

Научная статья

УДК 784.21

doi: 10.17223/22220836/60/4

## «ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ» СЕРГЕЯ БЕРИНСКОГО КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

**Наталья Евгеньевна Двинина-Мирошниченко**

*Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Россия, nataljadvinina@rambler.ru*

**Аннотация:** Автор статьи предпринимает попытку концептуализировать творческую и педагогическую деятельность руководителя Всероссийского семинара молодых композиторов С.С. Беринского, исследуя панораму вокальных произведений, принадлежащих перу его учеников – членов «Творческой мастерской», созданной в 90-х гг. XX в. Предметом исследования является семантический феномен современной музыки, проецируемый автором статьи на культурные процессы в России в ключе новой парадигмы – семантизации музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** семантизация культуры, культурный диалог, Всесоюзный семинар молодых композиторов, «Творческая мастерская» Сергея Беринского, современная вокальная музыка, Борис Филановский, Татьяна Гордеева, Галина Григорьева, Баир Дондоков

**Для цитирования:** Двинина-Мирошниченко Н.Е. «Творческая мастерская» Сергея Беринского как семантический феномен отечественной музыкальной культуры рубежа XX–XXI веков // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 24–36. doi: 10.17223/22220836/60/4

Original article

## SERGEY BERINSKY'S "CREATIVE WORKSHOP" AS A SEMANTIC PHENOMENON OF THE RUSSIAN MUSICAL CULTURE AT THE TURN OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

**Natalya E. Dvinina-Miroshnichenko**

*Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russia, nataljadvinina@rambler.ru*

**Abstract:** This article attempts to conceptualize the teaching activities of Sergei Berinsky, director of the All-Russian Seminar for Young Composers, by analyzing the work of his students. Factual material about the seminar's participants allows us to identify the continuity of Berinsky's followers in their creative expression. The object of this study is a panorama of vocal works by members of the informal "Creative Workshop" group, founded by Berinsky in the late 1990s. The subject of this study is the semantic phenomenon of contemporary vocal music, projected by the author onto cultural processes and their transformations within the context of a new paradigm – the semantization of musical culture. After Berinsky's death, a group of young seminar students from various Russian cities remained in touch with each other, even after moving abroad. For composer Galina Grigorieva, moving to Estonia, her husband's homeland, became a second home. A number of national awards and collaborations with leading choirmasters across the country testify to the high recognition of her work. In his article in memory of his teacher, Boris Filanovsky, a

recipient of the Berlin Fellowship Program for Artists, argues that neither professionalism nor education can create a living connection with the listener without an honest and sincere dialogue with the present. This ideological approach to creativity is reflected in the composer herself – a polyglot, music critic, writer, journalist, a man of broad encyclopedic knowledge, and a laureate of the most prestigious international composition competitions. After moving to Canada, composer Tatyana Gordeeva sought to refine her skills in line with modern technology and graduated from the Boston College of Music, specializing in Film and TV Music Orchestration. Currently, T. Gordeeva works extensively with virtual instruments and collaborates with renowned companies that produce sample libraries.

Respect for the Teacher's memory and the personal friendship of the Berinsky Creative Workshop are the foundation for mutual understanding and respect for Russian culture in various corners of our planet through contemporary art, through the cultural codes that composers infuse into their music.

**Keywords:** semantization of culture, cultural dialogue, All-Union Seminar of Young Composers, S. Berinsky's "Creative Workshop", modern vocal music, Boris Filanovsky, Tatyana Gordeeva, Galina Grigorieva, Bair Dondokov

**For citation:** Dvinina-Miroshnichenko, N.E. (2025) Sergey Berinsky's "Creative Workshop" as a semantic phenomenon of the Russian musical culture at the turn of the 20th – 21st centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 24–36. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/4

В настоящее время кардинального слома парадигм, попыток глобального отчуждения культур друг от друга акцент на процессах, связанных с коммуникативной ролью искусства, представляется нам особенно важным и актуальным. Объединяющая функция искусства позволяет художнику сохранить свою социальную позицию в ситуации постмодернистской дилеммы искусства и антиискусства. Для того чтобы понять созидательную ценность позитивных принципов взаимопонимания, сотрудничества, взаимопомощи, экологии искусства, необходимо получить представление о том, на какой почве произрастали эти ростки, какие препятствия – «камни» – были на их пути, что, перефразируя знаменитую евангельскую притчу, позволило им одержать верх над «зномем, тернием и хищными птицами» нынешнего времени, желающими поглотить эти семена. Последний образ как нельзя лучше отражает сущность постмодернизма и его отличительные характеристики, среди которых хотелось бы выделить три основные: программирование *эстетической сенсации*, возведение *посредственности в ранг классики* и, наконец, стремление к *удержанию стандартов в постоянной так называемой «стадии разработки»*. Последняя тенденция связана с попыткой постмодернизма остановить время, затормозить творческие инициативы с помощью «сменяющих друг друга волн пространственно-временной компрессии, производимой под нажимом накопления капитала с его непрерывным поиском, как уничтожить пространство временем...» [1. P. 306–307]. Именно активный мощный эмоционально окрашенный импульс к созданию нового актуального искусства, опережающий время, является отражением жизнеспособности культуры. Чуть ниже мы постараемся раскрыть еще один эпитет, отражающий понимание подобного рода ощущения состояния искусства – *упругости искусства* во времени.

