых начинают петь



о романтической любви, во второй части композиции оборачиваются нападками на женщин. Так, материализм и гендерные отношения – тема таких песен, как “La apretadora” («Выжималка») NG La Banda и “La chopimaniaca” («Шопиманьячка») Los Van Van, в которых женщины изображаются как хищные существа.

“Me parece que el amor / Para ella no tiene que ver. / Sólo quiere el vacilón / Y lo que se me pueda extraer. / No le importa si eres rubio, / Trigueño, mulato o jabaó. / Lo que quiere es salvarse / Y dejarme ostináo” – «Мне кажется, что любовь / Для неё не имеет никакого значения. / Всё, что она хочет, это наслаждение / И то, что из меня можно извлечь. / Ей все равно, если ты блондин, / Брюнет, мулатка или грубиян. / Она хочет спасти себя / И остаться в стороне» («La apretadora» («Выжималка»)).

“Me engañó su apariencia, / En fin, no profundicé, / Y ando pidiendo indulgencia / Por culpa de esa mujer. / Es un problema / Que no puedo resolver. / Pido consejo, / Por favor, ayúdenme. / Todole parece poco / 15, 20, 30 ó 100 / Y selo gasta al momento / En la tienda, en el Ten Cent. / Es una Shopimaniaca, / De esas que no tiene cura. / Y si me guío por ella, / Me lleva a la sepultura” – «Я был одурачен её внешним видом, / В любом случае, я не стал углубляться, / И я умоляю о снисхождении / Из-за этой женщины. / Эту проблему, / Я не могу решить. / Я прошу совета, / Пожалуйста, помогите мне. / Все кажется ей слишком маленьким, / 15, 20, 30 или 100, / И она тратит их на месте / В магазине, в магазине «Десять центов». / Эта шопиманьячка, / Такие, которые не поддаются лечению. / И если я поддаюсь этому, / Она сведёт меня к могиле» (“La chopimaniaca” («Шопиманьячка»)).

О девушке «не по карману» поётся в песне “Superturística” («Супертуристика») от La Charanga: “Oye, David, / qué chica más cara, / Viejo y analizando muy bien la jugada / Pude notar que esa chica / Salía muy cara. / Turística / Súper-turística... / Para mí” – «Ой, Дэвид, / какая дорогая девушка. / И очень хорошо анализируя игру, / я могу сказать, / что эта девушка была очень дорогая. / Туристическая, / супер-туристическая... / Для меня».

Подобные словесные агрессии не только отражают широко распространённый сексизм на Кубе, но также раскрывают разочарования кубинца

и содержат комментарии о дефиците, культуре потребления и гендерных ролях во времена кризиса.

Ярким примером двойных смыслов является тимба-песня NG La Banda под названием “La Negrita Fina” («Хорошенькая мулатка»). После инструментального соло, в котором цитируется прелюдия до-минор из второго тома «Хорошо-темперированного клавира» И.С. Баха, в словах песни под ритмы кумбии звучит издёвка над «очень хорошей мулаткой», которая слушает только классическую музыку и не любит латиноамериканскую. Песня содержит отсылку на популярное выражение “ser loca por la música clásica” («сходить с ума от классической музыки»), не имеющее ничего общего с музыкой так таковой, но относится к женщинам, проявляющим большой интерес к иностранным мужчинам: “Que sé que no te gusta / La música latina / Por eso, mira, mi amiguita, / Te voy a complacer / Con Sebastian Bach” – «Я знаю, / что тебе не нравится латинская музыка. / Вот почему, послушай, моя маленькая подружка, / я буду радовать тебя / с Себастьяном Бахом».

Жёсткие словесные выпады в песнях кажутся логическими следствиями поведения «туристической» женщины, которая не может довольствоваться крайне ограниченными экономическими возможностями, предлагаемыми местными мужчинами, и, в конечном итоге, ищет состоятельного иностранного партнёра среднего возраста.

Учитывая, что ведущие группы и исполнители тимба – это преимущественно мужчины, неудивительно, что дискурсы их песен так сильно вращаются вокруг женщин. Однако в последнее время в кубинской популярной музыке наблюдается рост женских тимба-групп. Такие женские коллективы, как “Son Damas” и “Anacaona”, а также “Bamboleo” с женским вокалом привнесли в тимбу «ответные удары» мужчинам. Как подметил В.Перна, в одном телеинтервью солистка Bamboleo Ванныя Борхес отвергла обвинения в вульгарности текстов тимба, заявив, что они просто отражают социальную ситуацию на Кубе. По её словам, из-за того, что музыкальная сцена была очень machistской, и певцы-мужчины всегда пели женщинам, они решили начать петь в ответ мужчинам.

Для примера можно привести песню Bamboleo “Yo no me parezco a nadie” («Я не похожа



ни на кого»), в которой ведущую исполнительскую роль выполняет дуэт Хайлы Момпие (Haila Mompie) и Ваннии Борхес (Vannia Borges). Песня повествует об оригинальности и правдивости творчества группы: “Si en tu interior / Nollevasla creacion / Te falta inspiracion / Para enfrentar el reto. / Sera mejor, / Que olvides de una vez / Que soylo que tu quieres ser / Y te exigo un respeto / Porque mi musica esta natural, / Porque mi canto es original, / Porque mi orquesta tendra similar, / Pero tiene un sello / Que hay que respetar. / Quieres que te diga una cosa, te diga una cosa? / Tu te pareces a mi. / Pero yo, Yo no me parezco a nadie. / Ala hora de expresarla musica / Quelllevamos por dentro, / Lo hacemos con sentimiento original / Y sabrosura natural” – «Если внутри себя / Ты не несёшь творение, / Вам не хватит вдохновения / Принять вызов. / Будет лучше, / Чтобы вы забыли раз и навсегда, / Что я – то, чем ты хочешь быть, / И я требую вашего уважения, / Потому что моя музыка естественна, / Потому что моё пение оригинально, / Потому что мой оркестр типичен, / Но у него есть изюминка, / Это нужно уважать. / Ты хочешь, чтобы я тебе что-то сказала, рассказала? / Ты похож на меня. / Но я, я ни на кого не похожа. / Когда речь идёт о выражении музыки, / Что мы носим в себе, / Мы делаем это с оригинальным чувством и вкусом».

Хореографический код тимбы

Хореография тимбы – это своеобразный «пластический» манифест. Одним из средств самоидентичности «чернокожих» масс стало включение в танец тимбы большого количества афрокубинских танцевальных элементов, в частности, пластики румбы и культовых танцев.

Хореографической основой тимбы выступает танец *касино* (парный танец salsa cubana), который является главенствующим во вступительной части тимбы (*Thema*). Основной раздел (*Montuno*) отличается чередованием сольных и парных танцев. В кульминационные моменты музыкально-танцевальной композиции (*Bomba*) пары распадаются, и начинается соло партнёров. Когда динамика и энергетика музыки спадает, танцоры чаще всего вновь возвращаются в пары и продолжают танцевать касино.

Для сольных эпизодов существует множество вариантов хореографии, которые находятся в неотъ-

емлемой связи с музыкальным содержанием. Если в музыке звучат элементы румбы (мелодические или ритмические паттерны) или в поэтическом тексте упоминается румба, то партнёры могут вставить в танец движения румбы. Также, если в поэтическом тексте называется одно из афрокубинских божеств (ориша) или звучат паттерны ориш “toques”, то танцор в своём соло обыгрывает эти отсылки, выполняя движения упомянутого божества.

Кроме того, хореография тимбы содержит подтверждение «особого» положения женщин в кубинском обществе кризисных годов, получившим своё выражение в женском танце деспелоте (как новом хореографическом разделе тимбы), который в начале 1990-х годов практиковался в туристических танцевальных клубах.

Деспелоте – хореографический элемент, заметно отличающийся от большинства предыдущих популярных кубинских танцев. Это индивидуальный выход, преимущественно исполняемый женщинами⁵, поднимающими руки и выполняющими серию шагов и вызывающих фигур, основанных на преувеличенных движениях таза. Некоторые из этих движений имеют название: *la batidora* («блендер») – быстрое вращение таза, *tembleque* («тряска») – быстрые колебательные движения.

Деспелоте напрямую связан со стилями «чёрных» танцев (конга и румба гуагуанко), где фактически партнёры никогда не прикасаются друг к другу, а также с североамериканскими танцевальными стилями – хип-хоп и брейк-данс. Таким образом, происходит процесс творческого присвоения танцорами тимбы местных фольклорных элементов и элементов иностранных поп-стилей (что ярко проявляется и в других её музыкально-поэтических составляющих).

В заключение хочется подчеркнуть, что тимба представляет собой отражение городской молодёжной субкультуры Кубы, жаждущей потребительских удовольствий, противоречащей «правильным» революционным ценностям. Новая музыкально-танцевальная субкультура демонстрирует свою дистанцию от предыдущих культурных и социальных кодексов через множество знаков, которые варьиру-

⁵ В деспелоте мужчины либо отсутствуют, либо танцуют в тени своих партнёрш-женщин.



ются от сленга до танца, от принятия «девиантного» поведения до визуальных символов американских чернокожих. Разнообразие и неоднозначность этих знаков соответствует музыкальной эклектике тимбы и её связующей роли между прошлым и настоящим, местным и иностранным. Восхваляя своих ориш (африканских божеств) на сцене, тимберосы смешивают румбу с рэпом и носят атрибуты Сантерии (амулеты и др.) вместе с золотыми цепями и бейсболками американской культуры.

Таким образом, являясь эклектичным явлением, тимба демонстрирует многоуровневую связь с афрокубинскими фольклорными стилями в музыкальной структуре и организации, ритме, языке, танце и визуальных кодах. Кроме того, музыка тимбы открыта к разнообразным влияниям (американские джаз-фьюжн, рэп, фанк, рок или ямайские и колумбийские популярные стили), демонстрируя связи со всем звуковым спектром «черной Атлантики» в последовательности, которая начинается румбой и заканчивается хип-хопом.

Своей музыкальной и концептуальной сложностью тимба рушит европейские стереотипы о чёрной музыке как о прямой, непосредственной, радостной, «телесной» и ритмичной (и, следо-

вательно, не интеллектуальной). Музыка тимбы многослойна и гибридна, сложна в исполнении и требует высокого технического мастерства. За своим внешне праздничным характером тимба скрывает отсылки к важным социальным вопросам, касающимся табуированных ранее тем расового неравенства, афрокубинской идентичности, экономической нестабильности, гендерных отношений, гедонистических настроений и туризма.

Успех тимбы имел огромное символическое значение для современной культуры Кубы. В условиях кризиса и стремительных изменений, происходящих в кубинском обществе, музыканты тимбы приобрели исключительную популярность. Зарубежные гастролы, открытие новых клубов и прибытие на остров международных звукозаписывающих компаний создали условия для стремительного распространения тимбы по всему миру, в том числе, и в России. Секрет популярности скрыт в её богатом поликультурном коде, новизне и оригинальности, сложном и противоречивом содержании, отражающем напряжённые моменты в кубинском обществе. Тимба представляет блестящий пример музыки, которая может быть карнавальной, сложной и многозначной одновременно.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Борхес А., Сардиньяс А. История казино и рузды де казино. Санкт-Петербург: Сальса по-русски, 2018. 104 с.
- 2/ Вилабой С.Г., Вега О.Л. Куба. Взгляд на историю. Нью-Йорк: Ocean Press, 2015. 132 с.
- 3/ Гавриков Ю.П. Куба: страницы истории. Москва: Наука, 1979. 168 с.
- 4/ Даннерберг А.Н. Кубинская сантерия: опыт религиозного синкретизма // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2020. № 2. С. 150–160.
- 5/ Доценко В.Р. История музыки Латинской Америки: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2014. 600 с.
- 6/ Канисарес Р. Кубинская сантерия. Жизнь и духовные традиции афроамериканцев / перевод Т. Дороницовой. М.: ГРАНД: ФАИР-ПРЕСС, 2005. 188 с.
- 7/ Карбонеро Г.Ч. От кубинского контраданса к казино. СПб.: Сальса по-русски, 2021. 54 с.
- 8/ Карпентьер А. История музыки Кубы от средневековья до современности. М.: Госмузиздат, 1962. 164 с.
- 9/ Конен В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 157 с.
- 10/ Котов В.А. Son Habanero и аспекты его изучения в кубинском музыкознании: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... кандидата искусствоведения: защищена 26.02.2016. Москва, 2013. 173 с.
- 11/ Кряжева И.А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2007. 295 с.
- 12/ Ларин Е.А. Новейшая история стран Латинской Аме-



рики: Куба: учебное пособие для вузов. М.: Юрайт, 2023. 171 с.

13/ Ларин Е.А. Политическая история Кубы XX века: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2007. 182 с.

14/ Наварете Р. Куба. Полная история страны. М.: АСТ, 2023. 352 с.

15/ Пичугин П.А. Краткий очерк истории кубинской музыки // Музыкальная культура стран Латинской Америки / сост., общ. ред. и примеч. П.Пичугина. М.: Музыка, 1974. С. 15–76.

16/ Платонова О.А. Сальса и сантерия: к проблеме десакрализации ритуала // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 52–58.

17/ Платонова О.А. Сальса как феномен латиноамериканской культуры: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... кандидата искусствоведения: защищена 26.02.2016. Москва, 2015. 226 с.

18/ Рамос Х.А.А. Формирование кубинского национального самосознания // Кубинская этнография: статьи и материалы. М.: Наука, 1983. С. 46–54.

19/ Сапонов М.А. Музыкальная культура Кубы: к проблеме народных традиций в профессиональном композиторском творчестве. М., 1976. 21 с.

20/ Чапо П.Д. Африканские племенные знаки и названия рабов на Кубе // Кубинская этнография. М.: Наука, 1983. С. 35–46.

21/ Boggs V.W. Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in N.Y. City. USA: Praeger, 1992. 400 p.

22/ Crook L. A Musical Analysis of the Cuban Rumba // Latin American Music Review. 1982. Vol. 3, № 1, Spring-Summer. P. 92–123.

23/ Flores J. From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity. Columbia: Columbia University Press, 2000. 272 p.

24/ Flores J. Salsa Rising: New York Latin Music of the Sixties Generation. Oxford: Oxford University Press, 2016. 284 p.

25/ Manuel P. The Anticipated Bass in Cuban Popular Music // Latin American Music Review. 1985. Vol. 6, № 2, Autumn-Winter. P. 249–261.

26/ Mauleon R. Salsa Guidebook: For Piano and Ensemble. Petaluma: Sher Music Co, 2005. 259 p.

27/ Orovio H. Diccionario dela música cubana. Biográfico y técnico. Cuba: Letras Cubanas, 1981. 442 p.

28/ Ortiz F. Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar. La Habana: Consejo nacional de cultura, Ed. Universitaria, 1963. 490 p.

29/ Ortiz F. La africana de la musica folclorica de Cuba. La Habana: Ministerio de Educacion, 1954. 477 p.

30/ Pasmanick P. «Décima» and «Rumba»: Iberian Formalism in the Heart of Afro-Cuban Song // Latin

American Music Review. 1997. Vol. 18, № 2, Autumn-Winter. P. 252–277.

31/ Perna V. Timba: The Sound of the Cuban Crisis. London and New York: Routledge, 2016. 376 p.

32/ Ratia K.H. Las voces africanas en las canciones de los Van Van y otros grupos de música popular cubana: trabajo de fin de máster en Filología Española: junio 2015. Helsinki, 2015. 98 p.

33/ Salazar M. Mambo Kingdom: Latin Music in New York. USA: Schirmer Trade Books, 2002. 309 p.

REFERENCES

1/ Borkhes, A., Sardin'ya, A. (2018), Istoriya kazino i ruedy de kazino, Sa'lsa po-russki, Saint Petersburg, 104 p. (In Russ.)

