

А.Г. Субботняя

**ВОСТОЧНЫЕ ТРАДИЦИИ
В ЕВРОПЕЙСКОМ
МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX –
НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Монография

2011

УДК 78.01+78.036
ББК 85.310
С89

Одобрено научно-техническим советом УО «ВГУ им. П.М. Машерова». Протокол № 11 от 28.12.2011 г.

Автор: старший преподаватель кафедры музыки УО «ВГУ им. П.М. Машерова», магистр искусствования **А.Г. Субботняя**

Рецензенты:

художественный руководитель ГКУ «Витебская областная филармония»,
кандидат искусствования, доцент *Н.В. Мацаберидзе*;
профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры УО «ВГУ им. П.М. Машерова»,
доктор искусствования *Т.В. Котович*

Монография поднимает проблемы взаимодействия Востока и Запада в современном музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века.

Данное издание предназначено для искусствоведов, культурологов, музыковедов, студентов и аспирантов музыкальных специальностей.

УДК 78.01+78.036
ББК 85.310

© Субботняя А.Г., 2011
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	8
1.1 Исследовательская мысль о взаимодействии Востока и Запада в музыкальном искусстве	8
1.2 Формирование художественного контекста бинария Восток–Запад в современном искусстве	15
1.3 Типологические черты восточной и западной музыкаль- ных традиций	23
1.4 Детерминанты творческого интереса европейских ком- позиторов к восточным традициям и формы их пре- творения	35
ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВОСТОЧНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА	46
2.1 Исторические предпосылки проникновения восточ- ных традиций в европейское искусство XVIII – первой половины XX века	46
2.2 Восточная поэтика и расширение образной сферы ев- ропейского музыкального искусства второй половины XX века	58
2.3 Восточная музыкальная стилистика и обогащение язы- ка музыки композиторов второй половины XX века ...	63
2.4 Восточные принципы формообразования и трансфор- мации в области архитектоники музыкальных произ- ведений второй половины XX века	73
2.5 Восточные идеи синкретиза и модификация жанров в авангардном композиторском творчестве второй по- ловины XX – начала XXI века	84
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	102
БИБЛИОГРАФИЯ	106
ПРИЛОЖЕНИЯ	117
Приложение А. Нотные примеры	117
Приложение Б. Перечень названий музыкальных произведений (с переводом оригинального текста)	139
Приложение В. Иллюстративный материал	144

ВВЕДЕНИЕ

Восток и Запад – два вектора, две цивилизации, буддизм и христианство – две мировые религии, две ментальности. Все активнее и динамичнее в современном мире происходит взаимодействие, проникновение, конвергенция этих двух полюсов в условиях интеграционных процессов, миграций различных народностей, в условиях мгновенного обмена информацией. Данное издание посвящено претворению восточных традиций в европейском музыкальном искусстве, включающем в себя разнообразные процессы, связанные с расширением образной сферы, обогащением музыкального языка, обновлением архитектоники и трансформацией жанра авангардных композиций. В центре нашего внимания находится творчество европейских композиторов, преимущественно авангардной направленности, т.к. в нем «западно-восточные» взаимосвязи обнаружили себя наиболее полно и ярко, но главное – привели к формированию новых музыкальных явлений и к существенным изменениям в европейском музыкальном искусстве в целом.

Феномен претворения представляет собой сложный процесс, который включает в себя такие способы творческой работы с материалом, как освоение, переосмысление, переработку, преломление, творческое воплощение, трансформацию и модификацию восточного начала в европейской музыке. Изучение процессов претворения восточных традиций позволит глубже понять, что обеспечивает ценность интегративной музыкальной целостности на рубеже XX–XXI веков и в чём заключаются особенности конвергентных процессов, происходящих в современном музыкальном искусстве. Этим определяется актуальность и научная новизна данной работы.

