

метить, что внимание к русской музыке преломлялось не только в педагогической практике, но и в собственном композиторском творчестве Блоха: «глинкинская» целотонная гамма и «ряды Римского-Корсакова» неоднократно встречаются в эпизодах, связанных с фантастическими образами, например, в «Фантастическом скерцо». Блох неоднократно дирижировал симфониями А.П. Бородина: в Швейцарии (в Лозанне) до иммиграции, а затем в Америке (в Кливленде) в 1920-е годы.

Таким образом, «русские интересы» Эрнеста Блоха проявлялись на протяжении всего его творческого пути и во всех областях его профессиональной деятельности, оказывая определенное влияние на особенности его музыкального мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kushner, D. Bloch, Ernest / D. Kushner // The New Grove Dictionary of American Music. Vol.1. – London: Macmillan, 1986.
2. Nott, M.D. Ernest Bloch's Pedagogical writings: A Didactic Legacy of XX-the century America: Ph.D dissertation / M.D. Nott. University of Rochester (Eastman school of Music), 1985.
3. Sibley Music Library, Rochester, New York. Collection of Bloch's Pedagogical writings. Folder 23: Berkeley, 1940–1941.
4. Sibley Music Library Bloch Collection Series 2 Musical Analyses Subseries C Folder 13
5. Ernest Bloch Fund: www.ernestbloch.org

УДК 78.01

О.Ю. ВЕСЕЛИНА

Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород

ПОЛИХРОН, ПОЛИГЕН, ПОЛИРЕАЛЬНОСТЬ: ДИАЛОГИ ЭСТЕТИКО-СТИЛЕВЫХ КОДОВ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ (на примере цикла В. Сильвестрова «Пять серенад» для двух виолончелей)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению концептуальной модификации категории «музыкальная композиция» во второй половине XX века, проявлению в современном композиторском творчестве тенденций постмодерна и «нового синтеза».

Abstract. The subject of the present study is investigation of conceptual modification of category «musical composition» in the second half of XX-th century, development of tendencies of Postmodernism and «New synthesis» in contemporary composers' creation.

Ключевые слова: полихронность, полигенность, хроматизация музыкального пространства, Валентин Сильвестров, постмодерн, смешанный стиль, новый синтез.

Key words: polychronism, polygeneity, chromatisation of musical space, Valentyn Silvestrov, Postmodern, mixed style, new synthesis.

Эпоха с 50-х годов XX века – время радикальных изменений человеческого мышления, мировоззренческих установок, социальных и эстетических концепций. В музыкальном искусстве факт концептуальной модификации с этого времени самой сути понятия «композиция» ныне считается аксиоматичным. Эпоха исторической всеохватности (полихронности), «универсализации горизонтальной (пространственной) и вертикальной (временной) координат бытования музыки» [3: 55] принесла с собой трудноисчислимое количество самых разных стилистических направлений и течений, «хроматизацию» (термин В. Ларчикова) и даже «микрочроматизацию» всех координат музыкального пространства. Иными словами, если ранее даже существовавшие в одновременности стилевые концепты были в определенной степени замкнутыми, и, следовательно, музыкальная вселенная – дискретной, то во второй половине XX столетия существенным ее фактором оказывается полигенность, реальность становится полиреальностью, и состояние ее теперь правомерно сравнить разве что с Вавилонским столпотворением, в котором стираются любые грани, становятся возможными любые, самые непредсказуемые взаимопроникновения и сочетания.

В отечественном музыкознании последних десятилетий весьма активно проявляется тенденция рассматривать процессы, происходящие в музыке рубежа XX – XXI веков, с точки зрения влияния на них реальности постмодерна. Как пишет Елена Зинькевич, «нашу музыку “догнал” постмодернизм» [1: 18]; больше того, он «обрел статус мейнстрима. Не быть постмодернистом стало неприлично» [2]. И даже: черты постмодернизма «находят в давних произведениях композиторов, которые слыхом не слыхали о нем или на дух не переносят» [там же]... Благо, само понятие «постмодерн» буквально означает «то, что *после* модерна», то есть *после современности*, однако понятие «современность», в свою очередь, не имеет сколько-нибудь строгого общепризнанного определения [7: 237–240], – следовательно, и контуры термина «постмодернизм» могут быть размыты до безграничности.