2/ Vilaboi, S.G., Vega, O.L. (2015), Kuba. Vzglyad na istoriyu. Ocean Press, New York, 132 p. (In Russ.)

3/ Gavrikov, Yu.P. (1979), Kuba: stranitsy istorii. Nauka, Moscow, 168 p. (In Russ.)

4/ Dannerberg, A.N. (2020), "Cuban Santeria: the experience of Religious syncretism", Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom [State, religion, Church in Russia and abroad], No. 2, pp.150–160. (In Russ.)

5/ Dotsenko, V.R. (2014), Istoriya muzyki Latinskoj Ameriki [The History of Latin American Music], Doc. Sc. Thesis, Moscow, 600 p. (In Russ.)

6/ Kanizares, R. (2005), Kubinskaya santeriya. Zhizn' i dukhovnye traditsii afroamerikantsev, GRAND: FAIR-PRESS, Moscow, 188 p. (In Russ.)

7/ Karbonero, G.Ch. (2021), Ot kubinskogo kontradansa k kazino. Sa'lsa po-russki, Saint Petersburg, 54 p. (In Russ.)

8/ Karpent'er, A. (1962), Istoriya muzyki Kuby ot srednevekov'ya do sovremennosti, Gosmuzizdat, Moscow, 164 p. (In Russ.)

9/ Konen, V.D. (1994), Tretii plast: Novye massovyie zhanry v muzyke XX veka, Muzyka, Moscow, 157 p. (In Russ.)

10/ Kotov, V.A. (2013), Son Habanero i aspekty ego izucheniya v kubinskom muzykoznanii, Cand. Sc. Thesis, Moscow, 173 p. (In Russ.)

11/ Kryazheva, I.A. (2007), Muzyka Ispanii i Latinskoj Ameriki. Istoricheskie ocherki, Doc. Sc. Thesis, Moscow, 295 p. (In Russ.)

12/ Larin, E.A. (2023), Noveishaya istoriya stran Latinskoj Ameriki: Kuba, Yurait, Moscow, 171 p. (In Russ.)

13/ Larin, E.A. (2007), Politicheskaya istoriya Kuby XX veka, Vysshaya shkola, Moscow, 182 p. (In Russ.)

14/ Navarete, R. (2023), Kuba. Polnaya istoriya strany. AST, Moscow, 352 p. (In Russ.)

15/ Pichugin, P.A. (1974) Kratkii ocherk istorii kubinskoj muzyki [A brief outline of the history of Cuban music] // Muzykal'naya kultura stran Latinskoj Ameriki [The musi-



cal culture of Latin America], *Muzyka*, Moscow, pp. 15–76 (In Russ.)

16/ Platonova, O.A. (2015), *Salša i santeriya: k probleme desakralizatsii rituala [Salsa and Santeria: on the problem of ritual desacralization]* // *Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*, No. 3. pp. 52–58. (In Russ.)

17/ Platonova, O.A. (2015), *Salša kak fenomen latinoamerikanskoi kul'tury [Salsa as a phenomenon of Latin American culture]*, Cand. Sc. Thesis, Moscow, 226 p. (In Russ.)

18/ Ramos, Kh. A.A. (1983), *Formirovanie kubinskogo natsional'nogo samosoznaniya [Formation of the Cuban national identity]* // *Kubinskaya etnografiya: stat'i i materialy [Cuban ethnography: articles and materials]*, Nauka, Moscow, pp. 46–54. (In Russ.)

19/ Saponov, M.A. (1976), *Muzykal'naya kul'tura Kuby: k probleme narodnykh traditsii v professional'nom kompozitorskom tvorchestve*, Moscow, 21 p. (in Russ.)

20/ Chapo, P.D. (1983), *Afrikanskie plemennye znaki i nazvaniya rabov na Kube [African tribal signs and names of slaves in Cuba]* // *Kubinskaya etnografiya [Cuban ethnography]*, Nauka, Moscow, pp. 35–46. (In Russ.)

21/ Boggs, V. W. (1992), *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in N.Y. City*. USA: Praeger, 1992. 400 p. (In Eng.)

22/ Crook, L. (1982), "A Musical Analysis of the Cuban Rumba" *Latin American Music Review*, Vol. 3, No. 1, Spring-Summer, pp. 92–123. (In Eng.)

23/ Flores, J. (2000), *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*, Columbia University Press, Columbia, 272 p. (In Eng.)

24/ Flores, J. (2016), *Salsa Rising: New York Latin Music of the Sixties Generation*, Oxford University Press, Oxford, 284 p. (In Eng.)

25/ Manuel, P. (1985), "The Anticipated Bass in Cuban Popular Music", *Latin American Music Review*, Vol. 6, No. 2, Autumn-Winter, pp. 249–261. (In Eng.)

26/ Mauleon, R. (2005), *Salsa Guidebook: For Piano and Ensemble*, Petaluma, Sher Music Co, 259 p. (In Eng.)

27/ Orovio, H. (1981), *Diccionario dela música cubana. Biográfico y técnico*, Cuba, Letras Cubanas, 442 p. (In Span.)

28/ Ortiz, F. (1963), *Contrapunto cubano del tabaco y el azucar*, La Habana, Consejo nacional de cultura, Ed. Universitaria, 490 p. (In Eng.)

29/ Ortiz, F. (1954), *La africanía dela musica folclórica de Cuba*, La Habana, Ministerio de Educacion, 477 p. (In Span.)

30/ Pasmanick, P. (1997), "'Décima" and "Rumba": Iberian Formalism in the Heart of Afro-Cuban Song", *Latin American Music Review*, Vol. 18, No. 2, Autumn-Winter, pp. 252–277. (In Eng.)

31/ Perna, V. (2016), *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*, London and New York, Routledge, 376 p. (In Eng.)

32/ Ratia, K.H. (2015), *Las voces africanas en las canciones delos Van Van y otros grupos de música popular cubana: trabajo de fin de máster en Filología Española*, Helsinki, 98 p. (In Span.)

33/ Salazar, M. (2002), *Mambo Kingdom: Latin Music in New York*, USA, Schirmer Trade Books, 309 p. (In Eng.)

Сведения об авторах:

Чихачёва Мария Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mgokhfeld@yandex.ru

Кустова Милада Леонидовна, независимый исследователь, г. Иркутск

E-mail: pomedor98@mail.ru

Author information

Maria M. Chikhacheva, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mgokhfeld@yandex.ru

Milada L. Kustova, investigador independiente, Irkutsk

E-mail: pomedor98@mail.ru



УДК 781.6

СУФИЙСКАЯ ТЕМАТИКА В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Т.З. ШАХИДИ

М.В. ХОЛОДОВА¹, А.А. АЗИМОВ²

¹ Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

² Институт экономики и управления, Красноярский
государственный аграрный университет, 660000, Крас-
ноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена современному таджикскому композитору Толибхону Зиядуллаевичу Шахиди, имя которого известно далеко за пределами его родины. Несмотря на исполнительскую популярность, вокальное творчество Т.З. Шахиди до настоящего времени ещё не получило всестороннего осмысления в отечественном музыкознании, что обуславливает актуальность и новизну предлагаемой работы. В фокусе внимания авторов – вокальные произведения Т.З. Шахиди, написанные в разные годы: циклы «Поэма странствий», «Добро вам» и «Времен контрасты», поэма «Хафизнаме», романс «Devouring Time». Показано, что в них находят многоаспектное претворение теоретические установки суфизма, его ведущие идеи и символы. Подчёркивается, что композитору, генетически связанному с религиозно-философским миром ислама, удаётся на разных уровнях (поэтическом, образно-композиционном, интонационном, жанровом), мастерски осуществить синтез традиций музыкальных культур Востока и Запада.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Т.З. Шахиди, таджикские композиторы, вокальная музыка, суфийская тема в музыке.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

SUFI THEME IN THE VOCAL HERITAGE T.Z. SHAHIDI

M.V. KHOLODOVA¹, A.A. AZIMOV²

¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

² Institute of Economics and AIC Management, Krasnoyarsk
State Agrarian University, 660000, Krasnoyarsk, Russian
Federation

ABSTRACT. The article is dedicated to the modern Tajik composer Tolibkhon Ziyadullaevich Shahidi, whose name is known far beyond the borders of his homeland. Despite the performing popularity, the vocal work of T.Z. Shahidi has not yet received a comprehensive understanding in domestic musicology, which determines the relevance and novelty of the proposed work. The focus of the authors is on the vocal works of T.Z. Shahidi, written in different years: the cycles “Poem of Wanderings”, “Good to You” and “Times of Contrast”, the poem “Hafizname”, the romance “Devouring Time”. It is shown that they find a multidimensional implementation of the theoretical principles of Sufism, its leading ideas and symbols. It is emphasized that the composer, genetically related to the religious and philosophical world of Islam, succeeds at different levels (poetic, figurative-compositional, intonation, genre), masterfully synthesize the traditions of the musical cultures of the East and West.

KEY WORDS: T.Z. Shahidi, Tajik composers, vocal music, Sufi theme in music.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.

Имя Толибхона Зиядуллаевича Шахиди (рис. 1) давно стало визитной карточкой академической музыкальной культуры Таджикистана и шире – советской и постсоветской России. В сочинениях композитора, неизменно привлекающих внимание исполнителей и дирижёров, искусно соединились уникальный национальный колорит и традиции западноевропейской музыки [10]. Его произведения звучат в России, Великобритании, Германии, Франции, США, Турции и других странах, всегда получая широкий общественный резонанс. Толибхону Зиядуллаевичу рукоплескали в лучших мировых концертных залах, с ним работают выдающиеся фигуры современного музыкального мира – Валерий Гергиев, Чарльз Ансбакер, Максим Шостакович, Екатерина Мечетина, Дживан Гаспарян, Сергей Скрипка, Дмитрий Китаенко и многие другие. Плодотворное сотрудничество с известными деятелями музыкального искусства на протяжении последних трёх десятилетий послужило важной для композитора цели – популяризации таджикской музыки и развитию интереса музыкальной общественности к многоликой и богатой культуре таджикского народа [1].

Творчество Т.З. Шахиди охватывает самые разные жанры: оперы, балеты, хоровые и симфонические произведения, вокальные и фортепианные опусы. Сегодня, когда таджикский мастер перешагнул 75-летнюю черту жизни и 55-летнюю отметку творческой деятельности, его по праву можно назвать одним из выдающихся композиторов современности.

Вместе с тем наследие Т.З. Шахиди ещё не получило исчерпывающего осмысления в научной литературе. В последнее десятилетие в отечественном музыкознании появляются отдельные статьи (М.Н. Дрожжиной, С.Д. Давлатовой, Л. Рыжкова, А. Сабири, Н. Бухари-заде), посвящённые сочинениям композитора. Не так давно защищена кандидатская диссертация С.Д. Давлатовой «Суфийская тема в творчестве таджикского композитора Толиба Шахиди» (2020), в которой автор рассматривает воплощение суфизма в симфонической и театральной музыке композитора. К сожалению,



Рисунок 1. Толибхон Зиядуллаевич Шахиди, 2017 г.
Источник: <https://weekend.rambler.ru/places/38443404-tolibhon-shahidi-o-muzyke-tadjikistane-i-kulturnom-renessanse-strany/>

данная диссертация является единственным фундаментальным трудом, связанным с изучением музыки Т.З. Шахиди. Многие его произведения ждут исследователей, в том числе вокальные опусы, которые ещё не входили в орбиту научных интересов учёных. Это определило цель предлагаемой статьи – представить общую характеристику вокального творчества Т.З. Шахиди сквозь призму идей и поэтических текстов, избранных композитором.

Бесценным для авторов работы стало личное общение с Толибхоном Зиядуллаевичем, благодаря которому появились в доступе ноты сочинений, были уточнены многие факты относительно истории создания опусов, художественной интерпретации поэтических текстов.

Произведения для голоса занимают особую нишу в творческом портфеле Т.З. Шахиди. С.Д. Давлатова справедливо отмечает, что многие



страницы вокальной музыки композитора связаны с суфийской тематикой, полномасштабно раскрытой им в ряде инструментальных сочинений (камерная симфония «Чарх», фантазия для кларнета и фортепиано «Притчи о скрытом смысле», этюд-картина для фортепиано «Суфий и Будда» и др.) [3–5]. И это неслучайно, ведь Т.З. Шахиди генетически связан с религиозно-философским миром Востока [2]. Он большой знаток суфийской поэзии, (любовь к которой привил ему отец¹ [1, с. 54–55]), и во многих вокальных опусах воплотил её символику, идеи и образы.

Как известно, термин суфизм имеет несколько значений: от араб. суф – «шерсть», от араб. соф – «чистый», или от греч. софия – «мудрость». Согласно общепринятому определению, суфизм – это мистико-философское направление в исламе, возникшее в конце VIII в. после смерти пророка Мухаммеда, представители которого считают возможным достичь духовного общения человека с Богом-Абсолютом или даже соединения с ним.

В суфизме, как и других религиозно-философских направлениях (буддизм, конфуцианство), существует идейно-эстетическая платформа. В контексте исследования подчеркнём следующее: центральная мысль и главная цель суфизма заключается в *постижении Истины*, то есть приближении к совершенству, когда человек становится свободен от мирской суеты, забот и тревог и может возвыситься над негативными качествами своей человеческой природы.

К числу ведущих теоретических установок суфизма исследователи относят концепцию *пути* (тарикат) и *ведущего путника-суфия* (сулук или салик) к *достижению высших истин*. То есть смыслом жизни в суфизме является прохождение пути через *тауба* (покаяние), *зухд* (отречение от мирских благ), *вара* (воздержание), *факр* (бедность), в конце которого *салик* (путник) достигнет высших стадий – *фана* (уничтожение) и *бака* (пребывание в Боге) [6, с. 109–110].

Своеобразной точкой отсчета воплощения суфийской тематики в вокальном творчестве Т.З. Ша-

хиди стал 4-хчастный цикл **«Поэма странствий»** для сопрано и фортепиано (на персидском языке), созданный в 1981 году. Молодой композитор обратился к текстам средневекового персидского поэта-философа Омара Хайяма и современного ему таджикского автора Лоика Шерали². Поэты абсолютно разных временных эпох «объединились», чтобы воплотить в цикле одну из главных суфийских тем, связанных с концепцией *духовного пути*, отсюда и название цикла. В то же время любопытно авторское жанровое определение **«поэма»**. Оно обращает не к закономерностям музыкальной формы – одночастности как отличительного качества поэмы, (в то время как в сочинении четыре части), но к традициям романтизма, где одной из центральных являлась тема путешествий, *странствий* героя, отправляющегося *на поиски идеала*.

Тем самым на образно-композиционном уровне сочинения происходит корреляция суфийской и романтической концепции. Музыкальный язык цикла представляет собой тонкий сплав восточного колорита и европейской музыки. Отметим, что композитор в исполнительском составе «Поэмы» (голос и фортепиано) также следует романтическим традициям – достаточно вспомнить знаменитые циклы Ф. Шуберта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона.

«Поэма странствий» сразу обрела концертную жизнь. В 1981 году она с успехом прозвучала на первом авторском концерте Т.З. Шахиди в Москве, в Малом зале консерватории (солистка – камерная певица Л. Давыдова, специализировавшаяся на произведениях современных композиторов) и стала счастливой «путёвкой» для молодого автора в мир музыки.

В рамках рассмотрения вокального творчества Т.З. Шахиди необходимо (с долей условности) назвать поэму для чтеца, фортепиано и камерного оркестра **«Хафизнаме»**, написанную в 1994 году. Условно, потому что сочинение не вокализируется согласно традиционному пониманию – чтец произносит стихи нараспев, выходя на уровень мелодекламации.

