

В первой половине XVIII века в Германии появились и светские сочинения, структурно подобные «мадригальным» *Kirchenstücke*. Нередким стало пародирование, преобразование светских композиций в церковные и наоборот, практиковавшееся вплоть до конца XVIII века.

Часто подобные светские сочинения назывались «серенадами», *dramma per musica* и даже «ораториями». Но термин «кантата» и в светском жанре относился, как правило, к произведениям, близость которых к итальянской модели была несомненна [5, с. 21].

#### Литература

1. Зейфас Н. На телемановских торжествах // Советская музыка. 1981, № 8. С. 110–117.
2. Кулешова А. Жанры немецкой церковной музыки от евангельских композиций XVI века до мадригальной кантаты начала XVIII века // Opera musicologica. №1 [19]. 2014. С. 27–42.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
4. Рид Л. Д. Лютеранская литургия. Исследование общего богослужения лютеранской церкви в Америке / пер. В. Генке, ред. Л. Генке. (Philadelphia: Muhlenberg Press, 1947). М.: Фонд «Лютеранское наследие», 2003. 638 с.
5. Krummacher F. The German cantata to 1800 // Cantata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.21–32.
6. Neumeister E. Geistliche Cantaten, Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage; Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht. Halle in Magdeburg, 1705. 194 s. Электронный ресурс. URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00036860/images/index.html?id=00036860&fp=eayayztszewqfsdrxswxdsydxs&no> (дата обращения 14.04.2016).
7. Schering A. Geschichte des Oratoriums. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 647 s.
8. Snyder K. J. Neumeister, Erdmann // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.17 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.791–792.
9. Timms C. The Italian cantata to 1800 // Cantata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P.8–21.

## Andrey DENISOV Formation of stereotypes in the structure of a musical text

The article investigates general mechanisms of formation and perception of stereotypes in musical texts. The article shows historical variability in interpretation of stereotypes during the different periods of time. Moreover, it focuses on a relationship between stereotypes and principles on which a musical text is based.

**Key words:** stereotype, text, semantics, structure, mechanisms, perception.

## Андрей ДЕНИСОВ О механизмах формирования стереотипов в структуре музыкального текста

В статье исследуются общие механизмы, лежащие в основе формирования и восприятия стереотипов в структуре музыкального текста. Показана историческая изменчивость в интерпретации стереотипов в разные периоды, а также их связь с глубинными принципами, лежащими в основе организации музыкального текста.

**Ключевые слова:** стереотип, текст, семантика, структура, механизмы, восприятие.

Выражения «стереотип», «штамп», «шаблон» в большинстве случаев вызывают негативные ассоциации. Они устойчиво связываются в сознании с представлением об отсутствии оригинальности и творческой фантазии, ограниченности мышления, бездарности. В результате они фактически оказываются синонимичными антитворческому началу. Автор, их использующий, как

будто не может создать нечто новое, поэтому копирует (сознательно или бессознательно) уже готовые образцы, работает по схеме, не умея найти свою собственную художественную мысль.

Вместе с тем, хорошо известно, что в определенные эпохи роль стереотипов и шаблонов была необычайно высокой, отнюдь не встречая при этом отрицательной

реакции у аудитории. Именно они становились основой творческого мышления устной поэтической и музыкальной традиции Средневековья. Велика их роль в искусстве периода классицизма, что вовсе не препятствует восприятию его самобытности и неповторимости. В другие же периоды стереотипы и шаблоны либо тщательно изгонялись из художественного пространства, либо же отношение к ним было принципиально избирательным.

Таким образом, понятие «стереотип» нуждается в адекватной оценке как в типологическом, так и историческом аспекте. Впрочем, задача настоящей работы более скромна и локальна; на отдельных примерах мы попытаемся показать некоторые особенности функционирования стереотипов в европейском музыкальном искусстве XVIII–XX веков.

В целом, исследование стереотипов может иметь следующие аспекты:

- семиотический;
- интертекстуальный;
- эстетико-психологический;
- историко-культурологический.

