

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

---

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ  
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

**2017 / № 4**



Издательство Томского университета  
2017

УДК 78  
ББК 85.31  
М90

**Редакционная коллегия:**

*ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского союза писателей, доцент института искусств и культуры Томского государственного университета – главный редактор, председатель редакционной коллегии*

*КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна, доцент института искусств и культуры Томского государственного университета*

*МАКСИМОВ Виталий Васильевич, заслуженный артист РФ, профессор института искусств и культуры Томского государственного университета*

*СОТНИКОВ Виталий Вячеславович, заслуженный деятель искусств РФ, профессор института искусств и культуры Томского государственного университета*

*КОЛЯДЕНКО Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, завкафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки*

*ЯРОШ Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств*

*БАЖАНОВ Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки*

*БУЛГАКОВА Людмила Викторовна, кандидат искусствоведения, завкафедрой инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета*

*КУПРОВСКАЯ Екатерина Олеговна, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета Сорбонна (Париж)*

*ВОЛКОВА Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета*

*ПОНОМАРЁВ Владимир Валентинович, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств*

*БЛАЖЕВИЧ Мария Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры*

**Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2017.**

М90 № 4. – Томск: Изд-во Том. ун-та. – 2017. – 56 с.

ISBN 978-5-7511-2487-8

Представлены статьи, посвящённые исследованию различных граней музыкального искусства и связи музыки с другими сферами искусства, музыкально-историческим и музыкально-теоретическим вопросам. Также освещаются события концертной практики и в целом музыкальной жизни города Томска.

Журнал адресован музыкантам-профессионалам, преподавателям и студентам музыкальных учебных заведений, а также всем заинтересованным читателям.

**УДК 78  
ББК 85.31**

**TOMSK STATE UNIVERSITY**

---

**MUSICAL ALMANAC  
OF TOMSK STATE UNIVERSITY**

**2017 / No. 4**

**Publishing house TSU.  
2017**

УДК 78  
ББК 85.31

**Editorial board:**

*PRIKHODOVSKAYA Ekaterina Anatolyevna, the candidate of art criticism, the member of the Union of composers of Russia, the member of the Russian Union of writers, associate professor of arts and culture of Tomsk state university - the editor-in-chief, the chairman of an editorial board*

*KRIVOPALOVA Veronika Alekseevna, associate professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university*

*MAXIMOV Vitaly Vasilyevich, Honored artist of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university*

*SOTNIKOV Vitaly Vyacheslavovich, Honored worker of arts of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university*

*KOLYADENKO Nina Pavlovna, the doctor of art criticism, the candidate of philosophical sciences, professor, the department chair of history, philosophy and Art Studies of Novosibirsk state conservatory of M. I. Glinka*

*YAROSH Olga Vladimirovna, candidate of art criticism, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk state institute of arts*

*BAZHANOV Nikolay Sergeyevich, the doctor of art criticism, professor of Novosibirsk state conservatory of M. I. Glinka*

*BULGAKOVA Lyudmila Viktorovna, candidate of art criticism, department chair of tool performance of Institute of arts and culture of Tomsk state university*

*KUPROVSKAYA Ekaterina Olegovna, candidate of art criticism, doctor of musicology of university Sorbonne (Paris)*

*VOLKOVA Polina Stanislavovna, doctor of art criticism, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, member of the Union of composers of Russia, professor of the Kuban state agricultural university*

*PONOMARYOV Vladimir Valentinovich, chairman of the Krasnoyarsk regional organization of the Union of composers of Russia, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk state institute of arts*

*BLAZHEVICH Maria Nikolaevna, candidate of art criticism, senior teacher of the Tyumen state institute of culture*

**Musical** almanac of Tomsk state university. 2017. No. 4. – Tomsk: Publishing house TSU. 2017

**УДК 78  
ББК 85.31**

ISBN 978-5-7511-2487-8

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА.....	7
ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ.....	9
О. Путчева. Восточные истоки творчества А. Бакши.....	9
В. Пономарёв. Панки и панк-рок: кто они и что это такое?.....	15
Е. Приходовская. Междисциплинарный анализ текста: зафиксированные «знаки» замысла (Ф. Пуленк. Человеческий голос).....	21
VERBUM IN MUSICA.....	31
П. Волкова. Диалог сознаний в аспекте философии искусства: вербальное и невербальное.....	31
М. Блажевич. Музыкальные структуры и библейская символика в трактатах Андреаса Веркмейстера.....	39
ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА.....	44
Е. Малиновская. Психологическая мотивация как основа построения оперного образа певцом.....	44
В. Клименко. Аэродинамическая природа вокального звука.....	47
КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА.....	53
Нота Капри. Жаркие ритмы Аргентины под морозным небом Сибири.....	53
Сведения об авторах.....	55

## CONTENTS

FROM THE EDITOR.....	7
CREATIVE ROADS .....	9
O. Putecheva. East sources of creativity of A. Baksha .....	9
V. Ponomaryov. Punks and punk rock: who they are and what is it?.....	15
E. Prikhodovskaya. Interdisciplinary analysis of the text: the recorded plan "signs" (F. Poulenc "A human voice") .....	21
VERBUM IN MUSICA.....	31
P. Volkova. Dialog of consciousnesses in aspect of philosophy of art: verbal and nonverbal .....	31
M. Blazhevich. Musical structures and bible symbolics in Andreas Werkmeister's treatises.....	39
TECHNOLOGY OF SKILL .....	44
E. Malinovskaya. Psychological motivation as basis of creation of an opera image by the singer ..	44
V. Klimenko. Aerodynamic nature of a vocal sound.....	47
CONCERT LIFE OF THE CITY .....	53
Nota Kapri. Hot rhythms of Argentina under the frosty sky of Siberia.....	53
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS.....	55

## ОТ РЕДАКТОРА

Журнал «Музыкальный альманах» а priori не может содержать только научные публикации – он находится «на пересечении» сфер науки и творческой практики, живого звукового пространства, каким является музыка.

Рубрики журнала формируются в каждом выпуске в зависимости от содержания поступившего в редакцию материала.

В данном выпуске (2017. № 4) можно увидеть четыре рубрики: «Творческие дороги» (статьи, посвящённые истории жизни и творчества деятелей музыкального искусства), «Verbum in musica» («Слово о музыке»; статьи, содержащие размышления о содержании и значении музыкальных произведений и тех или иных направлений), «Техника мастерства» (статьи, в которых излагаются и обосновываются методы работы в различных сферах музыкального искусства) и «Концертная жизнь города» (заметки о событиях музыкальной жизни г. Томска, а конкретно – об исполнении Хоровой капеллой ТГУ Креольской мессы А. Рамиреса).

Доброго пути по страницам «Музыкального альманаха»!

*Е.А. Приходовская*, главный редактор

## FROM THE EDITOR

The Musical Almanac magazine of apriori doesn't may contain only scientific publications – it is "on crossing" spheres of science and creative practice, live sound space what music is.

Headings of the magazine are formed in each release, depending on the content of the material which came to edition.

In this release (2017 No. 4) it is possible to see four headings: "Creative roads" (article devoted to history of life and creativity of figures of musical art), "Verbum in musica" ("The word about music"; articles containing reflections about the contents and value of pieces of music and these or those directions), "Equipment of skill" (articles in which work methods in various spheres of musical art) and "Concert life of the city" (notes about events of musical life of Tomsk are stated and locate, and it is concrete – about execution by the Choral chapel of TSU of the Creole mass of A. Ramirez).

Kind way according to pages of the Musical Almanac!

*E. A. Prikhodovskaya, editor-in-chief*



# ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

---

*О. Путечева*

## ВОСТОЧНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА А. БАКШИ

Работа посвящена выявлению ориентальных истоков, которые играют особую роль в творчестве композитора А. Бакши. Несмотря на яркую авангардную направленность его идей и расширение горизонтов возможностей музыкального искусства, восточный колорит, отмеченный характерной мелодикой, особым способом организации музыкального материала, остается неизменной приметой стиля современного композитора. Яркость мелоса, его узнаваемость преобразуют музыкальную материю, придавая ей объемность и яркую образность. Целью статьи является попытка постигнуть глубинные истоки творчества композитора, которые составляют фундамент его авангардных поисков и решений.

*Ключевые слова:* ориентальные истоки, сонорно-акустические эффекты, игровая стихия, взаимодействие, импровизационность.

Любой творчески одаренный человек может плодотворно развиваться исключительно на устойчивой национальной основе. В его душе запечатлены образы детства, хранится память о характерных для его народа традициях. А. Бакши родился на юге России, его детство прошло в Сухуми – городе, в котором многообразие культур представляет собой яркий венок из сотен самобытных национальностей, в числе которых армяне, греки, абхазы, грузины, адыги, аланы, черкесы и представители многих других культур. Соответственно, актуальность обращения к восточным мотивам в творчестве современного композитора обусловлена неиссякаемостью народного музыкального наследия.

Поставив перед собой ряд задач – определить исходные параметры творчества А. Бакши, опираясь на высказывания самого композитора; выделить особенности проявления восточного колорита, некоторые культурные влияния; проследить развитие восточно-фольклорной линии на протяжении становления творчества композитора, заметим, что в статье используется метод вычленения национальных элементов, которые всегда зримо присутствуют в творчестве мастера. При этом сам Александр Моисеевич предстает прекрасным рассказчиком, в его историях, всегда глубоких и правдивых, ощущается особый колорит эпохи, где судьбы народов переплелись в неразрывном единстве.

В частности, о своей национальной принадлежности композитор говорит следующее: «Крымчаки – народ особый. Вернее, они вообще не были никаким народом – и отнюдь не из-за своей малочисленности. Просто как у народа у крымчаков не было общей идеи. Они не были ни хитрыми, как армяне, ни умными, как евреи. Из всех известных способов избавления от окружающей нелюбви крымчаки выбрали свободу – не общую “цыганскую”, а индивидуальную. То есть они наплевательски относились не только к жившим вокруг народам, но и к самим себе. Да и внешне они так мало походили друг на друга, что неясно, к какой расе принадлежали: то ли к негроидной – как мы с отцом, то ли к европеоидной – как мой дед, то ли к монголоидной – как моя бабка» [1]. Что же касается профессиональной деятельности А. Бакши, то как композитор Александр Моисеевич воспитывался на традициях русской классической музыки, неотъемлемой составляющей которой всегда были ориентальные мотивы.

Остановимся на отдельных произведениях А. Бакши, в которых нашли воплощение особенности музицирования, характерные для Востока.

Впервые экспериментальные задачи композитор ставит в области камерного творчества. Вокально-инструментальный цикл «Три стихотворения Г. Лорки» имеет обобщенный

восточный колорит, создающийся за счет различных элементов<sup>1</sup>. Имеются в виду в первую очередь бурдонное многоголосие, остинато, разнообразные приемы резонирования, обуславливающие ощущение пространства, использование формульной структуры и безакцентной ритмики. Примечательно, что, создавая ориентальный колорит, композитор, по сути, действовал в унисон с автором поэтических строк. Как замечал сам поэт, «я хотел сплавить повествовательный романс и лирический, так, чтобы они не утратили своих достоинств» [4]. Для своего вокально-инструментального цикла А.Бакши отобрал три стихотворения Г. Лорки: «Желтая баллада», «Отруби поскорей», «Прелюдия».

В цикле преобладает расчлененность отдельных номеров и разделов внутри них. Каждый романс представляется в виде законченного, цельного раздела, где господствует один образ. В номере первом («Желтая баллада») преобладает объективная повествовательность, посвященная раскрытию окружающего человека мира природы. Смена отдельных построений обусловлена постепенным «переводом взгляда» на выжженные поля, дорогу, дерево. Это дает основание для восприятия разделов как последовательности контрастных чередующихся эпизодов. В «Желтой балладе» двустигийе является своеобразным рефреном: «Пастух проходит своей дорогой...». Для объективной эпической образности характерна повествовательность, импровизационность, что проявляется уже в инструментальном вступлении. В нем тема виолончели ассоциируется с неторопливым повествованием (темп *Moderato*). Импровизационность создается благодаря тому, что отдельные фразы мало подготавливают друг друга, однако в каждой слышатся отголоски исконного старинного испанского песенного жанра – «канте хондо» (гортанного пения). В них певец-импровизатор передавал как глубочайшую скорбь, печаль, так и самые радостные чувства.

Воспроизводя характер такого пения, композитор воссоздает и атмосферу их исполнения. Важна передача в музыке мерной поступи пастуха посредством маршевых ритмов. В музыке композитор находит такие средства выразительности, которые раскрывают обстоятельства действия и обстановку происходящего. Так, А. Бакши живописует необозримые дали (аккорд с сопоставлением далеких регистров, прием резонирования), исчезающую тень прохожего, улавливаемую за счет дифференциации тембров фортепиано и постепенного замирания звучания.

Второе произведение целиком пронизано мыслью о смерти: «Отруби поскорей тень мою, дровосек, чтоб своей наготы мне не видеть вовек...». Этот романс становится кульминацией цикла в развитии лирической линии, в нем преобладает субъективная образность, внутренние членения обусловлены постоянной сменой нюансов состояния героя. Принцип лирического интонирования ярче всего проявился в партии голоса. Здесь можно обнаружить два интонационных пласта. Один – довольно спокойный, размеренный (кварто-квинтовый), второй – напряженный, с резко диссонирующей интерваликой (ум 7, тритон, ум 4). Ряд ритмических особенностей создает ощущение взволнованной человеческой речи: частое паузирование, остановки, «произвольные» ускорения и замедления. В целом романс строится на сопоставлении двух «звучащих» образов – тяжелого топора, стук которого передается резко диссонирующим аккордом, и легкого «мира» пушинок – высочайший, звенящий тембр фортепиано.

В заключительном романсе «Прелюдии» звукоизобразительными приемами передается плавное течение реки (скольжение виолончели в объеме полутона) и гудящие светляки (диссонирующий аккорд у фортепиано). «Прелюдия» представляет собой опыт взаимодейст-

---

<sup>1</sup> Обратим внимание на опыт исследования фольклора карачаевцев и балкарцев, предпринятый Л.А. Вишневецкой. В ее работе мы находим следующее описание особенностей традиционной вокальной полифонии означенных народов: «В контексте тюркского многоголосия карачаево-балкарская вокальная полифония обнаруживает родственность на генетическом уровне. В числе родственных элементов бурдонный вид многоголосия и акустическое (обертоны) освоение звукового пространства; тенденция к осмыслению бурдона в качестве основного звука-тона-голоса, обладающего способностью к резонированию (свойство, в том числе, речевого интонирования); расположение бурдона в низком регистре и культивирование «педального» бурдона-континуума, бурдона-фона; доминирование солирующего напева джырчы, уподобляющегося тюркскому акыну; формульная структура и безакцентная ритмика, восходящие к исламским традициям персидской (мугам) и среднеазиатской (маком) музыки» [2].

вия субъективного и объективного начал. Дискретность композиции обусловлена сопоставлением именно такого рода образов.

Другое произведение, где ярко представлен восточный колорит, обнаруживает автобиографические черты. Это фортепианная соната «Воспоминания о Грузии». Она концентрирует в себе образы и мечты юности, не случайно позднее композитор уточнил название произведения: *«Мемуары. Детство. Для приготовленного рояля»*. *Посвящается Г. Канчели*. Музыкальная образность настолько яркая, что слушатель сразу ощущает восточный колорит. Главной идеей сочинения является мысль о родных местах и осознание своей художественской позиции. Авторская концепция вырисовывается во взаимосвязи патриотической темы и темы искусства. Процесс развития в целом направлен от личного, субъективного к более объективному, а в эмоциональном отношении – от тревожности – к относительно большей устойчивости, просветленности.

Фортепианная соната – это своего рода исповедь композитора, связанная с прошлым. В работе над сонатой А. Бакши уделяет большое внимание акустическим свойствам музыкального материала, характеру звучания, отзвукам, обертонам, сочетаниям низкого и высокого регистра. В произведении много черт, идущих от восточных принципов народного музицирования. Первое, на что хотелось бы обратить внимание, – это бурдонный тип многоголосия, придающий устойчивость, статичность образам. В сонате несколько типов такого многоголосия. В самом начале – это беззвучно прижатые клавиши в диапазоне большой ноты (от «до» большой октавы до «ре» малой), создающие особый резонанс, гулкость музыкального пространства и в то же время связывающие отдельные наслаивающиеся фразы более высокого диапазона.

Другим видом бурдонных техник является остинато на подготовленном звуке «ре» большой октавы, проходящем через все произведение. Этот же подготовленный звук становится нижним пределом и основанием всей сонаты. На него как бы наслаиваются все темообразования более высоких регистров: тема Грузии, тема зла, тема юности, тема искусства. Полифония мелодических линий – важнейший способ развития восточных песнопений. Примечательно, что народы, проживающие в гористой местности, мыслят вертикалью. Важную роль в организации произведения играют ритмы, пульсация которых для восточных типов музыкального развития играет важнейшую роль. У А. Бакши используются синкопированные ритмы, ритмы с переменной акцентировки.

Восточный колорит сонаты обусловлен также особой ладовой организацией, где преобладают кварто-квинтовые созвучия, используемые по типу задержаний, но разрешающиеся в секундовые звуковые комплексы. Уже первые семь тактов дают представление об особенностях вертикали произведения – это сцепления кварт, квинт, секунд, дающие красочные сочетания, плавно перетекающие друг в друга.

Для создания ориентального колорита показателен монтаж музыкального материала, способствующий четкой дифференциации кадров, которые можно обозначить как картины-воспоминания. Своеобразием принципа монтажа здесь является сжатость и лаконичность его составных частей, их быстрая смена, что способствует особой динамичности. Кроме того, каждый кадр состоит из нескольких (трех-четырёх) мини-кадров, воспринимаемых как череда воспоминаний. Красной линией через все сочинение проходит тема воспоминаний о Грузии, единым логическим стержнем скрепляющая все произведение. Она же является интонационным источником темы юности и баховского комплекса. Первая из тем – автоцитата. Композитор сочинил ее в школьном возрасте, связывая с этим опытом чистоту мироощущения ранней юности.

С точки зрения драматургии важно то, что каждый образ имеет свой определенный темп, хотя в процессе развития возникают немалые темповые сдвиги, чаще всего в сторону ускорения. В целом соната отличается высоким темпом развития, высокой степенью насыщенности, концентрированности музыкальной ткани. При ускорении событийности, сжатости объемов создается впечатление уплотнения мыслеобразов, что обуславливает особую сверхметафоричность.

Восточный колорит проявляется у А. Бакши и в зрелых сочинениях. Показательна его музыкальная мистерия «Полифония мира». Речь идет о международном проекте, объединившем режиссера Каму Гинкаса, скрипача Гидона Кремера, струнный оркестр «Кремерата Балтика», ансамбль духовых из Франции, американского джазового трубача Джона Саза, тромбониста из Австралии Андриана Меера, тенора Большого театра Николая Семенова, специалистов горлового пения и исполнителей фольклорной музыки, балерину Илзе Лиепу, а также... шамана. Премьера «Полифонии мира» для скрипки соло, струнного оркестра, ансамбля ударных, исполнителей этнической музыки, джаза, смешанного хора состоялась в 2002 году на Третьей всемирной театральной олимпиаде в Москве.

«Полифония мира» соединяет воедино музыкальные культуры и голоса мира, представленные хакасским шаманом, индейским аборигеном, австралийским фольклористом, исполнителями на раковине, диджериду, дудуке и колесной лире, знаменитым ансамблем перкуссионистов из Страсбурга. Литературное либретто в этой мистерии отсутствует. Режиссер-постановщик Кама Гинкас говорит, что это чрезвычайно странный проект – действие без слов. Есть музыканты, сценография, костюмы, но нет конкретных образов. Все это связывает музыка. Сюжет мистерии основан на мифах и сводится к поиску героями своего голоса среди множества других. Как сделать, чтобы было слышно тебя, но при этом слышать и рядом стоящего? В поисках ответа на поставленный вопрос рождается драматургический конфликт, который заложен в самой музыке. «Веками человечество жило идеей гармонии мира, идеалом единого порядка для всех, ярко выраженного в структуре оркестра, где все подчинено дирижеру, – говорит Александр Бакши. – Сейчас рождается иная идея – полифония разных культур. Она существует в природе, где в свободном сочетании на равных звучат голоса птиц, зверей, плеск волн, шум двигателей» [4].