¹ Зиядулло Мукадасович Шахиди (1914–1985) – известный таджикский композитор, педагог и музыкально-общественный деятель, автор ряда произведений: «Симфония макомов», оперы «Комде и Модан» и «Рабы», вокально-симфонические поэмы «Памяти Мирзо Турсун-заде» и «Ибн Сина» и др.

² Лоика Шерали (1941–2000) называют чудом таджикской литературы XX века. За цикл стихотворений «Вдохновение из «Шахнаме» он стал обладателем государственной премии имени А. Рудаки, а в 1991 году был удостоен звания Народного поэта Таджикистана.



Композитор написал сюиту, хотя вновь даёт жанровое определение «Хафизнаме» как «поэмы», служащее для него «романтическим» знаком повествовательного начала, лирического содержания, связанного с миром человеческих эмоций. Поэма «Хафизнаме» (дословный перевод «Книга Хафиза») включает поэтические тексты, автором которых является Шамсуддин Мухаммад Хафиз Ширази (1325–1390). Это известный средневековый персидский поэт и суфийский шейх, чьи сочинения на родине справедливо называют вершиной персидской литературы. Образно-художественный мир его произведений связан с непосредственной жизнью человека со всеми радостями и печалью, где Хафиз раскрывал в простой обыденности истинную красоту и глубокий смысл, выступал тонким лириком в выражении любовных чувств.

Хафиз Ширази становится главным героем поэмы Т.З. Шахиди. Часть за частью он воссоздаёт образ суфийского мастера посредством трансляции философских идей его поэзии: шесть газелей³ Хафиза, рассказываемых чтецом на языке оригинала (персидском), звучат на протяжении всего сочинения – как на фоне звучания оркестра, так и в качестве связующего звена между частями («солирующие» фрагменты).

Безусловно, суфийская символика текстов определила и особенности музыкального языка «Поэмы». Сам композитор говорит, что «Хафизнаме» – это «стилизация старинной таджикской музыки, в частности, старинных мугамных интонаций»⁴. Он намеренно не использует в сочинении подлинные цитаты, но в музыкальной ткани очевидно реализуются принципы макомного (мугамного) тематизма – это организация мотивов малого объёма, состоящих из сочетаний двух-трёх ступеней лада с опеванием; формирование на их основе длинных построений импровизационного характера с применением частых повторов, вариантных образований (см. об этом: [3]). Восточный колорит нашёл выражение и в прихотливой ритмике, использовании характерных национальных ритмоформул (усулей⁵).

В 1999 году на авторском концерте Т.З. Шахиди в Москве, в Большом зале Московской консерватории с участием симфонического оркестра Госкино России под руководством С.Скрипки состоялась премьера ещё одного вокального цикла **«Добро вам»** для тенора и оркестра (партию солиста исполнил артист Большого театра А.Дунаев). Композитор свидетельствовал, что произведение нашло большой отклик у столичной публики, которая услышала потаённые смысловые глубины гениальных поэтических текстов, облачённых в восточные музыкальные «одежды».

Уже само название цикла раскрывает центральную идею автора, передающего послание современному человеку – пожелание Добра как Высшего Блага, символа и истока Жизни. В качестве поэтической основы сочинения Т.З. Шахиди избирает удивительный творческий союз: стихи немецкого «певца» романтизма В. Гёте и персидского поэта-суфия Х.Ширази. В музыкальном плане «Добро вам» также представляет собой синтез общего музыкального колорита Востока, реализующегося в сфере оркестра, и принципов вокального интонирования, свойственных общеевропейской традиции: композитор контаминирует в партии солиста песенно-ариозный и речитативно-декламационный принципы.

В первоначальной редакции цикл «Добро вам» включал в себя три части. В первой использовано стихотворение Хафиза «Приходи...», где отражена идея жизнелюбия и мудрости принятия невзгод, возвышения над несовершенством: *«Приходи, наполним чаши... Будем жить и веселиться... Ну их к Богу! Пусть решает, кто мудрец. Кто бестолковый...»*. Две последующие части образуют как бы «цикл в цикле». Отобранные стихотворения В.Гёте из сборника «Западно-восточный диван» объединяются в одно целое и раскрывают тему свободы, которую необходимо постичь человеку (вторая часть «Птица пела...»), а также тему Любви Бога, обращённого к своим созданным детям – Адаму и Еве (третья часть «Добро вам»): *«Он в плоть облёк две мысли смелых и дав им жизнь в земных пределах –*

³ Газель – форма в классической арабской и персидской лирической поэзии с особой рифмой.

⁴ Из личных бесед композитора с авторами работы.

⁵ Усуль – ритмическое сопровождение пения и танца в ряде

стран Ближнего и Среднего Востока, основанное на повторяющихся ритмоформулах. Каждая из них имеет своё название, например, *аксак* («хромой»).



Добро! Сказал с улыбкой Бог. Третья часть замыкает цикл, а название гётевского стихотворения-притчи «Добро вам» выносится в заглавие произведения.

Во второй редакции композитор пишет ещё одну часть на знаменитые стихи А.С. Пушкина «Поэту»: *«Поэт не дорожи любовью народной, восторженных похвал пройдёт минутный шум, ты сам свой высший суд...»*. Это стихотворение гения русской поэзии и литературы давно привлекало внимание Т.З. Шахиди – пушкинские строки, по собственному признанию композитора, в какой-то мере стали его «путеводной звездой» в молодости. Однако идея музыкального воплощения стихотворения реализовалась гораздо позже. Пушкинский сонет теперь замыкает драматургию цикла, становится его финалом. Внутри оказываются тексты В.Гёте, связанные с божественной природой человека и мыслью о стремлении к счастью и свету. Крайние части образуют смысловую арку: изречения Хафиза об оптимистичности отношения к жизни (первая часть) и А.С. Пушкина, открывающего Поэту простую истину – будь честным перед самим собой, твори добро, трудись и не оглядывайся на мнение толпы (четвертая часть).

Таким образом композитор делает генеральной идеей цикла «Добро вам» тему Бога-Творца и человека-Творца, выступая человеком Мира, обращающегося к людям с просьбой сохранять гармонию души, любить жизнь.

Отметим, что в сочинении лишь одно из четырёх стихотворений непосредственно связано с суфизмом (opus Хафиза в первой части). Однако поэтические тексты в целом формируют определённый «сюжет», связанный с осмыслением ценности человеческой жизни, пониманием человека как Творца (созданного по образу и подобию Всевышнего), постижением ценности Добра как высшего Блага – это и есть воплощение суфийской доктрины духовного пути человека к постижению Истины.

Любопытно, что вокальный цикл «Добро вам» расширяет исполнительские границы и звучит в сопровождении оркестра. Помимо создания эмоциональной атмосферы, звукоизобразительных моментов, оттеняющих поэтические строки, оркестр выступает «голосом от автора», наследуя традиции романтиков.

Следующий вокальный цикл **«Вре́мён контрасты»** (второе название «Несовершенство нашего мира удел...», 2006 г.) для сопрано и симфонического оркестра был создан специально для авторского вечера, посвящённого 60-летию юбилею Т.З. Шахиди. Опус прозвучал в исполнении Государственного Академического симфонического оркестра и блистательной вокалистки Х.Герзмавы [7].

Данное сочинение написано на стихи разных по национальности авторов – П.Валери⁶ и Т.Рёкана⁷. В поэтических текстах представителей двух совершенно непохожих культур – Франции и Японии – композитор нашёл нечто общее и созвучное ему самому: красоту мгновения, гармонию природы, тайны Бытия в повседневной жизни, выражение невыразимого. Он отобрал стихотворения, посвящённые теме несовершенства и непостоянства земного мира – она становится сквозной «нитью» всего произведения.

Особо стоит отметить, что впервые у Т.З. Шахиди отчётливо зазвучала прощальная «нота», позволяющая провести параллель с малеровской вокальной симфонией «Песнь о Земле», где австрийский гений, обратившись к китайской поэзии, философски интерпретирует темы жизни и смерти, смысла человеческого существования, неразрывно связанные с миром природы. Таким образом, вновь можно говорить о претворении композитором суфийской тематики – попытке постижения Истины, осмыслении духовного пути человека, который пробирается к Богу сквозь несовершенство этого мира, хоть тексты напрямую не связаны с представителями этого направления.

Цикл «Вре́мён контрасты» включает в себя три части-миниаютуры. В образно-интонационном плане они вызывают ассоциации с японскими

⁶ Поль Валери (1871–1945) относится к французским поэтам-философам, чьё творчество формировалось под влиянием символистов (Верлена, Бодлера) и содержит размышления о несовершенстве земного мира, познании Божественного, духовной природе человека и др.

⁷ Рёкан Тайгу (1758–1831) – один из известных поэтов-философов Японии конца XVIII – начала XIX вв. В 21 год решает принять постриг и стать дзэн-буддистским монахом в храме Ёнцудзи. На протяжении последующей жизни он изучал буддийские трактаты, был отшельником.



и китайскими каллиграфическими гравюрами. Это находит отражение не только в стремлении к малым формам, но и к изяществу непрехотливых, безыскусных вокальных мелодий. В оркестре нет «тяжеловесной» пышности – наоборот фактура отличается скупой «прозрачностью», словно штриховка гравюры, тонко высвечивая смысловые грани поэтических текстов.

Одна из последних вокальных работ Т.З. Шахиди – романс для голоса и симфонического оркестра на 19-й сонет У. Шекспира “Devouring Time” («Пожирающий время»), который он сочинил к 450-летию английского гения. Это философское произведение повествует о бессилии человека перед беспощадным временем. Столь непростая тема с ярко выраженной аурой трагизма поднимается композитором в силу осознания беспощадности собственного жизненного времени, «утекающего сквозь пальцы». Сонет является на сегодняшний день условной финальной точкой, замыкающей вокальное творчество Т.З. Шахиди темой бренности и скоротечности человеческого существования. В одном из последних интервью он сказал: «Сейчас мне ближе всего строки Анны Ахматовой – “Отдай другим игрушку мира – славу, / иди домой и ничего не жди”» [9]. В этих словах кроется глубокая истина, мудрость которой смог постичь таджикский автор.

Подводя некоторые итоги, ещё раз подчеркнём, что личность и творчество Т.З. Шахиди представляет собой яркую страницу в истории музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI вв. Приняв заветы своего гениального учителя А.И. Хачатуряна в плане органичного взаимодействия традиций музыкальных культур Востока и Запада, Т.З. Шахиди получил широкое признание и любовь публики. А.Г. Шнитке в своё время прозорливо сказал композитору после премьеры его симфо-

нической поэмы «Садо» в 1986 году: «...Толиб, Вы на своём пути, и это то, что всегда будет интересным» [8].

Произведения со словом занимают в творчестве Т.З. Шахиди важную нишу, где уже в первом опусе на всех уровнях (музыкальный язык, поэтическая, жанровая основы) мастерски воплощён синтез Востока и западноевропейской традиции. Круг авторов, активизировавших творческую мысль композитора, невероятно интересен. В его вокальных сочинениях соседствуют представители разных эпох и культур – Хайям, Пушкин, Хафиз, Шекспир, Рёкан, Гёте, в чьих текстах он услышал смысловые вибрации и эмоциональные отзвуки собственных размышлений и чувств.

Можно с уверенностью говорить о том, что в рассмотренных произведениях Т.З. Шахиди выступает в качестве философа, осмысляющего грани человеческого бытия, тему богопознания, быстротечности земного времени и Вечности мироздания, проблему несовершенства, заложенного в самой человеческой природе. Симптоматично, что в его вокальном творчестве находит претворение суфийская тематика, так как это «плоть и кровь» творческого сознания таджикского музыканта. Р.Леденев, с которым композитора связывала долгая дружба, с теплотой отмечал: «Музыка Толиба Шахиди всегда красива, ярка и в ней бьётся сердце востока и древней нации таджиков. И вместе с тем, эта музыка с чертами всех людей на земле. Это и делает её, мне кажется, понятной и дорогой каждому человеку...» [10, с. 43].

В заключение отметим, что вокальное творчество Т.З. Шахиди, ещё «ненаписанная книга». Это определяет перспективы для дальнейшего комплексного исследования музыки современного таджикского мастера.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Азимов А.А. «Чтобы стать композитором, нужна целая жизнь»: эскиз к творческому портрету Толиба Шахида // Искусство глазами молодых: Материалы XIII Международной научной конференции / Ред. Н.В. Перепич. Красноярск, 2021. С. 54–56.
- 2/ Бухари-заде Н.Толіб Шахиди: «Если композитор обращается к своему национальному материалу, он никогда не проиграет» // Центр Льва Гумилева в Таджикистане: сайт. 25 апреля. 2016. Режим доступа: <http://tj.gumilev-center.ru/tolib-shahidi-esli-kompozitor-obrashhaetsya-k-svoemu-natsionalnomu-materialu-on-nikogda-ne-proigraet/> (дата обращения 18.12. 2023).
- 3/ Давлатова С.Д. Суфийская тема в сюите «Разговор птиц» Т.Шахида: поиск смысла жизни и борьба с собой // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (23). С. 54–61.
- 4/ Давлатов С.Д. Этюд-картина «Суфий и Будда» Т.Шахида в контексте тенденций «новой сакральности» в композиторском творчестве // Манускрипт. 2019. № 2. С. 109–115.
- 5/ Дрожжина М.Н. О поэтике Джалолиддина Руми в композиторском творчестве // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 360. С. 65–68.
- 6/ «...И посвятившие себя музыке» / коллектив авторов. М.: Издательство «Композитор», 2018. 136 с.
- 7/ Рыжков Л.Толібхон Шахиди о музыке, Таджикистане и культурном ренессансе страны // Таджикистан: сайт. 17 ноября, 2017. URL: <https://tj.sputniknews.ru/style/20171117/1023915900/tolibhon-shahidi-tadzhikistan-kompozitor.html> (дата обращения 18.12. 2023).
- 8/ Сабири А. «Вся эта цивилизация – пусть она исчезнет к чертовой матери, но музыку жалко!» // Asia plus Таджикистан: сайт. 7 мая. 2019. URL: [\[info/ru/news/life/person/20190507/shahidi-vsya-etatsivilizatsiya-pust-ona-ischeznet-k-chertovoi-materi-nomuziku-zhalco\]\(https://asiaplustj.info/ru/news/life/person/20190507/shahidi-vsya-etatsivilizatsiya-pust-ona-ischeznet-k-chertovoi-materi-nomuziku-zhalco\) \(дата обращения 18.12. 2023\).](https://asiaplustj.</p></div><div data-bbox=)

9/ Соболева А.Диалог культур и эпох // Международная жизнь. 15 июня. 2021. URL: <https://interaffairs.ru/news/show/30460> (дата обращения 18.12. 2023).

10/Толібхон Шахиди. Вре́мён контрасты: интервью, статьи, письма, фотографии / редактор-составитель Л.Джуманова. М.: Композитор, 2014. 120 с.

REFERENCES

- 1/ Azimov, A.A. (2021), "It takes a whole life to become a composer": a sketch for a creative portrait of Tolib Shahidi", Art through the eyes of young people: Materials of the XIII International Scientific Conference / Ed. N.V. Perepich. Krasnoyarsk, pp. 54–56. (in Russ.)
- 2/ Bukhari-zade, N.Tolib Shahidi: "If a composer turns to his national material, he will never lose", Lev Gumilyov Center in Tajikistan: website, April 25, Available at: <http://tj.gumilev-center.ru/tolib-shahidi-esli-kompozitor-obrashhaetsya-k-svoemu-natsionalnomu-materialu-on-nikogda-ne-proigraet/> (Accessed 18 December 2023). (In Russ.)
- 3/ Davlatova, S.D. (2018), "Sufi theme in the suite "Conversation of Birds" by T.Shahidi: the search for the meaning of life and the struggle with oneself", Vestnik muzykal'noj nauki [Bulletin of Musical Science], No. 1 (23), pp. 54–61. (In Russ.)
- 4/ Davlatova, S.D. (2019), "Study-painting "Sufi and Buddha" by T.Shahidi in the context of the trends of the "new sacredness" in composer's work", Manuscript, No. 2, pp. 109–115. (In Russ.)