Очевидно, что все аспекты тесно взаимосвязаны. Вместе с тем, первые два в большей степени апеллируют к общей природе и механизмам функционирования стереотипов. Вторая же пара аспектов обращена к проблеме восприятия и действия стереотипов в контексте определенной культурной традиции, включающей систему эстетических предпочтений, устойчивых в сознании аудитории, а также следование/отрицание их в индивидуальном творчестве. Таким образом, роль стереотипов оказывается обусловленной как логикой развития законов, лежащих в основе собственно музыки как вида искусства, так и общехудожественными ориентирами, актуальными в соответствующий период.

Ситуации проявления стереотипов в аналитическом ракурсе можно представить так:

1) в структурной плоскости

- на уровне грамматики (то есть, обусловленность формирования стереотипов действием языковой системы музыки — ладовой, фактурной, метроритмической организацией);
- на уровне «лексики» (актуализация стереотипных ситуаций, благодаря определенным формулам — мелодическим, фактурным, ритмическим, имеющим устойчивый статус в коллективной памяти). При этом сам факт стереотипности решения может заключаться как в положении элемента в конкретном месте структуры текста, так и в конкретном его оформлении.

2) в семантической плоскости — здесь надо ограничивать стереотипы, связанные с имманентно-музыкальной плоскостью сочинения, или же с внемузы-

кальной (например, либретто музыкально-театрального сочинения).

Наконец, необходимо учитывать возможность проявления стереотипов на разных организующих плоскостях произведения, к которым относятся конкретное интонационное воплощение, композиция, жанровое решение.

Следует иметь в виду, что в любом случае проявление стереотипов в музыке предопределено действием художественной функции, обуславливающей их принципиальное отличие от нехудожественных ситуаций. Так, ясно, что вербальное высказывание при составлении, например, юридических документов, во-первых, должно быть понятно неограниченному кругу лиц, во-вторых, иметь однозначно интерпретируемый облик. В художественном же контексте обычной является актуализация смысловой неоднозначности, а в исключительных случаях — программируемая автором возможность непонимания текста реципиентом. Парадокс заключается здесь в том, что в сфере словесного творчества для этого используется тот же исходный языковой материал, что и для бытовой речи, но с иной функциональной направленностью и с особой организацией высказывания. Музыкальный язык изначально имеет только художественную функцию, обуславливающую потенциальную возможность для безграничной индивидуализации структурно-семантического измерения. Отсюда — крайняя подвижность как в воплощении стереотипных/нестереотипных ситуаций, так и той роли, которую они выполняют в художественном тексте.

\* \* \*

Общий механизм восприятия стереотипности/нестереотипности решения основан на принципе следования/нарушения в произведении инерции модели восприятия, сложившейся в коллективной памяти<sup>1</sup>. Она формируется, во-первых, благодаря многократному использованию (можно сказать, тиражированию) подобного решения в типизированном виде, приводящему к высокой степени его предсказуемости. Во-вторых, ее действие обусловлено объективными свойствами самого решения. Правомерно говорить о следующей закономерности: чем меньше синтагматических и парадигматических вариантов допускает данный элемент, тем более он будет склонен к стереотипизации. То есть, она может возникнуть, если гармонический оборот, мелодическая или фактурная формула существует в ограниченном числе конкретных версий, и ее положение в контексте целого также четко фиксировано.

Кроме того, чем больше параметров текста охватывают подобные ограничения, тем больше шансов

<sup>1</sup> Ю. Лотман отмечает, что важное условие организации поэтического текста заключается в одновременной ожидаемости и неожиданности всех элементов его структуры [5, с. 128]. Следует подчеркнуть, что в этом соотношении одно из начал может превалировать над другим — в зависимости от художественных ориентиров как конкретного автора, так и целостной эпохи.

у элемента обрести статус стереотипа. Так, в классической гармонии каданс (как и ряд других оборотов) имеет определенную функциональную организацию и последовательность аккордов, нередко связанную с четко предписанными метrorитмическими позициями. Но в зависимости от конкретного мелодического и фактурного решения они могут обретать разнообразное воплощение. Если же для оборота и оно будет жестко предопределено, он тут же с большой вероятностью превратится в клише.

При этом в разные исторические эпохи изменчивой оказывается не только эта модель, но и само представление о том, актуальна ли вообще ориентация на соблюдение определенных норм, или нет. В результате и восприятие нестандартности решения неизбежно оказывается подвижным и изменчивым.