Постмодернизм с его обманно-привлекательной позицией – предложить Художнику *спровоцировать эстетическую сенсацию* любыми путями и любой ценой, сфокусироваться на обворожительно-пренебрежительном отношении к классике, на ее максимальном «переиначивании» на так называемых

римейках, каверах и пр., на иронии или откровенном высмеивании классических образцов – демонстрирует (уже не первый раз в истории) кризисную стадию, ведущую к закату старой и зарождению новой культуры. Искусство имеет способность особенно чутко отражать состояние времени: пассивное или активное. Емким и афористичным определением нынешней ситуации является знаменитое кэрролловское; «...а *здесь*, знаешь ли приходится бежать *со всех ног*, чтобы остаться на том же месте! Если же хочешь попасть в другое место, тогда нужно бежать по меньшей мере вдвое быстрее!» [2. С. 138].

Знаковых примеров («первых ласточек») потери упругости искусства во времени и приближающегося упадка культуры в истории немало: от комедии Аристофана «Лягушки», высмеивающей недостатки произведений великих трагиков, представителей своей же высокой классической культуры – Эшила и Еврипида, до «Необыкновенного концерта» Театра кукол С. Образцова с его Аполлоном Переделкиным, «всю свою жизнь... посвятившим делу улучшения классики».

Последний пример напоминает нам и еще об одной тенденции замедляющегося времени культуры и приближении ее новой фазы – о желании *возвести в ранг мнимой «классики» посредственность* путем демонстрации высокого профессионализма, старательно камуфлирующего эту посредственность. Сведение роли искусства слова к развлечению публики сатириками и пародистами, академической музыки – к произведениям, подобным «Сарафану для Мишель» Еф. Подгайца, театрального искусства – к постановкам Грэма Вика – «политической сатире, причем весьма грубой в своей примитивности и пространственно-временной локализации» [3], неумолимо констатирует торможение времени культуры с предчувствием ее последующей «встряски», непредсказуемой по времени и масштабу.

Еще одна отличительная черта постмодернизма в его попытке удержать максимально долго свои права на культуру и искусство – это стремление *заменить «хлеб» культуры – ее стандарты – на модную тенденцию непрекращающейся «стадии разработки» – некоей постоянной «дегустации»* различного рода «карамелек» и «пирожных» – предъявляемых все новых и новых неоправданных требований к профессионализму во всех областях культуры: искусства, образования, социально-культурной деятельности, якобы поднимающих уровень грамотности и технической оснащенности индивидуума за счет включения новых принципов работы, являющихся аналогами цифровых систем. Пандемия ярко и откровенно показала постмодернистское «переименование» смыслов культуры, доведение их до абсурда, замену вечных ценностей культуры кратковременными и изменчивыми. Ещё вчера на наших глазах методист пытался подменить методику преподавания образовательными технологиями и восхищался масштабностью дистанционного образования, позволяющего привлечь максимально обширную аудиторию, «закрывая глаза» на полное отсутствие синергии с учениками; полицейские вместо преступников «ловили» студентов без масок, а мастер-классы преподавателей вузов (видимо «запамятовавших» о том, кто в этом мире является носителем ценностей и смыслов культуры) были посвящены проблемам конкуренции человеческой мысли с компьютером.

Тем не менее культура как саморазвивающаяся система всегда обращена к вечным вопросам бытия: *кто мы такие и зачем мы пришли на этот свет?* В творчестве – именно смысл, семантика произведения искусства является ядром его жизни, противостоящим тупиковым путям флуктуаций, предлагаемых постмодернизмом. Если произведение не будет живым, живущим во времени, а будет как нечто статичное, то, возвращаясь к мысли Кэрролла, понадобится «бежать... вдвое быстрее», чтобы восстановить отношения между произведением искусства и человеком в их живом непосредственном диалоге.

Отрадно наблюдать, как в систему образования уверенными шагами входят дисциплины профессионального и общего профиля: «Основы композиции», «Основы музыкального содержания», «Семантический анализ музыкальных произведений» [4. С. 48–60] и др. В поле зрения молодого поколения оказываются проблемы информационно-семантического взаимодействия, где музыка рассматривается как система референций, в которой музыкальные архетипы, особые музыкальные индексы и символы (знаки, в том числе и эмоционально окрашенные знаки как аналог иконических), синестезия играют важную, подчас решающую роль и оказывают сильное и благотворное воздействие на интеллектуальный запрос и восприятие человека.

Вернемся к понятию *упругости материала*, которое принадлежит композитору, руководителю Всероссийского семинара молодых композиторов, заслуженному деятелю искусств России Сергею Беринскому: именно на упругость музыкального материала как на главное качество композиции обращал Беринский внимание студента (слушателя семинара) и сравнивал это качество с упругостью человеческого тела, предостерегая от «старческой» рыхлости формы и музыкальных составляющих: тематизма, гармонии, фактуры. Залог упругости и жизнеспособности искусства Беринский видел в смысле творческих исканий, открывающих миру новый актуальный современный взгляд живого человека: страдающего и радующегося красоте мира и человеческих отношений в одновременно новом и вечном разговоре «один на один» с вечными проблемами бытия. Осмысление музыкального творчества как смыслообразующего феномена открывает суть новой культурной парадигмы, альтернативной метакоцептуализму, технологическим и психологическим приемам постмодернизма, в частности, эпатажу в выборе средств музыкальной выразительности или различным вариантам перформанса, где выразитель души человека – его речь – «утратила свою смысловую функцию, передав ее жесту, мимике и членораздельным звукам» [5. С. 315].