Наиболее значительная Первая часть произведения – «Роды Земли» – представляет собой музыкально-философское размышление, реализуемое посредством звука. Это осмысление бытия, наполненного звуками природы: дуновением ветра, журчанием воды, щебетанием птиц, шепотом трав, шелестом листьев, шумом дождя, грохотом камней. В каждом природном явлении – своя жизнь, и каждое живое существо имеет свой голос. Эти звуки не имеют определенной высоты, но ими можно мыслить и ими можно создавать зримые образы. В данном контексте даже человеческий голос используется в качестве краски, как один из голосов Земли.

Начинается произведение как полифония тембров, в звучании которых угадываются все основные стихии с их многоголосицей. Кульминацией является появление человека, которое сопровождается словами *homo vitae* (человек живой), произносимыми шепотом. Используемый композитором канонический прием создает ощущение, словно в неумолкаемом гуле все природные стихии приветствуют человека. Также обращает на себя внимание прием остинато «до-ми», выдерживаемый на протяжении всей части. Сочинение демонстрирует огромное внимание к характеру звука, поиск нетрадиционного тембра. Описываемые стихии имеют свои формы, звуки, особые действия. Земные стихии не только персонифицируются, они имеют свои голоса и символы и в итоге визуализации становятся участниками «мирового действия». Звуковые образы, визуализируясь, дают представление об архетипической эпохе, эпохе первооткрытий и прасимволов.

Само действие мистериально, это попытка новыми средствами утвердить новую мифологию. В центре внимания женщина-шаман, которая извлекает звук из поющей тибетской чаши, напоминающей ступу. При этом особое звучание возникает тогда, когда шаман обводит края чаши пестом с внешней стороны. Этот ирреальный, таинственный, завораживающий звук предвещает особую суггестию нового театрального пространства, в рамках которого два человека спускаются сверху с книгой в руках. Уже эти действия кажутся одновременно и абсурдными, и глубоко символичными. Смысловая неоднозначность иницируется здесь высокой степенью абстракции и вовлеченности бытовых вещей в сферу мистерии. Переплетение материальных и духовных символов создает широкий ассоциативный ряд, когда природные стихии – земля, вода, воздух, огонь – взаимодействуют с предметами, созданными человеком.

Оркестр расслаивается на группы духовых, струнных, отдельно звучат голоса как оркестровая краска и выделяется солирующий тенор. Тематически звуковой материал отсылает к глубокой древности, слышатся обороты хорального пения. Весьма показательны для ориентального колорита пространственно-акустические эффекты, которые стереофонически расслаивают звук. Антифонные звучания хора усиливают мистериальность. «Незвуковые исполнители» своими движениями апеллируют к ритуалу.

То обстоятельство, что в мистерии важна атмосфера действия и фоническая сторона сочетаний звуков, потребовало использования как обычных музыкальных инструментов, так и всевозможных шумов, состоящих из натуральных звуков, часто не имеющих определенной высоты. Не случайно поэтому в партитуре встречаются такие экзотические музыкальные инструменты, как *sonagli* (бубенцы), *lastra* (шумовой ударный инструмент), *templ block* (ударный звукоподражательный инструмент), *chimes* (азиатские ветряные колокольчики), *frustra* (бич). Срединное положение занимают человеческие голоса, которым придается красочно-оркестровое звучание. Все сплетается в живую многоголосую мозаику, материальность которой передается посредством пения, шепота, свиста, декламирования.

Обращение А. Бакши в качестве особой краски к весьма редко используемым отечественными композиторами инструментам заставляет вспомнить опыт Дж. Кейджа, для которого знакомство с восточной философией обернулось созданием новых сонорно-колористических эффектов. Аналогичным образом А. Бакши в каждом своем произведении открывает для нас экзотические инструменты, создавая из них своеобразную коллекцию тембров. Выделяется своими размерами диджериду – музыкальный духовой инструмент аборигенов Австралии, старейший духовой инструмент в мире. Уникальность его состоит в том, что он звучит на одной ноте (так называемый «дрон», или гудение). При этом инструмент обладает очень большим диапазоном тембра. Длина инструментов достигает 3 м.

Другим колоритным восточным инструментом является дудук – духовой деревянный музыкальный инструмент, представляющий из себя трубку с девятью игровыми отверстиями и двойной тростью. Он распространён у народов Кавказа. Для создания шумовых эффектов применяется *Lastra* – железный или медный тонкий гибкий лист длиной 1,5 м, шириной 70–80 см, подвешенный на специальную раму. Особо специфичным звучанием обладает *temple block* – ударный музыкальный инструмент, представляющий собой разновидность щелевого барабана. На Востоке его используют в ритуальных обрядах, распространенных на территории Китая, Японии, Кореи. Это инструмент округлой, слегка вытянутой формы, внутри полый, с глубоким разрезом.

Подытоживая все вышеизложенное, необходимо подчеркнуть, что ориентальные мотивы чрезвычайно важны в творчестве А. Бакши, они играют значительную роль на протяжении всей его творческой биографии. Одни из них связаны с грузинским, «кавказским колоритом», другие – с еврейским, не чужды композитору и разнообразные фольклорные элементы испанского старинного пения, индийские песнопения и другие источники. В целом рассмотренные в работе сочинения демонстрируют три варианта обращения с ориентальным материалом:

1) обобщенно-колористические приемы, идущие от традиций воплощения Востока в произведениях отечественных композиторов, начиная от М. Глинки и А. Бородина, связанные с раскрытием содержания текстов («Три стихотворения Г. Лорки»);

2) новаторское переосмысление приемов строения, способов развития региональных национальных культур народов Кавказа (соната «Воспоминания о Грузии»);

3) экспериментирование с редкими, экзотическими инструментами и тембрами народов мира, используемыми в качестве сонорно-колористических красок в составе больших сценических работ (музыкальная мистерия «Полифония мира»).

Таким образом, характер ориентализма и способы использования музыкально-выразительных средств тесно связаны с жанром, содержанием, образным строем и идеей произведения.

**Использованные источники**

1. *Бакши А.* Как я стал евреем // Знамя. – 2007. – №11 <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/11/ba9.html> (дата последнего обращения: 27.06.2017)
2. *Вишневецкая Л.А.* К вопросу типологии традиционной вокальной полифонии карачаевцев и балкарцев // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. IV Международная интернет-конференция. – 2015. – №2.
3. *Малиновская Н.* [Вступительная статья] // Ф.Г. Лорка. Стихи и песни. – М., 1980.
4. <http://www.mignews.ru/news/culture/cis/music.html> (дата обращения: 27.06.2017).

**The used sources**

1. Bakshi A. How I became a Jew. // Banner. 2007. No. 11. <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/11/ba9.html> (date of last treatment: 27.06.2017)
2. Vishnevskaya L. A. To the question of the typology of the traditional vocal polyphony of the Karachai and Balkars. Musical science in the common cultural space. IV international Internet conference. – 2015. – No. 2.
3. Malinovskaya N. An introductory article.// F. G. Lorca. Poems and songs. – M., 1980
4. <http://www.mignews.ru/news/culture/cis/music.html> (date of last treatment: 27.06.2017)

**О. Пучева****The Eastern Origins Of Creativity A. Bakshi**

The work deals with the attempt of comprehension of Oriental origins and foundations of the innovation A. Bakshi. Despite the bright avant-garde thrust of his ideas and expand horizons of possibilities of musical art, the basis remains the Oriental flavor, characteristic melodies, ways of organizing musical material. The brightness of melos, musical awareness transform matter, giving it volume, vivid imagery and the characteristics of the characters.

*Keywords:* Oriental origins, sound-acoustic effects, games elements, dialectics, interaction, improvisation.

*В. Пономарёв*

## **ПАНКИ И ПАНК-РОК: КТО ОНИ И ЧТО ЭТО ТАКОЕ?**

В статье говорится о панках как социальном явлении в их связи с музыкой и молодёжными движениями, делается попытка выявить причины их появления, а также объяснить, почему их нельзя отнести к типу общественного движения.

*Ключевые слова:* панки, панк-рок, рок-музыка, молодежная субкультура, рок-движение, абсурдистская эстетика.

Бурная история бит-рок-музыки, возникшей, сформировавшей свои стилевые параметры, достигшей апогея и завершившей саморазвитие во временном отрезке, занимающем примерно сорок лет, не даёт покоя всем, кто размышляет о перипетиях всей современной популярной музыки и о том, что ей сопутствовало и существовало вокруг неё. Впрочем, здесь необходимо сразу оговориться и сказать, что есть другая точка зрения, согласно которой рок-музыка была лишь сопутствующим элементом молодёжных движений и частью всего того, что во второй половине XX века стало называться «молодёжной субкультурой». Так или иначе, но в наши дни, когда молодёжь поколения «пост» уже даже перестала писать на стенах молодёжных клубов ностальгическое «рок жив!», пришло время расставить некоторые точки над *i* и осмыслить значение отдельных событий и явлений, отошедших в прошлое.

Думается, нет смысла пересказывать историю, уже многократно описанную во множестве книг и статей, – и вовсе не потому, что она написана подробно и хорошо, – как раз наоборот! Несмотря на хронологическую близость произошедших событий, эта история по-прежнему содержит множество «белых пятен», недомолвок и искажений, закрепившихся в литературе, множество явлений, требующих осмысления. Об одном из таких явлений, возникшем в лоне рок-движения, – о панках и панк-роке – хочется поговорить.

Прямая и тесная взаимосвязь между событиями, происходившими в молодёжной среде, и музыкой уже была отмечена. Неважно, что было первичным. Важно то, что музыка в этих ситуациях всегда оказывалась самым ярким выразителем сущностных компонентов содержания происходящего. Возникнув в Америке, в стране без культурных корней и «диктата» традиций, причудливо соединившей элементы самых разных и весьма далёких культур, бит-рок-музыка с самого начала обозначила присутствие очень разных черт. Они примерно в равных долях группируются в две сферы – поведенческую (социально-психологическую) и собственно музыкальную, или точнее, художественно-эстетическую (это примерное равновесие, кстати, можно назвать одной из причин, по которой исследователи спорят о первичности импульса).

И в той, и в другой сфере присутствовали яркие и неординарные составляющие и их необычное сочетание. В поведенческой сфере – это, например, желание выделиться причёсками, одеждой, игнорированием общепринятых норм поведения и т.п.; в сфере творческой (условно) – применение приёмов абсурдистской эстетики, эстетизация ненормативного, «некрасивого» (с позиции существующих норм) пения и исполнительства на музыкальных инструментах, а также применение подобного в сопутствующей изобразительной сфере – рекламе, дизайне и т.п. Говоря в общем, всё перечисленное можно обозначить как выраженные стремления к созданию новых (альтернативных) эстетических стандартов. Замечу, что всё это иногда спокойно могло соседствовать с вполне традиционными внешними аксессуарами, очень даже «красивой» и понятной музыкой и почти академическим пением – причём не только у разных ансамблей, но даже у одного.

В сказанном нет ничего нового. Об этом много раз говорилось и писалось, но напомнить об этом пришлось, потому что некоторые черты, по которым мы безошибочно узнаём звучание панк-рока и поведение панков, появились задолго до того, как о панках заговорили, регистрируя их в качестве социального феномена. Можно провести такую линию: солист американской группы «Doors» Джим Моррисон впервые вывел поведение рок-исполнителя в область экстремального, появляясь перед зрителями в алкогольном опьянении, раздеваясь

в момент выступления, валяясь по сцене и т.п. Его идею подхватил и начал активно развивать Игги Поп («The Stooges»), который не только раздевался, но и резал себя ножом или стеклом, а в конце выступления выпрыгивал со сцены в толпу. В Британии на это сразу откликнулись Пит Тауншед («The Who»), первым начавший разбивать гитару в конце выступления, и Миг Джаггер («Rolling Stones»), сценический имидж и поведение которого могли бы стать темой отдельного разговора как отправная точка для возникновения некоторых принципов современной рекламы. Разумеется, это далеко не полный список. Знатоки рок-музыки наверняка добавят в него Джо Кокера, Дженис Джоплин и некоторых других исполнителей.

Хочу заметить, что все названные музыканты и ансамбли позволяли себе подобные выходы ещё до того, как панк-рок был «задекларирован» в качестве нового стиля. Что же касается самого звучания ансамблей, то оно, нужно сказать, с самого начала возникновения бит-рок-музыки очень часто выходило в аномальную зону во всех параметрах музыкальной выразительности – причём практически у любого ансамбля! Таким образом, панк-рок и сами спровоцировавшие его возникновение панки (или наоборот) ничего нового не придумали. Они лишь вычленили и культивировали отдельные, наиболее радикальные и агрессивные элементы из сложившегося уже к этому времени многоцветного комплекса молодёжной субкультуры.

А сейчас следует сказать, пожалуй, самое главное, на что обратили внимание, но не придали этому значения все, писавшие о панках. Панки как социальное явление (условно назовём их так) появились в среде *обеспеченной и образованной* американской молодёжи как попытка выделиться, «подурачиться», используя при этом элементы абсурда и эпатажной издёвки над общепринятыми нормами поведения. Изначально те, кто называл себя «панками»<sup>1</sup> (и придумал это самоназвание), **не вкладывали в своё поведение заданного смыслового наполнения.**

Вот, что пишет о возникновении панков Андрей Кокорев в книге «Панк-рок от А до Я»: «Однако среди американской элиты нашлись-таки немногие, кто по достоинству оценил работы этих групп (MC5, Velvet Underground и Stooges, солистом в которой был Игги Поп. – Прим. авт.). Среди них были вполне известные в США личности: например, авангардист, художник поп-арта, кинорежиссер Энди Уорхолл, который на первых порах взял «под свое крылышко» Velvet Underground. Может быть, богемные «мальчики» просто пресытились роскошной и беззаботной жизнью и решили вкушать чего-нибудь эдакого? Вполне вероятно. Но может быть и другое: интеллектуальная богема оказалась в состоянии первой почувствовать обострение застарелого кризиса в развитых странах мира, особенно в США: кризиса морали, человеческих и общественных взаимоотношений, кризиса власти»<sup>2</sup>.

Добавлю к этому одно наблюдение, касающееся имиджа панков. Речь будет идти не об ошейниках, цепях и ремешках между штанинами брюк – речь пойдет фашистской символике. Припоминается одна из телевизионных передач цикла «Международная панорама», шедшая по советскому центральному телевидению в 70-е годы. Она была посвящена появлению в свободной продаже в американских антикварных магазинах предметов времён Второй мировой войны – гитлеровских кителей, фуражек, повязок со свастикой и т.п. Ведущий этой программы, стоя на улице Нью-Йорка у витрины такого магазина, с возмущением говорил о том, что такое попустительство властей страны, воевавшей против фашистской Германии в антигитлеровской коалиции, безусловно заслуживает осуждения. Затрагивал ведущий и тему происхождения этих предметов, их появления в свободном доступе и т.п.

Эти факты – возникновение панков и первое появление в американских магазинах гитлеровского антиквариата – совпали по времени. Полагаю, что мог иметь место и некоторый резонанс в среде старшего поколения американцев, ещё помнивших войну. Всё это спровоцировало панков на использование упомянутого антиквариата в своём пёстром и бессмысленном дизайне. Ни о каком «неофашизме» здесь не могло быть и речи! Гитлеровская фу-

<sup>1</sup> Punk (англ.) – полужаргонное слово, которое можно перевести как «гнильё», «отбросы», а по отношению к человеку – шлюха, мерзавец.

<sup>2</sup> Андрей Кокорев. Панк-рок от А до Я. М., 1992.



ражка на голове панка могла соседствовать с ошейником на шее, а повязка со свастикой – с унитазной цепью. Напомню, что речь идёт о поведении людей отнюдь не бедных, и всё вышеописанное тут же находило отражение в публикации фотографий, размещавшихся в оплаченных ими изданиях, и в композициях продюсируемых и рекламируемых ими ансамблей. Разумеется, на панков тут же возникла мода...

Это яркое и возбуждающее явление стало весьма привлекательным для молодых людей всех социальных групп и слоёв, общими для которых было стремление к свободе и раскрепощённости, отказ от любых уз и запретов. Если позволить себе метафору, панков и их самодекларацию можно сравнить с ярко раскрашенным и необычным по форме сосудом, пустым внутри. Следовательно, наполнить этот сосуд можно было чем угодно.

Уже первые британские панк-группы, творчество которых сегодня считают «классикой жанра», показали насколько разным могло быть это наполнение. Если музыканты «Sex Pistols» культивировали кощунственную эпатажность, не придавая особого значения звучанию, «музыкальному качеству» своих композиций, а солист группы Джонни Лайдон, взявший себе псевдоним Джонни Роттен (англ. rotten – «прогнивший») за свои испорченные зубы, почти отказался от пения в традиционном понимании, то звучание группы «Clash», созданной слушателями лондонской Высшей школы искусств, демонстрировало достаточно высокий уровень владения инструментами и пения участников.

То же можно сказать и о текстах композиций: у «Sex Pistols» они порой были столь же ужасающими, как и поведение самих музыкантов, у «Clash» это были вполне профессиональные стихи с хлесткой социальной направленностью. Однако и в том, и в другом случае в содержательном наполнении творчества ансамблей просматривался некий протест. Именно «просматривался», потому что никакой конкретной программы под этим не было. Если свести всё к простой формуле, можно сказать, что у «Sex Pistols», парней из «социальных низов», проявила себя ненависть голодных и оборванных к богатым и сытым, а у «Clash», созданной молодыми людьми из обеспеченных семей, – недовольство несправедливой социальной политикой, существующими законами и т.п. Однако дальше выражения ненависти и недовольства ни те, ни другие не пошли, хотя это само по себе уже было попыткой придания панк-року какого-то содержания.

Вот, например, что говорил Джо Стаммер, музыкант самой, казалось бы, «оформленной» панк-группы «Clash»: «Рок-н-ролл – совершенно бесполезен. Никто из нас ничего не изменит. Пройдет несколько лет, и все будут, как и прежде, копать в дерьме, а в свободное от этого занятия время пойдут и купят четвертый или пятый, а может быть, к тому времени и шестой альбом группы Clash. Рок ничего не в силах изменить. Но после того как я это сказал – а я это сказал только для того, чтобы вы поняли, что у меня нет особых иллюзий, – я все же хочу попробовать что-то изменить. Главное, за что я борюсь, – за персональную свободу. За право выбора»<sup>1</sup>. В этих словах нет конкретики, и даже заявление «я борюсь» выглядит как вектор без цели. За что «борюсь»? За «персональную свободу», за «право выбора»... Начатый список можно было бы продолжить – это во-первых, а во-вторых, не каждый ли из нас может сказать о себе то же самое?

Таким образом, панки, «панк-революция», как это иногда красиво называют, продемонстрировали ещё одну форму «неприятя» этого мира, ничего при этом не предложив и ни к чему не призывая. Причём, речь идёт и о тех панках, которые просто хотели «дурачиться» и покупали для этого рок-группы и обложки журналов, и тех, у кого «просматривался» протест и для которых быть панком стало отражением социальной позиции.

Напрашивалась мысль о том, что отсутствующая конкретика в протест панков рано или поздно, где-нибудь и кем-нибудь будет добавлена, – и это случилось тогда, когда группы панков стали появляться в неанглоязычных странах, включая СССР и Россию. Интересно то, что именно у нас, в бывшем СССР, можно было увидеть «панк-декларации» с диаметрально отличным смысловым наполнением. Так, в конце 70-х годов в г. Кургане была попытка соз-

<sup>1</sup> Андрей Кокорев. Панк-рок от А до Я. М., 1992.