5/ Drozhzhina, M.N. (2012), "On the poetics of Jaloliddin Rumi in composing", Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Tomsk State University], No. 360, pp. 65–68. (In Russ.)

6/ «...I posvyativshie sebya muzyke» / kollektiv avtorov, ["...And dedicated to music" / team of authors], Izdatel'stvo Kompozitor, Moscow, 136 p. (In Russ.)

7/ Ryzhkov, L. (2017), "Tolibkhon Shahidi about music, Tajikistan and the cultural renaissance of the country", Tajikistan: website. November 17, Available at: <https://tj.sputniknews.ru/style/20171117/1023915900/tolibhon-shahidi-tadzhikistan-kompozitor.html> (Accessed 18 December 2023). (In Russ.)

8/ Sabiri, A. (2019), "This whole civilization – let it disappear to hell, but sorry for the music!", Asia plus Tajikistan: website, May 7, Available at: <https://asiaplustj.info/ru/news/life/person/20190507/shahidi-vsya-etatsivilizatsiya-pust-ona-ischeznet-k-chertovoi-materi-nomuziku-zhalko> (Accessed 18 December 2023). (In Russ.)

9/ Soboleva, A. (2021), "Dialogue of cultures and eras" International life, June 15, Available at: <https://interaffairs.ru/news/show/30460> (Accessed 18 December 2023). (In Russ.)

10/ Tolibhon Shahidi (2014), Vremyon kontrasty: interv'yū, stat'i, pis'ma, fotografii [Time contrasts: interviews, articles, letters, photos], Kompozitor, Moscow, 120 p. (In Russ.)

Сведения об авторах

Холодова Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: holodova-maria@mail.ru

Азимов Азамджон Акромович, магистрант, 2 курс, Институт экономики и управления, Красноярский государственный аграрный университет.

E-mail: aazimi98@mail.ru

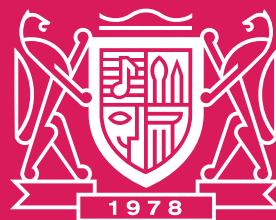
Author information

Maria V. Kholodova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: holodova-maria@mail.ru

Azamdzhon A. Azimov, master's student, 2nd year, Institute of Economics and AIC Management, Krasnoyarsk State Agrarian University

E-mail: aazimi98@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

46/

ЧАЙКИН С.Г.

Нотный текст и контекст
в работе с обучающимися

53/

СМЫСЛОВА Т.Н.

«Детская» М.П. Мусоргско-
го в концертмейстерском
классе



УДК 781.68

НОТНЫЙ ТЕКСТ И КОНТЕКСТ В РАБОТЕ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ

С.Г. ЧАЙКИН

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. Профессиональное обучение игре на музыкальном инструменте предполагает обращение к нотному тексту. Педагогическая практика показывает, что учащиеся всех образовательных уровней, приступая к освоению репертуара, недостаточно внимательно вчитываются в нотный текст, содержащий концентрированную информацию о музыкальном сочинении, его авторе, композиторской школе, определённой эпохе (степень информативности при этом может быть разной). Предлагаемая работа намечает пути решения проблемы грамотного прочтения текста на этапе знакомства с произведением. Суть профессионального подхода заключается, во-первых, в формировании умения адекватно воспроизвести в звуке всю систему текста – нотные знаки, авторские ремарки, обозначения динамики, темпа и других музыкально-выразительных средств, а во-вторых, следуя одному из основополагающих принципов методики – идти от простого к сложному – научиться последовательно решать исполнительские задачи. В статье рассматриваются и сопоставляются определения нотного текста, взятые из разных источников, а также показывается, как на примере работы с текстом раскрывается контекст произведения, выявляется исполнительский подтекст, и как детальное изучение текста становится основой содержательной интерпретации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: исполнительская педагогическая практика, начальный этап работы с текстом, нотный текст, контекст, подтекст, исполнительская интерпретация.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

SCORE AND CONTEXT IN EDUCATIONAL PRACTICE WITH STUDENTS

S.G. CHAYKIN

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. Musical instrument professional training appeals to the musical text. Educational practice shows learner' common insufficient attention to score containing concentrated information of the piece itself and often of the author, of the composer's school, of certain epoch (the degree of the information density can vary). The current paper offers some ways of solving the task of conscious and deep perception of the musical text from the very beginning of the acquaintance with it. The gist in the professional approach implies the following: 1) forging the skill of adequate sound reproduction of the whole text system – notes as such, the author's remarks, as well as dynamic and tempo signs and other means of musical expressiveness; 2) providing some of the basic educational principles – from the simple to the complex – to acquire the skill of gradual solving performance tasks, step by step. The paper considers and gives comparative analysis of various concepts of the musical text, covered in different sources. It also demonstrates practice-based educational process of revealing the piece context, bringing the performer's subcontext to light. The article also illustrates the mechanism of the detailed penetration into the score as a fundamental condition for the substantial, insightful interpreting of the musical piece.

KEY WORDS: Performing training practice, initial stage of working with text, score, context, subtext, performing interpretation.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Выступление музыканта на сцене, либо запись исполнения могут быть уподоблены «верхушке айсберга», являющейся результатом огромного труда, благодаря которому происходит ознакомление с миром музыки в целом. При этом сам процесс подготовки концертной программы остаётся для слушателя невидимым, однако от того, как он организован и чем наполнен, зависит окончательный художественный результат. В предлагаемой статье рассматриваются некоторые проблемы, с которыми сталкиваются в повседневной работе обучающиеся на исполнительских специальностях при обращении к нотному тексту, а также намечаются пути их решения.

Выбор Второй фортепианной сонаты Р.Шумана в качестве объекта изучения объясняется опытом работы автора статьи преимущественно с пианистами¹. Однако, подход к изучению текста музыкального произведения универсален для всех исполнителей. Последнее утверждение основывается на том, что чтение любого текста (художественного, научного и т.п.) предполагает изучение правил, обязательных для всех².

Каждому преподавателю всех уровней обучения не раз приходилось слышать от учеников фразу: «Я занимаюсь всё больше, а получается всё хуже». На первый взгляд ситуация кажется парадоксальной, но тому есть свои причины. Первая – недостаточное внимание к прочтению нотного текста, вторая – неразвитый слуховой самоконтроль и третья – слабое владение игровым аппаратом. В первом случае изначально невольно искажается авторский замысел, зафиксированный в тексте, во втором отсутствует умение слушать и слышать себя «со стороны», в третьем обнаруживается недостаточное владение адекватными исполнительскими приёмами. Всё перечисленное свидетельствует, с одной стороны – о сложности овладения исполнитель-

ским мастерством³, а с другой – о недостаточной самостоятельности учащегося.

Остановимся подробнее на первом этапе обращения к музыкальному произведению. В связи с этим целью статьи обозначим рассмотрение методики работы с нотным текстом как с *объектом*, на который направлено внимание исполнителя. Изучение процесса работы с текстом музыкального произведения в педагогической исполнительской практике предполагает использование методов анализа музыкального произведения, музыкально-педагогической деятельности, а обращение к нотно-музыкальному материалу – элементов стилистического анализа.

Современное исполнительское академическое искусство формируется на основе чётко выстроенной образовательной системы⁴. Уже на начальном её этапе учащиеся знакомятся с нотным текстом. Данное понятие широко используется как в исполнительско-педагогической практике, так и в музыковедении, в культурологии, в философии, лингвистике. В предлагаемой статье внимание сосредоточено на *практическом музыкально-исполнительском аспекте* этого понятия. В связи с этим приведём наиболее употребимые определения нотного текста. Е.Либерман предлагает следующую формулировку: «Нотный текст – это семиотическая система, с помощью которой композитор объективирует (то есть делает доступной людям) свою внутреннюю психическую творческую деятельность, свои художественные идеи» [6, с. 34]; С.Баранова даёт такое определение: «Нот-

¹ Произведение выбрано произвольно; объектом изучения могло стать любое сочинение педагогического репертуара.

² Наличие исключений лишний раз подтверждает данный тезис.

³ Сознание исполнителя направлено одновременно на два совершенно разных объекта: нотный текст и музыкальный инструмент. При этом визуальная и двигательно-моторная составляющие (соответственно текст и игра на инструменте) материализуются в новом качестве – в звуковом феномене.

⁴ Речь идёт именно об академическом направлении в учебно-исполнительском процессе, так как, например, фольклор или искусство джаза, берущее истоки в негритянской народной музыке, имеют более опосредованное отношение к тексту, что объясняется сохранившимся влиянием устной традиции передачи народного творчества.



ный текст – система фиксации авторского замысла» [2]; М. Корноухов, ссылаясь на М. Бахтина, пишет о нотном тексте как о «всяком связанном знаковом комплексе» [5, с. 35]; в Музыкальной энциклопедии нотное письмо рассматривается как «система графических знаков, применяемых для записи музыки, а также сама запись музыки» [8]; о нотном тексте как «способе материального закрепления авторского замысла» пишет в своём диссертационном исследовании М. Инкижекова [4].

Приведённые выше определения оперируют, на первый взгляд, синонимическими понятиями текста: «нотный», «музыкальный», «авторский», «композиторский». Тем не менее, некоторые исследователи различают их. В частности, М. Аркадьев в статье «Эскиз философии дирижёрского ремесла» пишет: «Автор выступает в тексте одновременно и как создатель текста, его ядерной композиторской структуры, и сразу уже как его интерпретатор, вводя в текст как сознательно, так и бессознательно знаки исполнительского прочтения своего собственного сочинения» [1]. Таким образом, по мнению Аркадьева, «авторский» текст шире «композиторского», так как включает в себя исполнительский потенциал композитора. Данное утверждение вызывает, однако, закономерный вопрос: каким образом различать «авторский» и «композиторский» тексты, если сам композитор не владеет искусством исполнения и, соответственно, не может зафиксировать свои «интерпретационные намерения»?⁵

Можно предположить, что понятие «нотный текст» несёт в себе больше объективного начала, в сравнении с «авторским» или «композиторским» с их несколько индивидуализированной окраской. Кроме того, «авторский» или «композиторский» тексты могут быть скрыты последующей редакторской работой и в итоге существенно отличаться от оригинала. Примеров «активной» редакторской работы множество, один из показательных – редактирование А. Шнабелем фортепианных сонат Бетховена, где отражено, в первую очередь, исполнительское прочтение самим пианистом музыки классика.

В предлагаемой статье понятие «нотный текст» используется преимущественно как основа визуального восприятия, поскольку практическая педагогическо-исполнительская деятельность формирует умения и навыки грамотно вчитываться в тексты, содержащие в себе нотные, словесные, цифровые (указания метронома либо хронометража пьесы), динамические, штриховые и иные обозначения музыкально-исполнительских средств. Профессиональная работа с нотным текстом предполагает следование не только «букве», но и «духу» музыкальной композиции, что возможно лишь при творческом подходе к изучению текста. А. Малинковская подчёркивает: «Один из наблюдаемых, доступных анализу и обобщению признаков верности интерпретатора авторскому замыслу – сложное сочетание в исполнении *точного прочтения* текста со *свободой* (курсив автора цитаты – С. Ч.) его истолкования» [7, с. 21–22].

С простейшими образцами нотного текста учащиеся знакомятся уже на начальном этапе обучения одновременно с освоением нотной грамоты. При этом, по мнению многих опытных педагогов (А. Гольденвейзера, С. Фейнберга, Е. Тимакина и других) визуальной работе с текстом должен предшествовать *слуховой опыт*. Подобные взгляды вполне понятны, поскольку музыка оперирует звуковой материей. У начинающих знакомство с музыкой может быть минимальным и сводиться к узнаванию простых песенных или танцевальных мелодий.

Отметим специфическое свойство нотного текста, заключающееся в необычайной *концентрированности информации*, подлежащей «расшифровке» и требующей не только знаний, понимания, но и исполнительских навыков. Высокая информативность нотного текста и внимательное отношение к нему позволяют прочитывать как *контекст* музыкального произведения, так и выявлять его *подтекст*. Понятия текст и контекст обусловлены в большей степени визуальной, графической фиксацией авторского замысла, а подтекст – исполнительским уровнем бытования музыкального сочинения. При этом подтекст более явно раскрывается в исполнительской интерпретации и в значительной степени характеризует индивидуальность артиста, в то время как контекст представляет собой объективную данность и отражает стиль автора и эпохи,

⁵ Нередко многие (особенно современные) композиторы не имеют достаточной профессиональной исполнительской подготовки.



художественные закономерности письма, нередко обозначает причину создания и условия появления того или иного конкретного произведения.

Эмоциональный отклик на знакомую музыку, первые попытки (обычно под руководством педагога) подобрать известные мелодии по слуху способствуют наиболее заинтересованному и быстрому освоению нотного текста, а определённый слуховой багаж и непосредственная природа восприятия музыкального образа облегчают последующую работу над произведением, являясь своеобразными интонационными «подсказками» для учащегося. Количество накопленного слухового опыта (важнейшей составляющей профессиональной подготовки) прямо пропорционально способности погружения в нотный текст, раскрытию контекста и подтекста музыкального произведения.

Многозначность интонации, обусловленная природой музыкального языка как совокупности выразительных средств и особенностями музыкальной речи как способа их использования (М. Бонфельд)⁶ приводит к бесконечному многообразию интерпретаций. Сколь различен исполнительский облик, к примеру, С.Рахманинова и А.Скрябина, В.Софроницкого и Э.Гилельса, М.Плетнёва и Н.Луганского! При обращении к одним и тем же сочинениям каждый из музыкантов по-своему прочитывает текст и находит приёмы, адекватные индивидуальному представлению об исполнении того или иного произведения. В восприятии мастера каждая деталь нотного текста приобретает смысл благодаря целостному пониманию взаимосвязей между этими деталями – мелодией, гармонией, динамикой и т.д.

Нотный текст – явление, не застывшее во времени. Как неотъемлемый атрибут музыкальной культуры, он эволюционирует вместе с эстетическими нормами, с развитием музыкального языка, слуховыми представлениями эпохи. Соответственно, меняется смысловое наполнение текста (а следовательно, контекста и подтекста).

Работа с текстом музыкального сочинения свидетельствует также о динамике развития личности исполнителя. Достаточно сравнить ранние и зрелые записи выдающихся музыкантов, к примеру, Э.Ги-

лельса или М.Плетнёва, чтобы убедиться в смысловой «пластичности», казалось бы, неизменного в одних и тех же сочинениях текста.

Важный фактор, влияющий на исполнительское прочтение нотного текста – инструментальный. Существует двоякая связь нотного текста и инструментов, для которых создано сочинение. Во-первых, большую роль играет временной фактор, отражающий процесс развития, изменения и совершенствования инструментов (если говорить о фортепианном репертуаре, то он включает в себя как клавишинные и органные сочинения, так и произведения, созданные для современного рояля – различия между ними очевидны, соответственно, различны и приёмы игры на этих инструментах). Во-вторых, оригинальный текст может значительно отличаться от текста переложений и транскрипций, в которых отражены как индивидуальность авторов этих переложений, так и особенности звучания инструментов, для которых они созданы. Ярчайший пример тому – многочисленные варианты 24-го каприза Паганини для разных инструментов и в разных жанрах (от детских вариаций И.Берковича до грандиозной Рапсодии на тему Паганини для фортепиано с оркестром С.В. Рахманинова).