Представленный нами период второй половины XX – начала XXI века относится к эпохе современности, включая в себя неклассический музыкальный стиль (неоклассика, новая фольклорная волна, Новая и Новейшая музыка), авангардные новации в области музыкального языка и образности, а также художественный опыт XX–XXI вв. На данный момент очевидным является то, что современное музыкальное искусство находится в процессе перехода в принципиально новое состояние, открывая горизонты для своего дальнейшего развития и свидетельствуя о глобализации единого музыкального пространства.

В данной монографии восточная и западная традиции определяются понятиями Восток и Запад, которые обозначают не географические измерения, а устойчивый коррелят, связанный со своеобразием

восточной и западной культуры и искусства. Поэтому понятийные пары *восточная и западная традиции*, *Восток и Запад* используются нами как синонимичные. С восточной традицией связаны восточный тип мышления, космологическая образность, синкретический вид творчества и т.п., с западной – европейское рационалистическое мышление, христианский этос, индивидуализация творчества и т.п. Сфера восточного начала ограничена нами музыкальной культурой и искусством стран буддийской направленности – Японией, Китаем, отчасти Индией, т.к. именно буддизм и дзэн-буддизм оказались в центре внимания композиторского интереса представителей музыкального авангарда. Западная традиция представлена музыкальным искусством Европы (куда входят Беларусь и европейская часть России) и частично Америкой (а именно, творчеством Дж. Кейджа как наиболее яркого представителя музыкального авангарда второй половины XX века, получившего европейское образование и являющегося носителем европейской культуры).

Цель настоящей работы – выявление и раскрытие актуальных форм репрезентации восточных традиций в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века.

Для достижения поставленной цели определены следующие задачи:

- уточнить и расширить типологические характеристики восточной и западной музыкальных традиций;
- определить механизмы конвергентных процессов в европейском музыкальном искусстве;
- установить историческую динамику творческого интереса к Востоку в искусстве;
- выявить особенности претворения восточных традиций и их проявление на различных уровнях музыкальной композиции в европейском композиторском творчестве второй половины XX – начала XXI века.

Объектом данного издания явилось европейское музыкальное искусство второй половины XX – начала XXI века на предмет претворения в нем восточных традиций на всех уровнях музыкальной композиции и конкретный художественный результат этого процесса. Наш выбор обоснован конвергентными процессами, происходящими в современном музыкальном искусстве в условиях глобализирующегося культурного пространства.

Восток воспринимался европейскими музыкантами как художественная метафора, как некое обобщение внеевропейского начала в целом, о чем свидетельствуют многочисленные высказывания композиторов, прежде всего, авангардной направленности. Их интерес к

внеевропейскому началу развивался от обобщенно-метафорических представлений о Востоке и восточной музыкальной традиции к основополагающим принципам дзэн-буддизма и буддизма (например, к медитации, к растворению «всего во всём», космологизму как стилям мышления с последующим конвертированием в музыкальный стиль и т.п.). Композиторы авангардной направленности изучали буддийские философско-мировоззренческие принципы (по лекциям Д. Судзуки, по трудам Ф. Ницше и А. Шопенгауэра), которые были своеобразно претворены ими в творческих исканиях. Изучение музыкальных новаций авангардных композиций дает объективную картину создания новых интеграционных стратегий и возникающих на этой основе музыкальных конструктов. Как справедливо отмечает Н.В. Савина, «изучение специфики культуры Востока как одного из компонентов целостного мира позволит, возможно, с иных позиций взглянуть на собственную культуру и по-иному осмыслить свое место в ней. Особенности общественно-исторического развития, сходные социально-экономические и культурные условия различных регионов Востока позволяют говорить о типологически родственных чертах их музыкальных культур»[120, с. 50].

В работе значительно расширен понятийный аппарат за счет таких определений и выражений, как «восточная музыкальная традиция», «новая музыкальная реальность», «музыкальная цивилизация», адаптация, рецепция (по М.А. Можейко) и др., которые уточняют научные позиции автора при характеристике явлений музыкального искусства, связанных с претворением восточных традиций на Западе.