дания на почве разрозненных панк-групп группы неофашистов. Вот как описывает эти события очевидец Александр:

«У нас на танцплощадках в конце 70-х появились панки. Они вели себя вызывающе, хотя драться не лезли. В одежде у них было полно всякой абсурдистской ерунды, у кого-то мелькнула свастика – но мы тогда не придали этому значения, мы знали, что это панк-мода. Во время танцев кто-нибудь из них падал посреди танцпола, задирали ноги, делал неприличные телодвижения... Их даже не били, потому что никто всерьёз не воспринимал, но лица их примелькались, мы стали узнавать их на улице. И вот однажды в воскресенье, когда в городе бывает тихо, по центральной улице с шумом и криками прошёл строй молодых людей, человек сто, одетых в кожаные плащи<sup>1</sup>. На рукавах были повязки со свастикой. Глядя на лица этих людей, мы узнали в большинстве из них тех самых панков, которых встречали на танцплощадках. Они вышли на центральную площадь, выкрикивая нецензурные ругательства в адрес властей и всякие странные лозунги. Милиция была в растерянности и боялась к ним приблизиться, поскольку их было значительно больше всей нашей городской милиции. По выбивав камнями окна в здании горкома, они зашли в центральный ресторан, который был на этой площади, заняли все столики, поставив на них флажки со свастикой, и стали «сорить» деньгами, делая дорогие заказы. В ресторане сидели курсанты высшего командного училища, которые попытались сделать им замечание. Началась драка... Что было дальше – не знаю. Какова судьба этих панков – тоже сказать не могу. Я как раз уехал учиться в другой город. Знаю только, что по телевидению, радио и в газетах – местных и центральных – никакой информации об этом не было».

Описанные очевидцем события, разумеется, выходят за рамки «панк-деклараций», однако – и это очевидно – их возникновение было бы невозможно, если бы в этом конкретном месте, в этом городе, не было групп панков. Конечно, возникают вопросы: кто финансировал эту группу? Какова была конечная цель? Почему всё это просмотрели спецслужбы? И т.п. Но безусловно ясно одно: была сделана попытка «вливать» в пустой сосуд панк-формы конкретное и кому-то нужное содержание.

О других – позитивных (условно говоря) вариантах содержания в ярких формах «панк-деклараций» советского времени – нет смысла долго рассказывать – они всем хорошо известны. В 80-х годах ушедшего века, пожалуй, именно музыканты панк-рок-ансамблей оказались первыми, кто не побоялся в текстах своих композиций сказать прямо и откровенно, без поэтических метафор и намёков о том, что происходило в стране и что они видели вокруг себя, а песни лидера группы «Гражданская оборона» Егора Летова – при всей их музыкальной и поэтической неэстетичности – стали подлинными символами той эпохи.

Итак, панки это... Панки это... И вот опять мы оказываемся перед невозможностью сформулировать дефиницию, которая адекватно и конкретно могла бы объяснить это явление. Что же, если явление нельзя объяснить напрямую, – не попытаться ли сделать это от обратного?

В многообразии социальных явлений второй половины XX века выделим три, возникших в молодёжной среде. Это «движение битников», хиппи и появление панков. Конкретно они были выбраны, во-первых, по причине их отношения к музыке – прямого или косвенного, а во-вторых, потому что между ними просматривается преемственность. Следовательно, их можно сравнивать. В приведённой ниже таблице самым условным и приблизительным пунктом можно считать даты.

Наиболее очевидная преемственность есть между битниками и хиппи. По существу, хиппи – те же повзрослевшие битники, отличающиеся от первых а) уровнем образованности, поскольку это были в большинстве люди, успевшие поучиться в колледжах и университетах; б) последовательностью выражения своего протеста. Имела место примерно такая картина: протестующие против своих родителей битники продолжали быть зависимыми от них, потому что родители их кормили и одевали. Когда же наступало время начинать самостоятель-

---

<sup>1</sup> Кожаный плащ в Советском Союзе был предметом роскоши. Его цена доходила до 800 и даже 900 рублей при средней зарплате в 150 рублей в месяц.

ную жизнь, часть битников шла работать, заниматься бизнесом, и протест на этом заканчивался. Таковых было большинство.

Название	Годы существования	Возрастной ценз	Соц. происх. (на момент возникновения)	Наличие программы (на момент возникн.)	Отношение к музыке
Битники	50-е и 60-е	15–25	Из бедных и средних семей	Против порядков старших	Своя музыка
Хиппи	60-е и 70-е	25–40	Они же	Своя «философия»	Нет своей музыки, но продолжают посещать концерты любимых ансамблей
Панки	70-е и 80-е	20–30	Из обеспеченных семей	Нет	Своя музыка

Меньшая же (и более образованная) их часть принимала решение продолжить протест в более последовательной и радикальной форме и начинала декларировать тотальную асоциальность. Эти люди уходили из семей родителей, начинали бродяжничать, не желая работать на «хозяев этой жизни», установивших ненавистные им порядки, публично демонстрировали отрицание моральных принципов, установленных в обществе. Отсюда – эксгибиционизм, публичный секс на газонах в центре города и т.п. Одновременно с этим имела место пропаганда пацифизма и ненасилия. Отсюда – цветы, вставляемые в стволы направленных на них автоматов при разгоне антивоенных демонстраций (на местах строительства новых военных баз), и т.п. Это были хиппи.

И битники, и хиппи имели форму общественного движения, поскольку у тех и других были понятные задачи, которые они пытались решать различными доступными им способами: битники выражали свой протест на концертах любимых ансамблей, созданных такими же, как они сами, подростками, а хиппи – своим тотальным «неприятием мира». Поведение битников и хиппи было объяснимым и в общем предсказуемым.

Панки многое переняли от тех и других, используя их опыт. Даже сама форма их публичных деклараций напоминала форму молодёжного движения. Можно сказать, что изначально это была имитация такой формы, «мимикрия» под эту форму, но по-настоящему молодёжным движением панков назвать нельзя, поскольку содержание и протест (если они вообще имелись) у каждой группы панков в каждой стране (и даже в каждом городе) были свои. Поэтому панков часто трудно было объяснить, а их поведение оказывалось непредсказуемым.

Всматриваясь в панков, можно заметить, что вообще ни один из элементов их поведения, имиджа и «эстетики» не был ими придуман. Всё было заимствовано у предшественников, о чём уже говорилось. Новым было, пожалуй, лишь усиление качеств.

Завершить разговор о панках хочется ответом на вопрос, почему он вообще был начат. Автору этих строк часто приходилось (и приходится) принимать участие в дискуссиях, посвящённых тем или иным культурным событиям нашей новейшей истории. Иногда при анализе причин, повлекших какое-то событие, от участников разговора слышалось: «Это устроили панки!» – Какие панки? – всегда спрашивал я. В ответ обычно приходилось видеть изумлённое лицо собеседника, воспринимающего меня как человека, абсолютно неосведомлённого, и слышать комментарий вроде следующего: «Разве вы не знаете, что было такое молодёжное движение?». – Но такого молодёжного движения никогда не было! – возражал я. После этого мой оппонент осматривал меня как ненормального, и диалог прекращался...

#### Использованные источники

1. Александров Б., Забродин Г. Рок: искусство или болезнь? – М.: Советская Россия, 1990.
2. Козлов А. Рок. Истоки и развитие. – М., 1998.
3. Кокорев А. Панк-рок от А до Я. – М., 1992.

4. Конен В. Об истоках рок-музыки // Советская музыка. – 1986. – № 6.
5. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М., 1994.
6. Коробова А., Мешкова А. Массовая музыкальная культура XX века. – Екатеринбург, 2004.
7. Меньшиков В. Энциклопедия рок-музыки. – Ташкент: Узбекистон, 1992.
8. Набок М. Рок-музыка: эстетика и идеология. – Л., 1989.
9. Сыров В. Метаморфозы рока, или Путь к «третьей музыке». – Н. Новгород, 1997.
10. Тосин С. Звёздный мир (Roc and Pop). – Новосибирск: Сибирская книга, 1993.
11. Троицкий А. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии. – М., 1990.
12. Троицкий А. Рок-лексикон // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 4,6,8,10,12,14,22,23.
13. Цукер А. Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы. – Ростов н/Д, 2008.

#### *The used sources*

1. Alexandrov B., Zabrodin G. Rock: art or illness? Moscow, "the Soviet Russia" 1990.
2. Goats A. Rock. Sources and development. Moscow, 1998.
3. Kokorev A. Pank-rok from And to Ya. Moskva, 1992.
4. Konin Century. About rock music sources//Owls. Music. 1986. No. 6
5. Konin Century. Third layer. New mass genres in XX century music. Moscow, 1994.
6. Korobova A., Meshkov A. Mass musical culture of the XX century. Yekaterinburg, 2004.
7. Menshikov V. Encyclopedia of rock music. Tashkent, "Uzbekiston", 1992.
8. On one side M. Rok-muzyka: esthetics and ideology. Leningrad, 1989.
9. Cheeses B. Metamorphoses of fate or way to "the third music". N. Novgorod, 1997.
10. Tosin S. Star world (RocandPop). Novosibirsk, "The Siberian book", 1993.
11. Troitsk A. Rok-muzyka in the USSR: experience of the popular encyclopedia. Moscow, 1990.
12. Troitsk A. Rok-leksikon//Musical life. 1989. No. No. 4,6,8,10,12,14,22,23.
13. Tsuker A. Domestic mass music: 1960-1980th years. Rostov-on-Don, 2008.

#### **Ponomarev V.**

#### **PUNKS AND PUNK ROCK: WHO ARE THEY AND WHAT IS IT?**

The article refers to punks as a social phenomenon in their connection with music and youth movements, an attempt is made to identify the causes of their appearance, and also to explain why they can not be classed as a social movement.

*Keywords:* punks, punk rock, rock music, youth subculture, rock movement, absurdist aesthetics.

*Е. Приходовская*

## **МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА: ЗАФИКСИРОВАННЫЕ «ЗНАКИ» ЗАМЫСЛА (Ф. ПУЛЕНК «ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС»)**

В статье рассматривается моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» как образец воплощения жанрового инварианта монооперы. Разбираются три блока характеристик произведения: смысловой, языковой и структурный. Подчёркивается, что именно посредством междисциплинарного анализа представляется возможным восстановить замысел автора, зафиксированный в тексте в виде «знаков».

*Ключевые слова:* моноопера, жанровый инвариант, междисциплинарный анализ.

Моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» избрана нами в качестве образца не случайно. Это один из ярких и известных примеров воплощения жанрового инварианта монооперы. С другой стороны, здесь наблюдается ряд «противоречий», что позволяет достаточно отчётливо «высветить» грани жанрового инварианта. Напомним, что рассмотрению подлежат только внутренние характеристики текста, безотносительно времени создания и имени автора, а также тех или иных внешних предпосылок.

### **Смысловой блок**

1. Женщина говорит по телефону с покинувшим её возлюбленным, с которым она прожила несколько счастливых лет. Разговор неоднократно прерывается из-за проблем на телефонной станции и «вторжения» Мадам с параллельного телефона. После одного из таких моментов Женщина перезванивает возлюбленному домой – трубку берёт его слуга Жозеф, говоря, что хозяина дома нет. При этом Женщина была уверена, что он дома, – она в очередной раз убеждается в его лжи. Финал монооперы можно трактовать по-разному: Женщина роняет телефонную трубку, но других свидетельств её смерти – самоубийства – в моноопере нет. В течение всего разговора она находится дома, у телефона.

Архетипические/мифологические корни данного образа восходят к образу Дидоны – ещё молодой и красивой женщины (как подчёркнуто – о чём говорилось выше – в замечаниях Ф. Пуленка, предшествующих клавиру), ранее любимой Энеем и прожившей с ним некоторое счастливое время, но затем покинутой им.

2. Ряд эпизодов воспоминаний, постоянное «переключение» внимания героини с воспоминаний на эпизоды внешней сигнальной системы (телефонистка, Мадам с параллельного телефона). Ярко очерчены две эмотивные сферы – разговор с возлюбленным (виртуальным действительным собеседником) и «помехи», где наблюдается стремление вернуться к разговору с возлюбленным. Именно это противостояние реализует оппозицию сил действия и контрдействия.

В тексте монооперы фиксируем пять эмотивных центров: а) эмотивный центр тревоги, б) эмотивный центр повествования о ближайшем времени, в) эмотивный центр блаженного воспоминания, г) эмотивный центр страха смерти, д) эмотивный центр душевной боли. Если взаимодействие эмотивных сфер «прочитывается» адресатом достаточно ясно, эмотивные центры выявляются с большей долей условности. Эмотивные центры оказываются «расщеплены» по ряду кратких эмотивов, не образующих целостной последовательности. Свидетельством тому выступает ряд авторских ремарок, обозначающих смену эмотива практически каждые два-три такта: «очень взволнованно», «с силой», «очень сильно», «очень спокойно (мрачно)», «раздражаясь», «свободно», «очень медленно», «ускоряя», «быстро», «очень естественно», «свободно» и др.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «Не спеша», «слегка ускоряя», «вернуться к более спокойному темпу», «кричит», «слегка оживляясь», «очень легко», «с тревогой», «очень спокойно и мрачно», «очень напряжённо», «со вздохом», «с волнением», «очень свободно и подчёркивая каждый слог», «очень спокойно и нежно», «энергично, но не ускоряя», «сразу

Все приведённые ремарки присутствуют в тексте и реализуют не столько внутреннюю динамику психологического мира персонажа, сколько динамику его внешних проявлений. В этом и можно увидеть центральное «противоречие» данного текста: монолог представляется здесь не монологом, а односторонне наблюдаемым диалогом. Как нацеленные вовне воспринимаются все реплики Женщины; целостность её внутреннего мира обеспечивается разветвлённой системой интонационных повторов, наблюдаемой в тексте и отвечающей динамике эмотивных центров.

3. Роль внешней сигнальной системы двойственна: с одной стороны, внешняя сигнальная система здесь *единственная* (героиня всегда в ситуации диалога, контакта с виртуальным собеседником); с другой стороны, видим контраст – причём формообразующий контраст – её разговора с любимым и «обрывов» связи: в первом случае это эпизоды воспоминаний, в другом случае – реакция-переживание. Моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» представляет собой, можно сказать, парадоксальный случай: это одна из первых моноопер, одна из классических историй об одиночестве женщины, и, вместе с тем, одиночества здесь нет: вся моноопера построена исключительно на внешней сигнальной системе, нет ни одного ни вербализованного, ни авербального эмотива, который исходил бы из интенций других (внутренних) областей внутреннего мира персонажа.

Интересным представляется эпизод беседы Женщины с Жозефом. В этом эпизоде, где Женщине становится ясна ложь её возлюбленного, отметим контрастность внутренней и выражаемой вовне реакций, протекающих одновременно. Выражаемая вовне реакция на слова Жозефа предстаёт в виде лаконичных вежливых фраз, тогда как внутренняя реакция, не отображаемая оркестровыми средствами, проявляется в отдельных интонационных построениях в партии солистки и получает «арочную» связь с эпизодом, когда Женщина говорит возлюбленному: «...вдруг ты б мне солгал». В целом представляется справедливым говорить о множественности палитры посылов, располагающих вектором «изнутри – вовне», учитывая также множественность вариантов сочетания реакций разного типа.

4. Здесь не может быть речи о смысловом ареале одиночества, несмотря на одиночество героини во внешне наблюдаемом сюжете. Одиночество не является здесь фактом внутреннего мира героини: вся моноопера – это диалог с собеседником. Моноопера в данном случае не содержит даже фрагментов внутреннего монолога, воплощая модель микродиалога: все реплики Женщины направлены «вовне», ни одну из них Она не произносит «про себя». М. Бахтин обозначает подобную разновидность микродиалога как «скрытый диалог», очерчивая её достаточно подробно: «...явление скрытой диалогичности... Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово» [1].

Обозначим искомым смысловым ареал как ареал *безответной любви* – независимо от фактов внешне наблюдаемого сюжета, во внутреннем, психологическом сюжете здесь всегда видим виртуальный диалог или микродиалог. К данному смысловому ареалу можно отнести, помимо «Человеческого голоса» Ф. Пуленка, такие образцы жанра, как «Письмо незнакомки» А. Спадавеккиа, «Ожидание» М. Таривердиева, «Нежность» В. Губаренко и др. Именно этот смысловой ареал – ареал безответной любви – инициирует формирование традиции связи монооперы и безответной любви женщины, распространённой как общепринятое мнение, хотя ряд фиксированных текстов («Дневник Анны Франк» и «Письма Ван-Гога» Г. Фрида, «Чёрный обморок» Д. Кривицкого, «Смерть поэта» С. Слонимского и мн. др.) и, тем более,

---

медленно и мрачно», «с тревогой, шёпотом», «задыхаясь», «очень медленно», «очень спокойно, с большой нежностью», «кокетливо», «сурово», «с раздражением», «очень спокойно, с нежной иронией», «сильно ускоряя, словно раненая», «нежно, по-детски», «очень свободно, слегка растерянно», «очень спокойно», «мрачно, безропотно», «подчёркивая букву “б”», «очень сильно», «кричит», «со вздохом» и др.

бесконечность смыслового потенциала жанрового инварианта монооперы свидетельствуют об отсутствии исключительности этого смыслового ареала. Исходя из названных наблюдений, считаем правомерным рассматривать данный смысловой ареал – безответной любви женщины – как один из множества ареалов, составляющих смысловый потенциал жанра монооперы, равнозначный и рядоположенный им.

### Языковой блок

1. Средства выразительности, относящиеся к языковой системе академического вокала, функционирующей в данном тексте в рамках его вокально-симфонического интегрativa, «предзаданы» структурой эмотивного плана. Поскольку, как уже было сказано ранее, здесь наблюдаем ряд кратких разнонаправленных эмотивов, которые лишь условно можем объединить в эмотивные центры, – налицо действие микроинтонации, выдвигающей на первый план краткие интонационные построения, в отличие от развёрнутых интонационно-тематических комплексов. Как довлеющий принцип организации вокальной линии здесь явно просматривается речитативность. Речитативность требует ведущего значения вербального комплекса средств выразительности; именно поэтому представляется важным исполнение монооперы Ф. Пуленка на родном для адресата языке. Возникающие деформации фонетического облика текста оказываются в данном случае – при довлеющем значении принципа речитативности – не такими важными, как доступность адресату предметно-логического смысла всех присутствующих в тексте вербальных конструкций.

Ариозных эпизодов в моноопере немного, все они связаны с минорной трёхдольностью, quasi-вальсовостью; в первом и третьем из трёх ариозных эпизодов Женщина рассказывает о вчерашней попытке самоубийства:

А вчера, чтобы заснуть, я приняла порошок. Решила, что приму их сразу два, чтоб лучше заснуть, а если я приму их все, то я засну навек совсем без снов... Я буду мёртвой. Я приняла двенадцать, все растворила – в одном стакане. И сон мне приснился, словно как наяву. Проснулась, и была очень довольна, что всё это мне приснилось. Но, когда я всё поняла, что это правда, что возле меня уж больше нет тебя, и что нет без тебя для меня жизни, я стала совсем холодной и не слышала, как бьётся сердце. Приближалась невидимо смерть, я не могла совладать с безумным страхом, по телефону вызвала к себе Марту. Совсем одной умереть мне было страшно.

Будь спокоен, дважды ведь нельзя кончать с собой. Я бы не решилась взять в руки револьвер. Ты представь, как я покупаю револьвер! Где взять мне сил, чтоб придумать такую ложь, мой единственный, мой дорогой!

Второй ариозный эпизод содержит единственную в моноопере философски-мировоззренческую выкладку:

У людей любовь, как чёрная злоба. Расставанье есть расставанье, и только это важно. Нас с тобой они понять не могут... и понять их, право, не заставишь многие вещи... А ты поступай подобно мне, и не обращай на всё внимания...

Как можем заметить, ариозные эпизоды выступают в тексте данной монооперы как смысловые кульминационные зоны. Кроме этого, они построены на совершенно новом, нигде ранее не появлявшемся интонационном материале. Как способ организации целого это вполне оправдано.

Тесситурный рельеф вокальной партии монооперы Ф. Пуленка, преимущественно подчинён необходимости ясного изложения вербальных конструкций. В связи с этим тесситура концентрируется в основном в пределах средней (от  $e_1$  до  $f_2$ ). Показательные выходы за пределы средней тесситуры – однажды встречающееся  $c_3$  (на слове «помешалась») и финальное  $c_1$  (повторяющееся дважды на слове «люблю»).