Рассмотрим начальный этап работы с нотным текстом на примере фрагмента Сонаты Р.Шумана № 2, соч. 22 (пример 1). Именно этот этап является важнейшим в определении контекста музыкальной композиции и формирования будущей интерпретации.

Педагогическая практика свидетельствует о том, что студенты зачастую начинают изучение произведения непосредственно с разбора нот. Между тем, внимательное вчитывание в текст показывает, что в подавляющем большинстве примеров «в начале было слово». Во-первых, на первой странице обложки указывается *автор* сочинения. Его имя отсылает нас к определенной исторической эпохе, национальной культуре, стилистическим особенностям, характерным для этого композитора. К примеру, открывая сборник сочинений И.С. Баха, мы настраиваемся на мир образов, отличный от образов П.Чайковского или Д.Шостаковича.

Вторым решающим моментом при взгляде на нотный текст является, как правило, обозначение *жанра* произведения (соната, прелюдия, fuga, этюд и т.д.).

⁶ М.Бонфельд. Музыка: язык. Речь. Мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства). М., 1991.



Пример 1. Р.Шуман. Соната № 2

В нашем примере обращает на себя внимание авторское заглавие – «Вторая соната». Понятие «соната» сразу говорит об определенных типах содержания и формы, которые характеризуются а) сольным или камерно-инструментальным исполнением, б) 3–4-хчастной, как правило, композицией с контрастными частями, в) определённым принципом развития тематизма в частях с сонатной формой, г) закономерностями построения тонального плана.

Представление исполнителя о сонатном цикле и сонатной форме нацеливает его на масштабную работу: на выстраивание перспективы развития музыкального материала с обозначением ключевых моментов, на планирование динамического рельефа формы, определение кульминационных точек в целом и генеральной кульминации, на выявление тональной драматургии произведения. В сонатном Allegro контраст основных партий зачастую сопровождается изменениями фактуры, и это влечёт за собой смену исполнительских приёмов, к чему обучающийся должен быть подготовлен как психологически, так и эмоционально.

Таким образом, обращение к жанру сонаты предполагает постановку и решение множества музыкально-исполнительских задач и наличие определённого музыкантского опыта. Последний заключается в знакомстве с теорией и историей музыки, навыками анализа и практическим владением инструментом. Изучение учащимися небольших сонатин и лёгких сонат, называемых

в учебном обиходе «крупной формой», является необходимым условием накопления такого опыта.

Следующая деталь в раскрытии контекста сонаты Шумана – её **порядковый номер**. Из названия («Вторая соната») следует, что автор обращается к данному жанру не впервые. Соната помечена 22-м опусом и окончена в 1838 году. Этот год оказался щедрым на фортепианные шедевры молодого композитора (достаточно вспомнить «Крейслериану» и сборник из восьми Новеллетт). К этому времени Шуман был автором таких значительных циклов, как «Карнавал» оп. 9, Первая соната оп. 11, «Симфонические этюды» оп. 13, Фантазия До мажор оп. 17.

Перечень всего созданного композитором к моменту появления Второй сонаты показывает, что Шуман к тридцати годам уже был сложившимся мастером, нашедшим индивидуальный стиль высказывания, определившим характерные образные сферы с их импровизационностью, калейдоскопичностью, контрастностью эмоциональных состояний, стремительностью движения. Приведём в качестве типичного для фортепианного творчества Шумана примера логику темповых обозначений в разделах формы: I часть Второй сонаты – *So rasch wie möglich* («быстро как только возможно») – *Schneller* («скорее») – *Noch schneller* («ещё скорее»); в заключительном разделе финала сонаты указано: *Presto* – *Prestissimo* – *Immer Schneller und Schneller* («всё скорее и скорее»). Подобные указания передают, главным образом,



мятежный и парадоксальный дух музыки Шумана, нежели диктуют их точное выполнение.

Обращает на себя внимание использование автором *двух языков* в словесных ремарках – немецкого и общепринятого в музыке итальянского. При этом немецкие обозначения чаще относятся к основному определению темпа (либо характера) сочинения, а итальянские указывают на отклонения от него внутри формы. Данная деталь также дополняет характерный почерк композитора.

Знание времени написания того или иного произведения, фактов биографии автора составляют более объёмную картину, тот самый контекст, который, в свою очередь, позволяет точнее расставить смысловые исполнительские акценты в работе музыканта. Кроме того, внимательное изучение нотного текста помогает читать «между строк», вскрывать подтексты, обогащающие в итоге индивидуальную исполнительскую интерпретацию.

Ещё один небольшой, но дополняющий контекст сонаты штрих – посвящение Генриетте Фойгт – соратнице по «Новой музыкальной газете» и близкому другу Шумана, дом которой отличался художественной атмосферой. Композитор вспоминал: «Любителю искусства достаточно было вступить в её жилище, чтобы почувствовать себя там дома... (в нём – С. Ч.) всё выглядело так, словно хозяином в доме был музыкант, а музыка – верховной богиней» [3]. Несомненно, общение молодого музыканта с широким кругом творческих людей не могло не повлиять на формирование его таланта, который проявился и в литературной области, во владении словом. Программность многих сочинений, внутритекстовые словесные ремарки усиливают характерность и придают «портретную» рельефность музыкальным образам композитора, что является отличительной чертой его творчества.

Для исполнителя, наконец, кроме нотных знаков важны обильные «подсказки», помогающие создать музыкальный образ. Это указание громкостной

динамики (в нашем примере уже в первых десяти тактах встречаются *sf*, дважды *f*, четырежды *diminuendo*, три раза *>*), подробно выписанная педаль, аппликатурные рекомендации. Кроме обозначения основного темпа первой части Р.Шуман использует такой временной фактор, как фермата на первом аккорде, «провозглашающем» начало сонаты, благодаря чему аккорд, отмеченный *sforzando*, воспринимается как яркий сигнал, приковывающий внимание к предстоящему музыкальному событию.

Среди музыкально-выразительных средств «ядром» нотного текста является фактура музыкального произведения. Она показывает, каким образом организована «чистая» нотная графика и даёт наиболее полное представление о характере сочинения в целом. Наглядным примером тому могут служить Urtext'ы авторов барочной эпохи. В сонате Р.Шумана главная партия первой части содержит элементы гомофонно-гармонического, полифонического, аккордового типов изложения с гармоническими фигурациями аккомпанирующих голосов. Подобная многосоставность фактуры предполагает, с одной стороны, использование соответствующих исполнительских навыков (умения динамически выстраивать соотношение «мелодия-аккомпанемент», владение полифонической техникой, приёмами аккордовой игры и т.д.), а с другой, – свидетельствует о бурном и темпераментном высказывании, столь свойственном композитору.

Нотный текст неисчерпаем, как и любой художественный текст. При этом многозначность музыкальной интонации, и как следствие этого – разница в исполнительском интонировании создают предпосылки для бесконечного погружения в музыкальные смыслы. Внимательное прочтение нотного текста способствует лучшему пониманию стоящих перед исполнителем художественных и технических задач, делает работу более целенаправленной и продуктивной, а исполнение – глубоким и содержательным.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аркадьев М.А. Эскиз философии дирижерского ремесла: URL: <http://intoclassics.net/publ/4-1-0-118> (дата обращения 25.03.24).
- 2/ Баранова С.Ю. Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ // Электронное научное издание «Аналитика культурологии». Вып. 3 (15), 2009. URL: http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/334-article_35-6.html (дата обращения 20.08.2023).
- 3/ Дёрдь Кроо. Если бы Шуман вел дневник / пер. с венг. М.Погани-Берталан. Будапешт: изд-во Corvina, 1966. 224 с. URL: https://royallib.com/book/kroo_dyord/esli_bi_shuman_vel_dnevnik.html (дата обращения 12.03.24).
- 4/ Инкижекова М.С. Музыкальный текст как культурно-исторический феномен. Дис. ...канд. культурол. наук. Абакан, 2001. 201 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/muzykalnyi-tekst-kak-kulturno-istoricheskii-fenomen> (дата обращения 12.03.24).
- 5/ Корноухов М.Д. Текстцентрическая парадигма обучения учащихся-музыкантов в инструментальном классе // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. Кострома, 2011. Т. 17. С. 34–38.
- 6/ Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: «Музыка», 1988. 234 с.
- 7/ Малинковская А.В. Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. № 4. С. 9–28.
- 8/ Музыкальная энциклопедия, Т. 3. М.: «Советская энциклопедия», 1976. 1103 с.
- 9/ Шуман Р. Вторая соната (соль минор) для фортепиано. М.: Музыка, 1972. 23 с.
- html (Accessed 20 July 2023). (In Russ.)
- 3/ Derd, Kroo (1966), *Yesli by Shuman vyol dnevnik* [If Schuman kept his diary], Corvina, Budapest, 224 p. Available at: https://4italka.su/dokumentalnaya-literatura_main/biografii_i_memuaryi/111634/fulltext.htm (Accessed 11 February 2024). (In Russ.)
- 4/ Inkizhekova, M.S. (2001), *Muzykalnyi tekst kak kulturno istoricheskii fenomen: Diss. ...cand.kulturool. nauk* [Musical text as a cultural-historic phenomenon: PhD thesis Cultural Studies, Abakan, 201 p. Available at: <https://www.dissercat.com/content/muzykalnyi-tekst-kak-kulturno-istoricheskii-fenomen> (Accessed 11 February 2024). (In Russ.)
- 5/ Korrnoukhov, M.D. (2011), "Text-centred teaching paradigm in training music departments students in instrumental class", *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.A. Nekrasova*, [N.A. Nekrasov Bulletin of Kostroma State University], Kostroma, Vol. 17. pp. 34–38. (In Russ.)
- 6/ Liberman, E. (1988), *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Pianist creative work with the author's text], Muzyka, Moscow, 234 s. (In Russ.)
- 7/ Malinkowskaya, A.V., (2020), "Musical piece interpretation by performer as an object of research: to the question of the evidence of a theoretical judgment", *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education], Vol. 8. No. 4, pp. 9–28 (In Russ.)
- 8/ (1976), *Muzykal'naya Encyclopedia. T. 3* [Musical Encyclopedia. Vol. 3], Sovetskaya Encyclopedia, Moscow, 1103 p. (In Russ.)
- 9/ Shuman, R. (1972), *Vtoraya sonata (sol minor) dlya fortepiano* [Sonata No. 2 (G-minor) for piano], Muzyka, Moscow, 23 p. (notes). (In Russ.)

REFERENCES

- 1/ Arkadyev, M.A. (2024) "Sketch of the philosophy of conducting. *Eskiz filosofii dirizherskogo remesla*", Available at: <http://intoclassics.net/publ/4-1-0-118> (Accessed 25 March 2024). (In Russ.)
- 2/ Baranova, S.Yu. (2009), "Musical Text: language, sign, signal, symbol", *Elektronnoye nauchnoye izdanie «Analitika kul'turologii»* [Electronic Academic Edition "Cultural Studies Analysis"], Vol. 2 (15), Available at: http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/334-article_35-6.

Сведения об авторе

Чайкин Сергей Германович, кандидат искусствоведения, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: sergey.chaykin@mail.ru

Author information

Sergey G. Chaykin, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: sergey.chaykin@mail.ru



УДК 782

«ДЕТСКАЯ» М.П. МУСОРГСКОГО В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Т.Н. СМЫСЛОВА

Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки, 630009, Новосибирск, Российская Федера-
ция

АННОТАЦИЯ. «Детская» М.П. Мусоргского – одна из вершин творчества великого русского композитора. Это гениальное произведение и в настоящее время вызывает восхищение художником, сумевшим столь тонко, живо и ёмко раскрыть мир ребёнка музыкально-поэтическими средствами. Как довольно часто исполняемое сочинение, «Детская» является богатейшим как в музыкальной, так и в образно-художественной значимости материалом для профессионального развития и воспитания студентов в классе концертмейстерского мастерства. Автора данной статьи привлекает феномен музыкального выражения детского мира в вокальном цикле. Уделяется внимание рассмотрению поэтического текста произведения, особенностям его музыкального языка, отражающего искания композитора в сфере речевой интонации, трактовке фортепианной партии, служащей раскрытию образно-смысловых аспектов вокальной партии. На примере первой песни «Детской» рассмотрены художественно-технические задачи, встающие перед пианистом в процессе работы. Методические комментарии могут быть полезны студентам концертмейстерского класса музыкальных колледжей и вузов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.П. Мусоргский, вокальный цикл «Детская», концертмейстерский класс, партия фортепиано, вокальный язык.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“CHILDREN’S” M.P. MUSSORGSKY IN ACCOMPANIST CLASS

T.N. SMYSLOVA

M.I. Glinki Novosibirsk State Conservatory, 630009, Novosibirsk, Russian Federation

ABSTRACT. “Children’s” M.P. Mussorgsky is one of the peaks of the work of the great Russian composer. This ingenious work is currently admired by the artist, who managed to reveal the child’s world so subtly, vividly and capaciously by musical and poetic means. As a fairly frequently performed composition, “Children’s” is the richest material in both musical and figurative and artistic significance for the professional development and education of students in the concertmaster class. The author of this article is attracted by the phenomenon of musical expression of the children’s world in the vocal cycle. Attention is paid in detail to the study of poetic text and a fine palette of colors of piano texture. On the example of a number of songs “Children’s”, the artistic and technical tasks facing the pianist in the process of work are considered. Methodical comments can be useful for students of the accompanist class of music colleges and universities.

KEYWORDS: M.P. Mussorgsky, vocal cycle “Children’s”, accompanist class, piano part, vocallanguage.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Вокальный цикл «Детская» М.П. Мусоргского, созданный на рубеже 1860–1870-х гг. – одна из общепризнанных вершин творчества великого русского художника, высшее воплощение, по меткому замечанию Е.Е. Дурандиной, «осознанных принципов вокального камерного театра» [4, с. 12]. Еще при жизни композитора это сочинение – семь маленьких пьесок, семь удивительных, трогательных историй детского мира – вызвало неподдельный восторг у музыкантов. Известно, что «Детская» привела в восхищение Ф.Листа, а позже К.Дебюсси, который писал о ней следующее: «Никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и глубиной. Мусоргский – неповторим и останется неповторимым, благодаря своему искусству без надуманных приёмов, без иссушающих правил. Никогда ещё столь утончённое произведение не выражалось столь простыми средствами выражения» (цит. по: [3 с. 17]).

С годами не тускнеющее гениальное произведение М.П. Мусоргского и сегодня порождает восхищение автором, его умением «сосредоточиться на психологии ребёнка, богатстве его внутренних переживаний и душевных рефлексий» [9, с. 12]. Действительно, поражает правдивость, глубина и особый «внутренний свет» этого цикла. Пьесы буквально дышат детской непосредственностью, полны задушевной наивности, невероятно разнообразны в тонких психологических моментах. Его маленькие герои существуют как бы «сами по себе», проказничают и резвятся, пугаются страшных рассказов няни, засыпают под звуки собственной колыбельной, спетой кукле – и ты как будто видишь перед собой и малыша, в недоумении притаившегося на корточках над лежащим неподвижно страшилищем – жуком, почти драконом в его воображении; и девочку в одной рубашечке, забывшую «как дальше» молиться, и других детишек со своим характером и историей.

Глубокий интерес М.П. Мусоргского к детским образам неслучаен и обуславливается как художественным складом личности композитора, так и его человеческими чертами. Он не только любил детей,

но умел понимать их и пользовался их безграничным доверием: «...Он не притворялся с нами, не говорил тем фальшивым языком, как обыкновенно говорят взрослые с детьми в домах, где они дружны с родителями, – вспоминала В.Комарова (дочь Д.Стасова), знавшая «Мусорянина» в свои детские годы, – мы разговаривали с ним совершенно свободно, как с равным. Братья мои тоже ничуть не дичились его, рассказывали ему все происшествия своей жизни...» (цит. по: [10, с. 145]).