Материалом для исследования послужило творчество композиторов – К. Дебюсси, Г. Малера, О. Мессиана, П. Булёза, К. Штокхаузена (Европа) и Дж. Кейджа (США); М. Воиновой, В. Галутвы, С. Губайдулиной, В. Мартынова, Т. Смирновой (Россия); С. Бельтюкова, Г. Гореловой, В. Копытько, В. Кузнецова (Беларусь), где претворение восточных традиций проявилось в наибольшей степени. В конце работы в приложении даны переводы оригинальных названий музыкальных произведений. Для составления общей панорамы взаимодействия между Востоком и Западом привлечен материал хореографического, театрального и изобразительного искусства.

В целом, новизна европейского композиторского творчества обусловлена приятием и пониманием восточных концептов, которые обнаружили себя в обогащенном композиторском взгляде, включающем чувственное и концептуальное, визуальное и графическое, интуитивное и рациональное начала, в модификации стилей, жанров и форм. Результаты претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве проявили себя в различных аспектах музы-

кальной композиции. Европейское музыкальное искусство второй половины XX – начала XXI века репрезентирует себя как интегративная музыкально-звуковая целостность в различных формах, как новый музыкальный этос¹.

Автор выражает огромную благодарность своему научному руководителю, профессору, доктору искусствоведения, ведущему научному сотруднику ИИЭФ НАН Беларуси, лауреату Государственной премии РБ, Татьяне Герасимовне Мдивани за научное сотрудничество и поддержку в течение ряда лет, а также современным российским и белорусским композиторами М. Воиновой, Т. Смирновой, В. Мартынову, В. Кузнецову, любезно предоставившим рукописи своих произведений.

¹ Этос (греч. обычай, нрав, характер) – термин древнегреческой философии, обозначающий совокупность устойчивых, стабильных черт характера индивида, вследствие его неизменности. С этих позиций, этос музыки – ее внутренний строй, глубинное содержание и характер, определяющий воздействия на человека.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1 Исследовательская мысль о взаимодействии Востока и Запада в музыкальном искусстве

Современные глобализационные² процессы протекают в условиях художественного диалога между различными традициями, в том числе Востока и Запада, предполагая в перспективе будущего возможность их слияния, интеграции, синтеза. Под восточной традицией (Восток) в гуманитарном знании понимается тип мышления, характерный для стран культурного родства (Индия, Япония, Китай), где одной из определяющих религиозно-философских идей является буддизм. Восточная традиция характеризуется интуитивным, эмоциональным, непосредственным восприятием мира, где определяющая роль принадлежит чувственному началу [123, с. 45].

Западная традиция (Запад) включает в себя тип мышления христианской ориентации (Европа, Америка, Россия, Беларусь), точнее европейское искусство, уходящее своими корнями в античность. Западный тип культуры характеризуют интеллектуализм, рациональный стиль мышления, преобладание аналитического инструментария и теоретических концепций. Определяющая роль на Западе принадлежит науке и разуму [80, с. 27].

Понятия Восток и Запад характеризует специфический для каждого тип сознания, ментальности, который определяет особенности культуры, искусства, формы и способы выражения художественного творчества. В данном исследовании понятия Восток и Запад используются в качестве бинарных оппозиций, прототипов соответственно восточной и западной традиций, которые при своем взаимодействии повлекли существенные изменения, трансформации не только в музыкальном искусстве, но и повлияли на значительный пласт художест-

² Глобализация – философско-культурологическая интегративная концепция, отражающая тенденции современного развития мировой истории на основе интеграции. В рамках данной концепции утверждается, что современное общество – это целостный и взаимосвязанный мир, постоянно сталкивающийся с необходимостью культурного плюрализма при решении глобальных проблем современности. При всей уникальности и неустранимости различий между отдельными цивилизациями – западной, исламской, индийской, африканской, китайской и другими, при всем их культурном, этническом, социальном плюрализме тезис о единстве мировой цивилизации уже не кажется ложной концепцией, а рассмотрение современного мира сквозь призму европоцентристского, рационального, западного видения не отвечает духу времени и глобальному планетарному мировосприятию [60, с. 39].

