

11. Акоюн К. З. Творчество как поиск смысла // Творчество как принцип антропогенеза. М., 2006. С. 229–306.

12. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого

фактора в языке. М., 1988. С. 21.

13. Репрезентативные виды искусства и их историческая динамика. URL: <http://cuber-art.ru/istoricheskaya-dinamika-vidov-iskusstva/68-reprezentativnye-vidy-iskusstva-i-ix.html>

M. V. VRANA. SCIENTIFIC-PHILOSOPHICAL FOUNDATION OF REPRESENTATION IN THE VOCAL MUSIC

The work is devoted to discover the basic principles, which are conductive to the research of representation possibilities of the vocal art. It intended for specialists in the area of philosophy of culture, philosophy of anthropology, cultural, history of art.

Key words: representation, vocal art, word and the music, Prototype, picture of the world.

Т. Ю. ГОРДЕЕВА

АНАЛИЗ «ИНТОНАЦИОННОГО ХРОНОТОПА» В АСПЕКТЕ КЛАССИФИКАЦИИ ПЕВЧЕСКИХ КУЛЬТУР

В статье анализируется один из основных музыкальных хронотопов – интонационный – и его особенности, которые определяются различиями во внешних пространственно-временных ощущениях коллективного сознания. Понятый в более широком смысле (как формирующий мело-интонацию и ритмо-интонацию), данный хронотоп становится основным для многих различных на первый взгляд культур.

Ключевые слова: певческая культура, традиция, мелос, ритм, интонационный хронотоп, мыслежест.

В отечественной музыкальной науке интонационный хронотоп, в первую очередь, сопряжен с интономой (единицей мелодической интонации) как единицей смысла, который несет музыка. В представлении европейцев певческий процесс неразрывно связан с качеством певучести, мелодичности звучания голоса, а певческое искусство к этим качествам добавляет интонационную точность. «Чувство мелодии, чувство фразировки и некоторые другие феномены музыкального слуха и мышления опираются на интонационный хронотоп и формируются в заданных им условиях» [1].

Интонационный хронотоп подсознательно настраивает исполнителя на выразительное (осмысленное, выражающее смысл), интонационно точное выпевание мелодии. Но только ли путем выражения звуковысотных отношений определяет интонационный хронотоп возникающие смысловые связи?

Как оказалось, об интонационном хронотопе, определяющем выразительность и художественность музыкальных явлений, можно говорить и в смысле определения им ритмосмысловых связей. Он обуславливает передачу выразительности и через ритмо-интонацию. Рассмотрим этот вопрос на примере инструментального исполнительства.

В 2005 году состоялась защита диссертации В. Бурдь по проблеме художественного интонирования на ударных. Автор на основании изучения трудов Б. Асафьева, И. Земцовского, Б. Яворского, В. Медушевского, М. Арановского, П. Анохина, В. Холоповой, Л. Баренбойма и многих других, а также опираясь на идеи М. Пекарского (выдающегося российского исполнителя-новатора на ударных), доказал гипотезу, что «художественное

интонирование на малом барабане предстает как процесс своеобразного воссоздания определенного типа движения, телесно-моторной реакции в конкретной звукоформе – ритмо-интонации, ритмо-линии... Через телесно-моторное переживание ритма исполнитель обретает некий смысл, постигает через «ритмическую информацию» самые различные явления об окружающей действительности, о самом себе». Автор отмечает, что ритм «свою истинно художественную силу <...> обретает лишь тогда, когда проживается исполнителем, наполняется его эмоционально-творческой экспрессией, то есть интонируется» [2]. При исполнении на ударных музыкант имеет дело не с интонационно-мелодическими, а с интонационно-ритмическими соотношениями, в ритмоинтонации заложен такой же важный смысл, как и в мелоинтонации.

На смыслообразующее значение ритма, например, в восточной музыке многократно указывал М. Пекарский: «В восточной музыке гармонии нет как таковой. Зато ритм очень развитый, он может существовать отдельно от мелодии... Один индийский барабанщик мне однажды сказал: “Мне нравится, как Вы играете, нам хорошо бы сделать совместный концерт, только репетировать долго придется, лет, примерно, двенадцать”. У них ударные инструменты – высокоразвитые инструменты, как скрипка, предположим, или рояль в европейской музыке <...> Чтобы научиться играть на них, им надо посвятить жизнь» [3]. Об этом же писал Р. Штайнер: «Действительно, Древний Восток может быть правильно понят лишь тогда, когда мы видим в нем страну ритма <...> где чистейшие ритмы оглашают Космос и вновь вспыхивают в

человеке как ритмическая память, – страну, где человек обитал не только как восприимчивый космического ритма, но и как творец ритма в Космосе. Вслушайтесь в Бхагават-Гиту, и вы уловите отзвук могучего ритма, который некогда жил в переживаниях человека. Вы услышите его отзвук также в Ведах, услышите сами в поэзии и литературе... Повсюду в них живет отзвук того ритма, что наполнял некогда всю Азию величественным содержанием и, зарождаваясь внутри земного окружения, создавал эти отзвуки уже в человеческой груди, в биении человеческого сердца» [4].