В музыкальном изображении детского мира М.П. Мусоргский (выступивший и автором вербального текста) стал первооткрывателем, несмотря на то, что в европейском искусстве детская тема уже была представлена произведениями Р.Шумана («Детские сцены» 1838 г., «Альбом для юношества» 1848 г.). Однако если последний выступает в роли поэта, рассказывающего о детстве, то М.П. Мусоргский в своём вокальном цикле ставит принципиально новые задачи: «Мир детей показан Мусоргским острее Шумана, как реальный психологически самостоятельный мир маленьких людей» [1, с. 70].

Композитор гениально запечатлел специфические свойства детской психологии, мировосприятия – импульсивность реакции, непосредственность выражения, эмоциональность, неконтролируемая «взрослой» рациональной логикой, способность видеть чудо, талант игры. Палитра чуткого художника вобрала в себя всю красочную гамму детских эмоций, настроений и впечатлений, капризных и изменчивых, каждую еле видимую их светотень. В результате живые детские сценки цикла превращаются в своеобразный «театр без театра» [5]¹.

Эту сценичность прекрасно ощущали современники композитора. Например, В.Гартман, подчёркивая, что «Детская» – это ряд «истинных сцен», настойчиво рекомендовал «исполнять их в декламации талантливой молоденькой актрисы или певицы, в костюмах и среди декораций на сцене» [10, с. 119].

¹ Черты театрализации найдут своё яркое воплощение и в позднем вокальном цикле М.П. Мусоргского «Песни и пляски смерти».



В данном произведении М.П. Мусоргский окончательно отказался от сложившихся канонов музыкальной формы и средств выражения. В нём, как определённом итоге предшествующих устремлений в «омузыкалировании» прозы, психологической точности вокальной интонации, композитор демонстрирует *свободную музыкально-речевую манеру* письма, определённую поставленными им самим художественными задачами: «Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но при том так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, т.е. моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т.е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высоко художественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь» [7, с. 50].

Литературная основа «Детской» являет собой уникальный случай в вокальной музыке: это прямая речь, причём речь маленького ребёнка, который со свойственной ему наивностью, искренностью обращается к собеседнику (нянюшке, маме, приятелю, любимой кукле, разбойнику-коту). Внутренняя музыкальность текстов цикла даёт право предположить, что процесс их создания был слит с процессом внутреннего музыкального интонирования слова. По-видимому, отдельные фразы текста возникали сразу в «ритмоинтонационной оболочке», талантливо услышанные внутренним слухом русского мастера. Кроме того, исследователи отмечают, что «Мусоргский, очень усердно работая над “прозаической декламацией”, вводит в русскую музыку манеру декламации, связанную с “музыкой речи” народных сказов, причетов» [2, с. 278]².

Безусловно, многие страницы вокальной музыки композитора отмечены правдивостью и тонкостью музыкальной фиксации человеческой речи, на-

шедших выражение в особых ритмоинтонациях³. Кажущаяся простота приёмов (вспомним восхищение К.Дебюсси) достигается у него осмысленной экономией средств, строжайшим отбором только самого необходимого, чтобы каждый звук был внутренне оправданным и заключал в себе содержательный момент⁴. Примечательно замечание А.А. Орловой: «Мусоргский подолгу вынашивал замысел и записывал сочинённое тогда, когда оно окончательно складывалось в его сознании. Он постоянно говорит: “переводить на бумагу рано, пусть созреет”» [6, с. 8].

Композитор, опираясь на выразительные средства речевой интонации, добивается нерасторжимо синтеза слова и звука. Тексты «Детской» – это яркие образцы ритмизованной прозы, они написаны не в стихотворной форме, но имеют музыкальную организацию. Главным музыкально-организующим началом вокальных партий здесь является ритм, определяющий последование цезур, чередование и соотношение акцентов, протяжённость фраз. Неповторимое обаяние музыкального прочтения Мусоргским детской речи – в постоянных, подчас трудно уловимых в своих закономерностях сменах размера, «капризности» ритма (нередко имеющего изобразительный характер), проявляемых как в вокальной, так и в фортепианной партии. Например, в песне «В углу» непрерывное движение восьмыми в аккомпанементе имитирует разматывание клубка (пример 1). В другом случае обращённый пунктирный ритм воссоздаёт быстрое движение скачки («На палочке», пример 2).

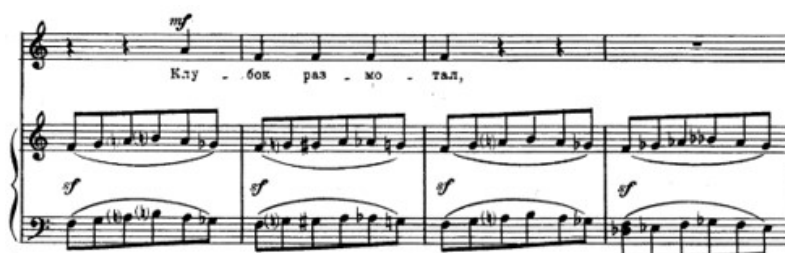
В вокальной партии ритм может передавать кинетические ощущения (например, мягкое покачивание в колыбельной), либо оттенки различных эмоций, где главным становится импульсивность ритмического движения в самой декламационной фразе, которая воспринимается как ритмоинтонационный комплекс. Ритм в ней – первичное начало, наиболее близкое к речи. А интонация служит «дополняющим» средством выразительности.

Унаследовавший от А.С. Даргомыжского чуткость

² Как известно, Мусоргский с детства рос в атмосфере крестьянского быта, многое воспринял непосредственно от своей няни, поэтому интонации народной речи были, конечно, ему очень близки.

³ Е.Е. Дурандина выделяет в «Детской» три основные группы ритмоинтонаций: речевая, сказовая и песенная [4].

⁴ Точная фиксация речевых интонаций станет ведущим приёмом и в поздних вокальных циклах М.П. Мусоргского.



Пример 1. М.П. Мусоргский. «Детская». № 2 «В углу»



Пример 2. М.П. Мусоргский. «Детская». № 7 «На палочке»

и обострённое восприятие поэтического текста, М.П. Мусоргский значительно дальше продвигается по пути, намеченного «учителем музыкальной правды». В его «Детской» под воздействием речевых интонаций формируются все элементы музыкального языка: и мелодическая сторона, и гармония, а также лад, фактура, которые целиком подчинены, подвижны образно-смысловой логикой, психологическим «сюжетом» декламации.

Необычный, своеобразный, исключительно выразительный вокальный язык песен инициировал его внимательность и к партии сопровождения, которая не носит сугубо «фортепианный» характер и её нельзя назвать пианистичной в обычном смысле. Партия концертмейстера в «Детской» (как и в поздних циклах композитора) является органичной частью целого, она сугубо индивидуализирована и полностью вытекает из образно-смыслового содержания текстов. Художественно-технические задачи, встающие при этом перед пианистом, определяются идеями звукоизобразительности, театрализации, психологизации, служащими средством обогащения музыкальных образов цикла.

М.П. Мусоргский трактует инструмент тембрально красочно, колористично. Фортепианная партия мгновенно улавливает все изменения настроений,

эмоций, воображения, отзывчива на каждую реплику, жест, паузу, мимику ребёнка. Она многогранно раскрывает характеристику героя, его мировосприятие, рисует окружающую обстановку. Выбранные для этого композитором средства весьма разнообразны.

Фактура сопровождения его песен всегда подвижна и выразительна, она живо реагирует на каждый нюанс их содержания и, в то же время, контурирует их жанровую сферу. Например, рассказ девочки о приключившемся с ней домашнем происшествии («Кот Матрос») облекается в жанр скерцо. Шутливость сценки, лукавство детского юмора, богатство образов подкрепляются колористичной изобразительностью фортепианной партии, разнообразием фактурных приёмов⁵. К жанру скерцо можно отнести и «Жука». Любопытно, что для каждой из этих песен найден свой, оригинальный оstinatный рисунок, создающий и необходимый звукоизобразительный эффект, и эмоционально-психологическую атмосферу вокальной сценки (пример 3).

⁵ Нередко возвращение того или иного фактурного рисунка связано с особенностями формы песен, такими как репризность, рондобрность («Жук», «В углу»).



Пример 3. М.П. Мусоргский. «Детская». № 3 «Жук»



Пример 4. М.П. Мусоргский. «Детская». № 6 «Кот Матрос»



Пример 5. М.П. Мусоргский. «Детская». № 4 «С куклой»

В лирических эпизодах данных скерцозных песен возникает полимелодическая фактура, создающая выразительный фон вокальной партии (пример 4).

Песня «С куклой» написана в жанре колыбельной. Особо стоит отметить, что это единственная светлая колыбельная М.П. Мусоргского, среди многих его трагических. Выбранная для неё композитором фактура подголосочной полифонии (пример 5) светло и трогательно визуализирует картину укачивания девочкой своей куклы Тяпы.

Заворожённая ритмом баюкания, девочка поёт о волшебном сне. Нежный напев колыбельной с его «хрустально звенящими» секундами «скользит» в партии сопровождения как таинственное видение из мира детской мечтательности.

Необходимо подчеркнуть, что изобразительность М.П. Мусоргского, широко использованная в цикле на разных уровнях (интонационном, ритмическом, гармоническом и т.д.) не поверхностно натуралистична, но всегда подчинена целостной музыкаль-



Пример 6. М.П. Мусоргский. «Детская». № 1 «С няней»

ной концепции, ярка по своей характеристичности, юмористична. Как и все остальные музыкальные средства выразительности, звукоизобразительность в партии концертмейстера должна способствовать раскрытию мировосприятия ребёнка. Например, «чихание» царицы композитор иллюстрирует введением уменьшённого вводного септаккорда в высоком регистре, подчёркивая его *sf*. Так же остроумно движение – после слов «стёкла вдребезги» – по хроматически скользящим параллельным терциям с динамическим нарастанием к концу и акцентированием последней восьмой *sf* (пример 6).

Художественно-технические задачи, встающие перед пианистом в процессе освоения цикла, разнообразны и всецело подчинены раскрытию *«интонационного сценария»* (термин И.А. Немировской) композитора. Рассмотрим подробнее первую песню «С няней» как одну из наиболее трудных в ансамблевом отношении, а потому репрезентативных в плане особенностей работы в концертмейстерском классе.

Прежде всего отметим, что ритмическая пульсация здесь связана с воплощением особенностей живой, естественной человеческой речи, дыхания, речевых интонационно-выразительных моментов, которые необходимо оттенить в исполнении. При первом знакомстве с нотным текстом, полезно сыграть его медленно, с точным соблюдением ритма, так как размер в песне непрерывно меняется, часто даже в каждом такте. Динамические и штриховые нюансы вокальной партии чрезвычайно гибки, в зависимости от передачи композитором поведенческо-эмоциональной шкалы ребёнка: тут и интерес, и любопытство, и опаска, и страх, и веселье, и воодушевление собственным рассказом.

Необходимо указать на то, что в исполнении данного номера есть опасность растеряться от свободы и речевой стремительности его начального раздела. Особенно затруднительно добиваться ансамблевой слаженности партнёров в части пьесы, посвящённой «буке». Причём главная сложность состоит не в элементарной синхронности, а в том, чтобы передать выразительность детской речи, совсем наивной (главному герою, вероятно, около четырёх лет), увлечённой, немного захлёбывающейся от эмоций. Поэтому, полезно будет внимательно прочитать текст вслух для понимания всех сюжетно-смысловых нюансов, после чего stanovится гораздо яснее, какой нужно избрать темп (четверть примерно равна 152–160).

Образы двух сказок теснятся в голове ребёнка: одна «про буку страшного», другая же – смешная – о хромоногом царе и чихающей царице. Начинается пьеса с «настораживающей» терции в правой руке фортепианной партии, на фоне которой звучит речь маленького героя: «Расскажи мне, нянюшка, расскажи мне, милая». Сказка о буке увлекательная, но очень пугающая – она пробуждает в ребёнке острый интерес, ведь он искренне верит в существование этого чудища. Первые два такта исполняются вокалистом негромким говорком, а при упоминании о буке говорок переходит в осторожный шёпот («про того»). После паузы малыш отважился и произнёс страшное слово «бука», с усилием, и сам испугался слова «страшного», но в то же время как будто и сам пугает (подражая няне, её рассказу) (пример 7).

Удивительно красноречивы здесь паузы, гармоническая основа, динамические и штриховые



Пример 7. М.П. Мусоргский. «Детская». № 1 «С няней»



Пример 8. М.П. Мусоргский. «Детская». № 1 «С няней»

нюансы, которые требуют скрупулёзной, образно-осмысленной исполнительской реализации. В фортепианной партии должна быть тонкая, красочная педализация, соблюдены точные паузы, осуществлена образная нюансировка: и робкое *pianissimo*, и внезапное, несколько порывистое динамическое нарастание-спад («про буку страшного»). После отделённого паузой альтерированного терцквартаккорда вдруг возникает тихий, гулкий аккорд в низком регистре (для этого нужно глубже нажать педаль), наводящий «жуть».

В дальнейшем зарождается большое crescendo, регистр вокальной партии повышается, и на словах «плакали» говорок переходит в крик. В фортепианной партии эти моменты подчеркнуты акцентами и знаком *sf*, а на слове «плакали» звучит пронзительный хроматический пассаж в правой руке, и внезапно всё замирает. После хорошо выдержанной цезуры (малыш, перепугавшись, притаился) раздается робкий возглас на *pianissimo*: «Нянюшка!». И – после паузы: «Ведь за то их» – снова цезура, и – совсем тихо (ведь это все и его грешки): «де-

тей-то», – после чего испуганно и пугающе ребёнок проговаривает самые ужасные слова: «бука съел». Затем малыш рассказывает о причинах, приведших к этому «ужасному» событию. Очень образен здесь и аккомпанемент: legato, имеющее повествовательный характер, сменяется «тревожным» staccato в левой руке (пример 8). Заканчивается «сказка о буке» вопросом, не лишённым доли лукавства, произнесённым на фоне тихого аккорда: «Ведь за то он съел их, нянюшка?»

Весь первый раздел номера требует от пианиста исключительной чуткости и заострённого внимания к такой необычно построенной вокальной партии.

Во второй, контрастной части песни также ставятся нелегко выполнимые задачи. Малыш хочет переменить тему и вспоминает забавную сказку про хромого царя и чихающую царицу. Здесь исключительно метко и тонко переданы живые, непосредственные интонации детской речи. Ритм в этой части очень свободный. Темповое обозначение – «Оживлённое» (ориентировочно четверть = 138). Начало нового раздела исполняется вокалистом живо и весело,



Пример 9. М.П. Мусоргский. «Детская». № 1 «С няней»

на фоне редких аккордов сопровождения, которые рекомендуется играть светлым, ярким звуком.

Следующая фраза, связанная с началом сказки, звучит словно бы в подражание няне: темп «Спокойно», ритм ровный, размеренный; пианист с певицей исполняют данный раздел в манере русского народного повествования. Но вот наступает самое занятное: полный задора коротенький рассказ о хромом царе. Сигналом к началу этого эпизода является негромкий аккорд (извлечь его нужно акцентированным легким броском и, как бы «подцепив» его педалью, снять мгновенно руки с клавиатуры). В партии фортепиано появляются «прихрамывающие» секунды с форшлагами и с ударением *sf* на каждом аккорде. Нужно обязательно учитывать, что они исполняются *piano* – *sfp*, с постепенным усилением. Их учащение предвещает новое «событие»: «как споткнётся, так гриб вырастет». «Спотыкание» в аккомпанементе должно звучать именно по-детски: карикатурно и юмористично. Следует обратить внимание на нюанс *pianissimo* в фортепианной партии (пример 9). На восклицании «так гриб», следует, как бы «захлебнувшись» от увлечения рассказом, сделать небольшую, едва заметную люфтпаузу перед словом «вырастет».