Плотность дыхания меняется соответственно нагруженности каждого из эмотивов (в чём можно убедиться, ознакомившись с ремарками композитора в тексте). В большинстве случаев на кратких мотивах, отвечающих принципу речитативности, дыхание краткое, длительным – приближенным к кантилене – оно становится только в ариозных эпизодах.

2. Средства выразительности симфонического оркестра наделены в данном тексте функцией подтекстовой динамики внутреннего мира персонажа. Именно оркестр, при условии преимущественно речитативного принципа построения вокальной партии, воплощает динамику эмотивных центров. Пять выделяемых нами эмотивных центров уже названы выше. Каждому из них соответствует тот или иной интонационно-тематический комплекс; за каждым интонационно-тематическим комплексом закреплён тембровый комплекс.

Состав оркестра в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос» невелик:

2 Flauti

Oboe

Corno Inglese

2 Clarinetti (in B)

Clarinetto basso

2 Fagotti

2 Corni (in F)

2 Trombe (in C)

Trombone

Tuba

Timpani

Piatti

Tamburino

Xilofono

Arpa

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

За пятью эмотивными центрами, выявляемыми в тексте, закреплено, соответственно, пять тембровых комплексов:

1) эмотивный центр тревоги – низкая медь и ксилофон (имитация телефонного звонка);

2) эмотивный центр повествования о ближайшем времени – тембровый комплекс представляет собой переменный микст деревянных духовых и струнных;

3) эмотивный центр блаженного воспоминания – движение всей группой струнных, «рассредоточенных» по голосам аккордов;

4) эмотивный центр страха смерти – подчёркнуто жанровый трёхдольный аккомпанемент, основанный на стабильном сочетании *струнные – деревянные духовые – арфа*;

5) эмотивный центр душевной боли – движение всей группой струнных в унисон или октаву: такой тип сочетания инструментов применяется в оркестровой ткани для проведения мелодических линий [2], в данном случае – для большей эмотивной концентрированности.



Функциональные направления оркестровой ткани здесь объединяются центральной функцией оркестра – воплощением подтекстовой динамики эмотивных центров. Прослеживание функциональных направлений оркестра в тексте данной монооперы требует предельно детального исследования текста, так как периоды смены функционального направления достигают иногда 2-3 тактов; как можем предположить, это служит задачей специального исследования. Самостоятельных оркестровых сцен в тексте монооперы нет (только оркестровый эпизод – до начала вокальной партии – длящийся 18 тактов, может «засчитываться» за оркестровую сцену, однако здесь налицо функция *вступления*).

3. Рельеф языковой центрации основан на функциональном взаимодействии средств выразительности в вокально-симфоническом языковом интегративе. Функциональное взаимодействие солиста и оркестра, безусловно, является динамическим, но в данном тексте их движение параллельно. Обозначим предельно контрастные формы языковой центрации, присутствующие в тексте:

1) эпизод «Вспомни нашу прогулку по Версалью». Здесь явственно читается преобладающая роль оркестра: в партии оркестра – основная музыкальная тема, воплощающая данный эмотивный центр (блаженного воспоминания); в партии солистки – речитативные реплики, призванные дать предметно-логическое представление о конкретных фактологических деталях блаженного воспоминания;

2) эпизод «А вчера, чтобы заснуть, я приняла порошок». В этом эпизоде видим музыкальный материал, воплощающий данный эмотивный центр (страха смерти), в партии солистки; партии оркестра поручена подчёркнуто аккомпанирующая роль.

При том что ни в одном из эпизодов, фиксируемых в тексте, ни одна из языковых систем не отключается полностью, динамические параметры языковой центрации реализуются посредством распределения по эпизодам функций тех или иных средств выразительности. Тем не менее отчётливо прослеживается неравнозначность эмотивной нагрузки солиста и оркестра: солистка, преимущественно в силу довлеющего принципа речитативности, «отвечает» за предметно-логический смысл вербальных конструкций; оркестр раскрывает содержание эмотивных центров. В связи с этим динамически выстроенная линия вокально-симфонического интегратива (динамика преобладания вокальных или симфонических средств выразительности) коррелирует с динамикой преобладания предметно-логических или иррациональных смыслов. Только один эмотивный центр стоит «особняком» в контексте изложенных наблюдений – эмотивный центр страха смерти; кантиленная мелодическая основа вокальной партии в сочетании с подчёркнуто несамостоятельной, аккомпанирующей партией оркестра выделяют данный эмотивный центр из всех прочих. Кроме того, эмотивы, относящиеся к эмотивному центру страха смерти, хронологически сконцентрированы в некотором подобии трёхчастной формы, а не рассредоточены по тексту.

4. Динамический график вокально-симфонического языкового интегратива в данном тексте может выглядеть следующим образом (в силу довлеющего принципа речитативности и преобладания микроинтонации эпизодов оказывается достаточно много, в связи с чем их последовательность может быть неполной):

ЭМОТИВЫ	Вокально-симфонический языковой интегртив	
	Средства выразительности академического вокала	Средства выразительности симфонического оркестра
Оркестровое вступление (ЭЦ тревоги)		
«Алло! Алло!» (ЭЦ тревоги)		
«Я только сейчас возвратилась» (ЭЦ повествования)		
«Тяжело...» (ЭЦ душевной боли)		
«Комедию играю?» (ЭЦ тревоги)		
«Вспомни нашу прогулку по Версалью» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Нет. Как несправедлив ты» (ЭЦ повествования)		
«Топько, конечно, не сразу» (ЭЦ душевной боли + ЭЦ повествования)		
«Алло! Ну как же так» (ЭЦ тревоги)		
«Вижу её сейчас» (ЭЦ повествования)		
«Не смею теперь свет зажигать» (ЭЦ тревоги)		
«А если б ты хитрил» (ЭЦ повествования)		
«Алло, мадамдузель» (ЭЦ тревоги)		
«Потому что я тебе лгала» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Всё было не так» (ЭЦ повествования)		
«А вчера...» (ЭЦ страха смерти)		
«Ну что же...» (ЭЦ повествования)		
«Когда ты был со мной» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Там музыка слышна» (ЭЦ тревоги)		
«Прости меня» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Я знаю, что смешна» (ЭЦ повествования)		
«Словно мы говорили» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Так было в первый раз» (ЭЦ повествования)		
«Уже два дня» (ЭЦ тревоги)		
«Я разорвала фото» (ЭЦ душевной боли)		
«Мадам, разъединитесь!» (ЭЦ тревоги)		
«У людей...» (ЭЦ страха смерти)		
«Когда мы были с тобой» (ЭЦ блаженного воспоминания + ЭЦ повествования)		
«Будь спокоен» (ЭЦ страха смерти)		
«Когда и ложь помогает» (ЭЦ повествования)		
«О Боже, пусть он позвонит» (ЭЦ тревоги)		
«Если б ты по доброте своей» (ЭЦ повествования)		
«Дорогой, моя любовь» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
«Пусть уж нас стобой скорей бюро разъединит» (ЭЦ тревоги)		
«Я прошу тебя» (ЭЦ блаженного воспоминания)		
Финал (ЭЦ блаженного воспоминания)		

Динамический график вокально-симфонического интегртива в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос»

## Системный блок

1. Данный текст однозначно и неоспоримо тяготеет к структурной модели симфонической поэмы – даже более, чем к мета-модели монооперы (оперного монолога/сквозной сольной сцены). Объяснимо это, как можно предположить, *во-первых*, неравнозначностью смысловой нагрузки партий солистки и оркестра (о чём было сказано ранее); *во-вторых*, почти полным нивелированием формальных границ, вследствие чего наблюдаем практически «монополию» сквозного развития; *в-третьих*, первичной значимостью средств выразительности именно симфонического оркестра для языковой реализации эмотивного плана. Однако нельзя забывать, что функциональная динамика исключает жёсткую закреплённость функций за тем или иным множеством средств выразительности; кроме того, оркестр в «Человеческом голосе» воплощает подтекстовый эмотивный пласт лишь фрагментами, функции его переменны.

2. Интонационно-тематический каркас данного текста строится на пяти тематических образованиях, реализующих пять эмотивных центров:

1) тема тревоги

2) тема повествования (о недавнем прошлом)

3) тема блаженного воспоминания

4) тема страха смерти

5) тема душевной боли

Повторность реализуется посредством периодически актуализирующегося эмотивного центра тревоги (прерывания телефонной связи), при условии, что хронотоп синхронизирован с реальным временем разговора по телефону и всегда, на протяжении всего текста, присутствует только внешняя сигнальная система. Тема тревоги состоит из двух независимых и не пересекающихся элементов – репетиций ксилофона (имитации телефонного звонка, имеющего в моноопере центральное значение) и восходящего пунктирного мотива меди. Тема тревоги свободно «вторгается» в любое мелодическое построение, создавая аллюзию «прерванной песни», несущую немаловажное эмотивное значение.

3. Модель-аттрактор монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос» содержит множественные и достаточно детальные характеристики жестов и внешне наблюдаемых действий героини.

В первую очередь, приведём описание сцены, данное Жаном Кокто – либреттистом, постановщиком и декоратором монооперы Ф. Пуленка:

Небольшая сцена представляет собой угол женской спальни. Это мрачная синеватая комната с небрежно покрытой постелью – слева и с полуоткрытой дверью в белоснежную ванную – справа.

Перед суфлёрской будкой – низкое кресло и столик, на нём телефон и лампа, льющая резкий свет.

Занавес поднимается. Комната. Кажется, что здесь совершено преступление – перед кроватью в длинной сорочке распротёрто женское тело. Оно кажется безжизненным.

Тишина... Женщина приподнимается, меняет позу и снова впадает в неподвижность. Затем, словно решившись на что-то, она встаёт, берёт пальто с постели и, помедлив перед телефоном, направляется к двери. Как только она коснулась дверной ручки, зазвенел телефон. Она бросается к нему. Пальто мешает ей, резким ударом ноги она отбрасывает его в сторону и снимает телефонную трубку.

С этой минуты она говорит стоя, сидя, спиной к зрителям, лицом к ним, в профиль, на коленях, за спинкой кресла, то положив на неё голову, то прислонясь спиной, шагая по комнате, таща за собой телефонный шнур до предела, пока, наконец, не падает ничком на кровать. Голова её безжизненно повисает, и трубка, выпав из рук, словно камень, со стуком падает на пол.

Очерчивают некоторые характеристики текста замечания самого Ф. Пуленка, предшествующие клавиру:

1. Единственная роль «Человеческого голоса» должна исполняться молодой элегантной женщиной. Речь идёт не о пожилой женщине, покинутой любовником.

2. От игры исполнительницы зависит длительность фермат, имеющих большое значение в этой партитуре. Дирижёр должен заблаговременно условиться с певицей обо всех деталях исполнения.

3. Исполнение вокальных фраз, написанных без аккомпанемента, зависит только от мизансцен. Переходы от волнения к спокойствию и обратно внезапны.

4. На всём протяжении спектакля звучание оркестра должно быть предельно эмоционально.

Приведённые замечания композитора касаются совершенно разных аспектов текста – как внутритекстовых языковых параметров (пункты 2 и 4), так и визуальных параметров аудиовизуальной модели-аттрактора монооперы (пункт 1). Пункт 3 свидетельствует о наличии обратной связи (от аудиовизуального воплощения – к тексту). Ознакомление с приведёнными замечаниями Ф. Пуленка подтверждает функциональное единство всех составляющих синтетического текста, нацеленных на реализацию сольного вокального образа мира и интенций всеобъемлющего сознания персонажа.

Авторских ремарок в тексте, касающихся внешнего действия, немного, и связаны они исключительно с телефоном как главным объектом внутреннего мира персонажа. Женщина два раза «вешает трубку», что обусловлено прерыванием телефонной связи; в финале монооперы внешнее действие становится более детально разработанным, но связанным, как и прежде, с телефоном:

1) «Обвивая телефонный шнур вокруг шеи»;

- 2) «Она встаёт и направляется к постели с телефоном в руках»;
- 3) «Ложится на кровать, сжимая руками телефон»;
- 4) «Телефонная трубка падает на пол».

4. Структурно-драматургический график наглядно воплощает интонационно-тематические переключения в тексте, а также механизмы тематической повторности:

ЭМОТИВЫ	ИНТОНАЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ КАРКАС				
	тема тревоги	тема повествования	тема блаженного воспоминания	тема страха смерти	тема душевной боли
Оркестровое вступление (ЭЦ тревоги)	■				
«Алло! Алло!» (ЭЦ тревоги)	■				
«Я только сейчас возвратилась» (ЭЦ повествования)		■			
«Тяжело...» (ЭЦ душевной боли)					■
«Комедию играю?» (ЭЦ тревоги)	■				
«Вспомни нашу прогулку по Версало» (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		
«Нет. Как несправедлив ты» (ЭЦ повествования)		■			
«Только, конечно, не сразу» (ЭЦ душевной боли + ЭЦ повествования)					■
«Алло! Ну как же так» (ЭЦ тревоги)	■				
«Вижу её сейчас» (ЭЦ повествования)		■			
«Не смею теперь свет зажигать» (ЭЦ тревоги)	■				
«А если бы ты хитрил» (ЭЦ повествования)		■			
«Алло, мадам, уберите» (ЭЦ тревоги)	■				
«Потому что я тебе лгала» (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		
«Всё было не так» (ЭЦ повествования)		■			
«А вчера...» (ЭЦ страха смерти)				■	
«Ну что же...» (ЭЦ повествования)		■			
«Когда ты был со мной» (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		
«Так было в первый раз» (ЭЦ повествования)		■			
«Уже два дня» (ЭЦ тревоги)	■				
«Я разорвала фото» (ЭЦ душевной боли)					■
«Мадам, разъединитесь!» (ЭЦ тревоги)	■				
«У людей...» (ЭЦ страха смерти)				■	
«Когда мы были с тобой» (ЭЦ блаженного воспоминания + ЭЦ повествования)		■	■		
«Будь спокоен» (ЭЦ страха смерти)				■	
«Когда и ложь помогает» (ЭЦ повествования)		■			
«О Боже, пусть он позвонит» (ЭЦ тревоги)	■				
«Если бы ты по доброте своей» (ЭЦ повествования)		■			
«Дорогой, моя любовь» (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		
«Пусть уж нас с тобой скорей бюро разъединит» (ЭЦ тревоги)	■				
«Я прошу тебя» (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		
Финал (ЭЦ блаженного воспоминания)			■		

Структурно-драматургический график монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос»

Таким образом, посредством комплексного междисциплинарного анализа был рассмотрен текст монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос». Здесь автор статьи стремился проследить, как застывшие «знаки» композиторского замысла функционируют в письменно зафиксированном тексте, создавая потенциал их «дешифровки» в рамках аудиовизуального воплощения монооперы.

#### *Использованные источники*

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – 362 с.
2. Пистон У. Оркестровка: учебное пособие / пер. с англ. К. Иванова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 464 с.
3. Клавир монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос» <https://www.twirpx.com/file/1222585/>
4. Видеозапись монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос» в исполнении Дениз Дюваль [https://www.youtube.com/watch?v=dJeMUVa\\_ym4](https://www.youtube.com/watch?v=dJeMUVa_ym4)

#### *The used sources*

1. Bakhtin, M. M. Problems of poetics of Dostoyevsky / M. M. Bakhtin. – M.: Owls. writer, 1963. – 362 pages.
2. Piston, U. Orchestration. The manual / Lane from English K. Ivanov. – M.: Owls. composer, 1990. – 464 pages.
3. Clavier of the monoopera of F. Poulenc "A human voice" of <https://www.twirpx.com/file/1222585/>
4. video of the monoopera of F. Poulenc "A human voice" performed by Denise Duval [https://www.youtube.com/watch?v=dJeMUVa\\_ym4](https://www.youtube.com/watch?v=dJeMUVa_ym4)

#### **E. Prikhodovskaya**

#### **INTERDISCIPLINARY ANALYSIS OF THE TEXT: THE RECORDED PLAN "SIGNS" (F. POULENC "THE HUMAN VOICE")**

In article F. Poulenc's monoopera "A human voice" as a sample of an embodiment of a genre invariant of the monoopera is considered. Three blocks of characteristics of work understand: semantic, language and structural. It is emphasized what exactly by means of the interdisciplinary analysis is obviously possible to restore the author's plan recorded in the text in the form of "signs".

*Keywords:* monoopera, genre invariant, interdisciplinary analysis.

*П. Волкова*

### **ДИАЛОГ СОЗНАНИЙ В АСПЕКТЕ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА: ВЕРБАЛЬНОЕ И НЕВЕРБАЛЬНОЕ**

Статья посвящена диалогу рационального и иррационального как одному из базовых принципов полноценной жизнедеятельности сознания мыслеречевого субъекта. Отталкиваясь от традиций отечественной гуманитарной науки (М.М. Бахтин, Я.Э. Голосовкер, А.Ф. Лосев), автор ставит в центр статьи осмысление художественного творения как опыт философии искусства. Аргументируя мысль, согласно которой целостность психической жизни субъекта определяется единством рационального и иррационального как единством дискретного и континуального, вербального и невербального, автор обращается к картине П. Клее «Натюрморт» и композиции А. Пьяццоллы «Libertango».

*Ключевые слова:* диалог, индивидуальная концептуальная система, невербальные концепты, вербальные концепты, философия, живопись, музыка.

На сегодняшний день, когда попытки дискредитировать предметы гуманитарного цикла в рамках средней и высшей школы все более очевидны, становится важным подчеркнуть особую роль культуры в жизни каждого конкретного человека. Речь в данном случае идет не столько о получении определенного объема знаний, вбирающего в себя сведения о том или ином мировом шедевре либо истории становления той или иной цивилизации, сколько о формировании особой культуры мышления как способности осознавать связь всего со всем. Другими словами, в противоположность доминирующей на протяжении XX–XXI вв. так называемой мозаичной культуре (А. Моль), необходимо вновь обратиться к целостной картине мира речевого субъекта, знаком которой является единство рационального и иррационального, дискретного и континуального, вербального и невербального, познавательного и этического.

Как правило, подобный опыт решается в пространстве философии искусства, что полностью отвечает традициям отечественного гуманитарного знания, в котором связь искусства и философии была весьма органичной. Не случайно поэтому один из ярчайших мыслителей начала XX века Я.Э. Голосовкер в работе «Имагинативный абсолюте» писал о том, что философия и искусство являют собой единую область знания с той лишь оговоркой, что в противоположность философии, которая призвана актуализировать *смыслообразы*, искусство делает ставку на *смыслообразы*. В данном контексте весьма показательны труды А.Ф. Лосева. В частности, сквозной линией таких работ ученого, как «Философия имени», «Философия числа», «Диалектика художественной формы», «Музыка как предмет логики», проходит мысль о том, что философия, математика и музыка предстают как нечто единое. Аналогичным образом в исследованиях М.М. Бахтина проблема материала, содержания и формы решается в опоре на поэзию и литературу. Примечательно, что выявленные отечественным ученым связи и взаимозависимости актуализируются в рамках диалогической концепции гуманитарного знания, где собственно диалог предстает как опыт согласования противоречий, обеспечивающий гармоничное сосуществование данного и созданного, текста и контекста, познавательного и этического, вербального и невербального, дискретного и континуального. При этом реализация искомой способности – имеется в виду способность осознавать связь всего со всем – осуществляется посредством искусства ведения диалога, складывающегося на разных, но взаимно обуславливающих друг друга этапах.

Диалог вербального и невербального можем наблюдать как специфическую принадлежность музыкального языка средств выразительности. Ряд музыкальных жанров «простирается» от полностью невербальных (инструментальная музыка, например) до синтетических –

вербально-невербальных (камерно-вокальная музыка, хоровая музыка, опера). Таким образом, можем увидеть местоположение музыки в континуальной «шкале», ведущей от невербального к вербальному.