венного творчества. В центре нашего внимания находится феномен претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве.

К вопросам претворения Востока на Западе издавна был направлен взгляд целого ряда представителей художественно-философской и научной мысли, таких, как Ф. Ницше, А. Шопенгауэр; Н. Данилевский, А. Лосев, Т. Адорно, Л. Гумилев, М. Мамонова, В. Мартынов³ и др. Так, например, Ф. Ницше считал «буддизм религией «цивилизации», близящейся к концу, приведшей к усталости, религией для «добрых, нежных рас, достигших высшей степени духовности», считая «высшей целью буддизма – ясность духа, спокойствие, отсутствие желаний» [цит. по: 53, с. 352–353]. А. Шопенгауэр относился к учению Будды не как к религии или системе верований, а как к науке об исследовании ума и своих возможностей, науке, позволяющей всесторонне постигать свое сознание. Он писал: «Индийская мудрость устремляется в Европу и совершает коренной переворот в нашем знании и мышлении» [цит. по: 53, с. 338]. Эти философские идеи нашли преломление и повлияли на мышление многих поэтов, художников, писателей, музыкантов (например, Р. Вагнера, П. Гогена), которые интерпретировали их собственными средствами выразительности. Увлеченность буддизмом на Западе А. Тойнби назвал одной из величайших коллизий XX века. Он считал, что в мировую культуру буддизм внес сложную психологию, технику медитации, углубленную метафизику [53, с. 79]. В сравнительно недалеком прошлом трудно было бы представить мощь современных межкультурных связей и взаимовлияния, которые нашли претворение в художественном пространстве, в том числе музыкальном искусстве, во второй половине XX – начале XXI века.

В данной работе предлагается теоретическое осмысление процессов претворения восточных традиций в музыкальном искусстве западного мира, которое формировалось на основе анализа музыки и с учетом научных трудов в области теории искусства, а также на положениях, разработанных Т. Адорно [6–7], В. Мартыновым [80], М. Степанянц [126], А. Уотсом [133], В. Цуккерманом [148]. Изучение механизмов претворения восточных философских традиций на Западе, их роль и место в европейском обществе, осуществлялось на основе исследований Н. Абаева [2], Д. Судзуки [128], К. Юнга [164] и др.

³ Мартынов В.Ф. пишет: «Восточная культура направлена к гармонизации человеческого существования, к совершенствованию внутреннего мира индивида, овладении реалиями духовной энергии, ибо, во-первых, личностное сознание рассматривалось как главный и неисчерпаемый источник красоты. Именно в восточном культурном ареале родилось мнение, что Бог обитает в сердце человека: “Брахманах кошоси – ты есть оболочка Брахмана... Внутренне бессмертное я и великая космическая сила – это одно и то же”. Осознание тождественности собственной души с неизбывной вселенской душой есть истинный путь, открывающий возможность для переживания абсолютной красоты. Из уст мудрецов постоянно звучит призыв: живи своим внутренним миром, не расточай себя вовне. Познание самого себя становится ключевой задачей» [80, с. 29].

Например, К. Юнг в своих комментариях восточных вообще и буддийских, в частности, текстов пытается осуществить перевод символического языка восточной интравертной культуры не только на западный экстравертный язык, но и на «язык» психоанализа, призывая познать внутренний мир самих себя благодаря изучению мудрости Востока [цит. по: 53, с. 455].

