

ГОРНО-АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ВОДНЫХ И ЭКОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ СО РАН  
АЛТАЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ  
ЧЕЛЯБИНСКИЙ ИНСТИТУТ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
АЛТАЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ  
ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО

# МИР НАУКИ, КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ

Научный журнал  
Издается с 1998 года  
Выходит один раз в два месяца

№ 4 (35)

Август 2012

ISSN 1991-5497

Индекс в каталогах  
Роспечати 31043

## ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

**А.В. Петров** – д-р пед. наук, проф., академик ПАНИ, член межд-го союза журналистов (г. Горно-Алтайск)

## ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР

**А.А. Петров** (г. Горно-Алтайск)

## ПЕРВЫЙ ЗАМ. ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

**Р.В. Опарин** – кан. пед. наук, доцент (г. Горно-Алтайск)

## ЗАМ. ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

**М.Г. Чухрова** – д-р мед. наук, проф. (г. Новосибирск)

## ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

**Н.С. Часовских** – канд. пед. наук, член межд-го союза журналистов (г. Горно-Алтайск)

## ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР

**Л.Г. Тырса** (г. Горно-Алтайск)

## ВЕДУЩИЙ МЕНЕДЖЕР ЖУРНАЛА

**С.Х. Мараян** – член-корр. ПАНИ (г. Горно-Алтайск)

## ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР ЭЛЕКТРОННОЙ ВЕРСИИ ЖУРНАЛА

**В.А. Петров** (г. Горно-Алтайск)

## КОРРЕКТОР

**Н.А. Куликова** – канд. филол. наук (г. Горно-Алтайск)

## УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «РМНКО»

## АДРЕС РЕДАКЦИИ

649006, г. Горно-Алтайск,  
пр. Коммунистический,  
№ 68, офис 301, редколлегия журнала  
«Мир науки, культуры, образования»

Тел.: 8 (388-22) 4-74-44;  
Факс: 8 (388-22) 4-74-44;  
E-mail: [mnko@mail.ru](mailto:mnko@mail.ru); <http://amnko.ru/>

Индекс научного цитирования:  
[http://elibrary.ru/title\\_about.asp?id=26070](http://elibrary.ru/title_about.asp?id=26070)

## Журнал зарегистрирован в:

✓ Роскомнадзоре РФ  
Свидетельство о регистрации СМИ  
ПИ № ФС 77-49955 от 23.05.2012 г.  
✓ International Centre ISSN, Paris - France  
✓ Журнал включен в «Перечень ведущих рецензируемых изданий ВАК РФ» по направлениям: Педагогика, Психология, Филология, Искусствоведение, Культурология, Философия, История, Социология, Экономика, Юриспруденция, Медицина, Экология

Подписано в печать 24.08.2012  
Формат 60x84/8. Усл. печ. л.  
Тираж 500 экз. Зак. № 1027

© Редакция журнала «Мир науки, культуры, образования», 2012

## НАУЧНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

- Е.И. Кудрина** – председатель редакционного совета, доктор педагогических наук, профессор, ректор Кемеровского госуниверситета культуры и искусства (г. Кемерово)
- В.Г. Бабин** – кандидат исторических наук, доцент, ректор ГАГУ (г. Горно-Алтайск)
- В.Л. Петухов** – доктор биологических наук, профессор (г. Новосибирск)
- Ю.И. Винокуров** – доктор географических наук, профессор, директор института водных и экологических проблем СО РАН (г. Барнаул)
- В.М. Лопаткин** – доктор педагогических наук, профессор (г. Барнаул)
- А.С. Кондыков** – профессор, ректор АлтГАКИ (г. Барнаул)
- Ф.Н. Клюев** – профессор, ректор ЧИРПО (г. Челябинск)
- С.Н. Скоринов** – доктор культурологии, профессор, ректор ХГИИЯК (г. Хабаровск)
- Ш.А. Амонашвили** – доктор психологических наук, профессор, академик РАО (г. Москва)
- А.В. Усова** – доктор педагогических наук, профессор, академик РАО (г. Челябинск)
- В.И. Загвязинский** – доктор педагогических наук, профессор, академик РАО (г. Тюмень)
- Д. Чевалир** – доктор филологических наук, профессор штата Мерилэнд (США)
- Д. Майкельсон** – доктор филологических наук, профессор (США)
- И. Сербан** – доктор психологии, доктор медицины, профессор университета Париж 8 (г. Париж)
- Б.В. Новиков** – доктор философских наук, профессор (г. Киев, Украина)
- У. Грисволд** – доктор педагогических наук, профессор университета штата Канзас (США)
- Ю. Подгорецки** – доктор педагогических наук, профессор университета Опольски (г. Ополье, Польша)
- М.С. Панин** – доктор биологических наук, профессор (Казахстан)
- Р.Т. Раевский** – доктор педагогических наук, профессор (г. Одесса, Украина)
- М.Г. Чухрова** – доктор медицинских наук, профессор (г. Новосибирск)
- Д. Батчулуун** – доктор философских наук, профессор (г. Ховд, Монголия)
- О.О. Симицына** – доктор медицинских наук, зам. директора НИИ ЭЧИГОС им. А.Н. Сысина Рамн (г. Москва)