Последовательность элементов подобной шкалы может быть представлена следующим образом:

- взаимодействие, осуществляемое между невербальными концептами (перевод визуальной информации в аудиальную, аудиальной в кинестетическую и т.п.);
- взаимодействие, складывающееся между невербальными и вербальными концептами (опыт кодирования невербальных концептов вербальными);
- взаимодействие, реализуемое посредством вербальных концептов (разговор двух или более лиц);
- диалог сознаний как, с одной стороны, диалог вербального и невербального, с другой – диалог невербального и вербального.

Остановимся поочередно на каждом из обозначенных типов.

### **Взаимодействие, осуществляемое между невербальными концептами**

Специально подчеркнем, что взаимодействие между невербальными концептами актуализируется в процессе становления индивидуальной концептуальной системы языкового носителя, поскольку образование невербальных концептов и фактически, и логически предшествует образованию концептов вербальных<sup>1</sup>. По сути, речь идет о формировании информационной системы каждого конкретного человека. Знаменательным здесь оказывается то обстоятельство, что невербальный характер базовых для индивидуальной концептуальной системы элементов не отменяет их интеллектуальный статус. Дело в том, что идущий извне информационный поток, который проникает в концептуальную систему посредством невербальных каналов восприятия на уровне совокупности ощущений, перерабатывается невербальными концептами, вследствие чего совокупность ощущений сменяется отдельностью впечатлений. Другими словами, в зависимости от доминирующей модальности, информация, поступающая, например, посредством визуального канала восприятия (осенние листья), «перевыражается» в информацию аудиальную («Осенняя песнь» П.И. Чайковского) и т.п.

### **Взаимодействие, складывающееся между невербальными и вербальными концептами**

Следующим моментом в становлении индивидуальной концептуальной системы языкового носителя, или, что то же, – информационной системы каждого конкретного человека – становится образование вербальных концептов. Последние призваны кодировать невербальный опыт и манипулировать им посредством манипулирования вербальными концептами. При этом слово оказывается заведомо ущербнее того невербального опыта, который оно кодирует: вспомним строки стихотворения Ф. Тютчева «Selentium»: «Мысль изреченная есть ложь». Тем не менее, вне отмеченного взаимодействия, складывающегося между невербальными и вербальными элементами индивидуальной концептуальной системы, мы были бы лишены возможности делиться своими переживаниями с окружающими нас людьми.

### **Взаимодействие, реализуемое посредством вербальных концептов**

Накапливая со временем определенный словарный запас, мы в состоянии непрестанно пополнять его за счет чтения газет, книг, просмотра всевозможных теле- и радиопередач, в том числе посредством обмена информацией с другими людьми. Поскольку прежде неизвестные нам факты и события мы пересказываем по-своему, будучи неспособны слово в слово запомнить то, что поступает к нам из окружающей нас действительности, мы, по сути, заменяем одни слова другими, осуществляя взаимообмен тех или иных значений. Именно такой взаимообмен с

<sup>1</sup> Подробнее по данному вопросу см.: [7].



неизбежностью приводит к трансформации полученной информации вплоть до дезинформации. Как правило, подобное положение дел складывается по той простой причине, что мы не столько сами переживаем тот невербальный опыт, который подвергается кодированию, сколько воспроизводим чужую информацию, тем самым отдаляясь от подлинного события. В трудах французских мыслителей Ги Дебора и Ж. Бодрийяра реализуемое исключительно на уровне вербальных элементов индивидуальной концептуальной системы языкового носителя взаимодействие получает название симулякра, т.е. имитации подлинности.

### Диалог сознаний

Для того чтобы уходить от необходимости выдавать чужой, подвергнутый кодированию, опыт за свой или, что то же, – избегать «равнодушных значений» (А.Н. Леонтьев), продвигаясь навстречу личностным смыслам, каждый из нас должен осознавать важность диалога сознаний. Как правило, такой диалог разворачивается, с одной стороны, между вербальными и невербальными концептами, с другой – между концептами невербальными и вербальными. Важно заметить, что диалог сознаний принципиально отличается от рассмотренного выше взаимодействия невербальных и вербальных элементов индивидуальной концептуальной системы, поскольку в первом случае речь идет не об автоматическом, обусловленном природой процессе, но об опыте согласования противоречий. Примечательно, что требующие согласования противоречия обусловлены разностью невербальных и вербальных элементов индивидуальной концептуальной системы или иначе – их релевантной несовместимостью.

Соответственно, когда речь идет об осознанном снятии имманентно присущего элементам индивидуальной концептуальной системы противоречия, необходимо действовать противоположно природе. Другими словами, если возникновение системы связывается с образованием невербальных концептов, которые потом кодируются концептами вербальными, то в ситуации, исключающей необходимость слепо следовать природе, необходимо сначала вербальные концепты декодировать невербальными и только потом – кодировать последние посредством слова. Подобные шаги необходимо предпринимать именно потому, что таким образом мы получаем возможность кодировать исключительно свой собственный невербальный опыт, добровольно отказываясь от необходимости пользоваться тем, что нам не принадлежит. Не случайно уход от «равнодушных значений» с неизбежностью актуализирует для нас личностные смыслы, выступающие в качестве противоядия любой имитации.

По сути, этот осуществляемый внутри индивидуальной концептуальной системы диалог оказывается в основании внешнего диалога, складывающегося вокруг самых разных текстов культуры. В качестве примера обратимся к картине П. Клее «Натюрморт» (рис. 1), взяв в качестве эпиграфа следующие слова Вирджинии Вульф: «Душа повсюду отбрасывает свой свет и свои тени, материальное обращает в пустоту, а воздушному придает материальность. Ясный день наполняет грезами, колеблема призраками не меньше, чем реальностью, и в смертную минуту занимается пустяками» [цит. по: 2. С. 17].

Жанр натюрморта предполагает изображение неодушевленных предметов – это мир мертвой природы, которая интересна художнику своей безмолвной неподвижностью. Одухо-

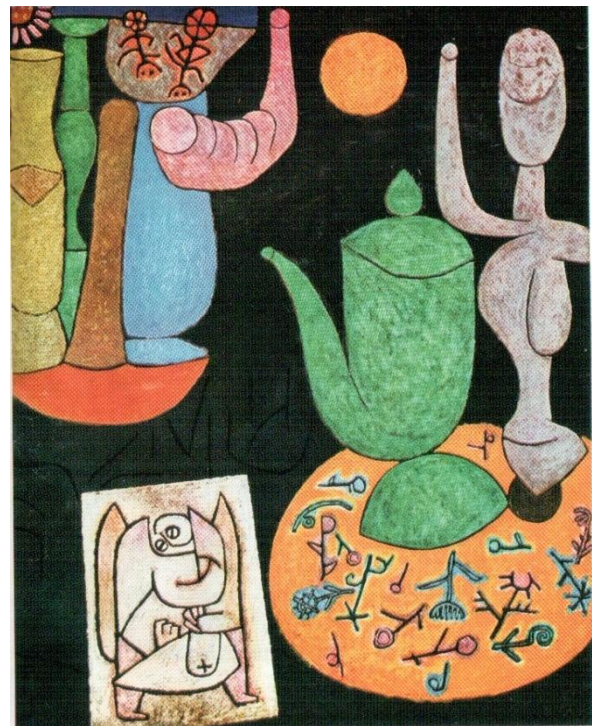


Рис. 1. Пауль Клее. «Натюрморт»

творяющая все, к чему ни прикоснется, кисть мастера способна показать этот другой мир в полноте своего небытия, которое остается таковым лишь для непосвященных. Изображая предметы обихода, кухонную утварь и многое другое из окружающих человека предметов, художник словно говорит нам: «Давайте не будем брать на веру, что жизнь проявляется только в том, что принято считать большим, чем в том, что принято считать малым» [цит. по: 2. С. 19]. И разве всякое малое при этом не оказывается неотъемлемой частью чего-то большого?

В «Натюрморте», написанном в 1940 году, симметрия холста задана одновременно как соотношением цвета, так и расположенными на черном фоне в левом верхнем и правом нижнем углах картины предметами, в числе которых всевозможные сосуды: вазы, чайники, кувшины, кухонный топорик, предназначенный, по-видимому, для рубки овощей, и поднос. Помимо них, отделяя одно от другого, на холсте изображены желтая луна и прямоугольная, повторяющая форму самого холста, на котором написан натюрморт, «открытка». Ее наличие позволяет говорить о ситуации «картины в картине» – не случайно в одном из альбомов П. Клее «открытка» размещена на отдельном листе: будучи лишь фрагментом рассматриваемого натюрморта [8. С. 54], она выступает здесь в значении «целого» (рис. 2).



Рис. 2. Фрагмент картины Пауля Клее «Натюрморт»

Первоочередной интерес именно к этой детали картины обусловлен для нас тем, что, как нам кажется, объединенные пространством холста предметы и это своеобразное «светлое пятно» на черном фоне объясняют одно другое. Речь в данном случае идет о герменевтическом круге Ф. Шлейермахера. Попытаемся аргументировать представленную позицию.

Достоверно известно, что «единственным постоянным пристрастием Клее была линия, которую он наделял собственным смыслом и надприродными свойствами» [8. С. 57]. Вероятно, именно линия оказалась точкой схождения интересов П. Клее и В. Кандинского, встретившихся в Баухаузе<sup>1</sup>. Достаточно вспомнить, что знакомство художников состоялось в 1922 году, уже были написаны такие ранние работы Кандинского, как «О духовном в искусстве» (1911), «Текст художника. Строки» (1918). Примечательно, что до выхода в свет самого знаменитого труда революционера от живописи «Точка и линия на плоскости» оставалось 4 года.

Пытаясь упорядочить движение, П. Клее с горечью замечал: «Простое движение представляется нам банальным». При этом «тонкая завеса тумана», отделяющая «нас от другого мира» казалась художнику настолько мимолетной, неуловимой, что «сам мир, на поиски которого он пустился, не имел опоры... был межмирьем, переходом, где длительность диалектична, а истина не принадлежит всецело ни миру живых, ни миру мертвых» [8. С. 26].

Подобное единство противоположностей прослеживается и при взгляде на фрагмент натюрморта. Во-первых, белый цвет «открытки» является таковым весьма условно, поскольку он вбирает в себя и оттенки темно-розового, и бежевого, и коричневого, и болотного. Имеются в виду все те цвета, которые наблюдаются в таких деталях предметов, изображенных в верхнем левом углу картины, как ручка кухонного топорика (коричневый), лепестки цветка (темно-розовый), его рыльце (коричневый), ваза, стоящая с левого края (болотный), а также нечто, напоминающее своими очертаниями одновременно и рог изобилия, и фаллос

<sup>1</sup> Баухауз – Высшая школа строительства и художественного конструирования, организована в Веймаре в 1919 году немецким архитектором Вальтером Гроппусом. Дружба с В. Кандинским обрела в эти годы характер тесного и плодотворного диалога, что, возможно, помимо общности интересов, было обусловлено и принадлежностью к одной школе. И Кандинский, и Клее были учениками мюнхенского живописца Франца фон Штука, автора исследования «От кубизма к классицизму». В 1924 Клее вступил в основанное Кандинским объединение «Синяя четверка».

(темно-розовый). В то же время рисунок на бежевом фоне, который выступает базовым по отношению ко всем другим красочным наслоениям, дважды окаймляется черным цветом. С одной стороны, это рамка, которая возникает благодаря черному пространству холста, окружающему «открытку» со всех сторон, с другой – жирная черная линия. Последняя, выступающая знаком скорби, траура стала неотъемлемым атрибутом ряда картин, которые появились после смерти матери художника [8. С. 80]. Таким образом, светлое и темное слиты в нераздельное целое.

Аналогичным образом в прихотливых сплетениях линий одновременно просматривается как ангельское, так и демоническое начала. Принимая во внимание обстоятельство, согласно которому «Демоны Клее странным образом напоминали его Ангелов» [8. С. 69], что обусловлено единой природой обитающих в потустороннем мире существ (как считал сам художник), в изображенной на черном фоне «открытке» мы в одном случае угадываем лик мадонны с младенцем, символизирующей рождение (рис. 3), в другом – очертания смерти, которая опознается в образе Урса (рис. 4). Как пишет Д. Шевалье, «Урс – рогатый круглоголовый сказочный зверь, наполовину вол, наполовину медведь, персонификация брутальной силы, бессмысленной всеокрушающей мощи, пришедший на землю из глубины веков» [8. С. 80].

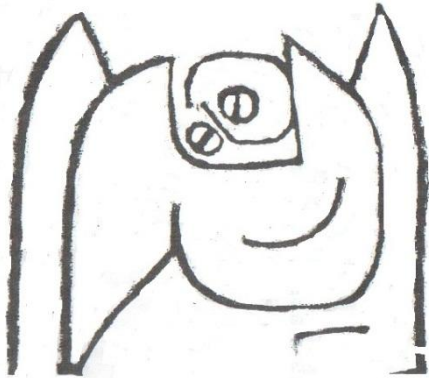


Рис. 3



Рис. 4

Примечательно, что мысль о рождении, возникающая при взгляде на символически изображенную мадонну, менее всего соотносится с прошлым художника, который, подобно режиссеру, расставляет изображаемые им вещи по местам с определенным смыслом. Дело в том, что мать с младенцем предстают перед нашим взором в зеркальном отражении, о чем свидетельствуют наклон ее головы, а также расположение дитя: не справа по отношению к зрителю, а слева. Поскольку же, согласно о. Павлу Флоренскому, зеркало являет собой «окно в горний мир» [5], можно предположить, что рождение случится не ранее, чем наступит смерть.

О присутствие смерти «здесь и сейчас» говорит, на наш взгляд, ее наступательное движение со стороны, в которой пульс отведенного для жизни времени определяется ударами нашего сердца. Не случайно в лапах Урса находится предмет, напоминающий по форме крыло ангела с черным крестиком, расположенным на месте предплечья. Другими словами, физическая смерть оказывается той первой реальностью, за которой только и может последовать торжество духа – воскресение из мертвых. Соответственно, анализируемый фрагмент может рассматриваться как воплощение единства смерти и рождения, плоти и духа, земли и неба.

В свою очередь, расположенные в верхнем левом углу картины предметы могут позиционировать собственно мужское в противоположность женскому, которое связывается

нами с предметами, находящимися в нижнем правом углу картины. При этом луна, форму и цвет которой повторяет поднос, является, с одной стороны, знаком целостности, с другой – символом бесконечных перемещений (превращений), о чем свидетельствует форма круга [1. С. 42–43].

О правомочности подобного предположения говорит, во-первых, тот факт, что верхнюю часть холста заполняют преимущественно продолговатые формы, выписанные вертикально, причем самый крупный из них – синего цвета. Напротив, в нижней части холста преобладают округлые формы, в которых угадываются очертания женского торса и груди. Здесь один из базовых цветов – зеленый. Обращая внимание читателя на базовые цвета, которые задают оппозицию неба и земли, напомним, что, согласно М.М. Маковскому, понятие «фаллос» выступает синонимичным понятию «небо» точно так же, как понятие «женщина» синонимично понятию «земля» [3]<sup>1</sup>.

Продолжая разговор о присутствующей в картине симметрии, остановимся на еще одной интересной подробности. Расположенные в верхнем левом углу картины живые цветы становятся украшением поверхности подноса, выполняя функцию замысловатых узоров, которые напоминают тайные письмена. Другими словами, подверженная увяданию вещь преобразуется в нетленный шедевр. По всей видимости, за подобными метаморфозами скрывается мысль о том, что «жизнь коротка, искусство вечно».

Отдельного внимания заслуживает и тот факт, что большинство предметов, расположенных на картине – это емкости для хранения жидкости (воды). Действительно, все эти вмещающие в себя влагу вазы, кувшины, чайники едины в своем предназначении. По всей видимости, благодаря подобным предметам мы можем говорить также и о симметрии, возникающей между поверхностями сосудов и «открыткой», которая видится зрителю в зеркальном отображении. Не случайно в представлениях древних такие понятия, как «зеркало», «водная поверхность», «кристалл» выступали синонимами. С этой точки зрения художественный опыт П. Клее вполне отвечает ситуации, согласно которой «некоторые люди смотрят в зеркала или сосуды, наполненные водой... Смотрят пристально и до тех пор, пока не начинают видеть образы. Созерцаемый предмет исчезает, и затем между наблюдателем и зеркалом протягивается завеса, похожая на туман. На этом фоне вырисовываются образы, которые он в состоянии воспринимать, а затем описывать то, что видит. В этом состоянии видят не с помощью обыкновенного зрения, а душой» [4. С. 8].

Примечательно, что мастерство художника позволяет каждому из зрителей приобщиться к подобному опыту, овладев искусством видеть. Так, будучи скованными некоей программой, в качестве которой выступает заголовок, нацеливающий каждого из нас на восприятие статичной мертвой, безгласной вещи, мы вдруг замечаем, как возникающее между названием картины и живыми цветами, изображенными на холсте в емкостях с водой, противоречие приводит в итоге к ощущению целостности бытия. Бытия, в котором человек и все, что его окружает, одинаково сливаются за линией горизонта, в равной степени причастные к вечности. Осознав это однажды, мы продолжаем жить, мысленно благословляя окружающий нас мир предметов – очевидное свидетельство того, что есть некое иное существование, не похожее на наше, с которым мы, однако, непременно пересечемся там, в зазеркалье, «где-нибудь, когда-нибудь, наверно...».

Продемонстрировав опыт согласования противоречий между представленными в картине П. Клее невербальными (визуальными) элементами, которые, став частью индивидуальной концептуальной системы автора настоящей статьи, были кодированы посредством вербализации, представленной на уровне письменной речи, предлагаем отличный от нашего опыт. Имеются в виду поэтические строки Омара Хайяма, которые удивительно созвучны

<sup>1</sup> Предположительно, что единство мужского и женского просматривается не только в цветовом решении, согласно которому зеленые сосуды оказываются в тесном соседстве с сосудом синим (имеются в виду изображения, расположенные в левом верхнем углу картины). На крайнем из них мы угадываем очертания треугольника, расположенного вершиной вниз, что прямо отсылает нас к знаку пассивного женского начала в противоположность активному мужскому, который изображался треугольником, расположенным вершиной вверх. См.: [1].

настроению картины Пауля Клее. Выстраивая свою композицию, художник словно вторит словам восточного мудреца:

*Та ваза, что здесь на гончарном круге была,  
При жизни в объятиях любовной вьюги была;  
А ручка, что видишь у горлышка этой вазы, –  
Рука, что когда-то на персях подруги была* [б. С. 119]

Допустимость связать в диалогическом взаимодействии имена Пауля Клее и Омара Хайяма – представителей разных культур, разных временных пластов, отличающихся друг от друга не только языковой картиной мира, но и теми способами, к которым каждый из них прибегает с тем, чтобы донести свои мысли до современников и потомков, видится возможной в силу следующего обстоятельства. Оба автора сосредоточены на одной теме, которая вбирает в себя вечные философские вопросы, в числе которых бытие и небытие, мужское и женское, жизнь и искусство. Именно поэтому пространство картины может рассматриваться как точка схождения художника и поэта, символизируя бесконечность всякого диалога.

В данном контексте уместно вспомнить еще одно имя – Астор Пьяццолла. Его «Свободное танго» («Libertango») – образец единства и борьбы двух противоположных начал – мужского и женского, чье гармоничное сосуществование возможно исключительно в состоянии деятельного участия, обеспечивающего искомую целостность. Устремленные навстречу друг другу сосуды, а также переплетение линий на «открытке» как нельзя более отвечают этимологии лексемы танго. По одной версии, данная лексема в переводе с африканского означает «замкнутое пространство», по другой – берет начало от португальского (или латиноамериканского) слова «tanguere», что значит «прикастаться». Познакомившись с «Libertango» Астора Пьяццоллы, мы обретем возможность по-новому увидеть «Натюрморт» Пауля Клее, испытывая потребность вновь вербализовать полученный в процессе прослушивания невербальный опыт, который, в свою очередь, некоторым образом декодировал строки Омара Хайяма. Подобный опыт – ярчайшее свидетельство бесконечности всякого диалога при условии соблюдения одного единственного правила: выслушав полностью речь говорящего<sup>1</sup>, слушающий меняется с ним ролями и выстраивает свою речь на ту же тему и по тем же смысловым правилам. Не случайно поэтому в итоге диалог, являющий собой опыт по согласованию противоречий (речь говорящего против речи слушающего), получил название гармонизирующего диалога. Имеется в виду тот факт, что в результате диалогического взаимодействия каждый из собеседников обогащается вследствие приобщения к тому знанию, которое было достоянием другого.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что актуализируемый посредством искусства диалог сознаний закладывает фундамент для становления сугубо человеческой природы. Отличительной особенностью последней становится следующий факт. В противоположность целесообразному, автоматически запущенному природой процессу накопления и переработки информации, функционирование которого реализуется на уровне рефлексов (инстинктов), собственно человеческая природа определяется уровнем рефлексивных способностей выступающей полноправным хозяином своей речевой собственности личности.