В своих работах ученые и философы поднимают вопросы кросс-культурных связей: К. Ясперс [53], Х. Ортега-и-Гассет [53], Ж.-Ф. Лиотар [53], Г. Померанц [109], Т. Григорьева [28], М. Можейко [91], В. Степин [127] и др. Например, К. Ясперс усматривает важное средство достижения общечеловеческой коммуникации в обращении к «осевому времени», к истокам духовной общности Востока и Запада, несмотря на различие культур [53, с. 412]. Т. Григорьева считает, что Восток и Запад встретятся, когда эти крайности уравновесятся в самом человеке. «Мы переживаем момент фазового совпадения, предваряющего восхождение на новую ступень Эволюции – космического сознания» [28, с. 36]. В. Степин полагает, что синтез противоположных представлений Запада и Востока будет связан с взаимной корреляцией, взаимодействием и взаимодополнением этих двух векторов. Это будет не западная и не восточная система ценностей, а нечто третье, синтезирующее достижения современной техногенной культуры и некоторые идеи традиционных культур, обретающие сегодня новое звучание. Предпосылки этого синтеза возникают благодаря осознанию, стимулирующему поиск новых ценностей и этических регулятивов деятельности [127, с. 25–30]. В свою очередь вопросы взаимоотношений с западным обществом волновали также китайских и японских философов: Фен Юлань⁴, Ху Ши⁵, Д. Судзуки, Н. Китаро⁶. Оригинальное утверждение сделал японский философ Нисида Китаро: «Восток и Запад самопознаются друг в друге» [цит. по: 53, с. 264].

У истоков своего рода «ориентализации» западного музыкального искусства стояли философы А. Уотс⁷ [133] и К. Юнг [164], которые исходили из модели «встречи Востока и Запада». Общее между ними – поиск «иного», что было связано с преобразованием и западного, и восточного сознания. Однако, для каждой цивилизации (восточ-

⁴ Фен Юлань (1895 – 1990) – китайский философ, создатель нового неоконфуцианства.

⁵ Ху Ши (1891 – 1962) – китайский философ.

⁶ Нисида Китаро (1870 – 1945) – японский философ, осуществил двойное преобразование: трансформировал дзэн в философию впервые в истории этой религиозной традиции и в то же время впервые трансформировал восточную философию в дзэн-буддийски ориентированную философию. Но нельзя связывать философию Н. Китаро с дзэн-буддизмом. В своих работах «Исследования блага» (1911), «Искусство и мораль» (1923), «От действующего к созерцающему» (1927) замечен возросший интерес к восточному интуитивизму в купе с западным. Возможно, эти труды оказали влияние на религиозно-философские воззрения Дайсэцу Судзуки, который являлся учителем Дж. Кейджа.

⁷ Алан Уотс – философ-религиовед, главные темы философско-публицистического творчества: «Встреча Востока и Запада», «взаимопроникновение христианства и буддизма» [133].

ной или западной) существуют различные ценностные ориентиры (по отношению к Богу, миру, человеку, культуре или искусству). Например, социолог М. Вебер считал, что «только для западной культуры характерно стремление преобразовывать мир... Напротив, для культуры Индии характерна тенденция отрицания мира, корни которой – в представлениях индийской религии (индуизма и буддизма) о майе (мире как иллюзии). В свою очередь для китайской цивилизации существует тенденция приспособления к миру, которая вытекает из конфуцианских и даосских представлений о божественности мира. Ни в культуре Китая, ни в культуре Индии не известны понятия развития и линейного времени...» [цит. по: 52, с. 342].

Вопросы адаптации восточных традиций на Западе в российском и белорусском искусствоведении не получили целостного освещения, хотя и привлекали на протяжении последних лет все большее внимание со стороны исследователей. В первой половине XX века Б.В. Асафьев обратил внимание на Восток, но его работы касаются проблем национальной самоидентификации советского и арабского Востока [16, с. 8–14].

Редкое исключение составляет книга Е. Завадской «Восток на Западе» [42], где поднимаются вопросы взаимодействия западной культуры и дзэн-буддизма. Касаясь творческого воплощения принципов восточной философской школы (дзэн) в различных видах творчества: в литературе, живописи, философии и музыке, автор пишет об интересе к экзотическому, «непознанному» Востоку многих представителей прогрессивной интеллигенции: И.В. Гёте, К. Моне, Э. Дега, О. Мессиаана, Р. Роллана, И. Стравинского. Вместе с тем, вторая половина XX века, как и механизмы претворения восточных традиций в музыкальном искусстве современности, в работе не рассматривались. Интересовался Востоком и П. Гоген, который писал: «Весь Восток – великая мысль, начертанная золотыми письменами на всех произведениях их искусства, это стоит изучать, и мне кажется, я обрету там новую закалку, Запад прогнил в настоящее время, но все, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока» [25, с. 56]. Рассмотренные нами работы являются либо культурологическими, либо философскими, в которых вопросы претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве не находились в центре специального исследовательского интереса.