Отметим все же, что, определяя принадлежность того или иного опуса или художественного продукта постмодернизму, необходимо исходить из степени соответствия данного продукта установившимся ключевым параметрам последнего как эстетического феномена, среди которых назовем: подчеркнутую оппозиционность всему находящемуся вне его (прежде всего «логоцентристской» традиции), ориентацию на антирационализм, деструктивность (отказ от универсалий, оппозиций типа «центр – периферия», и т. п.), установку на эпатаж, «игру», разрушение жанровых и других канонов, размывание грани между высоким искусством и китчем, – то есть именно тому, что делает постмодернизм закономерным порождением нашего «разорванного», дисгармоничного времени, выражением (в генеральном смысле) тенденции *разрушения*.

Если в результате массовости таких соответствий признать постмодернистскую ориентацию определяющей в современном социокультурном пространстве, придется обозначить нашу эпоху, по аналогии с библейским высказыванием, как *«время разбрасывать камни»* (сколь симптоматична здесь характерная для постмодерна замена иерархической структуры *дерева* на децентрализованную, принципиально-множественную *ризому!*).

Антитезой данному утверждению служит выдвинутая на пороге 1990-х годов московским музыковедом Мариной Лобановой [4] концепция формирования в музыке конца прошлого столетия так называемого «смешанного стиля» и «смешанного жанра», в определении которых основополагающим понятием выступает *синтез*. Как утверждает исследователь, возникшая со второй половины 60-х годов XX века «ситуация полистилистики» с ее специфическим взаимодействием и диалогом *своего* и *чужого*, *высокого* и *низкого*, *прошлого* и *настоящего* подготовила, через преодоление дистанционности, музыкально-исторический генезис *смешанного стиля* как новой системы художественной коммуникации, в которой преодолеваются швы между *своим* и *чужим* словом, происходит ассимиляция различных временных и стилистических установок; утверждаются как органичное средство композиторского языка полипространственно-поливременные пласты, увеличивающие многомерность звукового мира и семантическую насыщенность музыкального произведения.

Насколько актуальна описанная тенденция для отечественной музыки наших дней? Иными словами, насколько жанрово-стилистический контекст новомызыкального пространства позволяет определить наше время и как *«время собирать камни»*? Что превалирует: разрушение или созидание? Постмодерн или нарождающаяся полиреальность *смешанного стиля*? Ответы на данный круг вопросов попытаемся сформулировать лишь на одном (ввиду лимитированного объема статьи) – но весьма показательном примере.

В 2002 году наш всемирно признанный современник **Валентин Сильвестров** создает цикл *«Пять серенад» для двух виолончелей*. В творчестве данного автора жанр серенады занимает в последние два десятилетия значительное место. «Пять серенад», наряду с другими недавно созданными серенадами композитора, по самой сути отрицают традиционную интерпретацию не только жанра серенады как «любвонной песни», но и жанра дуэта как такового: автор трактует дуэт не как равноправный ансамбль, и даже не как ансамбль солиста и аккомпаниатора, – а как «quasi одну виолончель соло с несколько расширенными возможностями, как бы виолончель в четырех руках» [5: 1].

Весь 18-минутный цикл исполняется в динамическом диапазоне не выше *mezzo piano*, оба исполнителя играют все время *con sordino*. Без перерывов следуют вначале «Прерванная серенада» – «Прощальная серенада» – «Утренняя серенада», а затем «Вечерняя серенада» – «Мгновения серенады» (цикл условно делится автором на две

части). Интонационная природа всех частей создает аллюзию романтической «шубертовской» серенады, однако лишенной некоего внутреннего стержня принадлежности к романтической эпохе.

Возникает аналогия с созданными Сильвестровым еще в 1970-е годы «Тихими песнями»: то же аскетическое бесконечное пианиссимо, не нарушаемое ни единым динамическим всплеском, те же мелодически размытые «мембраны» между частями вместо финальных каденций. Идея исторического возвращения, попытка совмещения (или ощущение невозможности совмещения) временных плоскостей, отстранение от мирской «суеты сует» настоящего, непрерывная «пост-серенада» безвозвратно ушедшему прошлому (или, быть может, интимное общение с прошлым через серенады-послания?)... Как заметил коллега композитора, Александр Щетинский, «это не столько музыкальное явление, сколько человеческий феномен, который можно понять исключительно в контексте нашей страны и биографии автора. Без такого контекста, то есть без знания изнутри наших недавних и нынешних реалий, а также конкретных фактов биографии Сильвестрова, без личного знакомства с ним вряд ли можно понять смысл того, что он делает последние годы, смысл всех его бесконечных ретро-вариаций и повторения одного и того же из сочинения в сочинение» [8].