#### Использованные источники

1. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М., 2000.
2. Гениева Е. Правда факта и правда видения // В. Вульф. Избранное. – М., 1989.
3. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – М., 1996.
4. Росциус Ю. Гадание: суеверие или?.. – М., 1991.
5. Флоренский П. Иконостас // П. Флоренский. Избранные труды по искусству. – СПб., 1993. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [biblio.sfi.ru/cgi-bin/irbis64r\\_01/cgiirbis\\_64.exe?..](http://biblio.sfi.ru/cgi-bin/irbis64r_01/cgiirbis_64.exe?..)
6. Хайям О. Рубай // Ирано-Таджикская поэзия: Библиотека всемирной литературы. – М., 1974.

<sup>1</sup> Напомним, что как музыка, так и живопись являют собой образец невербальной художественной речи.

7. Шаховский В.И., Волкова П.С. Эмотивность как принцип познающей и смыслообразующей деятельности сознания // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. 2017. № 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tverlingua.ru/>
8. Шевалье Д. Пауль Клее. – М., 1995.

#### *The used sources*

1. Bauer W., Dymotts I., Golovin Page. Encyclopedia of symbols. M., 2000.
2. Geniyeva of E. Truth of the fact and vision truth//V. Woolf. Favourites. M., 1989.
3. Makovsky M. The comparative dictionary of mythological symbolics in the indoyevpropeyskikh languages. Image of the world and worlds of images. M., 1996.
4. Rostsius Yu. Guessing: superstition or ...? M., 1991.
5. Florensky P. Ikonostas//P. Florensky. The chosen works on art. SPb., 1993. [Electronic resource]. Access mode: [biblio.sfi.ru >cgi-bin/irbis64r\\_01/cgiirbis\\_64.exe? ...](http://biblio.sfi.ru/cgi-bin/irbis64r_01/cgiirbis_64.exe? ...)
6. Khayyam O. Rubai//Irano-Tadzhiksky poetry: Library of the world literature. M., 1974.
7. Shakhovsky V. I., Volkova P. S. Emotivnost as the principle of the learning and smysloobrazuyushchy activity of consciousness//the World of linguistics and communication: electronic scientific magazine. 2017. No. 4. [Electronic resource]. Access mode: <http://www.tverlingua.ru/>
8. Chevalier D. Paul Klee. M., 1995.

**P. Volkova**

#### **DIALOGUE OF CONSCIOUSNESSES IN ASPECT OF PHILOSOPHY OF ART: VERBAL AND NONVERBAL**

Article is devoted to dialogue rational and irrational as to one of the basic principles of full activity of consciousness of the myslyerechey subject. Making a start from traditions of the domestic humanity (M. M. Bakhtin, Ya.E. Golosovker, A.F. Losev), the author puts in the center of article judgment of art creation as experience of philosophy of art. Reasoning thought according to which integrity of mental life of the subject is defined by unity rational and irrational as unity discrete and continual, verbal and nonverbal, the author addresses to a picture P. Still life glue and A. Piazzolla's composition of "Libertango".

*Keywords:* dialogue, individual conceptual system, nonverbal concepts, verbal concepts, philosophy, painting, music.

М. Блажевич

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ И БИБЛЕЙСКАЯ СИМВОЛИКА В ТРАКТАТАХ АНДРЕАСА ВЕРКМЕЙСТЕРА

В статье рассматривается значение и ведущие постулаты работ А. Веркмейстера, ставших основой концепции музыкального барокко для теоретиков XX столетия.

*Ключевые слова:* барокко, Веркмейстер, музыкально-теоретические трактаты.

Воззрения Андреаса Веркмейстера (1645–1706) стали основой концепции музыкального барокко для теоретиков XX столетия [1, 3], а цитируемые из работы в работу символические значения ряда натуральных чисел из трактата «Парадоксальные рассуждения о музыке» – «отправной точкой» для интерпретации числовой символики в барочных музыкальных сочинениях.

Среди всех теоретиков, писавших о числе в XVII веке, Андреас Веркмейстер выделяется тем, что он был профессиональным музыкантом: композитором, органистом и музыкальным теоретиком, известным прежде всего своим учением о темперации. Музыке посвящено около 13 работ Веркмейстера, в контексте числовой символики нас будут интересовать прежде всего два трактата ученого: *Musicae mathematicae hodegus curiosus oder richtiger musicalischer Weg-Weiser* («Занимательное руководство по музыкальной математике, или Надежный музыкальный путеводитель», 1686, переиздан в 1687) и *Musicalische Paradoxal-Discourse oder Ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gemissbraucht wird* («Парадоксальные рассуждения о музыке, или Чрезвычайные мысли о том, какое высокое и божественное происхождение имеет музыка, и о том, как, вопреки этому, ее столь сильно исказили», 1707, трактат издан посмертно).

Ценность работы Веркмейстера — не только в том, что в свое время он был единственным музыкантом, подробно и специально занимавшимся толкованием Чисел, но и в том, что в своих трудах он обобщил практически всю литературу, касающуюся аллегории числа. Наряду с авторами античности и Средневековья, Веркмейстер упоминает самых важных мыслителей XVI и XVII столетий: Теофрастуса Парацельса, Корнелия Агриппу, Джордано Бруно, Авраама Бартолуса, Роберта Фладда, Иоганна Кеплера, Даниэля Швентера, Филиппа Харсдёрфера, Иоганна Кристиана Лангиуса и многих других.

Ученый часто применяет словосочетание *Natürlich Ordnung* («Естественный порядок»). Во времена Веркмейстера оно означало, разумеется, божественный порядок. «Порядок» для немецкого барокко – душа мира, качество, предустановленное и лежащее в основе всего сущего.

Тот же «естественный порядок» Веркмейстер усматривает и в процессе создания музыкального сочинения:

*«Мы также называем естественными те вещи, которые постигаются нашими чувствами и умом, и то, как Бог создал все вещи на земле. Этот благой порядок должен соблюдаться и в музыкальной композиции»* [6].

Тем самым Веркмейстер уподобляет создание человеком музыкального сочинения Божественному Творению, а музыкальную гармонию – Гармонии Творения.

Для перехода непосредственно к тому, как Веркмейстер трактует христианскую числовую символику, необходимо обратиться к его общим воззрениям на музыку как на математическую науку, «которая показывает нам через числа правильные различия и разделения звуков, из которых мы можем создавать искусную и естественную гармонию» [6].

Ученый вводит термин *Radikal-Zahlen*, понимая под таковыми истинные музыкальные «коренные числа»: 1, 2, 3, 4, 5, 6–8, – числа, которые образуют пропорцию консонансов (серьера исключается, так как консонанса не дает).

«Да узнает благосклонный читатель, что только числа 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8 дают полную гармонию, и все другие, которые получаются из указанных путем удвоения. Числа 7, 11, 13, 14, 17, 19 и т.д. суть сплошь заблудшие, которые не гармонируют с вышеназванными» [7].

В таинственной связи с этими семью натуральными числами (septenarius) состоит движение небесных тел. Совершенно очевидно, что для музыканта Веркмейстера это именно звучащие числа, а не абстрактные фигуры для вычислительных процедур.

Но сквозь «свет природы» (lumen naturae), который несут в себе коренные числа как таковые, проглядывает «свет веры» (lumen fidei), и тогда они превращаются в символические числа, которые отражают «тень Высшей Мудрости и Всемогущества» [7]. Непосредственно числовой символике Веркмейстер посвящает главы 19–24 своих «Парадоксальных рассуждений» и Приложение к «Занимательному руководству». Наиболее часто современные ученые приводят символические трактовки из первого названного источника.

Число 1 – единство (Unität), первое лицо Троицы, оно не столько число, но unitas, principium numerorum – «единство», «принцип чисел». Уже Никомах представлял единицу как Божественное, основу всех Вещей, Гармонии. У Августина «существовать» (esse) было синонимом «быть единым» (Unum esse). Omnis enim forma ad unitatis regulam cogitur («из Единства вырастает измеренная Красота и Порядок всего созданного Богом»), – говорил он.

О смысле Единицы Веркмейстер пишет уже в самом начале «Парадоксальных рассуждений», объясняя, что есть музыкальные пропорции:

«Так, когда мы берем клавиш С в качестве основы, у нас получаются клавиши С и с; таким образом, это пропорция 1 против 2 [2:1], первая и всесовершеннейшая пропорция, ибо она есть ближайшая к Единице, да и исходит из нее. Ведь нет ничего совершеннее, чем нечто, сущность чего заключается в нем самом; Единица не имеет истока в других числах, и посему она не только совершеннее других чисел, но и сама является Совершенством и началом других чисел. Поэтому некоторые математики считают Единицу не числом, а principium numerorum (началом всех чисел), а число (numerus) – это объединение Единиц (collectio unitatum). А что ближе к природе, то и совершеннее, – как то, что имеет исток в своем Начале» [7].

Число 2, как и повсюду в христианской традиции, связано со следующим ликом Троицы: оно означает вечное Слово, которое и есть Бог-Сын. Уже в Средние века музыкальной наукой установлено, что число 2 соединяет в себе представление о делении музыки на 2 рода: musica mundana и musica humana, а Священного Писания – на Ветхий и Новый Завет.

Число 3 Веркмейстер сравнивает со Святым Духом, поскольку оно «составляет с предыдущей цифрой 2 такой же естественный консонанс, как с единицей (расстояние от С до G). Именно через троичность возникает наша Вера в Символы» [7].

Августин вслед за Никомахом, пишет Веркмейстер, считал тройку первым совершенным числом, имеющим начало, середину и конец одновременно. От Августина перенимает это утверждение Исидор Севильский, который установил разные троичные системы: мера, время, место; страсть, гнев, разум; физика, логика, этика и т. д.

Число 4 Веркмейстер вслед за мистиками характеризует как «ангельское число». Четыре научные дисциплины составляют средневековый квадравиум; существуют 4 элемента, 4 части света, 4 времени года, 4 добродетели (Никомах), 4 темперамента, 4 ветра; Евангелистов также четверо.

Число 5 у Веркмейстера понимается как «человеческое число» [7], как число одушевленное (numerus animalis), или чувственное (numerus sensualis). Средневековая музыкальная теория говорила о пяти видах консонансов: (proportio dupla, tripla, quadrupla, sesquialtera, sesquitercia); существует 5 гласных в языке, 5 небесных пределов, а кроме того, – 5 чувств. Также в средневековой традиции Веркмейстер находит число 5 «греховным» (ибо оно связано с чувственностью).

Число 6 есть удвоение «священного» числа 3. Веркмейстер выводит на поверхность его смысл в связи с категорией Trias harmonica perfecta (4:5:6), то есть, фактически, мажорного трезвучия. Он называет его Numerus mundanus («мировым числом»): еще ранее анонимный трактат XIV века Summa musicae отсылает к шести дням Творения и гексахорду (6 слогов ut,



re, mi, fa, sol, la). С другой стороны, Веркмейстер называет шестерку «тварным» числом: пропорция 5:6 оказывается минорным (печальным) консонансом – малой терцией, символизирующей нужду и бедность.

Особое значение придает Веркмейстер числу 7. В первой главе «Парадоксальных рассуждений» он пишет о нем:

«Только это число не дает консонанса с предыдущими числами, и посему оно несет в себе нечто особенное, это число покоя (Ruhe-Zahl), оно называется “числом множественности” (Zahl der Vielheit)» [7].

В следующих главах он говорит уже о загадочном, парадоксальном значении этого числа: с одной стороны, общая гармония строится на семи числах (septenarius: 1, 2, 3, 4, 5, 6–8), с другой – именно число 7 исключается из септенария. 7 – число мистерии и двойственности еще и в том смысле, что оно есть сумма «божественного» числа 3 и «земного» 4. Это священное число не может познать никто, кроме божественного духа. Семерка неоднократно встречается в Библии: 7 лет служения Иакова, 70 лет построения Вавилонской башни и т. д.; церковь признает существование 7 Священных даров и 7 смертных грехов, 7 часов молитв, 7 таинств. Христианскому благоговейному отношению к «семерке» предшествовало и античное – пифагорейцы заметили 7 планет во Вселенной. Также Веркмейстер называет 7 Числом Непорочной Девы и Числом Креста.

И, наконец, число 8 – «полное кубическое число» – делает гармонию совершенной, так как оно устанавливает полный ряд чисел.

Итак, знакомые нам библейские трактовки чисел в интерпретации музыканта Веркмейстера получают новое преломление: так, «семерка» – не только число покоя, потому что Бог отдыхал на седьмой день Творения, но и потому, что «седьмой обертон» не образует консонанса с основным тоном и не присутствует в септенарии.

Если положения «Парадоксальных рассуждений» цитируются часто [3, 472–475; 5, 72; 1, 131–132; 2, 57–58; и др.], то намного реже ученые обращаются к другому месту из Веркмейстера, – приложению к трактату «Занимательное руководство» (1686) под названием «Об аллегорической и моральной музыке», где символические значения чисел описываются в контексте картины Сотворения Мира.

Интересно наблюдать, как Веркмейстер переносит знаменитую историю о связи символики первых шести чисел с Шестью Днями Творения на музыкальную почву. Ниже мы предлагаем собственный перевод второй главы (полностью) и начала третьей главы данного приложения:

I. Уподобляя дни Сотворения Мира музыке, мы видим, что в начале, или в первый день, Бог сотворил небо и землю. Это начало есть единство или унисон, из которого происходят все консонансы и диссонансы. Ибо Бог сам есть Единство, Начало без Начала и конца. Свет происходит из того же унисона, который может быть постигнут чувствами и который надо отличать от (нестройного) шума.

II. На следующий день происходит первое разделение, вода отделяется от суши. Так и соотношение 1:2, или C–c – это первое разделение в музыке, октава, между которой еще нет другого консонанса; напротив, повсюду сухо и пустынно, как это было [в тот день] на земле.

III. После этого разделения Бог создал на земле зелень, траву и деревья, приносящие разного рода плоды. Во второй октаве, согласно порядку, возникает пропорция 2:3:4, которой соответствуют клавиши c, g, c1. Подобно тому, как трава и деревья, стоя на земле, находятся как бы между землей и небом, так и g расположен посреди этой октавы.

IV. Гармония, однако, еще несовершенна. Поэтому мы слышим, что всемогущий Бог создал на четвертый день Свет, чьи знамения разделяет время. Порядок наших чисел, из которых состоит третья октава (4, 5, 6, 7, 8 соответствующие c1, e1, g1, c2), как бы являет нам Свет, в котором мы ощущаем совершенную гармонию. Другими словами, перед нами две терции, малая и большая, подобные малому и большому свету – Солнцу и Луне. Различные интервалы, содержащиеся в этой октаве, указывают на непрестанную смену времен – дней и лет. Септенарий, который встречается нам здесь и не хочет соответствовать общему строю,

наставляет нас, что времена не всегда хороши, но иногда в нашу жизнь примешивается диссонанс. Такова совершенная конструкция небес и земли, солнца, луны, звезд и элементов.

V. Далее следует сотворение всякого рода животных. Это дает нам Образ следующей октавы, которая состоит из музыкальных чисел:

8 9	10	12	15	16
c D	E	G	A	C1

Подобно тому как эти числа дают не только хорошие, но и плохие звуки, вообще не употребляемые в гармонии, мы знаем, что и среди животных есть чистые и нечистые, которых люди могут употреблять в пищу в определенное время.

VI. Наконец, на шестой день создан человек, и дана ему власть над всем, что живет и движется на земле. Это перешло и в музыку: музыкант должен иметь такую же власть над вышеназванными числами (или клавирами), должен их приводить в добрый порядок, и сам должен жить так, чтобы из всего этого получалась хорошая гармония. Так же чистые и нечистые животные, консонанс и диссонанс, должны использоваться в нужный момент и ладить друг с другом, чтобы Бог и человек получали от этого удовольствие.

### Часть III.

Некоторые музыканты толкуют числа еще так: как БОГ 6 дней посвятил Творению, так и совершенная гармония состоит из чисел 1, 2, 3, 4, 5, 6; и как Бог отдыхал на седьмой день, так и число 7, не образуя ни одного консонанса с другими, создает спокойствие и тишину. Чудесным и несомненным образом число 7 не хочет согласовываться с другими; ведь когда струна в монохорде разделена на семь частей, одна часть против другой всегда дает чистый интервал и имеет особое совершенство внутри себя, как свидетельствует опыт. Об этом можно прочитать у Швентера и Харсдёрфера в их «Математических и Философских наслаждениях» [6].

Благодаря трактатам Веркмейстера мы видим, что принципиальной разницы в трактовке числа и его символики между теологами и музыкантами не наблюдается. И те, и другие любят повторять, почти как заклинание, известное библейское изречение: «Бог создал все по мере, Числу и весу». Религия и математика парадоксальным образом сочетаются в барочном мировоззрении: Бог – Создатель Вселенной, но Мир, сотворенный Им, упорядочен благодаря числу. В то же время Веркмейстер, благодаря своей вовлеченности в музыкальное искусство и особому интересу к проблеме музыкального строя, вносит свежие идеи в традиционные числовые символики. Его рассуждения о роли числа 7 профессиональны и остроумны, они словно располагают к тому, чтобы применить их в музыкальной практике.

#### Использованные источники

1. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
2. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.-С. Баха: исследование / пер. с нем. Л. Шишхановой. – М.: Классика-XXI, 2009. – 112 с.
3. Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. 523 S.
4. Dammann R. Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 11 (1954). H. 3. S. 206–237.
5. Gravenhorst T. Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigefügtem Lexikon. Dissertation. Breisgau: Universität Freiburg, 1994. 199 p.
6. Werckmeister Andreas. Musicae mathematicae hodegus curiosus: oder, Richtiger musicalischer Weg-Weiser, das ist, Wie man nicht alleine die natürlichen Eigenschaften der Musicalischen Proportionen, durch das Monochordum, und Ausrechnung erlangen: Sondern auch Vermittels derselben, Natürliche und richtige rationes über eine Musicalische Composition vorbringen könne: Benebenst einem allegor-moralischem, von der Musik entspringendem Anhang: Gott zu Ehren, einiger curiosen Music-Liebenden, so wol Theoreticis, als practicis zu sonderbahrem Nutzen und Gefallen, dann zu mehrer Aufnahme der Music kützlich, jedoch gründlich vorgestellt, und dem Drucke übergeben. Frankfurt: In Verlegung Theodorii Philippi Calvisii, 1686. 160, [12] S.
7. Werckmeister Andreas. Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gemissbrauchet wird. Dann wie dieselbe von den lieben Alten mit grosser Schwürig- und Weitläufftigkeit, welche uns zum Theil noch anhanget, ist fortgesetzt worden. Quedlinburg: T. P. Calvisius, 1707. 120 S.