Существует ряд работ, которые посвящены внеевропейской музыке. Своеобразие восточной традиционной музыки изучали ученые: В. Валькова [14], Е. Гороховик [26] (индийская музыка), М. Дубровская [37], С. Ключко [61], В. Конен [65, 66], В. Сисаури [120] (японская музыкальная культура), В. Холопова [143] (китайский авангард), Н. Шахназарова [158, 159], которые подчеркивали самобытность и

уникальность музыкальных традиций Китая, Японии, Индии, однако без раскрытия вопросов творческого преломления Востока на Западе. При изучении музыкального искусства второй половины XX – начала XXI века лишь некоторые научные исследования (Д. Житомирского, Н. Шахназаровой, Г. Шнеерсона, С. Савенко, Т. Чередниченко, В. и Ю. Холоповых) поднимают вопросы соотношения философии дзэн и западного музыкального мышления второй половины XX века, но без выявления механизмов адаптации или рецепции и без определения их сущности. Так, например, Д. Житомирский в своей книге «Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны» [41] фиксирует интерес представителей западного авангарда к «Востоку» и дает критический анализ европейского музыкального искусства второй половины XX века, опираясь на теоретические концепции композиторов-авангардистов. В. Холопова в своей работе «Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна» [143] поднимает вопросы китайского авангардного творчества: «Оно весьма неоднородно, совмещает в себе как крайности новизны, так и становящуюся будущую классику (разных направлений), благодаря чему и сам термин «авангард» предстает как условный. Тем не менее, современное музыкальное творчество включает в себя поиски характерно авангардного типа» [143, с. 243]. Однако и в этой статье также не рассматривается проблема особенностей претворения восточных традиций на Западе во всей своей полноте.

Большое значение для исследования представляют статьи, эссе, их интервью и высказывания в прессе, книги композиторов – представителей западного авангарда: Д. Лигети [78], О. Мессиана [88], К. Штокхаузена [160–162, 168–170], П.М. Хамеля [137]. Их работы посвящены собственному творчеству, но без решения научных проблем. Однако они представляют научную ценность раскрытием индивидуальности каждого композитора, поскольку дают обширный материал при изучении конкретных произведений, мировоззрения музыкантов, их приверженности той или иной традиции, контекста написания музыкальных композиций. В таких работах вполне естественно отсутствует важнейшая проблема определения форм и особенностей претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века.

Напрямую к Востоку обращался немецкий композитор-авангардист П.М. Хамель, который видел в возрождении спиритуализма, магии достижение гармонии личного, общечеловеческого. Он писал: «Обеспечение «бесконфликтности» возможно с помощью спиритуальной музыки, которая «расширяет» сознание, способствует постижению собственного «Я» и познанию «иных миров» [137]. В книге «Музыка вокруг нас» автор поднимает проблематику характерного для послевоенного авангарда рецепта спасения культуры путем воз-

рождения древневосточного спиритуализма, магии, методов гипнотического внушения. В своем исследовании П.М. Хамель дает лишь аналитические разборы собственных произведений.