Например, хорошо известно, что в музыке европейской традиции до XX века была нормативной терцовая структура вертикали. Поэтому использование в «Хаосе», открывающем сюиту «Стихии» Ж. Ребеля, семизвучного кластера (Пример 1) в начале XVIII века могло восприниматься только в одном ключе — как радикальное нарушение привычных языковых норм. Напротив, в XX веке применение подобных комплексов стало настолько привычным, что появление консонирующих терцовых вертикалей могло бы стать «нарушением правил», если бы не крайняя плюралистичность и индивидуализированность языковых систем этого периода, ставящая под сомнение саму правомерность понятия «стереотип». Точно также и нормы метrorитмической организации до XIX века исключали общепринятое обращение к смешанным размерам<sup>2</sup>. Поэтому их использование было возможно лишь в исключительных ситуациях — как особенно радикальное средство (в сцене сумасшествия главного героя из оперы «Орlando» Г.-Ф. Генделя — Пример 2).



Аналогичным образом законы мажоро-минорной ладовой системы диктовали определенные «нормы» интерпретации гармонической логики в соотношении с композиционной структурой сочинения XVIII века. В соответствии с ними ее начало и конец предполагают максимальную степень устойчивости и завершенности (либо I ступень, либо тоническое трезвучие). В результате редкие примеры использования остродиссонирующей гармонии в начале композиции неизбежно воспринимались как экстравагантные, выпадающие из привычной системы ожиданий. Не случайно они применялись в определенном художественном контексте — жанровом (неустойчивое начало фантазии с-moll В. А. Моцарта), сюжетном (первая сцена третьего акта «Празднеств на Пафосе» Ж. Мондонвилля, в которой фурия Тизифона преследует Психею — Пример 3).



Использование стереотипных музыкально-лексических формул во многом обусловлено особенностями грамматических систем музыкального языка того или иного исторического периода. Как известно, роль стереотипных мелодических, ритмических, фактурных клише в XVIII веке была необычайно высока. Подчас они обретали знаковую функцию, в определенных взаимоотношениях воплощая конкретные немusические значения (такова система средств, соответствующая «янычарскому стилю» периода классицизма<sup>3</sup>, масонские музыкальные «символы»<sup>4</sup> и т.д.).

При этом в восприятии подобных формул важным было не их происхождение, а то, как они интерпретируются. В эпоху барокко, например, акцент нередко заключался отнюдь не в том, что из себя представляет тематический материал, но как он разрабатывается композиторами (отсюда проистекает значительная роль заимствований чужого материала). На первом плане находилось искусство развития тематизма, его модификаций; об этом свидетельствуют бесчисленные вариации basso ostinato, обычно создававшиеся на абсолютно типичные темы, но индивидуальные в плане трактовки формы. Одновременно формульный тематизм обретал коннотации в определенном немusическом контексте, конкретизировавшие или дополнявшие его центральное значение (в первую очередь это касается риторических фигур, а также тематических элементов, связанных с литургическими источниками например, мелодиями хоралов).

<sup>2</sup> Еще в 1699 году Ш. Массон писал: «Хотя, казалось бы, существует большое количество разных тактов, мне кажется, что будет полезно предупредить, что делят его только на два числа — два и три» [6, с. 73].

<sup>3</sup> См. подробнее [4, с. 119–124].

<sup>4</sup> См. [7].

Пример 4

Я. Зеленка. Реквием. Introitus



При этом внемузыкальные значения самого формульного элемента и контекста могут находиться в разных отношениях. Например, в основе тематизма Introitus Реквиема Я. Зеленки ZWV 48 лежит фигура креста (Пример 4). Ее значение обретает новые оттенки, благодаря тексту «Requiem aeternam», но одновременно и его восприятие получает новую «тональность», благодаря семантике этой темы<sup>5</sup>.

В мессе d-moll А. Лотти эта же фигура лежит в основе раздела «in Gloria Dei Patris» (Пример 5), оказывая управляющее воздействие на его восприятие. А в фуге cis-moll из первого тома ХТК И. С. Баха (Пример 6) оно имеет и вовсе открытый характер, будучи лишенным однозначных семантических ориентиров.