*The used sources*

1. Lobanova M. West European musical baroque: problems of an esthetics and poetics. M.: Music, 1994. 320 p.
2. Maister H. Musical rhetoric: key to interpretation of works of I. S. Bach: the research / Translator L. Shishkhanova. M.: Klassika-HHI, 2009. 112 p.
3. Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. 523 S.
4. Dammann R. Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 11 (1954). H. 3. S. 206–237.
5. Gravenhorst T. Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigefügtem Lexikon. Dissertation. Breisgau: Universität Freiburg, 1994. 199 p.
6. Werkmeister Andreas. Musicae mathematicae hodegus curiosus: oder, Richtiger musicalischer Weg-Weiser, das ist, Wie man nicht alleine die natürlichen Eigenschaften der Musicalischen Proportionen, durch das Monochordum, und Ausrechnung erlangen: Sondern auch Vermittels derselben, Natürliche und richtige rationes über eine Musicalische Composition vorbringen könne: Benebenst einem allegor-moralischem, von der Musik entspringendem Anhang: Gott zu Ehren, einiger curiösen Music-Liebenden, so wol Theoreticis, als practicis zu sonderbahrem Nutzen und Gefallen, dann zu mehrer Aufnahme der Music kützlich, jedoch gründlich vorgestellt, und dem Drucke übergeben. Frankfurt: In Verlegung Theodorii Philippi Calvisii, 1686. 160, [12] S.
7. Werckmeister Andreas. Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gemissbrauchet wird. Dann wie dieselbe von den lieben Alten mit grosser Schwürig- und Weitläufftigkeit, welche uns zum Theil noch anhanget, ist fortgesetzt worden. Quedlinburg: T. P. Calvisius, 1707. 120 S.

**M. Blazhevich**

**MUSICAL STRUCTURES AND BIBLE SYMBOLICS IN ANDREAS WERCKMEYSTER'S TREATISES**

In article value and the leading postulates of the works of A. Verckmeister which became a basis of the concept of musical baroque for theorists of the XX century is considered.

*Keywords:* baroque, Verckmeister, musical and theoretical treatises.

# ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

---

*Е. Малиновская*

## ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ МОТИВАЦИЯ КАК ОСНОВА ПОСТРОЕНИЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗА ПЕВЦОМ

В данной статье рассматривается оперный образ, создаваемый певцом, не просто как внешний объект, а как результат внутреннего восприятия этого образа его исполнителем. Певец в процессе исполнения выдвигается как мультимодальное синтетическое аудиовизуальное воплощение образа для восприятия зрителя. От интерпретации певца и выбора внутренней психологической мотивации персонажа зависит, каким будет в итоге этот персонаж и как его будут воспринимать окружающие.

*Ключевые слова:* образ, опера, певец, аудиовизуальное воплощение, восприятие, внутренняя психологическая мотивация.

Как известно, опера – жанр синтетический, располагающий обширным рядом направлений и внутренних связей. Основным среди многих компонентов этого жанра является творческая деятельность певцов. И особое значение в опере имеет личность певца: так как певец впоследствии становится носителем **оперного образа**.

Оперный образ стоит «на стыке» трёх плоскостей времени:

- 1) художественного времени, зафиксированного в произведении и коррелирующего с хронотопом [1] произведения;
- 2) времени, объективно протекающего в настоящий момент;
- 3) времени, протекающего в рамках воспринимающих сознаний в процессе восприятия этого образа другими людьми.

Каждый новый состав исполнителей и постановщиков будет смотреть на один и тот же текст сквозь призму своего восприятия, а значит, это уже будет совершенно иной спектакль, чем он был год назад. Каждый исполнитель будет открывать в своем персонаже какие-то новые черты, характерные и возможные только для этого исполнителя.

Как видим, первая из названных плоскостей – время в самой опере, третья – время в воспринимающем сознании. Здесь актуализируется понятие субъективного, или психологического времени.

Как для самого певца, так и для воспринимающих сознаний существует приравнение *певец = персонаж* (так, как для зрителей образ и актер существуют вообще неразрывно, а каждый профессиональный актер старается как можно глубже «вжиться» в характер и действия своего персонажа). Таким образом, певец на все события, как и на время, протекающее в художественной реальности оперы, смотрит глазами персонажа. И создает своего героя путем сложения его чувств и своих похожих эмоций, взглядов, переживаний и действий.

В своей книге «Мастерство актера: техника Чаббак» Иванна Чаббак (голливудский тренер по актерскому мастерству) предлагает двенадцать инструментов «оживания в образ». Среди них есть такие, например, как *замена*, при которой на места других героев в воображении актера ставятся реальные люди и отношения с ними (из собственной действительной жизни). Похожая замена применяется и для ситуаций и даже для окружающего пространства, чтобы вызвать в себе максимально схожее с персонажем состояние [2].

Получается, что образ – это сугубо внутренняя категория певца. Каким бы ни был замысел композитора, режиссера, дирижера, зритель воспринимает тот образ, который непосредственно перед ним в данный момент воплощает артист.

Таким образом, сценический персонаж обладает разными уровнями восприятия:

- автором литературного текста
- композитором
- режиссером

- дирижером
- исполнителем
- зрителем

Из вышеприведенного списка самое ответственное за воплощение сценического образа лицо – это исполнитель. Именно певец непосредственно вступает в психологический контакт с множеством воспринимающих сознаний, являясь *мультимодальным синтетическим аудиовизуальным воплощением* образа персонажа. Мультимодальность понимается в данном контексте как единство характеристик образа во всех пяти чувственных каналах – аудиальном и визуальном прежде всего. Именно мультимодальность аудиовизуального воплощения персонажа певцом обеспечивает целостность и «многоканальность» восприятия.

Какие же этапы проходит певец на пути к созданию аудиовизуального воплощения персонажа? В своей статье «Пятиэтапная модель осмысления образа персонажа оперным певцом» [3] автор данной статьи рассматривает этапы работы над созданием образа известных оперных мастеров, а также рассматривает собственный сценический опыт. Предлагаются пять основных этапов:

1. Знакомство с самим героем, которого необходимо воплотить.
2. Разучивание музыкального текста с учетом первого этапа работы.
3. Поиски интонации.
4. Мизансцены, движения героя.
5. «Срастание» с образом.

Во всех вышеприведенных пунктах *на КАЖДОМ ЭТАПЕ* сквозным элементом является внутренняя *психологическая мотивация* персонажа. Психологическая мотивация персонажа – это решения, которые принимает для себя этот персонаж, и действия, соответствующие данным решениям. То есть «внутри» героя постоянно, как и в любом человеке, идут размышления и своя психологическая жизнь, в результате чего он совершает поступки, развивающие общий сюжет. И данные этапы помогают исполнителю найти и понять мотивацию своего героя. А целью всех этих пунктов является как раз «срастание» с образом, в результате длительного процесса «вживания в образ» происходит идентификация личности певца с личностью персонажа.

Таким образом, каждая трактовка получается уникальной за счет того, что каждый певец видит разные психологические мотивации в исполняемом персонаже. Без этой индивидуальной составляющей невозможна интерпретация, без нее все сценические образы были бы почти идентичными.

Продумывая образ своего персонажа, каждый певец может предположить несколько возможных трактовок, основанных на различных вариантах психологической мотивации персонажа, из которых должен выбрать одну, наиболее подходящую и вызывающую наиболее яркий эмоциональный отклик у самого певца.

Возьмем для примера образ Серпины из оперы Джованни Перголези «Служанка-госпожа». Опера буффонного характера, основной сюжет строится на двух персонажах: Доктор Умберто – холостяк, Серпина – служанка. В опере еще есть мимический персонаж без слов Веспоне – слуга, которого Умберто и Серпина используют в своих личных целях. Серпина хочет выйти замуж за Умберто, чтобы стать госпожой.

Образ Серпины можно рассмотреть с разных сторон, учитывая разницу в ее психологических мотивациях.

1. Серпина – госпожа. Она хочет замуж только чтобы выйти из низшего класса, стать знатной дамой и иметь возможность заниматься своими делами, сколько хочется. Мотивацию Серпины можно охарактеризовать, как «заставить Умберто жениться на мне». Ее образ будет более изворотливым и хитрым, в голосе будут использоваться надменные интонации. Во фразах, где она признается в любви Умберто, может использоваться больше наигранности. Акценты в интонациях будут ставиться больше на самом статусе и власти. В итоге образ, хоть и будет интересным за счет разных эмоциональных переходов, но останется статичным в плане развития самой личности и ее внутренней жизни.

2. Серпина – жена. Если рассматривать образ Серпины, что она влюблена в Умберто и искренне хочет выйти за него замуж, то ее мотивацию в этом случае можно описать так: «Показать Умберто свою любовь и получить взаимность». Характер Серпины в опере в принципе подвижный, у нее типичное амплуа субретки. Поэтому искренние чувства не мешают типичным поступкам и выдумкам. При этом голос и само отношение в музыке, где поется о чувствах, будут более теплыми. В моменте, где она выдает Веспоне за своего жениха, добавится больше переживаний от мысли, что она действительно может выйти не за спокойного Умберто, а за какого-то вояку. Больше будет выражаться радость от ее получившегося союза с Умберто, ведь ее чувства действительно оказались взаимными.

3. Серпина – героиня. Представим в этом случае, что Серпина просто хочет выйти замуж, и Умберто для нее хорошая партия. Он ее с детства знает, у них уже есть особая привязанность друг к другу, и если все получится, она еще и госпожой станет. При таком раскладе ее мотивация будет следующей – «заставить Умберто полюбить меня». Эта мотивация, кажется, и не отличается от предыдущих, но здесь не «голое» желание власти и нет влюбленности. И, тем не менее, она хочет сначала получить чувства, из-за которых они не смогут не пожениться. В этом случае персонаж будет развиваться эмоционально. Сначала есть просто желание выйти замуж, затем она видит возможность. Решает «влюбить в себя» Умберто, показывает, какая она замечательная, убеждает его в этом, признается в своих чувствах. Затем играет на чувстве ревности Умберто, притворяется смиренной и через это еще и понимает, что тоже равнодушна к хозяину. Что делает финал оперы счастливым и полным со всех сторон. Таким образом, происходит трансформация героини из расчетливой кокетки во влюбленную госпожу.

Примеры данных психологических мотиваций приводились также исходя из личных взглядов автора на образ Серпины. Другая исполнительница сможет найти и другие пути развития образа, как и другие мотивы для действий персонажа. В вышеприведенных примерах в первом случае зритель будет видеть холодную, но забавную расчетливость, во втором – непоседливый образ влюбленной служанки, в третьем – персонажа, раскрывшего любовь и в другом, и в себе.

Исходя из вышесказанного, можем сделать вывод, что выбор певцом внутренней психологической мотивации меняет образ в целом, и он становится разным для аудиовизуального восприятия.

Таким образом, певец при освоении оперного образа проходит ряд стадий «срастания» с персонажем, что приводит в итоге к равенству, существующему для зрителя, – «певец = персонаж». Рассмотрев примеры психологической мотивации для образа Серпины, мы приходим к выводу, что это явление прежде всего внутреннее, а не внешне наблюдаемое.

#### *Использованные источники*

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман: Сборник. – СПб.: Азбука, 2000.
2. Чаббак И. Мастерство актера: техника Чаббак. – М.: Эксмо, 2016. – 416 с.
3. Филиппова Е.Е. Пятиэтапная модель осмысления образа персонажа оперным певцом // Ежемесячный научный журнал международного научного института «Educatio». – 2015. – №11(18), ч.3. – 186 с.

#### *The used sources*

1. Bakhtin M. M. Forms of time and a chronotope in the novel
2. Chabbak "Skill of the actor: technician Chabbak". Eksmo. 2016. – 416 pages.
3. Filippova E.E. "Five-landmark model of judgment of an image of the character opera singer". The monthly scientific magazine of the international scientific institute "Educatio" No. 11(18)/2015 p.3 – 186 pages.

#### **E. Malinovskaya**

#### **PSYCHOLOGICAL MOTIVATION AS BASIS OF CREATION OF THE OPERA IMAGE BY THE SINGER**

This article deals with the operatic image created by the singer, not simply as an external object, but as the result of the internal perception of this image by his performer. The singer in the process of performance is promoted as a multimodal synthetic audiovisual embodiment of the image for the viewer's perception. From the interpretation of the singer and the choice of the character's internal psychological motivation depends, what will this character eventually be like, and how will others perceive him.

*Keywords:* image, opera, singer, audiovisual embodiment, perception, inner psychological motivation.

## АЭРОДИНАМИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ВОКАЛЬНОГО ЗВУКА

В статье выдвигается гипотеза сходства аэродинамических процессов и процесса вокального звукоизвлечения. Подчеркивается общность процесса движения воздуха. Актуализируется понимание певческого звукообразования именно как физического процесса формирования звуковых колебаний, воспринимаемых слуховыми рецепторами слушателя.

*Ключевые слова:* певец, звукообразование, колебания воздуха, физический процесс.

Аэродинамические процессы и процессы вокального звукообразования, как правило, относят к совершенно различным сферам знания. Тем не менее, сходство данных явлений «бросается в глаза».

Выявление подобных сходств находится вполне в русле синергетической научной парадигмы, утверждающей подобие процессов даже при кардинальном различии сфер, в которых они протекают. В связи с этим наблюдения над природой вокального звука с точки зрения аэродинамики не только допустимы, но и необходимы как путь к расширению представлений о вокальном звуке.

Творческая деятельность певца многоаспектна. Певец имеет дело сразу с несколькими комплексами творческих задач, решение которых должно быть осуществлено и синхронизировано в каждое мгновение выступления. С одной стороны, неподвижный, написанный композитором нотно-вербальный текст, с другой стороны, аудитория, множество живых и разных людей. Между этими двумя «полюсами» лежит множество вопросов, которые решаются певцом, – прочтение текста, проникновение в образ, формирование собственной исполнительской трактовки, огромный массив вокально-технических задач и многое, многое другое. Ещё большее количество вопросов возникает перед певцом в опере, где подключаются ещё аспекты актёрской пластики, ориентирования в сценическом пространстве, контакта со сценическими партнёрами и т.п.

Однако певец является певцом, – а не танцором, не мимом, не драматическим актёром, – именно благодаря тому, что фундаментом его творчества служит **фонация**, обращение, прежде всего, к слуховому восприятию аудиторией, к **аудиальной модальности**. Именно о специфике певческой фонации, нацеленной на аудиальную модальность восприятия, пойдёт речь далее.

Дыхание, выступающее общеизвестной и неоспоримой основой певческой фонации, включает в себя два поочередно сменяющихся этапа: вдох и выдох. В деятельности певца соотношение этих этапов может быть выражено схемой:

*вдох → выдох,*

так как вдох является лишь необходимым «забором запаса воздуха» для длительного, как раз и несущего звуковое содержание выдоха.

Подытожим сказанное: **процесс певческого звукообразования – это контроль над исходящим потоком воздуха, контактирующим со связками и резонаторами.**

Природа процессов контроля над потоком воздуха в аэродинамике и вокале сходна принципиально, но различна функционально: если в первом случае наблюдаем управление летательными аппаратами, то во втором – внутренние механизмы художественного звукообразования. Однако и в том, и в другом случае видим ситуацию **сознательного управления неким воздушным потоком**; данное сходство позволяет предположить наличие других, более частных сходств. На этом основании считаем правомерным перенести ряд закономерностей, фиксируемых в аэродинамике, в область вокального звукообразования.

Для вокального звука акустические условия его функционирования являются аналогом «внешних (погодных) условий» для летательного аппарата. В связи с этим представляется допустимым и даже необходимым изучение аэродинамики певческого звукообразования

в комплексе с вопросами акустической организации пространства функционирования вокального звука.

Вокальный звук – комплексное многоаспектное явление, включающее две обширные сферы: физическую и эстетическую. Физические и художественно-эстетические составляющие вокального звука не могут существовать в отрыве друг от друга, так как физические параметры позволяют отразить художественную составляющую. И эти два аспекта в единстве способны усилить впечатление в сознании слушателя [1. С. 418].

В рамках физической сферы вокальный звук – это результат акустических и аэродинамических эффектов в голосовой системе человека (включающей пневматическую систему => генератор звука (связки) => резонаторы). Звук – субъективное ощущение в слуховой системе, возникающее от проходящей звуковой волны. А звуковая волна – это процесс переноса энергии механических колебаний в упругой среде [2. С. 57] (в нашем случае в воздушной среде атмосферы нашей планеты). Звуковая волна первоначально зарождается в голосовых связках – в результате турбулентных процессов воздушных потоков в тонкой щели голосовых связок («краевые тоны» в аэродинамике [2. С. 391]), нагнетаемых работой мышечной системы легких. Звуковые колебания связок очень тихие, т.к. связки сами по себе имеют очень малые размеры (1,6–2,2 см) и спрятаны далеко от поверхности тела, закрытые хорошо поглощающими звук элементами мышц и соединительной ткани гортани, языка и неба. Для преодоления этого эффекта в человеческом голосе используется явление резонанса [3. С.12], который позволяет усилить первичные колебания связок в 1000 раз [1. С. 27].

Это сложное устройство отличают присущие ему специфика тембра, непревзойденная гибкость, многогранность качеств, возможность передачи тончайших нюансов звучания и т.д. Однако ввиду чрезвычайной сложности и гибкости образования человеческого голоса он очень уязвим (особенно у неопытных певцов), зависит от физического и психологического состояния исполнителя, а также, разумеется, от эффективности и качества его работы на этапе подготовки музыкального произведения.

Певческий голос, так же как и другие музыкальные инструменты, обладает тембром, «окраской» (он формируется соотношением громкости обертонов (формантные зоны) в разные временные периоды звучания звука: атака-удержание-снятие). Эти гармоники по высоте строятся по закону натуральных чисел к основному (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7...) и на эту же цифру кратны основному тону – ноте. Для человеческого голоса характерны усиления громкости в зонах обертонов, соответствующие двум частотным полосам: низкой и высокой певческих формант (НПФ – 400–600 Гц, ВПФ – 2500–2700 Гц) [1. С. 89].

Человеческий голос можно отнести к духовым музыкальным инструментам (аэрофонам), т.к. источником звука являются колебания воздушного столба (изначально в голосовых связках с эффектом «краевых тонов» аэродинамических вихрей воздуха, а впоследствии при помощи движения воздуха и его упругих колебаний в полостях – резонаторах). Таким образом, можно обоснованно говорить об аэродинамических процессах в формировании любого вокального звука.

Начало движения воздуха зарождается в легких, которые двигаются под воздействием системы мышц: мышц диафрагмы, межреберных мышц; звук движется к бронхам, далее в трахею, а затем попадает на сомкнутые голосовые связки. От формы и размера образуемого связками отверстия, а также степени натяжения и геометрического расположения в пространстве между перстневидным и щитовидным хрящами зависит высота генерируемого звука. Далее возникают акустические резонансные эффекты, которые также отчасти согласуются с аэродинамическими процессами в голосовом тракте человека.

В процессе обучения искусству вокального звука вокальные педагоги часто используют аналогию с трубой. Как и в трубе, в голосовых связках используется в качестве генератора энергия сжатого воздуха, созданная за счет мускульных усилий музыканта [2. С. 245], воздух, попадая на губы музыканта-духовика, вызывает вибрацию в них, которая возбуждает столб воздуха, так и в связках при подаче давления воздух под связками вызывает вибрацию воздушного столба. Далее звук усиливается в системе резонаторов (в легких, в грушевидных



резонаторах, в надгортаннике, а также в ротовой и, отчасти, в носовой полости). Резонатором в обоих примерах служит воздушный столб в трубе.

Всюду, где струя воздуха проходит с большой скоростью мимо края какого-то препятствия, могут образовываться «краевые тоны» (свист ветра в парусах, гудение проводов и т.д.). Причиной возникновения краевых тонов является нерегулярность потоков воздуха, приводящая к появлению вихрей. Такие нестабильные нерегулярные потоки воздуха могут возникать и тогда, когда струя вытекает из узкого отверстия или щели. Здесь можно рассматривать три возможные ситуации:

- 1) поток воздуха вырывается из узкой щели;
- 2) поток воздуха вырывается из щели и натывается на острую кромку твердого тела;
- 3) поток воздуха и кромка сопрягаются с резонатором.

Все эти три процесса соединяются в лабиальных духовых инструментах [2. С. 209].