Невозможно представить музыкальный авангард XX века без его классика, американца по происхождению Джона Кейджа (будучи учеником А. Шенберга, он получил полноценное европейское композиторское образование). Являясь наиболее ярким представителем западного радикализма, композитор обращается в своем творчестве к восточной философии и дзэн-буддизму, изучает культуру Востока (индийскую, китайскую, японскую), тем самым находя свой индивидуальный путь высвобождения от «сущностных основ»⁸ (по К. Зенкину) [46, с. 90] европейского музыкального мышления. Именно поэтому его творчество представляет интерес для данного исследования. Как представитель западного авангарда, Дж. Кейдж находился в тесном творческом контакте с представителями западноевропейского *Kunstwollen*⁹ – К. Штокхаузенем, П. Булэзом, Л. Ноно, группирующимися вокруг центров Новой музыки в Германии (Дармштадте, Кёльне, Мюнхене), куда стекались творческие силы из многих стран мира. В Германии были услышаны и первые опыты Дж. Кейджа по раскрепощению музыкального текста («*Music of Changes*» для фортепиано), что повлекло за собой всеобщее увлечение алеаторикой, «открытой формой», техникой неопределенности и проч. Оказав значительное влияние на развитие музыкального авангарда второй волны (*Kunstwollen*) в Европе, Дж. Кейдж оставил огромное творческое наследие. Его концепция творчества представлена в монографии М. Переверзевой «Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика» [104]. В книгу вошли материалы, посвященные новаторским свойствам музыкального языка, принципам его развития и формообразования на примере сочинений композитора разных периодов творчества, включая пребывание и обучение в Европе. Также рассмотрена система художественно-эстетических взглядов Дж. Кейджа, его интерес к философским принципам восточного мышления, влияние на его творчество философии дзэн. Непосредственно вопросы претворения восточных традиций в музыкальном искусстве Запада в книге М. Переверзевой специально не рассматривалась.

⁸ Характеризуя творчество Дж. Кейджа, К. Зенкин подчеркивает, что «при ближайшем рассмотрении данный композитор воспринимается в равной степени как прямое следствие исторического развития европейской культуры, как ее предельный, крайний результат...» [46, с. 90].

⁹ *Kunstwollen* (в переводе с нем.) – художественная воля – понятие ввел А. Ригль, считавший *Kunstwollen* движущей силой «мирового искусства». Представители немецкой школы приняли в искусствоведческую терминологию это новое понятие в несколько иной трактовке. Например, Э. Панофски предлагал заменить его «художественным намерением», которое, по его мнению, более приспособлено к кантианской теории научного познания. У. Эко считал *Kunstwollen* подходом к работе, способом творческого процесса [75, с. 354].

Индийской музыкальной культуре посвящена книга Е. Гороховик «Музыкальная культура Индии», в которой автор проводит исследование специфических особенностей индийской классической музыки, принципов мышления (рага) и способов организации темпорального поля (тала) [26]. Но проблема претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве исследователем не представлена.

Изучение искусствоведческих и музыковедческих трудов показало отсутствие специального научного изучения проблемы особенностей претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века. В итоге, очень важный пласт музыкального искусства второй половины XX – начала XXI века в искусствоведческой литературе оказался, по существу, элиминированным. Необходимость в восполнении образовавшегося пробела в науке возросла в связи с появлением в современном белорусском музыкальном искусстве целого ряда новых явлений, свидетельствующих об обновлении музыкальной реальности. Возникшие в русле общего интереса Запада к Востоку, они также позиционировали себя как интегративная музыкально-звуковая целостность, где восточная традиция проявила себя в различных аспектах¹⁰ композиционной целостности. Именно это обстоятельство определило ареал и главное направление настоящего исследования.

В данной монографии проведен собственный искусствоведческий анализ разножанрового музыкального материала, представленного творчеством следующих композиторов:

западноевропейских: Л. Берио, П. Булэза, К. Дебюсси, Д. Лигети, Г. Малера, О. Мессиана, К. Штокхаузена;

российских: М. Воиновой, В. Галутвы, С. Губайдулиной, В. Екимовского, В. Мартынова, Т. Смирновой, Б. Тищенко, А. Шнитке;

белорусских: С. Бельтюкова, Г. Гореловой, В. Копытько, А. Короткиной, В. Кузнецова.

Методологической основой исследования является интегративное изучение процессов претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве. Основным методологическим инструментом служит системный подход, основанный на упорядочивании явлений и процессов, происходящих в современном музыкальном искусстве. С помощью системного метода были определены актуальные формы и способы претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве на различных уровнях композиции.