Вскоре после создания «Пяти серенад» жанр виолончельного дуэта пополняется еще двумя, на этот раз “дарственными”, дуэтными опусами В. Сильвестрова – «2. 06. 1810... к дню рождения R. A. Sch.» и «21. 03. 1685... к дню рождения J. S. B.» (оба написаны в 2004 году).

Три упомянутых сочинения композитора опираются – прежде всего в *интонационном* отношении – на каноны неоромантизма, характеризуясь в то же время на *лексическом* уровне типично постмодернистским изъятием материала из его родной среды обитания. Тем не менее, в *эстетическом* и *духовном* плане все они направлены на созидательный процесс «собираания камней»: это попытка силой памяти созидать настоящее из разрушенного временем прошлого; более того – сверхзадача создания духовно-энергетического импульса силы, достаточной для единения временных пластов в общем поливременном континууме.

Эстетика постмодерна считает, что чистота искусства утрачена, что современный художник имеет дело не с «чистым» материалом, ибо весь он уже культурно освоен прошлым, и потому произведение ныне существует лишь как сеть аллюзий на другие произведения, как совокупность цитат. «Мерцающая эстетика» постмодернизма отказывается от антиномий *разрушение - созидание, серьезность - игра*, предпочитая «философствование без субъекта». Вектор взгляда постмодерна направлен или в *прошлое*, или – может быть, даже чаще, – в *никуда*.

М. Лобанова, вслед за многими философами, проповедниками-«эзотериками», говорит о создании в наше время единого многомерного космоса искусства, о диалоге *сосуществующего* прошлого и настоящего, европейского и внеевропейского, о пере-

ходе от эпохи противопоставления – к эпохе *синтеза*. Стремление возвратиться к духовным корням, первоначально сакральному предназначению искусства как *духовного акта* – на наш взгляд, явление не менее значимое сегодня, как в отечественном, так и в зарубежном музыкальном творчестве, и вектор этого явления направлен в *будущее*.

Идея слияния традиционного и новаторского в новом смысловом качестве, эталон звучания как стереофония известного, интерпретированного и вновь изобретенного, неожиданного – программные установки многих авторов академической музыки новейшего времени. Для иллюстрации сказанного предоставим слово еще одному композитору:

«Бурная смена музыкальных течений, стилей, мод в наше время зачастую порождает сумятицу в мозгах не только у слушателей, но даже у самих композиторов. Порой они останавливаются в недоумении: “Ведь все уже было! Что же дальше?” Все растущий негативизм, легко оправдываемый той суровой реальностью, в которой все мы живем, глубоким пессимизмом, ощущением бессмысленности существования и т. д., казалось бы, не оставляет места для другого, позитивного отношения к искусству.

Однако, хотя это может выглядеть наивным, я не чувствую, что к своему времени непременно следует относиться как к чему-то совершенно исключительному и абсолютно противоположному времени прошедшему. Красота формы, совершенство конструкции в музыке великих мастеров прошлого всегда вызывало мое преклонение и восхищение <...> Не отрицание и нигилизм, а продолжение и развитие – тот путь, по которому следует идти композитору независимо от того, когда и где он живет.

...Некоторые высказывания вызывали у меня удивление и даже протест. Суть одного из них сводилась к тому, что прежняя тональная система и додекафония противоположны друг другу и любые попытки их слияния наивны, неорганичны, лишены здравого смысла. Другое: “Авангардисты не применяли сонатных форм”. Я, обожавший музыку нововенцев и питавший огромную симпатию к авангардизму 1960-х, хотел видеть в этих явлениях не отказ от прошлого, а утверждение его на новом витке, и, размышляя над тем, что хотел бы сделать сам, приходил к выводу, что это должен быть синтез, сплав всего с моей точки зрения самого ценного, некий универсум, где идея додекафонии или сонатности, наряду с другими, более старыми или более новыми, музыкальными идеями, сосуществовали бы в мире и согласии. Почти любое свое сочинение я мог бы использовать для иллюстрации вышеизложенного тезиса» [6: С. 188–189].

Мы позволили себе столь пространную цитату, ибо эти слова российского композитора **Дмитрия Смирнова** являются едва ли не лучшим манифестом генеральной идеи стилистики «нового синтеза».

Среди современных произведений, в том числе в исследуемом нами жанре виолончельного дуэта, немало композиций, интонационный язык которых базируется на синтезе с музыкальными идиомами прошлых эпох. Временные векторы синтеза могут

быть различны: наряду с романтической традицией, это также знаменный распев, фольклорные пласты, и т.д. При этом нередко полихронность сочетается с медитативно-рефлексивным характером музыки.