Эпизод о чихающей царице певцу необходимо исполнять медленно, тягуче, возможно, чуть-чуть в нос, юмористически подчёркивая нюансы текста: «У царицы-то всё насморк был». В аккомпанементе «вязко» берутся аккорды в правой руке; выразительны секунды в левой. В самом занятом фрагменте рассказа: «Как чихнёт – стёкла вдребезги!» – в вокальной партии появляются яркие акценты и радостный, озорной возглас, создающие эмоциональную кульминацию. В партии фортепиано в этот момент звучат «острые» аккорды и «звонящий», рассыпающийся по клавиатуре, пас-

саж – гамма в терцию, которую следует исполнять крепкими пальцами.

Последующую большую цезуру, выраженную почти тактовой паузой – малыш приумолк – надо строго выдержать обоим исполнителям, чтобы создать эффект эмоционального переключения персонажа. Ведь в его воображении снова возникло опасное чудовище – «бука», и он громко восклицает: «Знаешь, нянюшка», – и дальше тихо, с просительными интонациями: «Ты про буку-то уж не рассказывай»; выждав еще немножко, заключает: «Бог с ним, с букой!» В аккомпанементе – «осторожное» *staccato* в унисон с этими словами песни. После выдержанной цезуры – активная, решительная просьба: «Расскажи мне, няня, ту, смешную-то!» Последние слова исполняются весело, *fortissimo* (как бы уже совсем оправившись от страха). Маленькая фортепианная постлюдия, хоть и затихает, но завершается по-детски шаловливо: *staccato* в левой руке на фоне «светлой» терции в правой.

В заключение отметим, что в целом, работая над «Детской» – гениальным произведением русского мастера – от исполнителей требуется не только максимум профессионального мастерства в тонком и внимательном прочтении всех нюансов музыкально-поэтического текста, но, главное, – чуткость и искренность в интерпретации эмоционально-художественного содержания. Ведь в пьесах цикла М.П. Мусоргским с гениальностью психолога «выражена та яркость и непосредственность реакции на мир, которая свойственна человеку в самом начале жизни, схвачены характерные мгновения жизни ребёнка. Они изменчивы и неустойчивы, сплетены прихотливо, проносятся бурной чередой подобно быстрому мельканию кадров фильма» [8, с. 103].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Асафьев Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века – 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
- 2/ Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. М.: Академия наук СССР, 1956. 352 с.
- 3/ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / пер. и коммент. Бушен А.; ред. и вступ. Кремлев Ю. М.-Л.: Музыка, 1964. 278 с.
- 4/ Дурандина Е.Е. Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка, 1985. 200 с.
- 5/ Кадыр Р.С. Жанровые характеристики детских вокальных циклов // Наукосфера. 2022. № 1-1. С. 6–12.
- 6/ Мусоргский М.П. Литературное наследие / сост. А.А. Орлова, М.С. Пекелис. М.: Музыка, 1971. 400 с.
- 7/ Мусоргский М.П. Избранные письма. М.: Музгиз, 1953. 239 с.
- 8/ Немировская И.А. Мусоргский как детский психолог // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2008. № 3(2). С. 102–110.
- 9/ Юнь Г. Образы детства в камерно-вокальном творчестве русских композиторов XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... канд. иск. Минск, 2020. 28 с.
- 10/ Яковлева В. М.П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931. Статьи и материалы. М.: Музгиз, 1932. 349 с.

REFERENCES

- 1/ Asafiev, B.V. (1979), *Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka* – 2-e izd. [Russian music of the XIX and early XX centuries – 2nd ed.], Muzyka, Moscow, 344 p. (In Russ.)
- 2/ Vasina-Grossman, V.A. (1956), *Russkij klassicheskij romans XIX veka* [Russian classical romance of the XIX century], Akademiya nauk SSSR, Moscow, 352 p. (In Russ.)
- 3/ Debussy, K. (1964), *Stat'i, recenzii, besedy* / per. i komment. Bushen A.; red. i vstup. Kremlev Yu. [Articles, reviews, conversations/translation. And comment. Bouchin A.; ed. and entry. Kremlin Yu.], Muzyka, Moscow, Leningrad, 278 p. (In Russ.)

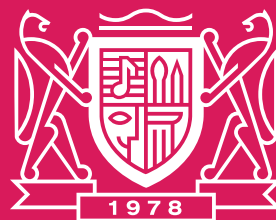
- 4/ Durandina, E.E. (1985), *Vokaľnoe tvorchestvo Musorgskogo* [Mussorgsky's vocal work], Muzyka, Moscow, 200 p. (In Russ.)
- 5/ Kadyr, R.S. (2022), "Genre characteristics of children's vocal cycles", *Naukosfera* [Naukosphere], No. 1-1, pp. 6–12. (In Russ.)
- 6/ Mussorgsky, M.P. (1971), *Literaturnoe nasledie*, sost. A.A. Orlova, M.S. Pekelis [Literary heritage, comp. A.A. Orlova, M.S. Pekelis], Muzyka, Moscow, 400 p. (In Russ.)
- 7/ Mussorgsky, M.P. (1953), *Izbrannye pis'ma* [Selected letters], Muzgiz, Moscow, 239 p. (In Russ.)
- 8/ Nemirovskaya, I. A. (2008), "Mussorgsky as a child psychologist", *Music Scholarship* No. 3(2), pp. 102–110. (In Russ.)
- 9/ Yun, G. (2020), *Obrazy detstva v kamerno-vokaľnom tvorchestve russkih kompozitorov XIX – nachala XX vekov: avtoref. dis. ... kand. isk.* [Images of childhood in the chamber-vocal work of Russian composers of the XIX – early XX centuries: autoref. dis... cand. Sc. (Art Criticism)], Minsk, 2020, 28 p. (In Russ.)
- 10/ Yakovleva, V. (1932), *Musorgskij. K pyatidesyatiletiiyu so dnya smerti. 1881–1931. Stat'i i materialy* [Mussorgsky. To the fiftieth anniversary of death. 1881–1931. Articles and materials], Muzgiz, Moscow, 349 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Смылова Татьяна Николаевна, доцент кафедры камерного ансамбля, струнного квартета и концертмейстерского мастерства, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: tania_piano@mail.ru

Author information

Tatyana N. Smyslova, Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble, String Quartet and Concertmaster Skills, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: tania_piano@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

63/

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

МИТАСОВА С.А.,
ЗАЙЦЕВА Ж.Н.

Интернет-культура
в культурологическом
дискурсе: понятие, уровни
репрезентации



УДК 008

ИНТЕРНЕТ-КУЛЬТУРА В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ПОНЯТИЕ, УРОВНИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

С.А. МИТАСОВА, Ж.Н. ЗАЙЦЕВА

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье описываются существующие подходы в изучении понятия «Интернет- культура»: этический, аккумулятивный, экономико-профессиональный, симулятивный, педагогический, семиотический, аксиологический и комплексный. На основе анализа разных подходов сформулировано авторское определение данного понятия. Интернет-культура понимается как тип информационной культуры, возникший в результате развития компьютерных технологий, синтезировавший все предыдущие формы информации. Специфика репрезентации информации в интернет-культуре заключается в том, что информация существует в виде гипертекста и визуальных образов в виртуальной реальности. Анализируются специфика и виды репрезентации информации в сети. Согласно культурологическому дискурсу выделены три базисных уровня репрезентации, в зависимости от вида информации: семиотический, герменевтический и аксиологический. Информация представляется как сложная система знаков, нуждающаяся в истолковании и понимании, для определения ценностного контекста.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: интернет-культура, репрезентация информации, коммуникация, информационная культура.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE INTERNET CULTURE IN CULTURAL DISCOURSE: CONCEPT, LEVELS OF REPRESENTATION

S.A. MITASOVA, ZH.N. ZAITSEVA

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. The article describes the existing approaches in the study of the concept of “Internet culture”: ethical, accumulative, economic and professional, simulative, pedagogical, semiotic, axiological and complex. Based on the analysis of different approaches, the author’s definition of this concept has been formulated. Internet culture is understood as a type of information culture that arose as a result of the development of computer technology, synthesizing all previous forms of information. The specificity of information representation in Internet culture lies in the fact that information exists in the form of hypertext and visual images in virtual reality. The specifics and types of information representation in the network are analyzed. According to the cultural discourse, three basic levels of representation are distinguished, depending on the type of information: semiotic, hermeneutic, and axiological. Information is presented as a complex system of signs that needs to be interpreted and understood to determine the value context.

KEYWORDS: Internet culture, information representation, communication, information culture.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Сформировавшееся в современном мире информационное пространство оказывает огромное влияние на социальные процессы, на всю культуру общества, а также на сознание человека. Базирующаяся в интернет-пространстве культура порождает новые культурные коды общения и взаимодействия.

Сегодня Интернет перестал быть средством обработки, передачи и хранения информации, он прежде всего является культурной парадигмой, с помощью которой создаётся особая культурная среда со специфическим контентом и нормами социокультурной коммуникации. По мнению В.М. Розина, «Интернет становится продолжением человека в пространстве, преобразует его способности, внося в них новые качества и возможности» [10, с. 5.].

Взаимодействие пользователя с Интернетом, с целью реализации своего творческого потенциала и возможностью проявить его в разных социокультурных пространствах «всемирной паутины», породило такое понятие как «интернет-культура». Целью статьи является уточнение данного понятия, определение уровней его репрезентации в современном культурологическом дискурсе.

С понятием «интернет-культура» связывают такие дефиниции, как «киберкультура», «медиакультура», «информационная культура», «IT-культура», «вебкультура», которые нередко используются как синонимы. Однако мы считаем, что это не всегда корректно, так как большое значение имеет контекст употребления. Проанализировав ряд трудов отечественных и зарубежных учёных, посвящённых изучению интернет-культуры, мы выделили следующие подходы, используемые авторами: *этический, аккумулятивный, экономико-профессиональный, симулятивный, педагогический, семиотический, аксиологический*.

В реальности перечисленные подходы сосуществуют и смешиваются, однако их вычленение было необходимо для дальнейшего конструирования понятия «интернет-культура» в куль-

турологическом дискурсе, который отличается междисциплинарностью.

Этический подход к понятию «интернет-культура» предполагает употребление в значении культуры подачи информации и/или культура общения пользователей в Интернете. Например, М.Г. Ишханова рассматривает интернет-культуру как синонимичную «киберкультуре пользователей интернета» и определяет её как «культуру подачи информации и культуру общения пользователей в интернете» [4, с. 21]. Автор отмечает, что своим возникновением интернет-культура обязана интернету, однако сегодня стала самостоятельным социальным феноменом.

Аккумулятивный подход к понятию «интернет-культура» подразумевает, что интернет – накопитель знаний, которые в любую минуту могут быть доступны пользователю, некий «вселенский разум», помогающий человеку ориентироваться в огромном количестве информации.

Так, Г.Ф. Нигматуллина полагает, что интернет-культура – это «постоянно обновляемая и вместе с тем устойчивая совокупность знаний, проявлений, достижений и творчества интернет-пользователей, их специфического языка, норм и ценностей, создаваемая их совместными усилиями в Сети, поддерживаемая социальными сообществами и являющаяся частью общей культуры общества» [9, с. 7].

А.Я. Рубинштейн демонстрирует совмещение этического и аккумулятивного подходов: «Интернет-культура представляет собой культуру использования возможностей сети Интернет в процессе межличностного взаимодействия, а также необходимые умения успешного поиска, отбора и применения информации» [2, с. 720].

Экономико-профессиональный подход проявлен в работе американского исследователя М. Кастельса. Он определяет интернет-культуру как принципиально новую культуру, адекватную взаимосвязанным процессам возникновения сетевого общества и новой экономики в виде информационного капитализма.



Автор выделяет четыре компонента интернет-культуры: «техномеритократическая культура» учёных, ассоциирующих человеческий прогресс с развитием науки; «культура хакеров», представленная экспертами-программистами; «культура виртуальной общины», которую образуют самые разные представители онлайн коммуникации; «предпринимательская культура», рассматривающая интернет как привлекательный инвестиционный сектор [6, с. 17].

Интернет-культура в *симулятивном подходе* представляет собой совокупность симулякров. Французский философ Ж.Бодрийяр предлагает рассматривать интернет-культуру с точки зрения соотношения искусственного и естественного, как способа распространения «внесоциальности», охарактеризовав её как «конец современного мира», который заменяется симулякрами, копиями копий. Учёный считает, что виртуальная реальность заменяет человеку настоящие отношения, чувства, эмоции, в результате чего возникает искусственная оболочка без аутентичного содержания [1, с. 53].

По мнению представителя *педагогического подхода* Ю.А. Якутовой, «Интернет-культура – это культура использования возможностей Сети в процессе межличностного взаимодействия, а также необходимые умения успешного поиска, отбора и применения информации» [16, с. 237].

Интернет-культуру на уровне отдельного индивида с позиций педагогического подхода рассматривали М.Р. Раянов, Ю.А. Якутова, В.В. Шилов и др. Акцент исследователями делается на использовании ресурсов Интернета в образовательных и самообразовательных целях, для поддержания контактов в рамках профессиональной деятельности. Интернет-культура рассматривается как умение успешно и целенаправленно осваивать новые технологии и программные продукты с целью поиска, обобщения и использования информации, её использование в процессе межличностного взаимодействия [15, с. 168]. Согласно такой трактовке, интернет-культура личности воспринимается как часть информационной культуры человека.

С позиций *семиотического подхода* интернет-культуру анализировала Е.С. Ляшенко. Она заключает, что данный вид культуры предполагает

наличие пространства для коммуникации людей, обладающее «своей системой ценностей, эстетических норм, традиций, системами знаков, символов и смыслов» [8, с. 99], однако раскрытие динамики смыслового содержания интернет-культуры не входило в задачу автора.

Стремительное развитие сети требует уточнения понятия, выявления её структурных компонентов. Ф.Луан считает, что результатом освоения «Интернет культуры мы воспринимаем прогрессивную культуру восприятия визуальных образов, способность их интерпретировать, анализировать, сопоставлять, оценивать, представлять, составлять на этом фундаменте индивидуальные художественные образы» [7, с. 3].

С точки зрения *аксиологического подхода* считается, что интернет-культура является системой ценностей. Например, М.Свенингссон указывает на то, что «интернет-культура – это общие ценности и перспективы, которые создаются и поддерживаются в различных онлайн-условиях, перспективы, которые определяют нормы и идеалы того, как действовать и взаимодействовать с другими индивидами» [17, с. 86]. При этом интернет-культура включает в себя как глобальную, общечеловеческую культуру, так и локальные субкультуры, а наиболее характерными её признаками называются универсальность («возможность взаимосвязи практически с любым культурным феноменом») и «отсутствие достаточно выраженного культурного ядра» [там же, с. 87].

Е.С. Ляшенко определяет интернет-культуру как «систему ценностей, эстетических норм, традиций, систему знаков, символов и смыслов, культуру обмена и хранения информации в пространстве коммуникации, культуру взаимодействия пользователей» [8, с. 99].