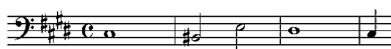
Пример 5

А. Лотти. Месса d-moll. In Gloria Dei Patris



Пример 6

И. С. Бах. ХТК, первый том. Фуга cis-moll



Таким образом, стереотипные средства именно в силу своей «отработанности» в художественной практике с одной стороны вызывают у аудитории относительно устойчивый обобщенный спектр ассоциаций, имеющих четко направленный характер. Вместе с тем, они могут быть конкретизированы, допускают индивидуализацию в прочтении. Она происходит либо за счет новых контекстуальных отношений, в которые вступают эти средства, либо за счет их внутренней детализации.

Пример 7

Г.-Ф. Гендель. Опера «Ксеркс». Ария Ксеркса из первого акта



Пример 8

Г.-Ф. Гендель. Опера «Альчина». Ария Руджеро. Второй акт, третья сцена



Пример 9

И. С. Баха. Концерт для двух скрипок с оркестром d-moll, вторая часть



Показательны также решения формулы верхнего нисходящего тетра хорда у Г.-Ф. Генделя (ария Ксеркса из первого акта одноименной оперы, ария Руджеро из третьей сцены второго акта «Альчины») и И. С. Баха (вторая часть из Концерта для двух скрипок с оркестром d-moll) — Примеры 7–9. При этом можно говорить о следующей закономерности: чем более предсказуемый характер имеет общее решение стереотипного средства, тем более обобщенный интонационный облик оно предполагает, допуская вариативность в конкретизации.

В исторической перспективе интерпретация внемузыкальной семантики может быть весьма неоднозначной. Подчас в сознании складываются определенные семантические шаблоны в восприятии того или иного текста. Например, текст секвенции Dies Irae в XIX веке во многих случаях вызывал у композиторов ассоциации с образами неистовой ярости и катаклизмов Страшного суда (достаточно вспомнить Реквиемы Г. Берлиоза и Дж. Верди).

Между тем, для XVII–XVIII веков подобная трактовка далеко не всегда была единственной — таковы ликующе бравурные Dies Irae М. Гайдна (неоконченный Реквием B-dur), Я. Зеленки (Реквием D-dur), радостно торжественный у А. Адльгассера, Н. Йомелли (Пример 10), и даже легкомысленно игривый у П. Торри.

Аналогичная ситуация связана с текстом Magnificat, который наряду с радостно-ликующим решением подчас вызывал у композиторов и прямо противоположные ассоциации, как будто напоминая о пути страданий — воплощение Христа от Богородицы представляет лишь начало пути искупления мира от греховной смерти. Таково скорбно величественное начало Магнификатов С. Каприкорнуса (из «Opus musicum») и А. Вивальди (RV 610).

<sup>5</sup> Еще один пример — первая тема фуги Kyrie eleison из Реквиема В. А. Моцарта, основанная на обороте saltus duriusculus. Она имеет очевидное сходство с темой аналогичных разделов Реквиема Г. Вернера и Реквиема d-moll Й. Крауса (они, кстати, также решены в форме фуги), а также с темой фугато из Dies Irae Реквиема F-dur А. Лотти. Напомним, что она же обнаруживается в сочинениях Д. Букстехуде (фуга g-moll), И. С. Баха (тема фуги a-moll из второго тома ХТК), Г. Генделя (хор «And with his stripes» из второй части «Мессии»), Й. Гайдна (финал Струнного квартета f-moll op. 20 № 5).

Пример 10

Н. Йомелли. Реквием Es-dur. Dies Irae



Весьма выразительным, кстати, выглядит тот факт, что у А. Вивальди материал начала Магнификата звучит также в *Kyrie eleison* RV 587 и в разделе «*Et incarnatus est*» (!) из *Credo* RV 591. Близкое в фактурном и гармоническом плане решение использовали и другие композиторы — см., например, «*Et incarnatus est*» из Мессы d-moll А. Лотти и «*Crucifixus*» из Пасхальной мессы Я. Зеленки. Не исключено, что сходные (в том числе, относительно стереотипные) интерпретации *разных* вербальных текстов могут свидетельствовать о глубинных смысловых аллюзиях, связывающих их между собой.