## НАУЧНАЯ РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Ю.В. Сенько** – академик РАО, доктор педагогических наук, профессор (г. Барнаул)
- П.И. Костенко** – доктор педагогических наук, профессор (г. Челябинск)
- А.С. Прутченко** – доктор педагогических наук, профессор (г. Москва)
- С. Д. Каракозов** – доктор педагогических наук, профессор (г. Барнаул)
- В.И. Долгова** – доктор психологических наук, профессор (г. Челябинск)
- Н.Е. Мусинова** – кандидат искусствоведения, доцент (г. Кострома)
- В.В. Гафаров** – доктор медицинских наук, профессор (г. Новосибирск)
- А.В. Пузанов** – доктор биологических наук, профессор (г. Барнаул)
- Д.Л. Штуден** – доктор культурологии, профессор (г. Новосибирск)
- В.И. Хаснулин** – доктор медицинских наук, профессор (г. Новосибирск)
- Н.А. Мешков** – доктор медицинских наук, профессор (г. Москва)

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов.

Дизайн обложки: П.Г. Белозерцев.

В оформлении использованы стихи Б. Бедярова, Т. Маршаловой, П. Валери.

## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

<b>А</b>	Золотарева Л.Р. .... 30	Николаева С.А. .... 318
Авдеева Ю.В. .... 49	Золотых Н.С. .... 34	Нургазина А.Б. .... 89
Агавелян О.К. .... 198	Зубаирова И.Г. .... 107	Орешака О.В. .... 288
Акошева М.К. .... 89	Зув И.В. .... 234	<b>П</b>
Александрова М.Л. .... 51	<b>И</b>	Панов Д.О. .... 275, 279, 280
Алексеев И.А. .... 303	Иваненко Г.С. .... 78	Паштаев Б.Д. .... 207
Аль-Отаиби Бадер Тарахиб .... 117	Иванов К.К. .... 323	Пельганчук Т.А. .... 288
Андреев В.Н. .... 142	Исмаилова Г.К. .... 112	Петелин А.С. .... 205
Андреев Н.В. .... 142	<b>К</b>	Петрова Н.Ф. .... 209
Артемкина Е.В. .... 330	Капина О.А. .... 164	Пирогова А.В. .... 91
Ашихмина Т.А. .... 53	Каракозов С.Д. .... 236, 242	Полосин Н.Н. .... 16
<b>Б</b>	Карташевич И.С. .... 110	Полякова Е.А. .... 18
Бабаева Э.С. .... 200	Кизесова И.В. .... 190	Прохоров С.А. .... 34
Балахнина Л.В. .... 21	Киреева Д.М. .... 78	<b>Р</b>
Бахтин М.В. .... 120	Клещева И.В. .... 167	Раисова А.Б. .... 239
Бибик В.Л. .... 145	Коваленко И.П. .... 290	Рыбинцева Г.В. .... 130
Бондаренко Е.Н. .... 333	Кожина О.В. .... 98	Рязанцева И.М. .... 162
Борзенко И.Л. .... 249	Короткевич О.С. .... 315	<b>С</b>
Брейгер Ю.М. .... 54	Косолапова Т.В. .... 81	Савицкая Н.И. .... 225
<b>В</b>	Косполова Н.Э. .... 7	Савчук Д.А. .... 318
Виницкая Н.В. .... 24	Костякова Ю.Б. .... 255	Савчук Д.А. .... 318
Власов М.С. .... 5	Кравцова Л.А. .... 13	Самброс В.В. .... 303
Воевода М.И. .... 285	Кравцова Т.А. .... 114	Самдан З.Б. .... 93
Волкова Н.Г. .... 147	Кукуева Г.В. .... 110	Сезева Н.И. .... 37
<b>Г</b>	Кулешова Ю.А. .... 171	Скибицкая И.Ю. .... 211
Гагулин И.В. .... 275, 277, 279, 280, 285	Куликова Л.Г. .... 236, 242	Скибицкий Э.Г. .... 171, 211
Галее Р.Р. .... 308	Кульбах О.С. .... 178	Смолина А.Н. .... 95
Гафаров В.В. .... 275, 277, 279, 280, 282, 285	Куппа Н.С. .... 83	Смолина Т.Л. .... 187
Гафарова А.В. .... 275, 277, 279, 280, 282, 285	Куприянова И.В. .... 266	Софронова М.Н. .... 21
Гейвондян М.Э. .... 290	<b>Л</b>	<b>Т</b>
Глазунов Н.Г. .... 122	Лазарев А.А. .... 181	Татарина В.В. .... 282
Горбачев И.В. .... 311	Левин Г.Г. .... 86	Терентьев А.А. .... 216
Горлов С.М. .... 335	Легенчук Д.В. .... 183	Терентьева О.Г. .... 216
Горохова Е.В. .... 282	Леонов В.А. .... 44	Толбатова Ю.В. .... 219
Горяев В.Г. .... 126	Лепилин А.В. .... 290	Трощинина Е.А. .... 187
Гранкова Н.Н. .... 57	Липустина О.М. .... 185	<b>Ф</b>
Гринёва М.И. .... 39	Лисовская Н.Б. .... 187	Фебенчукова А.В. .... 220
Громова Е.А. .... 275, 277, 279, 280, 285	Лобазов Д.В. .... 190	Филиппова И.Н. .... 102
Грохотов И.О. .... 288	Лопаткин В.М. .... 242	Фирсов С.А. .... 293
Губанов С.А. .... 59	Лосева И.Н. .... 128, 130	Фотиева И.В. .... 136
Гунзунова Б.А. .... 150	Лутченко Т.Г. .... 193	<b>Х</b>
<b>Д</b>	Лыткин В.В. .... 133	Харлов М.А. .... 222
Давыденко А.В. .... 139	<b>М</b>	Хаснулин В.И. .... 295
Дёгтева В.В. .... 62	Магин В.А. .... 197	Хаснулина А.В. .... 295
Дергачев В.В. .... 64	Мазаева Ю.А. .... 198	Чагина Е.Г. .... 308
Доминова Т.Н. .... 155	Майнагашева Н.С. .... 71	Чаптыкова Ю.И. .... 71
Дубровина О.С. .... 158	Макарихина И.М. .... 241	Чугунеева А.Н. .... 104
Дудышева Е.В. .... 160	Макота Е.М. .... 245	Чуркин М.К. .... 261
<b>Е</b>	Максимец С.В. .... 3	Чухрова М.Г. .... 225
Егоров А.С. .... 162	Максимов В.Н. .... 285	<b>Ш</b>
Егоров В.И. .... 300, 303	Малыгин А.А. .... 311	Шаров А.С. .... 137
Елтанская Е.А. .... 67	Мамонтова О.С. .... 258	Шахбазов П.З. .... 343
Ефанова Ю.В. .... 315	Мареев Г.О. .... 290	Швец Н.А. .... 228
Ефимова Л.С. .... 71	Мареев О.В. .... 290	Шевляков Е.Г. .... 42
Ефременков А.А. .... 311	Мельберг А.А. .... 300, 303	Шестакова И.В. .... 46
<b>Ж</b>	Минзер И.В. .... 200	Шибяев В.П. .... 232
Жидких А.А. .... 326	Миннегалиев М.М. .... 203	Шрайбер А.Н. .... 272
Жуань Юн Чэнь .... 26	Мирохина А.А. .... 341	<b>Ю</b>
Журавлева Л.А. .... 337	Михайлов А.В. .... 300, 303	Юдин Н.С. .... 285
<b>З</b>	Мишакова Т.М. .... 285	Юдина Е.В. .... 288
Запекина Н.В. .... 337	<b>Н</b>	Юровских С.С. .... 213
Зинкевич Е.Р. .... 178	Назаров Ф.Г. .... 234	<b>Я</b>
	Нарожных К.Н. .... 315	Яковлева С.Л. .... 98
	Невзорова М.С. .... 205	