Идеи Беринского были восприняты и усвоены его учениками. Желая максимально исключить авторитаризм в преподавании и кураторстве группы, Беринский приглашал к руководству семинаром и других известных композиторов и педагогов, в частности Бориса Гецелева – профессора Нижегородской консерватории, Владимира Довганя – доцента Гнесинской академии. Тем не менее за семь лет руководства Беринским семинаром, куда съезжались аспиранты и выпускники консерваторий со всей России и из-за рубежа, сложился определенный творческий «костяк» студентов-композиторов, постоянно приезжающих на ежегодный семинар именно к Беринскому и считающих его своим педагогом и идейным наставником. После кончины Беринского и прекращения деятельности Всесоюзного семинара, проходившего в

Доме творчества композиторов в г. Иваново, эта группа молодых авторов из разных городов России и других стран не потеряла внутреннюю связь друг с другом: и творчески, и по-человечески поддерживая дружеские отношения в тех или иных начинаниях. Продолжателем идеи композиторских встреч со слушателями и популяризации музыки «ивановцев» стала участница семинара Марина Шмотова, усилиями которой был создан «Музыкальный клуб Сергея Беринского», в 2004 г. получивший грант президента России за проект «Молодые композиторы – Москве». На наш взгляд, композиторское содружество все же более уместно назвать «Творческой мастерской Сергея Беринского», так как именно такое название – «Творческая мастерская» – дал в конце 90-х гг. сам руководитель семинара фестивалю современной музыки, где исполнялись сочинения, только что написанные семинаристами. В контексте нашего исследования объединение «Творческая мастерская», несомненно, необходимо понимать более широко: не только как результат творческой деятельности молодых композиторов, но и как саму идейную, коммуникативную и, разумеется, творческую среду, в которой появился этот феномен.

Возвращаясь к проблеме разобщенности и противостояния культур в настоящую эпоху постглобализации, хотелось бы подчеркнуть непреходящее значение человеческого фактора, когда позитивные межличностные отношения помогают выстроить более сложные отношения между сообществами и имеют свое влияние на формирование сложных коммуникативных систем. Уважение к памяти Учителя и личная дружба композиторов – представителей «Творческой мастерской Беринского» – фундамент взаимопонимания и уважения к русской культуре в разных уголках нашей планеты через современное музыкальное искусство семинаристов, через те культурные коды, которые они вкладывают в свою музыку. В рамках нашей статьи мы не можем осветить панораму творчества всех двенадцати постоянных участников семинара. На II Всероссийской научно-практической конференции «Государственная культурная политика России: традиции и новации», прошедшей в МГИК 15 мая 2024 г., нами была осуществлена попытка дать обзор крупных вокальных жанров композиторов-семинаристов из Восточной Сибири: Марины Шмотовой (Иркутск) и Баира Дондокова (Улан-Удэ). Особое внимание нами было уделено премьере бурятской национальной оперы «Эреэжэн» Б. Дондокова. Несомненно, вокальные и вокально-хоровые жанры как носители литературных текстов яснее демонстрируют семантическую основу композиторского мышления. Беседа с Баиром Дондоковым коснулась и его интервью для журнала «Музыкальная академия», в котором он говорил об уникальной открытости и универсальности российской культуры [6]. В личной беседе композитор подтвердил этот вектор бесед с Сергеем Беринским, в том числе ссылаясь на концепцию известного востоковеда и наследника тибетской буддистской традиции Б. Дандарона, подразумевающую «существование определенной, хотя и чисто элитарной, но при этом весьма обширной, открытой и абсолютно наднациональной культурной среды» [7]. В контексте сегодняшней темы нам видится актуальным хотя бы вкратце охарактеризовать некоторые аспекты творческого мировоззрения композиторов, ныне живущих за рубежом, это Борис Филановский (Германия), Татьяна Гордеева (Канада) и Галина Григорьева (Эстония).

Выпускники Ленинградской консерватории – Г. Григорьева и Б. Филановский – по-разному подходят к теме принадлежности к определенной культуре. Для Галины переезд в Эстонию на родину ее мужа стал обретением второй Родины, и композитор рассматривает себя исключительно как представителя эстонской культуры, вместе с тем считая, что «...у композитора должна быть генетическая память – это та основа, которая питает творчество» [8]. На просьбу журналиста дать оценку процессам глобализации Галина отвечает: «...с точки зрения практицизма это хорошо. Действительно, человек выбирает место, где ему лучше жить. Но с точки зрения понимания процесса, самоидентификации, духовных каких-то моментов, это, я бы даже сказала, очень опасно...» [9]. Основные жанры, в которых работает Г. Григорьева, – это хоровая музыка, большая часть которой написана на православные богослужебные тексты. Ряд национальных премий, сотрудничество с ведущими хормейстерами страны являются свидетельством высокого признания ее творчества, ставшего совершенно органичной частью культуры Эстонии. Творческий путь Галины Григорьевой, на наш взгляд, это яркий пример открытости к каждой культуре, царившей на семинарах Беринского, которые всегда отличались своим многонациональным составом. «Сергей Беринский... был замечательным педагогом, он всегда исходил из того материала и тех правил игры, которые задавал каждый из нас. Более того, он обладал очень редким для педагога качеством – его можно было переубедить. Он был открыт всему новому. Помню, кто-то принес одно из сочинений Брайана Фернихоу, и сначала Сергею Самуиловичу оно совершенно не понравилось. Но мы прониклись этим сочинением и его переубедили» [8], – вспоминает Галина Григорьева.