В целом, очевидна изменчивость и самих художественных функций стереотипов в разные периоды. Например, в сюжетах оперы *seria* XVIII века заметна большая роль «штампов», стереотипных ситуаций, спокойно мигрировавших из одной оперы в другую. Им соответствует и вполне определенное музыкальное решение<sup>6</sup>. Но в разном контексте их интерпретация будет варьироваться. Внешнее обновление сюжета, необходимость его качественно нового содержания здесь явно находится на втором плане. По сути дела — это художественное пространство, в котором важным оказывается не внешняя и predetermined новизна общего решения<sup>7</sup>, а потенциальная новизна его восприятия, индивидуальной интерпретации в аудитории.

Сюжеты опер *seria* с одной стороны представляют идеальный, фантастический в своих основах мир, воплощающий образ ценностного совершенства. С другой стороны — поведение, переживания и поступки героев как будто напоминают аудитории их собственный мир. Любовь, ревность и измена присутствуют и в нем, и в этом вымышленном пространстве, связывая их осязаемыми нитями. В результате слушатель обретает возможность поставить себя на место персонажа, перенестись в этот мир, отключившись на некоторое время от обыденной действительности. В соединении иллюзорной и психологически-реалистичной модальностей и заклю-

чается особая конфликтная динамика художественной системы этого типа спектакля.

Впрочем, адекватное понимание стереотипов в оперных сюжетах подчас оказывается еще более сложным. Так, известно, что к французской опере барокко особую роль играли сцены колдовства и волшебства, когда на сцене разыгрывались целые обряды, подчас довольно жуткого содержания. Среди наиболее известных примеров — сюжеты про Медею, Армиду, Цирцею и т.д. С одной стороны очевидна общая склонность эпохи барокко к сверхъестественному, потустороннему и фантастическому. С другой — именно по отношению ко французской опере необходимо учитывать роль реальных исторических событий: с магическими обрядами многие представители парижской аудитории были знакомы непосредственно, а судебные разбирательства дел об отравлениях и колдовстве имели довольно широкий общественный резонанс [см. об этом, например: 2].

В целом приходится учитывать многоплановость контекста того или иного художественного явления. Он неизбежно складывается как из общих ориентиров эпохи, так и относительно локальных ситуаций. Их взаимодействие может иметь как согласованный, так и рассогласованный характер, но в любом случае оно создает состояние особого «напряжения» в восприятии сюжетного материала. Таким образом, роль стереотипов в структуре сюжета неизбежно имеет историко-культурную обусловленность, в зависимости от нее варьируется и их масштаб — от максимально высокого до низкого.

Трансформация отношения к стереотипам в опере была неизбежна в условиях изменения эстетической ситуации. Она проявляла себя как в сфере пародии, так и в области опытов радикальной реформы оперного жанра. Особенно резким отношение к ним стало в XIX веке. Так, описывая свои впечатления от «Линды де Шамуни» Г. Доницетти, А. Даргомыжский писал: «Об этой музыке говорить нечего, [...] когда медаль или монета отчеканены и описаны, надо ли еще описывать следующие за ними медали или монеты, которые чеканятся по той же форме и тою же машиною?» [3, с. 23]. В контексте культуры XIX века обращение к стереотипным решениям подчас оказывается исключенным из системы эстетических координат уже по причине направленности мышления композиторов на индивидуализацию системы средств и перестройки привычных стратегий восприятия.

О том, насколько острой оказывается проблема нарушения стереотипов в XX веке, свидетельствует, в част-

<sup>6</sup> При этом, конечно, не следует делать вывод о его полной предсказуемости и однозначности. Подчас даже относительно стандартные ситуации могли быть решены в довольно неординарном освещении: так, ария Ликиды из второго акта «Олимпиады» Дж. Перголези, в которой герой готов свести счеты с жизнью, внешне решена в аффекте арии *di bravura*, который разрушают лишь отдельные интонационные элементы, не вписывающиеся в ее картину. В результате семантика этого второго плана оказывается ведущей в восприятии целого, нарушая инерцию его восприятия.

<sup>7</sup> Не случайно отступление от жанровых и сюжетных канонов в опере *seria* имели исключительный характер: трагические финалы, решенные в виде речитатива вместо традиционного краткого ансамбля (см., например «Катон в Утике» П. Торри, Л. Винчи и т.д.), неизбежно создавали эффект резкого нарушения инерции восприятия.