УДК 781.5

Grineva M. **MUSICAL FORM IN THE INDIVIDUAL PROJECT IN DENISOV'S WORKS.** The article is devoted to a phenomenon named «individual project» that turned out to be new in its form for the music of the second half of the 20<sup>th</sup> century. Most attention is paid to musical pieces by Edisson Denissov, the leader of Russian vanguard in the second half of the previous century. Musical form in Denissov's individual project is examined in its characteristic features.

*Key words:* E. Denisov, individual project, musical form in the second half of the 20<sup>th</sup> century.

*М.И. Гринёва, аспирантка Ростовской гос. консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, E-mail: grin\_s\_m@mail.ru*

## ФОРМА ПО ИНДИВИДУАЛЬНОМУ ПРОЕКТУ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ДЕНИСОВА

Статья посвящена новому явлению в области формы в музыке второй половины XX века, который получил название «индивидуальный проект». В центре внимания сочинения лидера отечественного авангардного движения второй половины прошлого столетия Эдисона Денисова. Форма по индивидуальному проекту у Денисова рассматривается с точки зрения характерных особенностей.

*Ключевые слова:* Э. Денисов, индивидуальный проект, современная музыка, музыкальная форма во второй половине XX века.

В XX веке, если сопоставить его с предшествующим столетием, совершился мощный скачок в сторону максимальной свободы и непредсказуемости творчества. Само понятие «художественное произведение» во второй половине XX столетия нередко размывается, что проявилось во всех видах искусства. Некогда обязательная эстетическая функция готового творения порой оказывается чуть ли не второстепенной. «Антиэстетичность» выражается как в материале, с которым работает автор, так и в той форме, которая придаётся в итоге готовому артефакту. Меняется и способ его преподнесения слушателю, зрителю или читателю, появляются инсталляция, хэппенинг, перформанс.

Названные явления современного искусства вызывают к жизни новые определения, способные их обозначить. В теоретическом музыкознании к подобным случаям можно отнести выражение «индивидуальный проект» (ИП), предложенное Ю. Холоповым [1, с. 20]. Известный исследователь применил это выражение, говоря о творчестве лидера отечественного авангарда 60-80-х годов Эдисона Денисова, в стиле которого выделил «предпочтение поисков новых форм индивидуального проекта» [1]. Подчеркнув важность названного явления, Холопов, однако, не дал его объяснения, применительно к творчеству Денисова.