Принципиально важно, что обращение к лексикону прошлого в упомянутых и подобных им композициях основано на стилевом синтезе и не является возвратом к тривиальному традиционализму. В этой связи будет уместным процитировать еще одно высказывание Д. Смирнова:

«Верно, традиции в этой музыке налицо. Но все же, смею думать, они не связаны с отрицанием нового, не являются реакцией или протестом, не носят негативистский характер. Здесь отсутствует попытка смоделировать чей-то уже известный стиль, хотя черты знакомых стилей и можно обнаружить.

Это музыка тональная, но тональность ее складывается из иных кирпичиков, и соединяются они по-иному, не совсем так, как в прежние времена» [6: 194].

Хотя композитор говорит о своей музыке, его слова в полной мере могут быть отнесены к вышеназванным опусам Валентина Сильвестрова. Действительно, в современной ситуации «нового синтеза» становится первостепенным вопрос, не только из какого «строительного материала» сложено сочинение, но и **каков принцип сочленения этого материала** в конструкции.

Исследователи искусства последних десятилетий все чаще говорят о зарождении новой культурной ситуации, черты которой еще не могут быть вполне детерминированы (ввиду отсутствия необходимой исторической перспективы), но общий вектор движения, по крайней мере, в достаточной степени очевиден. Наш дискурс позволяет определить стилевую ситуацию «нового синтеза» как все более интенсивно развивающуюся и, видимо, приходящую на смену «ситуации постмодерна».

ЛИТЕРАТУРА

1. Зинькевич, Е. В ожидании себя, или «куда зовет взыскующий суцел?» / Е. Зинькович // Музыкальная академия, Москва. – 1996. – № 1. – С. 15–22.
2. Зинькевич, Е. Ещё! или «Два дня и две ночи новой музыки» [Электронный ресурс] / Е. Зинькович // «Musica Ukrainica»: Интернет-журнал. – URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-zinkevich-2d2n.html (Дата обращения: 01.11.16).
3. Ларчиков, В. Трактовка виолончели композиторами XX столетия: новая эстетика, новый язык, новая техника (к постановке проблемы) / В. Ларчиков // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики : сб. докл. Всерос. науч.-практ. конф. (Белгород, 25-26 февраля 2016 г.) : в 4 т. / Отв. ред. С.Н. Борисов. – Белгород, ИПК БГИИК, 2016. – Т.3. – С. 54–61.
4. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.

5. Сильвестров, В. Пять серенад: партитура (рукопись) / В. Сильвестров. – Киев, 2002. – 10 с.

6. Смирнов, Д. Возможен ли синтез? Авторские заметки о симфоническом прологе к опере «Тириэль» / Д. Смирнов // *Laudamus*. – М.: Композитор, 1992. – С. 188–196.

7. Современная западная философия: Словарь. / Сост.: В. Малахов, В.Филатов – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.

8. Щетинский, А. Электронное письмо О. Веселиной от 14.04.2004 г. (хранится в электронном архиве адресата).

УДК 78.06

М.С. ЕМЕЛЬЯНЕНКО

Киевская муниципальная академия танца им. Сержа Лифаря, г. Киев

ЦИКЛИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ КАК МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН (на материале украинской музыки)

Аннотация. В статье рассматривается период XX века как эпоха эволюции украинской симфонии в контексте советской культуры. Характеризуются семь этапов периодизации развития украинской симфонии, изучаются стилевые тенденции в творчестве авторов, освещаются типические показатели жанрового новаторства ведущих украинских композиторов.

Abstract. The article deals with the period of the twentieth century as the era of evolution of Ukrainian symphony in the context of Soviet culture. Characterized seven stages periodization of Ukrainian symphony, learning stylistic tendencies in the work of the authors, highlights the typical genre indicators of innovation leading Ukrainian composers.

Ключевые слова: симфонизм, украинская симфония, советская культура, периодизация, Д. Шостакович, Б. Лятошинский, В. Губаренко.

Key words: symphonism, Ukrainian symphony, Soviet culture, periodization, D. Shostakovich, B. Lyatoshinsky, V. Gubarenko.

Советская история – это значительный по протяженности этап в истории украинской музыки XX века, который ничем нельзя заменить и который является классической историей культуры XX века. Показательным является тот факт, что советские музыковеды, такие как А. Шреер-Ткаченко, Н. Гордейчук [1], В. Самохвалов [8–9], Е. Зинькевич [3–7] рассматривают историю украинской симфонии в контексте советской культуры, в связи с определенными идеологическими позициями, а также с теми стилевыми тенденциями, которые этим позициям противостоят, но и, в то же время, их развивают (потому что ничто так не развивает, как противостояние).