ности, тенденция к размыванию жанровых границ, их крайней подвижности в современном искусстве. Причины этого процесса многообразны. С одной стороны, они связаны с расширением жанровой перспективы в целом, с другой — частой многозначностью авторского замысла, не укладывающегося в привычные каноны, и приводящей к невозможности четкой дефиниции благодаря самой природе созданного произведения<sup>8</sup>.

Следует учитывать и расширение самого объективного содержания в трактовке того или иного жанра. Например, в период классицизма под симфонией, как правило, понималось созданное по относительно определенным законам произведение, впоследствии же произошло полное их разрушение. В результате многие жанровые определения обретают крайнюю степень открытости, и словом «симфония» сейчас может называться почти все, что угодно. Нередко сходная ситуация происходит и с оперой. Ею становится и камерная, небольшая драматическая сцена («Смерть поэта» С. Слонимского), и даже сочинение, вовсе не имеющее вокальных партий (инструментальная опера Е. Петрова «Ольга российская»).

Опасность размывания жанровых критериев очевидна: жанровое обозначение для Автора подчас превращается в формальность, необязательную (в плане его объективного содержания) условность, в то время как в действительности оно предполагает определенную программу восприятия, связанную с исторически обусловленной традицией существования жанра<sup>9</sup>. Новое произведение неизбежно воспринимается на фоне этой традиции, одновременно поддерживая ее и обновляя. Разрушение же жанровой программы восприятия неизбежно будет ставить перед слушателем трудноразрешимые (или же вовсе неразрешимые) вопросы, на которые он, в общем то, и не обязан искать ответы. Их напряженный поиск вряд ли увенчается успехом, а состояние угадывания, в котором слушатель будет находиться, отнюдь не приведет его к адекватному постижению замысла автора. Как это ни парадоксально, абсолютное следование шаблонам и полное их отрицание могут дать одинаковый результат — дезорганизацию внимания реципиента. В первом случае оно произойдет из-за однонаправленного следования инерции восприятия, рождающей эффект предсказуемости всех событий, во втором — благодаря ее разрушению, не дающему слушателю возможности найти устойчивые ориентиры в художественном пространстве произведения.

\* \* \*

В заключение отметим, что формирование и функционирование стереотипов в структуре музыкального текста находится также в зависимости от глубинных принципов, лежащих в основе его организации. В ней, как правило, преобладает один из двух ракурсов: лежащие в его основе имманентные принципы, или же закономерности, обусловленные внетекстовой реальностью. В первом случае внутреннее строение текста детерминирует его восприятие, направляет его в определенном ракурсе. Во втором сам контекст его существования формирует восприятие текстовой структуры. Очевидно, что в первом случае она будет иметь относительно жесткий и замкнутый, характер, во втором — «открытый», вариативный. В ряде случаев они могут быть обусловлены спецификой грамматических систем музыкального языка. Так, строго predetermined облик имеют закономерности мажоро-минорной системы, классицистские принципы организации фактуры и метроритма. Принципиально иные основы лежат в результативных ладовых системах<sup>10</sup>, ряде закономерностей ритмической организации музыки XX века. Формирующая роль контекста может проявляться и в текстах со свободными или изначально ослабленными синтагматическими связями.

Крайняя, предельная ситуация подобной «открытой» структуры текста — признание в качестве его фундаментальных конститутивных признаков их отрицание. Действительно, обращаясь к ряду форм искусства XX–XXI веков, невольно задаешься следующим вопросом: не происходит ли в них разрушение самой идеи текста как структурно-смыслового целого? Во всех ли случаях правомерно говорить о его существовании как феномена? В частности, об этом напоминают ситуации неограниченной алеаторики, экстремальные композиционные решения авангардного искусства<sup>11</sup>. Представляется, что и здесь категория «текст» сохраняет свою актуальность, только ее конститутивные признаки существуют в зеркальном отражении: для композиторов оказывается принципиальным их существование именно с «отрицательным знаком». Текстом признается то, что с традиционной точки зрения им не является. Таким образом, здесь проявляет свою универсальность принцип инверсии, распространяясь в XX веке на фундаментальные категории музыкального искусства. Объектом может быть признана его противоположность, явлением становится его отсутствие, точнее говоря, присутствие, но с противоположным знаком всех его признаков и критериев.

Музыкальный язык представляет собой подвижную, изменчивую и открытую субстанцию, находящуюся

<sup>8</sup> Показательно, что в отличие от академического искусства массовое направление обычно не допускает подобной многозначности, и напротив, предполагает четкое следование определенным жанровым канонам.