**Цель данной статьи** – определить, как понимается и трактуется «форма по индивидуальному проекту» самим композитором – Эдисоном Денисовым. Для её достижения необходимо предварительно решить и другую задачу – совершить краткий экскурс в теорию музыки и выяснить, что представляет собой явление «индивидуального проекта» в более широком смысле, как коррелирует названное понятие с другими определениями современной теории.

Приступая к решению поставленной цели, отметим, что, прежде всего, сами композиторы осознали важность и необходимость нового поворота в области современного музыкально-формообразования. Д. Лигети, например, подчёркивал: «не существует больше установленных схем формы; каждое конкретное произведение соответственно историческому положению существенно и имеет неповторимую, только ему одному свойственную форму целого» [2, с. 197]. София Губайдулина отмечает, что «форма должна быть единичной, соответствующей принципу здесь и сейчас» [цит. по: 3, с. 266].

Денисов размышляя о воплощении авторской идеи замечает следующее: «Каждый композитор делает собственный выбор, индивидуальный выбор во множестве звуковых объектов и устанавливает между ними определенную систему соответствий, упорядочивая это множество и создавая **форму** сочинения» (курсив Э. Денисова) [4, с. 17].

Ряд исследователей музыки XX века активно отреагировали на композиторские поиски и эксперименты в области формообразования: «С середины XX столетия в области музыкальных форм принцип типизации явно уступает место принципу индивидуализации» [5, с. 17]. При этом «реализация индивидуальных замыслов захватывает все уровни формы, не оставляя поводов для традиционных музыкальных форм» [6, с. 453]. Индивидуализация форм сопровождалась преобразованием самой звуковой материи: «Новый материал противился старым приёмам

оформления, требовал создания своих, новообразованных, только ему присущих структур» [7, с. 72].

В. Ценова в адрес индивидуализации формы применяет термин «инопараметровые», подчёркивая, что это «группа музыкальных форм, ведущими параметрами которых оказываются не традиционные для классико-романтических композиционных структур гармония, ритм и тематизм, а иные элементы» [8, с. 108]. В основе организации формы может лежать какой-либо принцип, индивидуально избранный композитором, как ведущий формообразующий: параметр сонорности, «параметр экспрессии», ритмики, звуковысотности, сериализма, и др. Каждый из выделенных аспектов специально рассматривается в книге В. Холоповой [6].

Кардинальные изменения произошли и с самим музыкальным звуком. Наряду с существующими четырьмя сторонами измерения звука – высотой, громкостью, артикуляцией, продолжительностью – возникает необходимость учёта пятого измерения, отвечающего за распределение звука в пространстве. Важное значение в создании музыкального опуса во второй половине XX века приобретают современные технические средства. Новый материал, привлечение технических средств – служат для раскрытия новых ракурсов музыкально-содержательных концепций.

Новациями отмечена область поиска новых условий концертного бытования: произведения рассчитаны на исполнение не в концертном зале, а в специально оборудованных помещениях; на музыкантов помимо задачи игры на инструментах часто возлагается актёрская функция; в акт исполнения могут вовлекаться слушатели, и даже случайные прохожие.

В связи со всем упомянутым выше в адрес сочинений как отечественных, так и зарубежных композиторов XX века всё чаще стали появляться понятия, в которых исследователи пытались охарактеризовать новые процессы: «индивидуально творимые формы» [7, с. 72], «полная индивидуализация музыкальной композиции» [6, с. 453]. Ю. Холопов же говорит о «формах индивидуального проекта» («ИП»), называя это феноменом новой формы Новейшей музыки: «одно из его коренных свойств – неповторимость формы, её «одноразовость», что полностью порывает с феноменом традиционной формы» [9, с. 260].

Революционные изменения в области музыкальной формы в XX веке музыковеды стремятся осмыслить в контексте общей типологии форм. Так, например, Т. Кюрегян предлагает различать: «типовые формы классико-романтической ориентации; типовые формы неклассической ориентации; нетиповые свободные сочиняемые формы» [10, с. 201].

Подводя некоторый итог сказанному, отметим, что приведенные определения – «индивидуальный проект», «индивидуально творимые формы», «инопараметровые» формы – являются синонимами и обозначают одно и то же явление в области музыкальной формы во второй половине XX века.

Одними из первых в нашей стране, кто обратился к форме по индивидуальному проекту, были такие яркие представители отечественного музыкального авангарда второй половины XX века, как: А. Волконский, Л. Грабовский, С. Губайдулина, А. Шнитке, Э. Денисов. В творчестве Денисова произведения в «форме по индивидуальному проекту» составляют весьма обширную группу.

У каждого композитора есть своя мотивация при работе над сочинениями, форма которых является собой пример «индивидуального проекта». Какая идея руководила Денисовым при работе над созданием опусов такого рода?