Для хорового цикла «Nature Morte» на стихи Иосифа Бродского («Натюрморт»), прозвучавшего на фестивале Tenso Days in Riga-2008, Галина Григорьева выбирает английский перевод стихотворения. В аннотации к сочинению композитор указывает на то, что «Бродский активно занимался переводом своих произведений, а также помогал переводчикам находить наиболее точные английские фразы и метафоры для своих слов, поэтому английские версии его текстов можно считать столь же ценными, как и оригиналы, или, во всяком случае, не менее ценными, чем оригинальные версии его текстов» [10. Лрр. 25]. Композитор, следуя мысли Бродского, затрагивает темы взаимоотношения людей и общества, выбора между добром и злом, поиска истины и отношения с Богом. По мнению организаторов фестиваля, музыкальный стиль Галины Григорьевой открывает слушателям «утонченную и элегантную мелодичность, прозрачную и нюансированную фактуру, широкую и жизнерадостную пространственность и в то же время красочный гармонический язык и мощный эмоциональный посыл. Стилистически родство ее музыки простирается вплоть до ранней западноевропейской полифонии и славянских сакральных гимнов...» [10. Лрр. 38].

Для Бориса Филановского, проживающего ныне в Германии, ответ на вопрос о принадлежности к определенной культуре звучит несколько иначе. «Считаю себя русским композитором (по происхождению, образованию, слуховому опыту), но это совершенно не значит, что я вижу себя в русском контексте», – заметил композитор в личной беседе. Б. Филановский отмечает колоссальное влияние личности Беринского на творческое становление се-

минаристов, и в особенности в том, что «...правду, непонятно откуда растущую, С.Б. слышал феноменально: чужую едва нарождающуюся музыку он мог прожить как свою. <...> И проживал, и отдавал жизненную силу ученикам, – лишь бы они были способны ее воспринять» [11]. Подтверждая нашу мысль о преподаваемой Беринским концепции жизнеспособности музыкального искусства только в непрерывающемся процессе глубоких и искренних взаимоотношений Художника и мироздания, Б. Филановский пишет: «Всякий раз он пытался смешать нотные знаки с живой жизнью, точнее, растворить их в ней. Это слово – „живое“ – было для С.Б. вообще ключевым» [11]. В своей статье памяти Учителя композитор и публицист несколько раз проводит мысль о том, что ни профессионализм, ни образованность, ни какие-то отдельные выдающиеся качества личности Художника не помогут создать эту живую связь без честного и искреннего диалога с настоящим временем, без проживания этого времени. И смысл этого проживания оказывается важнее мастерства и всех умений. Этот мировоззренческий подход к творчеству, несомненно, нашел отражение и в самой личности Бориса Филановского – полиглота, музыкального критика, писателя-публициста, человека широких энциклопедических знаний практически во всех областях культуры и искусства, лауреата самых престижных международных конкурсов по композиции, стипендиата Берлинской программы для деятелей искусств. Еще на заре своей общественно-музыкальной деятельности как сопредседателя группы «СоМа» («Сопротивление материала»), создавая ее Манифест, Борис Филановский прогностически утверждал: «Музыкальное произведение – это не ноты, не звуки, не восприятие и не продукт. Это – путь. Это *коммуникативный мост...*» (цит. по: [12. С. 100]) (курсив наш. – Н. Д.-М.). Творческое кредо автора следует мысли Беринского – «всякий раз смиренно начинать очередные дерзания с нуля, забывая о пройденном» [11]. Понимание музыки как семантического фактора прослеживается и в ответе Б. Филановского на вопрос журналиста о фундаментальных основах искусства: «Я думаю, главное в деятельности композитора – это верно и для других искусств – создание смысла, который может быть пережит» [13].

Творчество Б. Филановского трактуется в СМИ исключительно как экстремальный авангардизм, научная литература так же безоговорочно характеризует композитора как «одного из самых авангардных, интересных, радикальных и активно действующих» [14. С. 241–242], считающего «задачей сегодняшнего дня быть собой и говорить от себя» [15]. Тем не менее Б. Филановскому органически не свойствен авангардизм ради авангардизма. Ненормативные средства выразительности композитор всегда использует в смысловом контексте. В опере «3–4» («Три-четыре») именно благодаря этим выбранным средствам от первой части «Домашнее музицирование» до последней «Всюду жизнь» развенчивается пошлость и обыденность повседневности (выраженной в насквозь фальшиво-сердечных текстах Льва Рубинштейна), жалко и неумело копирующей и транслирующей расхожие обороты псевдоромантической псевдолирики. Вновь обращаясь к тезису С. Беринского, мы наблюдаем нарочитое полное отсутствие упругости музыкального материала, разваливающегося на каждом шагу, несмотря на показательнотитанические и безуспешные усилия дирижера и чтеца (в роли которого выступает сам композитор) – «три-четыре!» – свести все к одновременному и