<sup>9</sup> Особая ситуация, предполагающая по самой своей природе нарушение этой жанровой программы восприятия — пародия, при которой рассогласование декларируемого и реального содержания является самоцелью.

<sup>10</sup> Об автономных и результативных системах см. [1].

<sup>11</sup> Это касается не только музыки; достаточно вспомнить про живопись авангардистов, литературные произведения концептуалистов (в «Очереди» В. Сорокина значительный фрагмент текста представляют чистые листы бумаги, в «Норме» — страницы с многоточиями), и т.д.

в двусторонних отношениях с текстом как свершившейся, «готовой» структурой. В то же время текст оказывается изменчивым в плане восприятия именно в зависимости от языка, детерминирующего вариативность как его личностного прочтения, так и исторически обусловленную смысловую мобильность.

Следует отметить, что эта подвижность в восприятии текста зависит и от того, какой именно организующий принцип лежит в основе его структуры. В самом общем плане она может базироваться на двух фундаментальных типах отношений: прямых и опосредованных. В первом случае компоненты текстовой структуры имеют непосредственную связь — между тематическим элементом и его внемузыкальным содержанием, цита-

той и ее значением, пародируемым объектом и самой пародией. Во втором эта связь имеет многомерный характер, опосредованный промежуточным компонентом (одним или несколькими). Так формируется глубинный уровень конвенциональной семантики, на нем основано явление цепного цитирования и образование вторичной упорядоченности нотного текста, он же может лежать и в основе музыкальной пародии. Очевидно, что все эти случаи приводят к появлению в тексте множества смысловых перспектив, а также ракурсов его восприятия; он оказывается подобен кристаллу, в глубине которого пересекается множество плоскостей, и даже самые стандартные клише и шаблоны могут обрести новое звучание.

#### Литература

1. Бершадская Т. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. 192 с.
2. Булычева А. Цирцея и ее сестры. Волшебницы в музыкальном театре французского барокко // Миф. Музыка. Обряд. Сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 103–113.
3. Даргомыжский А. Избранные письма. М.: Музгиз, 1952. 77 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
5. Лотман Ю. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство–СПб, 1996. С. 18–252.
6. Масон Ш. Новый трактат о правилах сочинения музыки // Глядешкина З. Учение о технике музыкальной композиции во Франции XVII века: Лекции и материалы. М., 2005. С. 61–160.
7. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2001. 280 с.

## Maria APLECHEEVA *Industrialisazione* by Alexey Zhivotov

The article is devoted to the general characteristic features of the symphony with chorus *Industrialisazione* by Alexey Zhivotov (1904–1964) as a remarkable example of Russian musical avant-garde on the edge of the 1920s and 1930s. The author elucidates the historical context of Zhivotov's work and focuses on the conflict relation between its form and inner contents.

**Key words:** Alexey Zhivotov, Russian musical avant-garde.

## Мария АПЛЕЧЕЕВА *Industrialisazione* Алексея Животова

Статья посвящена общей характеристике Симфонии с хором *Industrialisazione* Алексея Семеновича Животова (1904–1964) как яркого образца русского музыкального авангарда рубежа 1920–30-х гг. Автор раскрывает музыкально-исторический контекст *Industrialisazione* и заостряет внимание на конфликте формы и внутреннего содержания произведения.

**Ключевые слова:** А. С. Животов, русский музыкальный авангард.

Жизни художественного произведения, пусть даже изъятая из слушательского обихода, порой сопутствует своего рода мутация восприятия, вследствие которой, после возвращения из небытия данное произ-

ведение обретает смысл, прямо противоположный тому, который вкладывал в него его создатель. Например, слушая сегодня «Завод» А. В. Мосолова<sup>1</sup> или поставленную несколько лет назад его же «Плотину», трудно

<sup>1</sup> Александр Васильевич Мосолов (1900–1973) — композитор и пианист. Автор опер «Плотина» и «Герой»; «Антирелигиозной симфонии»; 2 концертов для фортепиано, Концерта для арфы с оркестром; 2 Туркменских сюит, Узбекской сюиты; 5 фортепианных сонат; симфонического эпизода «Завод. Музыка машин» и др.