Таким образом, в истории музыкальной культуры выделяются «страны ритма», где интонирование смысла идет через ритмоинтонацию и «страны мелоса», где смысл интонируется мелосом. С чем связано такое разделение? Т. Чередниченко, например, связывает это с существованием «раздетых» и «одетых» народов [5]. У первых налицо присутствует ритмическая игра мышц, которая и определяет главенство ритмоинтонации.

Но можно связать причину такого разделения и с различным переживанием времени-пространства у разных культур и народов. Вот как пишет об этом переживании Ю. Лотман: «Линейное время современного культурного сознания неразрывно связано с представлениями о том, что каждое событие сменяется последующим, причем ушедшее в прошлое перестает существовать. Признак реальности приписывается лишь настоящему времени <...> смысл его раскрывается только в будущем. Отсюда стремление выстраивать события в единую движущуюся цепь и организовывать ее причинно-следственными связями <...> Древнерусское сознание исходило из иных представлений. Лежащие в основе миропорядка “первые” события не переходят в призрачное бытие воспоминаний – они существуют в своей реальности вечно. Каждое новое событие такого ряда не есть нечто отдельное от “первого” его прообраза – оно лишь представляет обновление и рост этого вечного “столбового” события» [6].

Пространственно-временные ощущения человека формируют пластику мыслительного жеста, который творит в сознании идеальные образы звуковых пространств [7]. Этот мысленный жест в отношении реального жеста, как отмечает Е. Синцов, обладает слабыми аналогиями, он имеет с ним сходство только в смысле повторяемости и направленности [8]. Пространственно-временные представления (или хронотопы) данной традиции определяют в целом мыслежестовую активность коллективного сознания. Мыслежестовая активность связывает внешние пространственно-временные ощущения, о которых писал Ю. Лотман, с внутренними музыкальными хронотопами (в частности, с интонационным). Мыслежест, например, циклических (фольклорных) культур проявляет себя как мыслежест мелькающего типа [9], характеризующийся как бы постоянным повтором

одних и тех же усилий, имеющих одну и ту же направленность. Он творит ритмо-интонационные миры и воплощается в образе вечно юного звука, который постоянно рождается, не успевая умереть [10]. В таких культурах смысл звучания укладывается в короткий удар, который вновь и вновь повторяется и повторяется, или обновляется и обновляется. Происходит непрерывный процесс рождения обновленных звуковых пространств, выражающих смысл циклического ощущения времени. Этот «удар» (цикл) не просто засчитывается как событие, он «переживается» вновь и вновь. И в этом «переживании» заключается смысл бытия.

Африканская культура дает возможность современному европейцу наблюдать пребывание человека во власти циклического (фольклорного) хронотопа. Этот внешний хронотоп порождает через мыслительную активность мелькающего мыслежеста в мышлении африканца ритмо-интонационный музыкальный хронотоп. Дж. Михайлов пишет, что «африканец не мыслит музыку <...> без ее пластического переживания. Музыка Африки – искусство прямого поглощения, где импульс важнее и структуры, и образа <...> для него сам процесс развертывания звуковой материи важнее результата, потому что моментальный, “корпускулярный”, если можно так выразиться, обмен информацией идет с необычайной интенсивностью» [11].

Если переходить к певческой культуре, то мелькающий мыслежест рождает вокальный звук, который дает физическое ощущение все обновляющихся и обновляющихся волн звучания. Поэтому, например, именно на севере Африки возникает певческая манера «улюлюканья», которая заключается в пронзительных сиренообразных звучаниях, а во многих фольклорных певческих традициях (африканских, европейских, азиатских) бытует так называемое тирольское пение (йодль), характеризующееся приемом мелькания головного и грудного регистров певческого голоса. Переживание каждого гласного звука как постоянно обновляющегося роднит певческие культуры вне зависимости от континента их локализации и исторического времени и свидетельствует об общности их пространственно-временных представлений и пластических переживаний.