единому исполнению. Слушатель, вовлеченный в харизму сочинения, интуитивно ищет смысл происходящего в чем-то другом: в ином измерении и пространстве, чему способствуют возникающие нарочито немые авторские ремарки на мониторе: «Связано с данным моментом, как мы понимаем, многое», «Готовы ли мы к совместным переживаниям?», «Если мы готовы – хорошо, если нет – готовность придет в свое время», «В данный момент нас интересует только он – данный момент, а также все, что с ним связано», «Разве мы не отдаем себе отчета в том, что попытка найти ритмообразующий фактор данного момента есть процесс более чем мучительный?», и, наконец, главное – «Внимание! Автор среди нас», «То обстоятельство, что Автор среди нас, придает данному моменту особый смысл». Именно присутствие автора как некоего Дон Кихота, образно говоря, пришедшего на глазах у обывателей заведомо безуспешно сразиться с ветряными мельницами, постоянно швыряющими его о землю, отраженное через призму восприятия симфонических интерлюдий – эмоционально сильных и глубоких в своем творческом высказывании – является «ключом» к пониманию сочинения. Опера, означенная в афише как «лирические сцены не для театра», прозвучала в программе фестиваля «Современное искусство в традиционном музее» 13 октября 2011 г. в исполнении солистов: Любови Шаромовой, Натальи Боевой, Ивана Пономарева, Бориса Петрова и eNsemble Фонда «ПРО АРТЕ» под руководством дирижера Фёдора Леднева. В личной беседе на вопрос автора статьи, почему композитором был сделан выбор в сторону этой особенной разновидности оперного жанра, более близкой сценической кантате, Борис Филановский ответил так: «Потому что понятие оперы шире. Опера – это больше, чем люди, поющие со сцены в костюмах. У меня называется опера off theatre, опера не для театра (вариант – опера для концертного зала)».

Имплицитный подход к анализу камерной вокальной музыки Б. Филановского позволяет рассмотреть ее очарование, выраженное в тонких и выразительных средствах, и в фокусе творчества певца русского эроса. Вслед за Вячеславом Шестаковым хочется повторить известное его высказывание: «В отличие от западных философов русские мыслители начала века развивали гуманистическую традицию в понимании природы любви, и обращаясь к потаенным вопросам пола, связывали сексуальную энергию человека не только с продолжением рода, но и с пониманием духовной культуры человека – с религией, художественным творчеством, с поиском новых нравственных ценностей» [16]. Энергия любви как неисчерпаемого источника творчества пронизывает вокальный цикл «Если воздух» на стихи Марии Степановой, прозвучавший 16 октября 2023 г. в Берлине на Festival Voices Radialsystem. Цикл из 33 вокальных миниатюр на русском языке, замечательно исполненный Майей Бадер (концертмейстер – Леонард Деринг), несомненно, открывает немецким слушателям мир русской души и выстраивает отношения между двумя культурами в русле философии любви. Контекстуальность как важную особенность творчества Бориса Филановского [17. С. 102] выделяет исследователь Татьяна Жукова. Композитор не случайно дает в названии сочинения начальные слова 10-го номера, это – смысловой акцент всего цикла: «Если стала воздух, / Не щекочут ли / Ветки верхние, / Когда проходят сквозь?... / Небо пухом, / Если ты земля».

Хотя Борис Филановский отрицает наличие духовной музыки как таковой в своем творческом багаже, последнее крупное сочинение 2020 г. – «Сефер Йецира» на текст средневекового ивритского мистического трактата о сотворении мира (оно вскоре прозвучит на одной из концертных площадок Германии) приоткрывает нам эту грань творчества современного композитора. Понимание генетической музыкальной прапамяти Б. Филановским в некоторых аспектах сближается с вышеизложенным пониманием Галины Григорьевой: «...есть художественные практики, которые преодолевают конечность человеческого существования и передают себя от человека к человеку как генокод, например, как архаический фольклор» [18].

Иной ракурс этой теме придает разговор с представительницей Северной Америки – Татьяной Гордеевой, в частности, о ее вокальном сочинении «Рея», написанном в качестве одного из демо для Коллекции голосов компании Soundiron. В эту коллекцию включены голоса четырех известных певиц. «В своем саундтреке я стремилась передать этническое богатство и национальное своеобразие. Рея (Мать Земля в древнегреческой мифологии) дает жизнь человечеству», – пояснила Татьяна концепцию сочинения. Татьяна признает, что всегда любила голос, писала много и сольной вокальной музыки, и хоровой. В России были написаны несколько вокальных циклов, камерная кантата для солистов и камерного оркестра на стихи А. Ахматовой и Н. Гумилева, «Ветхозаветные песнопения (из книги Экклезиаста)» для баса и хора а cappella, детские хоры, мюзикл для детей «Звездные мастера» (был поставлен в Чувашском государственном театре оперы и балета), песни для голоса с оркестром. После переезда в 2011 г. в Канаду композитор почувствовала необходимость усовершенствовать свои композиторские навыки в соответствии с современными технологиями (классического образования было недостаточно, чтобы не только сочинять, но и записывать, и продюсировать музыку) и окончила музыкальный колледж Беркли в Бостоне (США) по специальности «Оркестровка музыки кино и TV» (по классу Бена Ньюхауза). Сейчас, кроме работы с традиционными инструментами и исполнителями, Т. Гордеева много работает с виртуальными инструментами, а также сотрудничает с известными компаниями, производящими так называемые sample library, музыку к кинофильмам (короткометражным, документальным) и другим медиапроектам.