Главнейшую идею своего творчества автор выразил в одном из интервью, озаглавленном «Нужно искать новую красоту». Мысль о стремлении к красоте, о поиске красоты композитор подчёркивал неоднократно: «Я не воспринимаю музыку из которой изгнана красота» [11, с. 10], или иными словами: «Красота – одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощутимо стремление к поиску новой красоты. При этом речь идёт не только о красоте звучания, которая, конечно, не имеет ничего общего с красотой» [12, с. 39].

В чём для Денисова заключена идея красоты? В своих статьях композитор отметил некоторые принципы, обязательные по его мнению, для искусства XX века: форма не должна следовать схеме, форма проявится в процессе сочинения: «Форма должна рождаться сама собой, в процессе сочинения» [11, с. 31], или подобное: «Считаю, что когда сочиняешь, то не нужно думать о форме как о чём-то предзаданном. Форма есть то, что ещё только должно родиться в процессе создания музыки: музыкальная форма всегда уникальна, нет двух сочинений в одной и той же форме» [13, с. 68]. Особо значимы для Денисова драматургические задачи сочинения: «Драматургические принципы важнее, чем схема, и надо развивать их, а не моделировать схему» [11, с. 31].

В денисовском понимании можно выделить несколько инструментов для создания новой музыкальной красоты. Прежде всего – это расширение современного оркестра с целью появления новых звучаний: «То, что современный оркестр становится зачастую тесен для точного воплощения новых идей, вполне естественно» [14, с. 47]; и обращение к различным типам техники, как к способу расширения способов оперирования материалом: «Советские композиторы в последние годы начинают всё шире и шире экспериментировать, расширяя рамки своего музыкального языка и применяя новые типы техник, родившиеся в XX веке, и в этом можно видеть хороший залог против основной опасности, грозившей нашей музыке в послевоенные годы, – опасности академизации» [15, с. 34].

Важнейшую роль отводит Денисов и новому параметру, стремясь в каждом сочинении к созданию особого многомерного музыкального пространства: «Кроме того, для меня очень важно пространство. Я терпеть не могу, где музыкальное пространство одномерно» [16, с. 58].

Красота мыслилась композитором через расширение материала искусства. В сочинениях Денисова эта идея проявилась по-разному. Один из аспектов – привлечение немusических предметов в качестве музыкальных. Также композитор считал, что в музыке XX столетия необходимо «введение в оркестр плёнки, как одного из обязательных звуковых компонентов» [14, с. 48]. Уже в 1964 году в своём «опусе номер один», как сам композитор говорил о «Солнце инков», автор впервые обратился к возможности звукозаписывающей техники. Присутствие плёнки в авангардном сочинении утвердилось как яркий эффект, открывающий широкий спектр новых звуковых и драматургических возможностей. Необычность идеи состоит в том, что в «Солнце инков» вокальная партия, исполняемая сопрано, чередуется с трёхголосным канонем, воспроизводимым через магнитофон. Сам канон – это записанный на магнитофонную плёнку один и тот же мужской голос в квинту с предыдущей партией. Этот звуковой эффект создает немusическую в прежние времена полифонию в новом пространственном измерении, позволяя в одновременности услышать в трёх голосах одного исполнителя.

К числу интереснейших образцов композиции по индивидуальному проекту можно отнести «Пение птиц» для подготовленного фортепиано и магнитофонной плёнки – единственное в своём роде произведение в творческом наследии Денисова, в котором соединились принципы электронной и конкретной музыки. Созданное в 1969 году, оно связано с работой Денисова в электронной студии при музее Скрябина. «Пение птиц» воплотило в жизнь сразу две идеи композитора. Одна из них – обращение к звукозаписывающей технике, вторая идея выражена в воплощении особого музыкального пространства. В этом сочинении «натуральные» звуки природы даны в записи, а «искусственные» звуки препарированных инструментов звучат в настоящем времени. Смысл произведения заключён в том, чтобы приблизить звучание инструментов к звучанию естественной природы.

Идея создания особого музыкального пространства присутствует и в «Трёх отрывках из Нового Завета». Необычность про-

изведения наглядно проявляется на уровне его конструкции замыслу композитора части этого опуса исполняются частями мессы Окегема. Таким образом, в едином времени формы-проекта соединяются два исторически музыкальных произведения: месса XV века и музыка Однако, при всей разности композиторских методов и чешских особенностей сочинения Окегема и текста XX века, Денисов здесь всё же максимально приблизил лифоническому стилю предшественника нидерландского Проблему своеобразного диалога стилей эпох – та освоенная композитором индивидуальная форма, соединяющая музыкальные пласты разных веков.

Особое музыкальное пространство возникает и в пелене застывшего пруда» для 9 инструментов (флейта, кларнета, трубы, валторны, тромбона, фортепиано, афрофона) и магнитофонной плёнки. Это второй случай Денисова, связанный с работой в студии звукозаписи. Появилось в 1991 году, когда технические возможности временной аппаратуры вышли на новый уровень, что позволило производить новые манипуляции с музыкальными индивидуальность авторского замысла проявилась в звуке нового качества: собственно сам музыкальный предмет изобретения – звук, который не имеет аналога, и создан в музыкально-акустической лаборатории.