Встречаются определения понятия «интернет-культура» с позиции *комплексного подхода*. В статье «Интернет-культура как социальный феномен современности» О.Н. Фаблиновой приводятся определения понятия «интернет-культуры» различных исследователей, даётся авторская трактовка. О.Н. Фаблинова понимает интернет-культуру как «систематизированную совокупность знаний о сущности и роли интернет-среды, понимания своего места в ней; навыков владения интернет-



технологиями; умений адекватно формулировать свои потребности в интернет-контенте и работать с ним; ценностей, убеждений в отношении использования интернет-контента и интернет-ресурсов в целом; мотивов обращения к различным интернет-ресурсам и ожиданий, обусловленных этим обращением; оценок уровня удовлетворённости интернет-контентом; готовности к определенным действиям в интернет-среде (поиску информации в Сети, её практическому использованию и т.д.)» [12, с. 267].

В специальной литературе встречаются попытки выстраивания этапов формирования и развития интернет-культуры с осмыслением феномена интернета. Например, А.А. Калмыков и Л.А. Коханова, отождествляя понятия интернет-культура и киберкультура, пишут: «Интернет-культура (или киберкультура) начинается тогда, когда сеть создаёт в себе новые формы культурного бытия и транслирует их в нашу повседневную жизнь» [5, с. 6].

По мнению исследователей, интернет-культура прошла четыре этапа формирования:

- 1) этап подделки человеческой культуры, заключающийся в создании виртуальных моделей бытия;
- 2) этап серийного производства, тиражирования культуры, заключающийся в переводе в цифровую форму человеческой культуры в целом;
- 3) этап симуляции культуры, означающий, что пространства культуры наполнено знаками, утративших связь с реальностью;
- 4) этап симуляции коммуникации с культурой, демонстрирующий, что в интернете отсутствуют пространственные и временные границы, и в этом смысле невозможно определить себя в качестве наблюдателя, взаимодействующего со знаками.

Вообще, симулятивность обозначена в качестве сущностной характеристики культуры в эпоху постмодерна, тенденция к развитию симуляции проявляется во всех формах и на всех структурных уровнях общественного сознания в данную эпоху.

В последние два десятилетия интернет превратился из второстепенного культурного явления в важную площадку культурного производства и трансформации. Интернет-культура отображает эту новую область языка, политики и идентичности, помещая её в историю коммуникации и публичной сферы, а также предлагает критический

анализ устойчивых мифов виртуального мира и последствий нынешней массовой миграции на электронные рубежи. Среди тем, обсуждаемых в интернет-культуре – виртуальные пространства, «местечки», созданные «жителями» Сети, и их претензии на горячо оспариваемое понятие виртуального сообщества; виртуальные «тела», которые занимают такие пространства, и желания, которые «оживляют» эти «тела». Специалисты также изучают средства коммуникации за пределами миров Сети, анализируя риторические условности, регулирующие онлайн-дискуссии, литературные предшественники и потенциальные педагогические приложения.

Таким образом, существует ряд разноплановых определений интернет-культуры, варьирующихся в зависимости от задач, стоящих перед исследователем, а также избранного им подхода. Интернет-культура в широком смысле представляет собой динамический тип культуры, который обусловлен технологическим и социологическим развитием глобальной сети.

Это интегральное понятие, включающее в себя различные сферы человеческого бытия: деятельностный, коммуникативный, технологический, социальный, личностный и другое.

В зависимости от научных задач, исследователь выбирает те или иные аспекты интернет-культуры, но главным здесь будет форма представленности или *репрезентации информации*. Методологически важно ответить на три вопроса: в каком виде она представлена? Как её интерпретировать? С какой целью представлена? В этом смысле репрезентацию в интернет-культуре необходимо понимать как представленность явления на *семиотическом, герменевтическом и аксиологическом уровнях*, которые, безусловно, все взаимосвязаны. Однако для того, чтобы понять специфику каждого, необходимо, по мнению авторов данной статьи, исследовать их по отдельности.

Семиотический уровень репрезентации интернет-культуры – это сложная система знаков. Интернет-реальность приобретает черты реальности именно благодаря своей семиотической природе. Важно отметить тот факт, что понимание знака и знакового отношения у основоположника семиотики Ч.С. Пирса является онтологически



ориентированным – для него быть вообще, то есть обладать онтологическим статусом, означает «быть знаком» [13, с. 3].

Такая трактовка понятия учёным связана с тем, что под знаком он понимает максимально широкий спектр явлений действительности, где одно может отсылать к другому, и эта связь отсылок будет фиксироваться в сознании. При подобном подходе вся интернет-реальность понимается в качестве сложного текста как системы знаков, системы многоуровневой.

Автор Ю.М. Шаев проанализировав семиозис в рамках виртуального пространства выделяет «текстуально-отсылочный и перцептивно-семиотический уровни» [13, с. 8]. Текстуально-отсылочный уровень – это вся совокупность информации, представленной в традиционной текстовой форме, но существующей в сфере киберпространства. Указательность реализуется на уровне смысловых, гипертекстовых ссылок. По сути, здесь существует тот же самый ссылочный аппарат и принципы его устройства, что и в литературе. Наибольшая доля информации в сети представлена именно в такой форме. Уровень перцептивно-семиотический связан с развитием мультимедийных технологий, значимость которых усиливается в повседневной жизни.

Для взаимодействия с мультимедийными технологиями современному человеку требуется меньшая семиотическая компетентность, нежели на уровне, условно обозначаемого нами как *текстуально-отсылочный*. Это происходит в силу стремительного нарастания иконичности и преобладания знаков иконического типа, мотивация которых, то есть связь означающего и означаемого, основана на «естественном» сходстве и в меньшей степени связана с конвенциональностью (конвенциональность лежит в основе принципов устройства языковых знаков).

Иконичность связана с использованием визуальных, аудиальных и тактильных (стремительное развитие сенсорных технологий) эффектов в мультимедийных технологиях. Сюда же можно отнести разработку, распространение и внедрение интуитивно понятных интерфейсов программных продуктов, развитие языков программирования,

максимально приближенных к языкам человеческого общения.

Герменевтическая репрезентация в интернет-культуре означает истолкования вербального, визуального, аудиального текста, выстраивание процесса понимания. Основатель герменевтики Ганс Гадамер писал о герменевтическом круге следующее: «... понять нечто можно лишь благодаря заранее имеющимся относительно него предположениям, а не когда оно предстоит нам как что-то абсолютно загадочное. <...> Неизбежное движение по кругу именно в том и состоит, что за попыткой прочесть и намерением понять нечто “вот тут написанное” “стоят” собственные наши глаза (и собственные наши мысли), коими мы это “вот” видим» [3, с. 3]. Иными словами, постигая текст, входя в культурную традицию, необходимо понимать, что ты сам находишься внутри традиции, и от тебя зависит «горизонт понимания», уровень освоения.

Аксиологическая репрезентация Интернет-культуры означает, что любая информация для нас либо имеет значение, либо нет. Если анализируются тексты, важно понимание, какой смысл вкладывал автор, размещая тот или иной контент – тем самым формируются самые разные ценностные взаимодействия. Интернет во многих отношениях аксиологически противоречив. Он детерминирован и маркирован обществом, в котором работает, его потребностями и интересами, эталонами и нормами, а потому воплощает значимую логику и феноменологию своего социокультурного мира.

В Сети основой любых ценностей выступают человеческие потребности. Поэтому собственные, специфические интернет-ценности, вырастающие из логики этого медиа, закрепляемые порожденными им особыми потребностями нередуцируемы (нейтрально, негативно) к общему ряду социокультурных ценностей.

Таким образом, исходя из анализа специальной литературы, авторы данной статьи предлагают следующее определение понятия «интернет-культура», которое будет использоваться в дальнейшем исследовании, расширяться и уточняться. Интернет-культура – *это тип информационной культуры, возникший в результате развития*



научно-технического прогресса (компьютерных технологий), синтезировавший все предыдущие формы информации.

Специфика репрезентации информации в интернет-культуре заключается в том, что она располагается на электронных носителях. Инфор-

мация может быть рассмотрена семиотическом (знаковом), герменевтическом (интерпретативном) и аксиологическом (смысловом) уровнях, которые являются базисными для изучения и анализа различных видов сообщений.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
- 2/ Вартанов А.С., Дудкина Е.А., Костина О.В., Кривицкая Е.Д., Рубинштейн А.Я., Солнцева Л.П., Хауни-на Е.А., Шах-Азизова Т.К. Культура России. 2000-е годы. СПб.: Алетейя, 2012. 864 с.
- 3/ Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 15–26.
- 4/ Ишханова М.Г. Феномен интернет-культуры в современном информационном обществе // Университетские чтения-2011. Материалы научно-методических чтений ИГЛУ. Часть XVII. Пятигорск. 2011. С. 20–24.
- 5/ Калмыков А.А., Коханова Л.А. Интернет-журналистика. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. 383 с.
- 6/ Кириллова Н.Б. Мануэль Кастельс: стратегия интернет-культуры информационной эпохи // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2021. № 12. С. 15–19.
- 7/ Луан Ф. Интернет-культура в современном социуме. Культурологическое исследование. 2015. URL: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/67266617/92379941/&art=67266617&user=360796076&uilang=ru&catalit2&track_reading&fb3_master= (дата обращения: 05.03.2024)
- 8/ Ляшенко Е.С. Семиотический аспект интернет-культуры // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. 2011. № 2. С. 99–105.
- 9/ Нигматуллина Г.Ф. Культура российских интернет-сообществ в условиях становления информационного общества: автореф. дис. ... канд. социол. наук. Тюмень. 2011. 23 с.
- 10/ Розин В.М. Влияние интернета на сознание и структуру знания, М.: Институт философии РАН, 2004. 239 с.
- 11/ Раянов М.Р. Формирование интернет-культуры будущего учителя: дис...канд. педагогич. наук: 13.00.01. Самара, 2004. 204 с.
- 12/ Фаблинова О.Н. Интернет-культура как социальный феномен современности // Социологический альманах. 2016. № 7. С. 264–270.
- 13/ Шаев Ю.М. Семиотика смысла в виртуальном пространстве и современные информационные технологии // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 6. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=7797> (дата обращения: 20.03.2024).
- 14/ Шилов В.В. Социально-политические и педагогические аспекты формирования интернет-культуры // Власть. 2019. № 3. С. 73–81.
- 15/ Якутова Ю.А. Интернет-культура: социально-педагогический аспект // Молодёжь и наука XXI века: материалы III-й международной научно-практической конференции молодых учёных. Ульяновск, 2010. С. 166–170.
- 16/ Якутова Ю.А. Интернет-культура: сущность, структура, основы формирования // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2011. № 9. С. 235–241.
- 17/ Sveningsson M. Elm – Understanding and Studying Internet Culture(s): Hybridity and Interdisciplinarity” 2008. С. 85–90.

REFERENCES

- 1/ Bodriyar, Zh. (2015), Simulyakry i simulyatsii [Simulacra and simulations], transl. from French A. Kachalova, Iz-



dateĭskii dom «POSTUM», Moscow, 240 p. (In Russ.)

2/ Vartanov, A.S., Dudkina, E.A., Kostina, O.V., Krivitskaya, E.D., Rubinshtein, A.Ya., Solntseva, L.P., Khaunina, E.A., Shakh-Azizova, T.K. (2012), *Kul'tura Rossii. 2000-e gody* [Culture of Russia. 2000s], Aleteiya, St.Petersburg, 864 p. (In Russ.)

3/ Gadamer, G.-G. (1991), "Philosophical foundations of the XX century", *Aktual'nost' prekrasnogo* [The relevance of the beautiful], Iskusstvo, Moscow, pp. 15–26. (In Russ.)

4/ Ishkhanova, M.G. (2011), "The phenomenon of Internet culture in a modern information society", *Universitetskie chteniya-2011. Materialy nauchno-metodicheskikh chtenii IGLU. Chast' XVII* [University Readings-2011. Materials of scientific and methodological readings of IGLU. Part XVII.], Pyatigorsk, pp. 20–24. (In Russ.)

5/ Kalmykov, A.A., Kokhanova, L.A. (2005), *Internet-zhurnalistika* [Internet journalism], YuNITI-DANA, Moscow, 383 p. (In Russ.)

6/ Kirillova, N.B. (2021), "Manuel Castells: Information Age internet culture strategy", *Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Poznanie* [Modern science: actual problems of theory and practice. Series: Cognition], No. 12, pp. 15–19. (In Russ.)

7/ Luan, F. (2015), *Internet-kul'tura v sovremennom sotsiume. Kul'turologicheskoe issledovanie* [Internet culture in modern society. Cultural studies], Available at: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/67266617/92379941/&art=67266617&user=360796076&uilang=ru&catalit2&track_reading&fb3_master= (Accessed 05 March 2024). (In Russ.)

8/ Lyashenko, E.S. (2011), "The semiotic aspect of internet culture", *Gumanitarnyi vektor. Seriya: Pedagogika, psikhologiya* [Humanitarian vector. Series: Pedagogy, Psychology], No. 2, pp. 99–105. (In Russ.)

9/ Nigmatullina, G.F. (2011), *Kul'tura rossiiskikh internet-soobshchestv v usloviyakh stanovleniya informatsionnogo obshchestva: avtoref. dis. ... kand. sotsiolog. Nauk* [The culture of Russian Internet communities in the context of the formation of an information society: author. dis... cand. sociologist. sciences], Tyumen', 23 p. (In Russ.)

10/ Rozin, V.M. (2004), *Vliyanie interneta na soznanie i strukturu znaniya* [Influence of the Internet on consciousness and knowledge structure], Institut filosofii RAN, Moscow, 239 p. (In Russ.)

11/ Rayanov, M.R. (2004), *Formirovanie internet-kul'tury budushchego uchitelya: dis...kand. pedagogich. nauk* [The formation of the Internet culture of the future teacher: dis... cand. teacher. sciences], Samara, 204 p. (In Russ.)

12/ Fablinova, O.N. (2016), "Internet culture as a social phenomenon of our time", *Sotsiologicheskii al'manakh* [Sociological almanac], No. 7, pp. 264–270. (In Russ.)

13/ Shaev, Yu.M. (2012), "Semiotics of meaning in virtual space and modern information technologies", *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education. Surgery], No. 6, Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=7797> (Accessed 05 March 2024). (In Russ.)

14/ Shilov, V.V. (2019), "Political semantics of the internet meme", *Vlast' [Power]*, No. 3, pp. 73–81. (In Russ.)

15/ Yakutova, Yu.A. (2010), "Internet culture: socio-pedagogical aspect", *Molodezh' i nauka XXI veka: materialy III-i mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii molodykh uchenykh* [Youth and science of the XXI century: materials of the III international scientific and practical conference of young scientists], Ulyanovsk, pp. 166–170. (In Russ.)

16/ Yakutova, Yu.A. (2011), "Internet culture: essence, structure, basics of formation", *Nauchnye problemy gumanitarnykh issledovaniy* [Scientific problems of humanitarian research], No. 9, pp. 235–241. (In Russ.)

17/ Sveningsson, M. (2008), *Understanding and Studying Internet Culture(s), Hybridity and Interdisciplinarity*, pp. 85–90. (In Eng.)

Сведения об авторах

Митасова Светлана Алексеевна, профессор, доктор культурологии, заведующий кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mitasvet@mail.ru

Зайцева Жанна Николаевна, аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: zaitseva.z.n@yandex.ru

Authors information

Svetlana A.Mitasova, D.Sc. (Culturology), Professor, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mitasvet@mail.ru

Zhanna N.Zaytseva, postgraduate student, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: zaitseva.z.n@yandex.ru



DMITRI HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS
22, Lenina st., Krasnoyarsk
Russia, 660049
chief editor: Maria V. Kholodova

СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО
Россия, Красноярск
ул. Ленина, 22, 660049
главный редактор:
М.В. Холодова

sgiiart.ru
e-mail: holodova-maria@mail.ru

Krasnoyarsk
Красноярск, 8 июля 2024