Аэродинамические процессы, происходящие в голосовых связках, можно сравнить с аэродинамическими процессами в язычковых трубах органа. Модуляция воздушного потока происходит за счет колебания язычка – тонкой медной искривленной пластинки, которая закреплена на круглом цилиндре (колодке), сделанном из желтой меди или другого металла. Все звукообразующие элементы помещены в полый металлический цилиндр, называемый стаканом (ножку трубы). Сторона цилиндра (колодки), обращенная к язычку, плоская, с треугольным отверстием. При продувании воздуха через это отверстие давление падает по закону Бернулли и язычок прижимается к отверстию, закрывая проход воздуха. Затем под действием собственной упругости и под давлением воздуха в трубе язычок отходит от отверстия, открывая путь для потока воздуха, и процесс начинает периодически повторяться. Под действием периодических толчков воздуха в трубе возбуждаются колебания, которые затем поддерживаются в режиме автоколебаний за счет подводимой энергии сжатого воздуха. Значительное влияние на тембр и акустические характеристики труб оказывают также конструктивные параметры язычка: длина, ширина, кривизна, толщина и т.д. Толщина язычка имеет существенное значение: чем толще язычок, тем большая сила (давление воздуха) должна быть приложена, чтобы заставить его вибрировать, но при этом получается более громкий звук с подчеркнутой основной частотой (тембр более «темный»). Кривизна язычка имеет существенное влияние на атаку звука, она подбирается в зависимости от требуемого тембра: если кривизна подобрана так, что в какой-то короткий период колебания отверстие закрывается почти полностью, получается тембр, богатый обертонами; если кривизна достаточно велика и отверстие никогда полностью не закрывается, спектр содержит меньше обертонов. Следует отметить, что у труб одного регистра для поддержания единства тембра кривизна язычков должна быть одинакова. Соотношение размеров (мензура) влияет на спектр так же, как и у лабиальных труб: широкие трубы дают более громкие звуки, но с меньшим количеством обертонов, узкие трубы – более тихие, но с большим количеством обертонов (они, соответственно, более разнообразны по тембрам звучания). В отличие от лабиальных труб, где изменение длины трубы однозначно связано с изменением высоты тона, у язычковых труб изменение длины не всегда приводит к изменению высоты тона, но всегда приводит к изменению тембра [2. С. 274].

При множестве сходств специфика аэродинамических процессов в голосовом аппарате человека, в отличие от органических труб, выражается в двух факторах:

1) «набор» воздуха (вдох) и расход воздуха (звукоизвлечение) являются неразделимым процессом, протекающим в единой системе – организме певца;

2) все элементы данной системы отличаются динамичностью и влияют друг на друга.

Первоосновой аэродинамических процессов в пении является дыхание. И современная методика постановки голоса, берущая свои традиции еще от старой итальянской школы *bel canto*, уделяет дыханию огромное внимание. В вокальном искусстве, как известно, ценятся такие качества:

- 1) мягкая упругая атака;
- 2) эластичное распевание нот и фраз;

3) плавный легатированный переход между отдельными слогами / словами / предложениями;

4) объединение дыханием отдельных фраз и предложений для достижения целей художественной выразительности слов и смысла произведения.

Bel canto рекомендует певцам использовать диафрагмальный тип дыхания, он единственный позволяет достичь вышеописанных качеств пения.

Высокое значение дыхания в пении подчеркивал известный баритон Сесто Брускантини в беседе с Л.Б. Дмитриевым (1970): «Есть мнение, что дышать в пении можно по-разному. Однако на основании наблюдения за собой и за большими певцами, с которыми мне приходилось петь, я пришел к выводу, что такое утверждение ошибочно. Вот, например, Джильи. Я его хорошо знал. Это был самый лучший певец, которого мы когда-либо имели в смысле стиля пения, в смысле звука. У него была самая лучшая певческая фонация, самое легкое звукоизвлечение. Джильи мог петь безостановочно, непрерывно. Он никогда не утомлялся, и это, я думаю, не только из-за своего чудесного горла, но из-за дыхания. Когда Джильи пел, было понятно, что у него все основано на дыхании. Он дышал не просто животом, а нижней частью живота. Между тем многие певцы... подают дыхание областью подложечки, то есть диафрагмой. Я сам пел такой манерой много лет, потому что меня никто не учил петь по-другому. Голос никак не развивался; и только когда меня научили дышать более низко, я моментально почувствовал облегчение. Голос развивался, более легко пошли верхние звуки, дыхание стало более продолжительным. Кроме того, появилась возможность делать хорошо связанные фразы, появились хорошее легато, льющийся звук, то качество, которое называется смычком у виолончели. Это качество очень важно. Прежняя система дыхания, которой я пользовался, явно себя не оправдала» [6. С. 82].

Таким образом, очевидно, что профессиональные вокальные педагоги и вокалисты-практики рекомендуют нижнедиафрагмальный тип дыхания, который, с одной стороны, облегчает процесс пения и позволяет исполнять более длинные и выразительные фразы, с другой – обеспечивает оптимальный режим работы голосовых связок певца, который позволяет сохранить красоту, тембр и эластичность голоса до самой старости.

Женское пение специфично и отличается от мужского. Во-первых, стоит отметить самое важное качество – более высокий диапазон по сравнению с мужским голосом. Если в процессе пения мужские голоса в большей части своего диапазона используют преимущественно грудной резонатор, то женские голоса используют высокий резонатор (головной). Переходя в процессе пения снизу вверх диапазона, голос певца «озвучивается» (усиливается) разными резонаторами: в начале пения – грудной резонатор, потом смешанный – грудной и головной, при движении дальше по диапазону – только головной. Переход из одного резонатора в другой сопровождается «переходными» нотами, которые являются сложными для пения и требуют от певца дополнительного их контроля при помощи поддержки дыхания, округления и внимания к тембру.

Очень важным параметром является *атака*, от которой зависит «застройка» дыхания на протяжении всей фразы. Всего существует три вида атаки звука:

- *придыхательная*, при которой следует пустить струю воздуха и на этой проходящей дыхательной струе сомкнуть голосовые складки;
- *твердая* (прямо противоположная первой), при которой голосовые складки вначале плотно смыкаются и только потом резким толчком дыхания размыкаются;
- *мягкая*, характеризующаяся наилучшим тембром, интонационной точностью, спокойным дыханием и одновременным включением голосовых складок и дыхания в работу [6. С. 34].

Вся вокальная методика направлена на освобождение от любых мышечных «зажимов» и развитие эластичности певческого аппарата. Поэтому оперная школа вокального пения (и не только она) рекомендует мягкую или придыхательную атаку и категорически запрещает твердую. Связано это с тем, что твердая атака принуждает работать весь организм в «экстремальном» режиме. В первую очередь от этого страдает генератор акустических колеба-

ний – человеческие связки [1. С. 219], которые являются наиболее сложным и «нежным» органом, и огромные потоки воздуха, поданные резким импульсом, способны их повредить.

Очень важным для вокалиста является ощущение правильного вокального импеданса во время пения.

Термин «импеданс» происходит от латинского слова «impedire» – сопротивляться. Его можно заменить русским словом «сопротивление», но этого делать не следует, т.к. в процессах, связанных с колебаниями, простое понятие «сопротивление» обогащается новым содержанием [3. С. 13.]. Р. Юссон постоянно употребляет выражение «импеданс, приведенный на гортань», подчеркивая этим, что речь идет об импедансе на уровне гортани. Пневматическая энергия, посылаемая легкими и диафрагмой, несколько ослабевает, проходя по поверхности бронхов. Далее большая часть энергии тратится на «преодоление» и «раскачивание» натянутых голосовых связок гортани певца.

Пневматическая энергия воздуха легких, пройдя через аэродинамические преобразования кромок щели, образуемой голосовыми связками [2. С. 210], превращается в музыкальный звук с обертонами. Однако от связок до кончиков зубов лежит еще немалое расстояние<sup>1</sup>; передача энергии усложняется еще и тем, что над связками пролегает резкий поворот на 90 градусов вперед – в ротовую и носовую полости. При этом отверстие к ротовой полости образуется между поднятым мягким небом и опущенным корнем языка. Импеданс – сопротивление выдыхаемому потоку воздуха-звук – зависит и от размера и формы отверстия между мягким небом и корнем языка. Контролируется ощущением «зевка» или «полузевка».

Параллельно с ротовой полостью частично звук проходит через носовую (когда «заложен нос», импеданс выше, что плохо отражается на звуке). Дальше звук проходит через ротовую полость, контролируемую опусканием челюсти и движениями языка, в которой формируются гласные и согласные фонемы. Импеданс воздушному потоку вокального аппарата певца создается даже атмосферой земли, тем самым, как и в устройстве органных труб, удлинняя размер резонатора [2. С. 270].

Дыхание певца должно правильно соотноситься с импедансом голосового тракта. Например, если предположить, что вокальный навык певца развит хорошо и работа всех мышц и систем стабильна, то огромное влияние на импеданс оказывает та гласная, которую он поет. Наименьшим импедансом обладают гласные «А» и «О», наибольшим – «И» и «У». И для того, чтобы компенсировать увеличение импеданса при исполнении разных гласных, работа дыхания должна постоянно динамически изменяться, «приспосабливаясь» к каждой гласной.

Помимо самой гласной, пропеваемой в конкретное мгновение времени, певец непосредственно может влиять на импеданс при помощи «зевка» (ощущение, как при зевании, которое поднимает мягкое небо, опускает корень языка и опускает также и гортань). При этом увеличение просвета между мягким небом и корнем языка уменьшает импеданс, а опускание гортани незначительно его увеличивает, одновременно с этим увеличивая объем надгортанного резонатора, способствуя усилению низкой певческой форманты.

Также стоит отметить важнейшую – защитную – роль импеданса при пении высоких нот или же нот с твердой атакой. Сопротивление воздуха, находящегося над связками в гортанно-глоточной полости, смягчает резкое движение раскрывающихся связок, что предохраняет их от повреждений и делает их работу более «мягкой», «эластичной» [3. С. 99].

Аэродинамические процессы, коррелирующие с явлением вокального импеданса, – это, как можно предположить, сопротивление реактивной струе воздуха, инициирующее образование необходимого давления (с этим, вероятно, связано понятие вокального vibrato, способствующего снятию со связок излишней нагрузки).

Очень большое и крайне отрицательное влияние на качество пения оказывают так называемые зажимы. Например, К.С. Станиславский пишет: «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого процесса является мышечная судорога и телесные зажимы. Когда они создаются в голосовом органе, люди с прекрасным от рождения звуком начинают хри-

<sup>1</sup> См.: [2. С. 72]: басы – 28,6 см, баритоны – 25,9 см, тенора – 20,4 см.

петь, сипеть. Когда зажим утверждается в ногах, актер ходит, точно паралитик, когда зажим в руках, руки коченеют, превращаются в палки и поднимаются, точно шлагбаум. Зажим может появиться и в диафрагме, и в других мышцах, участвующих в процессе дыхания, нарушить правильность этого процесса и вызвать одышку» [10. С. 95]. Умение ощущать и отыскивать зажимы в работе своего тела, и голосового аппарата в частности, – важный компонент успешного выступления и вокальной подготовки. Расслабление тела и эластичность, а не зажатость мышц – важный компонент, на который обращают внимание все вокальные педагоги. Из-за того что процесс движения всех полостей контролируется при помощи мышц, любой зажим лишает человека возможности точно и быстро изменять режимы его работы. Зажимы в брюшной полости приведут к зажатому, неэластичному, «мертвому» дыханию, зажимы в гортани приведут к плохому смыканию связок, зажимы в нижней челюсти приведут к катастрофическому увеличению импеданса в звуковом тракте – и звук «пойдет в нос», а также будет очень тихим. Очень часто зажимы могут возникнуть даже у профессионалов, например, при пении высоких нот. В контексте нашей проблематики зажимы трактуем как нарушение нормальной циркуляции воздушного потока.

Итак, рассмотрев различные аспекты физической составляющей творчества певца, приходим к выводу о единстве природы вокального звукообразования и аэродинамических процессов, что создаёт значительные перспективы в изучении вокального звука.

#### **Использованные источники**

1. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М., 2008.
2. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник. – СПб.: Композитор, 2014. – 720 с., ил.
3. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. – М.: Музыка, 1974.
4. Мхитарян А.М. Аэродинамика. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Машиностроение, 1976.
5. Сонки С.М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук: учебное пособие. – СПб.; М.; Краснодар: Планета Музыки, 2016.
6. Аникеева З.И., Аникеев Ф.М. Как развить певческий голос. – Кишинев: Штиинца, 1981.
7. Морозов В.П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. – М.: Когито-Центр, 2013.
8. Фант Гуннар. Акустическая теория речеобразования / пер. с англ. Л.Р. Варшавского, В.И. Менделеева. – М.: Наука, 1964.
9. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948.
10. Станиславский К.С. Работа актера над собой. – М.: Худ. лит., 1938.

#### **The used sources**

1. Morozov V.P. Art of resonant singing. Bases of the resonant theory and equipment. – M., 2008.
2. Aldoshina I., River Pritts. Musical acoustics: textbook. – SPb.: Composer, 2014. – 720 p.
3. Yusson R. The song voice: Research of the main physiological and acoustic phenomenon of a singing voice. – M.: Music, 1974.
4. Mkhitaryan A.M. Aerodinamik. – M.: Mechanical engineering, 1976.
5. Sonki S.M. The theory of voice training in connection with physiology of the bodies reproducing a sound: manual. – SPb.; M.; Krasnodar: Planet of Music, 2016.
6. Anikeeva Z.I., Anikeev F.M. How to develop a singing voice. – Kishinev: Shtiintsa, 1981.
7. Morozov V.P. Resonant technology of singing and speech. Techniques of masters. – M.: Kogito-center, 2013.
8. Funt Gunnar. The acoustic theory of the speech production / lane with English L.R. Varshavsky, V. I. Mendeleyev. – M.: Science, 1964.
9. Garbuzov N.A. Zonal nature of sound high-rise hearing. – M.; L.: Publishing house of Academy of Sciences of the USSR, 1948.
10. Stanislavsky K.S. Work of the actor on itself. – M.: The Art Literature, 1938.

#### **V. Klimenko**

##### **AERODYNAMIC NATURE OF THE VOCAL SOUND**

In article the hypothesis of similarity of aerodynamic processes and process of vocal sound extraction is made. The air movement process community is emphasized. The understanding of singing sound education as physical process of formation of the sound vibrations perceived by acoustical receptors of the listener is staticized.

*Keywords:* singer, sound education, air fluctuations, physical process.

## КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

---

### ЖАРКИЕ РИТМЫ АРГЕНТИНЫ ПОД МОРОЗНЫМ НЕБОМ СИБИРИ

Все, наверное, без исключения знают музыкальные «позывные» известной телепередачи «В мире животных». Под эту музыку – и ритмичную, и напевную, до боли знакомую – мы просыпались и играли, когда были ещё детьми, и вряд ли кто-нибудь задумывался как о названии этого напева, так и об авторе этой музыки...

Автор этой музыки – Ариэль Рамирес, а песня называлась «Жаворонок»...

Краткие биографические сведения об Ариэле Рамиресе:

**Ариэль Рамирес** (Ariel Ramirez, 4 сентября 1921 – 18 февраля 2010) – аргентинский композитор, исследователь народной музыки и традиционных ритмов Южной Америки. Родился в Санта-Фе. Отец по профессии был учителем. В 1950–1954 годах обучался в Мадриде, Риме и Вене. После возвращения в Аргентину собрал около четырёхсот народных и популярных песен и основал *Compañía de Folklore Ariel Ramírez*.

Рамирес является автором знаменитой мелодии, известной как «Жаворонок» в исполнении оркестра Поля Мориа, которая использовалась в заставке советской телепрограммы «В мире животных». В оригинале это отрывок из кантаты для хора «Рождество Господне» (исп. *Navidad Nuestra*) на слова Феликса Луна (Félix Luna) и называется «Паломничество» (исп. *La peregrinación*), и он до сих пор очень популярен в испаноязычном мире. Услышав песню в исполнении аргентинской певицы Мерседес Соса, французский шансонье Жиль Дрё (Gilles Dreu) попросил поэта-песенника Пьера Деланоз сделать адаптацию, и тот использовал созвучие первых слов оригинала *A la huella* (рус. *По стопам*). Эта версия стала эстрадным шлягером 1968 года, после чего её аранжировал Поль Мориа, и она стала всемирно известной эстрадно-симфонической композицией.

В 1970–1978 и в 1993–2004 годах Рамирес – председатель Союза композиторов Аргентины. Он автор более 300 произведений.

Одна из самых известных композиций Рамиреса – «Misa Criolla» («Креольская месса»), месса для тенора, смешанного хора, перкуссии, фортепиано и народных инструментов, – полностью основана на традиционных ритмах (*chacarera*, *carnavalito*, *estilo pampeano*). Написана она в 1964 году. Первой – и самой известной – записью *Misa Criolla* стала запись с таким солистом, как Хосе Карперас (1990).

Структура мессы классическая: 1. *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), 2. *Gloria in excelsis Deo* (Слава в вышних Богу), 3. *Credo* (Верую), 4. *Sanctus* (Свят) + *Benedictus* (Благословен), 5. *Agnus Dei* (Агнец Божий). А вот музыка – совсем другая. Как говорила известная героиня фильма «Приходите завтра»: «Музыка народная»... В данном случае такое наблюдение более чем справедливо – вся месса как будто «из глубин» народной аргентинской музыки, хоть и написана профессиональным композитором.

Отсюда обилие ударных, отсюда звучание национального испанского инструмента – гитары (вихуэлы)... Непривычная для русского слуха мелодика, более того – не только русского, но и вообще европейского. По крайней мере, богослужение не ассоциируется в европейской традиции с такими «весёлыми» песнями. Однако «действие происходит» в Аргентине, на территории Латинской Америки...

Поэтому можно смело сказать, что здесь видим слияние трёх традиций – спиричуэлс (афроамериканское богослужение), испанской народной музыки и структуры европейской католической мессы, то есть Америка + Испания + католическая Европа (вспоминается опера «Севильский цирюльник», написанная французским драматургом и итальянским композитором об Испании). России что одно, что другое, что третье интонационно чуждо, но здесь «вступают в силу» законы общечеловеческие – все люди понимают радость, все люди понимают горе и страдание, все люди могут сочувствовать им. На этом,

видимо, и основано единство человечества – помимо национальных традиций и языковых рамок; поэтому, видимо, так горячо и радостно приветствовала публика звучание «Креольской мессы» в сибирском городе, среди снегов и морозов...



«Креольская месса» А. Рамиреса: поёт Хоровая капелла ТГУ, солисты А. Костень и И. Криволапов, дирижёр М. Давыдов

Обширный инструментальный ансамбль:

Мария Юрьева, Дмитрий Котылев, Александр Букреев, Дарья Чухланцева, София Рудных, Иустина Пестерева, Владимир Вахитов, Ильнур Фаттахов.

Солисты:

Алексей Костень, Иван Криволапов.

Хоровую партию исполняла Хоровая капелла Томского государственного университета, за дирижёрским пультом стоял Михаил Давыдов.



После исполнения «Креольской мессы»: аплодисменты

Люди вставали с мест и аплодировали... Прозвучала не просто месса аргентинского композитора, а песни горя и праздника, понятные всем жителям Земли, когда звучат они на великом всенародном и всевременном языке музыки.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Путчева Ольга Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент Кубанского медицинского института (Краснодар)

**Пономарёв Владимир Валентинович**, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, профессор кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

**Приходовская Екатерина Анатольевна**, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского союза писателей, доцент института искусств и культуры Томского государственного университета

**Волкова Полина Станиславовна**, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета

**Блажевич Мария Николаевна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры

**Малиновская Екатерина Евгеньевна**, выпускница института искусств и культуры Томского государственного университета

**Клименко Вячеслав Валерьевич**, солист Томской государственной филармонии, выпускник Томского политехнического университета и института искусств и культуры Томского государственного университета

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2017 / № 4

Редактор Н.А. Сидорова  
Компьютерная верстка Т.В. Дьяковой

---

Подписано в печать 20.12.2017.  
Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.  
Печ. л. 9,5; усл. печ. л. 8,8; уч.-изд. л. 8,8. Тираж 100. Заказ 397

---

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4  
Учебно-производственная типография факультета журналистики.  
634050, г. Томск, пр. Ленина, 65