Звуковое пространство этого опуса весьма необычно помимо создания самой материи звука влияет также на расположение на сцене исполнителей и зрителей. Музыкальный материал произведения состоит из сопоставления ковых пластов – инструментального (которое исполняется и сейчас) и электронного (записанного на плёнку). Звук магнитофона транслируется на весь зал через 16 динамиков, которые установлены по периметру зала. Исполнители менталисты составляют три группы (по три исполнителя в каждой), которые расположены треугольником на сцене. Баланс особенно распределению динамик по периметру зала достигается из динамиком, создаёт замкнутое звуковое пространство и окружает зрителей и группы исполнителей на сцене. Организация звука в пространстве как бы обволакивает зрителя, рассеивая звук, создавая стереоэффект, что само по себе необычно, так как чаще всего слушатель воспринимает звук одного источника – со сцены.

Форма по индивидуальному проекту получает новые воплощения в сочинениях, относящихся к инструментальному театру: «Голубая тетрадь» и «Пароход плывёт мимо пристани».

Говоря об опусе «Пароход плывёт мимо пристани» композитор отмечал, что это «чисто театральная пьеса» [17]. Действие, разворачивающееся на сцене, направлено на создание атмосферы шумового «простецкого» народного гуляния 30-х годов XX века. Для этого композитор обратился к инструментальному составу: шесть ударников, баян, расстроенное фортепиано. Помимо традиционных ударных инструментов ещё одну специфическую группу составляют: моты, по сути, музыкальные инструменты не музыкальные: стиральные доски и «сковородофон». Сам композитор подчёркивал, что в этом сочинении он стремился донести лирический подтекст, для чего обратился к цитатному материалу популярных советских песен.

Сочетание шумового оркестра и цитат советской музыки 30-х годов создают особое звуковое оформление, на фоне которого разворачивается театральное представление: на «пионеры» в кумачовых рубашках маршируют и выстраивают пирамиды. Возникает своеобразная аллюзия с событиями репрессивной эпохи.

Уникальность формы-проекта в «Голубой тетради» реализуется через неординарное сочетание цвета, света, возмущения инструментального театра, оригинальной текстовой выкладки. Литературным источником сочинения послужили произведения Хармса и поэзия Александра Введенского. Оба автора представители движения ОБЭРИУ, участники которого в последние десятилетия XX века мыслили себя «творцами не только нового русского языка, но и создателями нового ощущения жизни предметов» [18, с. 242-243]. Тексты представителей этого направления построены на «столкновении словесных смыслов, а в основе сюжетной канвы текстов – нарушение логических и причинно-следственных связей. Именно подобные, сгруппированные, внутренне противоречивые, ироничные тексты понадобились Денисову для реализации своего замысла. Композитор говорил, что «Голубая тетрадь» – это «сочинение-аллегория, которое связано с Россией, с тем, что происходит в нашей стране уже долгие годы» [17, с. 306].

Особую атмосферу «Голубой тетради» подчеркивает и необычный состав исполнителей. Помимо традиционных академических инструментов (скрипка, виолончель, фортепиано) в него входят подготовленное фортепиано и три группы колоколов (традиционные Campanae, и две группы подготовленных колоколов – Glass chimes – из стеклянных предметов – и Tubes metalligues – из металлических предметов). Кроме исполнителей-инструменталистов в проекте задействованы Сопрано (вокализует поэзию Введенского) и Чтец (читает прозу Хармса). Таким противопоставлением композитор подчеркивает особенности каждого из текстов: мелодичность поэтического и чеканность прозаического текста, лишенного какого-либо намёка на музыкальную интонацию. Сочинение построено на чередовании номеров, исполняемых Чтецом и Сопрано. Всего один раз за цикл (№ 2 «Рыжий человек») происходит наложение текста прозаического и стихотворного, чем особо выделена абсурдность ситуации, описываемой в тексте.

Особенности инструментального театра в «Голубой тетради» проявились в обращении к нестандартным приемам актёрской игры, которыми наделяются как солисты – Сопрано и Чтец, так и исполнители-инструменталисты. Например, № 5 «Тюк!» – это сценка, которую разыгрывают солисты, перевоплощаясь в ярких персонажей абсурдного мира Даниила Хармса. Инструменталисты же в этом номере вместо игры на инструментах, беззвучно «играют» на деках инструментов.

«Голубая тетрадь» – произведение, которое предполагает достаточно сложные постановочные условия, что связано с присутствием цветowego сопровождения на протяжении всего цикла. Цвет – один из важнейших компонентов, раскрывающих драматургию произведения. Уже сам заголовок сочинения «Голубая тетрадь» – настраивает слушателя на важное значение определенного цвета. И действительно, голубой цвет является драматургически значимым, к нему направлено всё развитие и в кульминации именно этот цвет, как воплощение идеи неба, божественного присутствия, «заливает» всю сцену. Музыкальный язык сочинения также подчеркивает важность идеи цвета