По мнению композитора, «живое» исполнение не идет ни в какое сравнение с возможностями интернета, так как за последние 10–15 лет произошел настоящий тектонический сдвиг в музыке. Композиторы больше не зависят от физических исполнителей, им доступны лучшие оркестры и любые редчайшие инструменты. «В одном лишь 2021 г. я написала 41 произведение в различных жанрах (не включая киномузыку). Сейчас моя аудитория намного шире, сейчас моя музыка звучит по всему миру в кино и других медиа, на радио, в стримах и подкастах. Я вижу свою музыку, звучащую ежедневно в самых удаленных уголках мира, от Эр-Рияда до Майями, от Нью-Йорка до Сиднея, и это очень мотивирует. Это очень интересно: работать с новыми инструментами и новыми звуками. Звукодизайн – это невероятно увлекательно. Включая голос, конечно. Сейчас я вовлечена в работу с возможностями использования искусственного интеллекта в качестве ассистента в создании музыки», – поделилась композитор в личной беседе своими

ощущениями творческих реалий. Интерес к музыке русского композитора, в частности, подтверждает исследование профессора теории музыки Техасского университета в Остине Джеймса Бюлера, в котором он обращается к автору музыки с серией вопросов о возможностях виртуальных инструментов [19]. Материалы интервью также легли в основу его книги «Теории саундтрека», где излагаются проблемы поколений в ключе философии и эстетики виртуальной музыки кино: «проблема фильма как такового, затем – изображения и звука, адекватных аналитико-описательных моделей и, наконец, критико-интерпретативных моделей» [20. Р. 16]. Предлагая услышать, что можно сделать благодаря ее оснащенной по последнему слову техники студии с однажды записанным человеческим голосом, Татьяна заметила в личной беседе: «Я думаю, будь Сергей Самуилович жив, он был бы очень заинтересован в современной Hybrid Avant-garde music. Это его идеи, что композитор должен эволюционировать всю жизнь, во многом повлияли на мое собственное творческое мировоззрение».

Последние слова композитора вновь возвращают нас к теме актуального живого разговора на современном языке между автором музыки и мирозданием о животрепещущих и вечных в своей одновременности вопросах человеческого бытия на пути к пониманию его смысла. Доверие в узком человеческом его понимании и широкого масштаба, дефицит которого часто испытывает современная культура, восстанавливается во многом благодаря такого рода творческим взаимоотношениям. Не случайно эпиграфом мемориальных статей о Беринском, изданных «Музыкальной академией» к 70-летию со дня его рождения, стали слова самого композитора: «Жажда единения... – разве не она составляет суть существования людей вообще... и самого творчества?» [21. С. 46]. Одним из символов такого рода коммуникаций является и поэма-мистерия Сергея Беринского «В садах и виноградниках» (1992), написанная для флейты, фортепиано и виолончели. В коде этого произведения исполнители отдают друг другу свои инструменты, символически зримо показывая слушателям полное доверие друг к другу. В основе этой особого рода концептуальности музыки Беринского, по мнению исследователей, – «обращение к семантически устойчивым лексемам, а также стремление к конкретизации музыкального смысла, идущее от желания быть услышанным и понятым, максимально воздействовать на слушателей» [22. С. 24]. Несомненно, композиторы, вышедшие из «Творческой мастерской» С. Беринского, в своем творчестве сумели сохранить ту открытость русской культуры в ее музыкальном выражении, которую преподал и завещал им Сергей Беринский.

#### **Список источников**

1. *Harvey D.* The Condition of Postmodernity. BLACKWELL Cambridge MA & Oxford UK : Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1989. 378 p.
2. *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране чудес, Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / пер. Н.М. Демуровой, стихи в пер. С.Я. Маршака и Д.Г. Орловской. М. : Наука, Главная редакция физико-математической литературы, 1991. 366 с.
3. *Курмачев А.* КультБесПросвет: «Борис Годунов» Грэма Вика в Мариинском театре. 27 мая 2012. URL: <https://www.operanews.ru/12052701.html> (дата обращения: 12.08.2024).
4. *Основная профессиональная образовательная программа высшего образования по направлению 53.03.03 «Вокальное искусство» / разработчик А.О. Гольская. Кемеровский ин-*