В культурах, находящихся во власти линейного ощущения времени, где подобные «прочувствования» каждого обновленного повтора несущественны, теряют смысл, мыслежест «мелькания» как бы растворяется, тает вместе с утратой «переживания» цепи повторяющихся биений. Эта серия ударов представляет уже не переживаемую последовательность обновлений, а некую вибрацию, и таким образом, вместо удара, обозначающего ритм, рождается иное явление. (Например, если уменьшить амплитуду барабанного удара и увеличить частоту ударов до 440 в секунду, то возникнет звук, а именно, нота «ля» первой октавы). Переживание ритма сменяется переживанием

мелодии. Идеальное мыслительное пространство, которое создает мыслежест в этом случае, характеризуется беспредельной направленностью, а сам жест именуется рукоподобным.

Линейные ощущения времени-пространства через мыслежестовую активность рукоподобного типа связываются с интонационным хронотопом, который определяет пространственно-временные формы процесса мело-интонирования. Музыкальная иллюстрация в этом случае предстает как акмеическое, бесконечное по протяженности звучание скрипки или ферматных нот певца бельканто. Такое ощущение времени свойственно, в первую очередь, европейскому сознанию, по крайней мере, начиная с эпохи Возрождения. У певческих культур, находящихся во власти таких линейных хронотопов, соответственно на первый план выходит выпевание мелодии, т. е. певучее, протяженное звучание.

Таким образом, можно уточнить классификацию певческих культур, осуществленную в работе «К истокам певческих школ. Вариант классификации» [12], в том аспекте, что интонационный хронотоп является основным не только для вокальных традиций, определяемых хронотопом интеллектуальных состояний, но и для культур «прямого поглощения».

Существуют и такие певческие традиции, которые, видимо, находятся во власти пересекающихся пространственно-временных ощущений линейного и циклического типа. Это, например, музыкальные культуры древних кочевых народов. В коллективном сознании скотовода-кочевника обновление «столбового» события происходит, ритуал повторяется, но не обязательно в одном и том же месте (этих мест может быть множество). Коллективная мыследеятельность в этом случае характеризуется смешанным типом мыслежеста, объединяющим в себе и мелькающий, и рукоподобный типы. (Мыслежест, объединяющий в себе характеристики мелькающего и рукоподобного, носит название ротожевательного). Возникающий при этом интонационный хронотоп определяет в данном случае путь возникновения звуковых и ритмических смысловых взаимосвязей в результате совместного звучания у певца нескончаемого низкого тона и его различных тремолирующих высокочастотных обертонов. Это так называемое горловое (бурдонное) пение, присущее тюркоязычным народам Саяно-Алтая. Разновидностью бурдонного пения является пение с исоном, существовавшее в традиции древнецерковного пения [13], что, видимо, отражает кочевую историю народов Ближнего Востока.

Таким образом, мы предположили, что интонационный хронотоп можно понимать в аспекте смысловотворения не только через выстраивание звуковысотной интонации, но также и ритмической. Мы рассмотрели интонационный хронотоп через призму мыслежестовой деятельности человеческого сознания, которая определяется пространственно-временными представлениями

коллективного сознания (циклическими, линейными, смешанными). Мыслежест формирует интонационный хронотоп данной традиции и связывает внешние пространственно-временные ощущения коллективного сознания с этим хронотопом. Циклический (внешний) хронотоп влияет на проявление интонационного хронотопа через ритмоинтонацию, линейный (внешний) хронотоп влияет на проявление интонационного хронотопа через звуковысотную интонацию.

Если интонационный хронотоп трактовать в том значении, в каком он определяет пути возникновения не только звуко-смысловых, но и ритмо-смысловых связей, то можно утверждать, что он является основанием для многих, различных, на первый взгляд, певческих культур: и западно-европейских, эволюция которых привела к появлению бельканто, и африканских, и азиатских, включая тюркское бурдонное пение.

Литература

1. Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. Казань, 2003. С. 64.
2. Бурдь В. Г. Теория и методика профессионального обучения студентов-исполнителей художественному интонированию на ударных инструментах: автореф. дис. канд. пед. наук. Краснодар, 2005. С. 81.
3. Пекарский М. Умные разговоры с умным человеком // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 150–164.
4. Штайнер Р. Всемирная история в свете антропософии. М., 2002. С. 23.
5. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный, 1994.
6. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 357.
7. Гордеева Т. Ю. Музыкальный звук как феномен культуры. М., 2007.
8. Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и культуре...
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
10. Лишаев С. А. Эстетика Другого. Самара, 2000.
11. Михайлов Дж. О музыкальной африканистике // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки. М., 1973. С. 18.
12. Гордеева Т. Ю. К истокам певческих школ. Вариант классификации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 23. С. 176–183.
13. Турчин Е. Е. Пение с исоном в православной богослужебной традиции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011.