#### Библиографический список

1. Холопов, Ю.Н. К истории современной отечественной музыки: «Денисовская волна» // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. – М., 1999.
2. Лигети, Д. Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: сб. ст. – М., 1993.
3. Кюрегян, Т.С. Музыкальная форма // Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. – М., 2005. – Ч. 2. – Гл. IX.
4. Денисов, Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.
5. Холопова, В.Н. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1985. – Вып. 79.
6. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб., 1999.
7. Кюрегян, Т.С. Нетиповые формы в современной музыке 50-70-х годов // Проблемы музыкальной науки: сб.тр. – М., 1989. – Вып. 7.
8. Ценова, В.С. О современной систематике музыкальных форм // Laudamus. – М., 1992.
9. Холопов, Ю.Н. Новые формы Новейшей музыки // Теоретическое музыкознание на рубеже веков: сб. ст. / сост. и науч. ред. Е.Н. Дулова. – Мн., 2002.
10. Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. – М., 1998.
11. Денисов, Э.В. Неизвестный Денисов: из записных книжек (1980/81-1986, 1995). – М., 1997.
12. Денисов, Э.В. Нужно искать новую красоту // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. – М., 1999.
13. Денисов, Э.В. Классическое – неклассическое // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. – М., 1999.
14. Денисов, Э.В. Оркестр – сегодня // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. – М., 1999.
15. Денисов, Э.В. Новая техника – это не мода // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. – М., 1999.
16. Денисов, Э.В. О Первой симфонии // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. – М., 1999.
17. Шульгин, Д.И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. – М., 2004.
18. Друскина, Л.С. Обэриуты? – Чинари! // Музыкальная академия. – 1995. – № 4-5.

#### Bibliography

1. Kholopov, Yu.N. K istorii sovremennoy otechestvennoy muzhiki: «Denisovskaya volna» // Svet. Dobro. Vechnostj. Pamyati Ehdisona Denisova: statiji, vospominaniya, materialih. – M., 1999.
2. Ligeti, D. Forma v novoy muzhike // Djordj Ligeti. Lichnostj i tvorcestvo: sb. st. – M., 1993.
3. Kyuregyan, T.S. Muzhikaljnaya forma // Teoriya sovremennoy kompozicii / otv. red. V. Cenova. – M., 2005. – Ch. 2. – Gl. IX.
4. Denisov, E.V. Sovremennaya muzhika i problemih ehvoljucii kompozitorskoj tehniki. – M., 1986.
5. Kholopova, V.N. K probleme muzhikaljnihkh form 60-70-kh godov KhKh veka // Sovremennoe iskusstvo muzhikaljnnoj kompozicii: sb. tr. GMPi im. Gnesinihkh. – M., 1985. – Vihp. 79.
6. Kholopova, V.N. Formih muzhikaljnihkh proizvedenij: ucheb. posobie. – SPb., 1999.
7. Kyuregyan, T.S. Netipovih formih v sovremennoy muzhike 50-70-kh godov // Problemih muzhikaljnnoj nauki: sb.tr. – M., 1989. – Vihp. 7.
8. Cenova, V.S. O sovremennoy sistematike muzhikaljnihkh form // Laudamus. – M., 1992.
9. Kholopov, Yu.N. Novih formih Novejshoj muzhiki // Teoreticheskoe muzhikoznanie na rubezhe vekov: sb. st. / sost. i nauch. red. E.N. Dulova. – Mn., 2002.
10. Kyuregyan, T.S. Forma v muzhike XVII-XX vekov. – M., 1998.
11. Denisov, E.V. Neizvestnihj Denisov: iz zapisnihkh knizhek (1980/81-1986, 1995). – M., 1997.
12. Denisov, E.V. Nuzhno iskatj novuyu krasotu // Svet. Dobro. Vechnostj. Pamyati Ehdisona Denisova: statiji, vospominaniya, materialih. – M., 1999.

13. Denisov, Eh.V. Klassicheskoe – neklassicheskoe // Svet. Dobro. Vechnostj. Pamyati Ehdisona Denisova: statji, vospominaniya, materialih. – M., 1999.
14. Denisov, Eh.V. Orkestr – segodnya // Svet. Dobro. Vechnostj. Pamyati Ehdisona Denisova: statji, vospominaniya, materialih. – M., 1999.
15. Denisov, Eh.V. Novaya tekhnika – ehto ne moda // Svet. Dobro. Vechnostj. Pamyati Ehdisona Denisova: statji, vospominaniya, materialih. – M., 1999.
16. Denisov, Eh.V. O Pervoyj simfonii // Svet. Dobro. Vechnostj. Pamyati Ehdisona Denisova: statji, vospominaniya, materialih. – M., 1999.
17. Shuljgin, D.I. Priznanie Ehdisona Denisova. Po materialam besed. – M., 2004.
18. Druskina, L.S. Obehriutih? – Chinari! // Muzihkajjnaya akademiya. – 1995. – № 4–5.

Статья поступила в редакцию 01.06

УДК 784.049.1:82 (470)

*Shevlyakov E.G. PHILOSOPHIC LYRIC POETRY IN CONTEMPORARY NATIVE COMPOSERS MUSIC. ILLUSTRATED BY «PUSHKIN'S LIRIC POETRY» BY BORIS TSHAIKOVSKY AND «SIX POEMS OF MARINA CVETAYEVA» BY DMITRY SHOSTAKOVICH.* In the article it is reviewed "Pushkin's" cycle by B.Tchaikovsky and "Cvetaeva's" one by D.Shostakovich. Interpretations of philosophic lyric poetry selected by them are also analyzed here. In the musical-poetic resolution personal and social problems, intellectuality, not trivial but accurate organization of description are sorted out.