- ститут культуры, 2018. 95 с. URL: [https://kempguki.ru/upload/iblock/a32/53.03.03-2018\\_converted.pdf](https://kempguki.ru/upload/iblock/a32/53.03.03-2018_converted.pdf) (дата обращения: 11.06.2021).
5. Николаева О.А. Православие и свобода. М. : Изд-во Москов. подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. 399 с.
6. Беринский С.С. Баир Дондоков. Найти свой путь // Музыкальная Академия. 1993. № 3 (644). С. 47–49.
7. Пятигорский А. Уход Дандарона // Журнал «Континент». 2012. № 151. URL: <https://magazines.gorky.media/continent/2012/151/uhod-dandarona.html> (дата обращения: 21.08.2024).
8. Северина И.М. Я – за неразделимость жизни и творчества // Газета «Играем с начала». 31.01.2018. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/5127> (дата обращения: 23.04.2024).
9. Емельянов В., Пичугин А. «Хоровая музыка – мировые традиции». Светлый вечер с Галиной Григорьевой, интервью // радио Вера 03.10.2016. URL: <https://radiovera.ru/horovaya-muzyka-mirovyie-traditsii-svetlyiy-vecher-s-galinoi-grigorevoy-03-10-2016.html> (дата обращения: 14.10.2024).
10. *Tenso dienās Rīgā*: buklets / tekst. aut. Santa Bušs, red. Ilze Deksnē, Aivars Ginters, 2008. 89 lpp.
11. Филановский Б. Сергей Беринский ушами ученика // Российская музыкальная газета. 2001. № 10. URL: <http://berinsky-club.alexmark.ru/prensa/5.php> (дата обращения: 11.06.2024).
12. Жукова Т. Объединение СоМа (Сопrotивление материала). Борис Филановский // Молодые российские композиторы (ред.-сост. Я. Тимофеев, Е. Мусаелян) М. : Композитор, 2010. С. 99–108.
13. Бавильский Д. Борис Филановский: «Музыка не является языком» // Частный корреспондент. URL: <https://dzen.ru/a/XvnXtvob6DVW-AFS> (дата обращения: 16.10.2024).
14. Красов В.В. «Пропевень о проросли мировой» Бориса Филановского: музыкальное прочтение поэмы Павла Филонова // Манускрипт. 2024. Т. 17, вып. 3. С. 241–249.
15. Зимица А.С. Оперная пенталогия: «Сверлийцы» в контексте развития жанра «Звуковой драмы» в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 5 (64). С. 177–133.
16. *Русский эрос, или Философия любви в России* / сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков ; коммент. А.Н. Богословского. М. : Прогресс, 1991. 448 с.
17. Жукова Т. Объединение СоМа (Сопrotивление материала). Борис Филановский // Молодые российские композиторы / ред.-сост. Я. Тимофеев, Е. Мусаелян. М. : Композитор, 2010. С. 99–108.
18. Андрианова Э. Борис Филановский: «Чем дальше, тем больше комплекс самозванца» // Журнал «Музыкальная жизнь». 11.07.2020. URL: <https://muzlifemagazine.ru/boris-filanovskiy-chem-dalshe-tem-bol/> (дата обращения: 12.08.2024).
19. Buhler J. Blank music: Marketing virtual instruments // *The Oxford Handbook of Music and Advertising* / edited by J. Deaville, Siu-Lan Tan, R. Rodman. P. 93–118.
20. Buhler J. *Theories of the Soundtrack*. New York : Oxford University Press, 2019. 336 p.
21. *Не забывать товарищей своих... К 70-летию со дня рождения Сергея Беринского* // Музыкальная академия. 2016. Вып. 4 (756). С. 45–51.
22. Попов С.С. Восток в творчестве Сергея Беринского // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 24–27.

### References

1. Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity*. Cambridge MA & Oxford UK: BLACKWELL.
2. Carroll, L. (1991) *Priključeniya Alisy v Strane chudes, Skvoz' zerkalo i chto tam uvidela Alisa, ili Alisa v Zazerkal'e* [Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass, and What Alice Found There]. Translated from English by N.M. Demurova, poems translated by S.Ya. Marshak and D.G. Orlovskoy. Moscow: Nauka.
3. Kurmachev, A. (2012) *KultBesProsvet: "Boris Godunov" Grema Vika v Mariinskom teatre* [CultUnEnlightenment: Graham Vick's "Boris Godunov" at the Mariinsky Theatre]. [Online] Available from: <https://www.operanews.ru/12052701.html> (Accessed: 12th August 2024).
4. Golskaya, A.O. (2018) *Osnovnaya professional'naya obrazovatel'naya programma vysshego obrazovaniya po napravleniyu 53.03.03 "Vokal'noe iskusstvo"* [Main Professional Educational Program of Higher Education in the Field of Study 53.03.03 "Vocal Art"]. Kemerovo: Kemerovo

Institute of Culture. [Online] Available from: [https://kembguki.ru/upload/iblock/a32/53.03.03-2018\\_converted.pdf](https://kembguki.ru/upload/iblock/a32/53.03.03-2018_converted.pdf) (Accessed: 11th June 2021)

5. Nikolaeva, O.A. (2002) *Pravoslaviye i Svoboda* [Orthodoxy and Freedom]. Moscow: Moscow Compound of the Holy Trinity Lavra of St. Sergius.

6. Berinsky, S.S. (1993) Bair Dondokov. Nayti svoi put [Bair Dondokov. Finding One's Own Path]. *Muzykal'naya akademiya*. 3(644). pp. 47–49.