T. JU. GORDEEVA. ANALYZES OF «INTONATION CHRONOTOPOS» IN TERMS OF CLASSIFIKATION OF VOCAL CULTURES.

This article aims to analyze one of the base music chronotopos – the intonation chronotopos. This chronotopos emerges thanks to activity of decorative mental structures, as affected by extern space-time perceptions of a certain tradition by collective consciousness. In a broader sense the intonation chronotopos is a phenomenon that forms melos- and rhythm-intonation, thus, coming to the fore in various seemingly unlike cultures.

Key words: singing culture, tradition, space-time relations, Melos, rhythm, intonation chronotopos, decorative mental structures.

А. Г. КОЛЕСНИКОВ

ФРАНЦ ЛЕГАР НА РУССКОЙ СЦЕНЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

В статье рассматривается история взаимоотношений отечественной музыкальной сцены и творчества Франца Легара (1870–1948), классика неовенской оперетты. Его произведения оказали больше влияние на традиции русского театра, однако эта тема до настоящего времени практически не освещалась в нашей научной литературе.

Ключевые слова: музыкальный театр, неовенская оперетта, русская культура, театральная критика.

Долгий и плодотворный путь вместе с классиком неовенской оперетты австро-венгерским композитором Францем Легаром (1870–1948) прошел отечественный музыкальный театр, совершенствуясь на его сочинениях и одновременно углубляя художественные качества, в них заключенные. Большая история отношений Легара с Россией начинается с 1905 года и продолжается до наших дней. К началу XX века оперетта заняла собственное и заметное место в театральной культуре нашей страны, не растворилась в напряженном художественном контексте времени, спорах литературных и художественных течений. Российские театральные деятели активно усваивали и заимствовали новинки венской и берлинской сцен. В Санкт-Петербурге и Москве действовали несколько профильных антреприз, была развита структура опереточного производства. Музыкальный жанр в России к этому времени также в определенной мере осмыслен: критике оперетты посвящали свои труды поэт и переводчик Михаил Кузмин, театроведы Борис Варнеке, Стефан Мокульский, Алексей Гвоздев, режиссер Николай Евреинов, музыковед Иван Соллертинский и др. [1].

В строгом смысле началу знакомства с Легаром в России положил его вальс «Золото и серебро» (опус 79). Вскоре после первого его исполнения в Вене в 1902 году он был издан в Англии и США и как новый венский вальс начал завоевывать внимание публики. Но главным фактором проникновения сочинений композитора в Россию и началом их освоения был театр.

10 октября 1905 года в Петербургском «Зимнем Буффе» состоялась премьера «Божественного супруга» под названием «Шалости богов» при дирекции русского антрепренера П. В. Тумпакова. Это первая из известных нам документированных в прессе постановок Легара в России. В начале того же года, 27 января, было получено

разрешение цензуры на постановку «Венских женщин» (в русском переводе «Венские дамы» и «Учитель музыки»). Пьеса существовала в рукописном, затем литографированном виде и издана С. Рассохиной. Судя по экземпляру, хранящемуся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке, оригинал претерпел значительные изменения. О сценической истории этой оперетты в России данных пока не обнаружено. А «Божественный супруг», наоборот, быстро был реализован на сцене.

«Биржевые ведомости» первыми сообщили о премьере: «Вчера в 1-й раз шла немецкая оперетта малоизвестного композитора Легар [так. – А. К.] под названием “Шалости богов”. Содержание оперетки можно рассказать в нескольких словах». Далее излагается и комментируется суть пьесы: «Сюжет довольно забавен, но разработан автором не совсем удачно: оперетка скучна и, по-видимому, не понравилась публике». Затем кратко характеризуются профессиональные качества каждого исполнителя – Дальского, Бауэр, Блюменталь-Тамарина (он же режиссер), Рутковского, Никитина, Вилинского [2]. Эстетику спектакля и уровень рецензентских ожиданий передал автор еженедельника «Театр и искусство». Он отмечал, что новинка смотрится не без интереса, недурно звучит квартет второго акта, налицо приметы эффектной блюментальевской постановки: живые мраморные группы, балет амуров, шествие богов, апофеозы. Также уделяется внимание артистам [3].

Это краткие, но очень важные свидетельства первого знакомства России с «малоизвестным немецким композитором». Он как бы не имеет явного выражения собственного лица и потому его вписывают – и постановщики, и исполнители, и рецензенты, и, видимо, публика – в общий сравнительный опереточный ряд, в данном случае – оффенбаховский. И пьеса к тому располагает. В ней ищется, скорее, сходство с контекстом, а не