*Key words: lyric poetry, modernity, intellectuality.*

*Е.Г. Шевляков, академик Академии гуманитарных наук, д-р искусств., проф. каф. истории музыки Ростовской гос. консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону.  
E-mail: rostcons@aaanet.ru*

## **ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА В МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ. НА ПРИМЕРЕ «ЛИРИКИ ПУШКИНА» БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО И «ШЕСТИ СТИХОТВОРЕНИЙ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ» ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА**

В статье рассматриваются «пушкинский» цикл Б. Чайковского и «цветаевский» Д. Шостаковича. Анализируются трактовки отобранной ими философской лирики. В музыкально-поэтическом решении выделяются личностная и социальная проблемность, интеллектуальность, не тривиальная, но чёткая\*организованность изложения.

*Ключевые слова: лирика, современность, интеллектуальность.*

Известный музыковед Г. Орджоникидзе при анализе музыки Г. Свиридова высказал мысль, имеющую, несомненно, и более широкое значение: «Социальное и индивидуально-субъективное выступают в такой трактовке личности не как антагонистические начала, а в слитности. Более того, устремленность героя в самом субъективном моменте обнаруживает социальную характерность, а завладевшие им общественные идеи приобретают значение и окраску движения собственной души» [1, с. 32].

Подобная слитность в лирике по-особому интравертна. Вся многоуровневая диалектика индивидуального и социального «развернута» на внутренний мир человека. Личность, сама в большей мере сформированная культурной средой, сложившись и окрепнув, сама в свою очередь преломляет ее, творчески преобразуя в сознании с позиций своей внутренней структуры. Внутрличностная система ценностей проецируется на воспринимаемый слепок действительности, которая видится «согласно движению собственной души». При таком подходе тем более возрастают требования к субъективной стороне рассматриваемого двуединства. Чем сложнее и масштабнее общие проблемы, попадающие в орбиту личностного сознания, тем более развитым, зрелым должен быть внутренний мир осознающего. Отражение социума тем художественно верней и глубинней, чем более значима личность, чем выше ее масштаб.

Стержнем содержания «Лирики Пушкина» Б. Чайковского является образ самого поэта, его размышления о важных для него жизненных явлениях и, прежде всего, о самом предназначении художника, смысле его деятельности. Композитор ищет в поэзии Пушкина нравственную позицию, принцип подхода к разным сторонам жизни, будь то любовные переживания или углублённые размышления наедине с собой. Вслед за поэтом композитор видит мир с ясной и умной сдержанностью, требовательно судит его, соразмеряя его масштаб с масштабом собственного отношения к действительности, с мерой своей личности. Оценка жизненных явлений идёт не то чтобы вразрез, но глубже привычных норм их понимания. Осознание и собственных побуждений, и межчеловеческих связей лишено щадящей романтической дымки, но, при полной трезвости взгляда, не лишается сдержанной и умной одухотворённости.

Видимо, закономерно, что для этого цикла избраны не пылкие стихи, а размышления зрелой поры. Ясный взгляд не заслоняет «священный сладостный обмен» (№ «Талисман»), не обольщает «восторженных похвал минут шум» (№ 4, «Поэту»). Порой возникает не сомнение, но про ка сомнением, искус скептицизма по отношению к априор признанию значимости творческого дара (и самой жизни), мент своего рода критической проверки фундаментальных тин (№ 1, «Эхо», № 2, «Дар напрасный»). Поэтическая инт ция не лишена сожаления об уходящем, будь то любовь завершённый труд (№ 5, «Твой образ», № 7, «Труд»). Но сожаление лишено оттенка жалобы. Художник принимает ходящую жизнь как одну из её неизбежных сторон, она вносит в его миропонимание трагические обертоны, но не лоняет ценности жизни вообще. При всей трезвости, даже торой ироничности взгляда, тем более прочными, объекти реальными предстают стержневые жизненные и художест ные ценности.

Таким позитивным началом, пронизывающим всё соде ние цикла, является раскрытие и утверждение нравствен позиции поэта, в которой понимание несовершенств отнош художника и общества сплетается с убеждённостью в нех достоинстве, более того, кровной ограниченности для человека с го творческого подхода к жизни. А значит и установление к то иных, более подлинных социально-коммуникативных св взамен признанных поверхностными и негодными: «Иные, шие мне дороги права» (№ 8, «Не дорого ценю... /из Пинде ти»). Эта позиция предполагает утверждение ценности и ё ства самой творческой личности, её независимости от о принятых суждений, её права на отстаивание собственного хода». «Ты сам свой высший суд; всех строже оценишь ум ты свой труд. Ты им доволен ли, взыскательный худож?» (№ 4, «Поэту»). Достоинство художника, его устойчивость г ношению к «смеху толпы холодной» принимается как необ мое свойство самого творческого мышления. Но с другой с ны, отвергая поверхностные, клишированные социальные муникации, он одновременно нащупывает иные, более гл ные. Сама природа творческого дара требует включения