7. Pyatigorsky, A. (2012) Ukhod Dandarona [The Departure of Dandarona]. *Kontinent*. 151. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/continent/2012/151/uhod-dandarona.html> (Accessed: 21st August 2024).

8. Severina, I.M. (2018) Ya – za nerazdelimost' zhizni i tvorchestva [I am for the Inseparability of Life and Work]. *Igraem s nachala*. 31st January. [Online] Available from: <https://gazetaigraem.ru/article/5127> (Accessed: 23rd April 2024).

9. Emelyanov, V. & Pichugin, A. (2016) “Khorovaya muzyka – mirovye traditsii.” *Svetlyy vecher s Galinoy Grigorievoy, interv'yu* [“Choral Music – World Traditions.” A Bright Evening with Galina Grigorieva, interview]. [Online] Available from: <https://radiovera.ru/horovaya-muzyka-mirovyye-traditsii-svetlyiy-vecher-s-galinoy-grigorevoy-03-10-2016.html> (Accessed: 14th October 2024).

10. Bušs, S. (2008) *Tenso dienās Rīgā*. Aivars Ginters.

11. Filanovsky, B. (2001) Sergey Berinsky ushami uchenika [Sergei Berinsky through the Ears of a Student]. *Rossiyskaya muzykal'naya gazeta*. 10. [Online] Available from: <http://berinsky-club.alexmark.ru/prensa/5.php> (Accessed: 11th June 2024)

12. Zhukova, T. (2010) Ob'edinenie SoMa (Soprotivlenie materiala). Boris Filanovsky [The SoMa Association (Resistance of the Material). Boris Filanovsky]. In: Timofeev, Ya. & Musayelyan, E. (eds) *Molodye rossiyskie kompozitory* [Young Russian Composers]. Moscow: Kompozitor. pp. 99–108.

13. Bavilsky, D. (2020) *Boris Filanovsky: “Muzyka ne yavlyaetsya yazykom”* [Boris Filanovsky: “Music is not a Language”]. [Online] Available from: <https://dzen.ru/a/XvnXtvob6DVW-AFS> (Accessed: 16th October 2024)

14. Krasov, V.V. (2024) "Propoved' o prorosli mirovoy" Borisa Filanovskogo: muzykal'noe prochenie poemy Pavla Filonova [Boris Filanovsky's “Sermon about the World Sprout”: A Musical Reading of Pavel Filonov's Poem]. *Manuskript*. 17(3). pp. 241–249.

15. Zimina, A.S. (2019) Opernaya pentalogiya: “Sverliyty” v kontekste razvitiya zhanra “zvukovoy dramy” v novoy muzyke [Operatic Pentalogy: “The Sverlians” in the Context of the Development of the “Sound Drama” Genre in New Music]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy*. 5(64). pp. 177–133.

16. Shestakov, V.P. (ed.) (1991) *Russkiy eros ili Filosofiya lyubvi v Rossii* [Russian Eros or The Philosophy of Love in Russia]. Moscow: Progress.

17. Zhukova, T. (2010) Ob'edinenie SoMa (Soprotivlenie materiala). Boris Filanovsky [The SoMa Association (Resistance of the Material). Boris Filanovsky]. In: Timofeev, Ya. & Musayelyan, E. (eds) *Molodye rossiyskie kompozitory* [Young Russian Composers]. Moscow: Kompozitor. pp. 99–108.

18. Andrianova, E. (2020) *Boris Filanovsky: “Chem dal'she, tem bol'she kompleks samozvantsa”* [Boris Filanovsky: “The Further, the Stronger the Impostor Syndrome”]. [Online] Available from: <https://muzlifemagazine.ru/boris-filanovskiy-chem-dalshe-tem-bol/> (Accessed: 12th August 2024).

19. Buhler, J. (n.d.) Blank music: Marketing virtual instruments. In: Deaville, J., Siu-Lan Tan & Rodman, R. (eds) *The Oxford Handbook of Music and Advertising*. Oxford University Press. pp. 93–118.

20. Buhler, J. (2019) *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press.

21. Shmotova, M. (2016) Ne zabyvat' tovarishchey svoikh... K 70-letiyu so dnya rozhdeniya Sergeya Berinskogo [Do Not Forget Your Comrades... On the 70th Anniversary of the Birth of Sergei Berinsky]. *Muzykal'naya akademiya*. 4(756). pp. 45–51.

22. Popov, S.S. (2014) Vostok v tvorchestve Sergeya Berinskogo [The East in the Work of Sergei Berinsky]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current Problems of Higher Music Education]. 1(31). pp. 24–27.

#### **Сведения об авторе:**

**Двинина-Мирошниченко Н.Е.** – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Московского государственного института культуры (Химки, Московская область, Россия), член Союза московских композиторов. E-mail: nataljadvinina@rambler.ru

*Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

***Information about the author:***

**Dvinina-Miroshnichenko N.E.** – Moscow State Institute of Culture (Khimki, Moscow Region, Russia). E-mail: nataljadvinina@rambler.ru

***The author declares no conflict of interests.***

*Статья поступила в редакцию 31.10.2024;  
одобрена после рецензирования 04.12.2024; принята к публикации 13.10.2025.  
The article was submitted 31.10.2024;  
approved after reviewing 04.12.2024; accepted for publication 13.10.2025.*