В работе применен исторический метод, необходимый для изучения широкого историко-культурного контекста. Интерес к восточ-

¹⁰ Аспект (лат. *aspectus* – вид) – точка зрения, с которой рассматривается какое-то явление или событие; в обобщенном смысле – структурный срез бытия [60, с. 20].

ным традициям со стороны композиторского творчества представляет довольно длительный период, охватывающий почти два столетия, начиная с XVIII века и заканчивая современностью, как в западноевропейском (творчество Ф. Давида, К. Сен-Санса, Ж. Бизе, Дж. Пуччини, К. Дебюсси, Г. Малера и др.), так и в русском (творчество М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, М. Глинки и др.) музыкальном искусстве, и наконец в творчестве композиторов-авангардистов (М. Кагеля, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена; М. Воиновой, С. Губайдулиной, В. Мартынова; В. Кузнецова и др.). Данный метод позволил осмыслить исторические предпосылки и динамику творческого интереса европейского композиторского творчества второй половины XX – начала XXI века.

В монографии рассматриваются общие тенденции конвергентных процессов в разных видах искусства: изобразительном, хореографическом, театральном, кинематографическом и музыкальном. Панорама кросс-культурных связей в различных видах искусства явилась доказательством всеобщности конвергентных процессов восточной и западной традиций в культурном пространстве в целом на рубеже XX–XXI веков. Художественный контекст позволил проследить общие тенденции развития современного европейского искусства.

С помощью искусствоведческого и музыковедческого анализа раскрыта сущность новых музыкальных реалий, а также выявлен генезис претворения Востока в европейском музыкальном искусстве.

Музыковедческий анализ обеспечил раскрытие сущности и новизны интегративной музыкально-звуковой целостности на стилистическом (музыкально-выразительные средства), архитектурном (конструктивное начало) и жанровом уровнях.

При характеристике типологических черт восточных и западных музыкальных традиций была использована компаративистика, которая позволила выделить содержательные аспекты двух начал. Компаративный метод создал условия для выявления специфических особенностей, характерных для восточной и западной музыкальных традиций. Совокупность методов способствовала раскрытию актуальных форм репрезентации восточных традиций в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века.

1.2 Формирование художественного контекста бинария Восток–Запад в современном искусстве

Панорама межкультурных связей в современном искусстве подтверждает огромный взаимный творческий интерес бинария Восток–Запад к философским и культурным ценностям обеих сторон. Современность отличает расширяющееся пространство стилового поиска и

принятия разнонациональных культурных традиций, в том числе восточных (буддийской направленности). Во второй половине XX – начале XXI века процессы освоения, творческого воплощения, претворения восточных традиций в европейском искусстве носят всеобщий характер, проявляясь не только в музыке, но и в театральном, хореографическом, изобразительном и литературном видах творчества.

Например, в театральном искусстве драматурги и режиссеры избирали восточную тематику в качестве смыслового концепта. П. Брук в спектакле «Махабхарата» обращается к индийской традиции, С. Беккет в своем творчестве эволюционирует к минимализму (пьесы «Дыхание», «Не я»). «Что такое театральность? Это театр минус текст, это насыщенность знаков и впечатлений, которая создается на сцене», – пишет Р. Барт [75, с. 335].

Музыкальный театр «Ла Монне» (Бельгия) представил премьерный показ (2007) оперы К. Сен-Санса «Самсон и Далила» под управлением японского дирижера Казуси Оно. Партию Далилы в опере исполнила русская вокалистка Ольга Бородина. Мюнхенский оперный фестиваль (2007) открылся премьерой оперы «Алиса в стране чудес» (по повести Л. Кэрролла), написанной корейкой Уусук Чин¹¹. Опера поставлена немецким режиссером и сценографом А. Фрайером, дирижером оркестра стал Кент Нагано¹². Интернациональное сотрудничество в области театрального искусства свидетельствует о процессах глобализации в современном обществе, культурном консенсусе исполнителей и постановщиков различной национальной принадлежности, доказывая, что язык искусства, музыки и жестов является интернациональным. Таким образом, музыкальный театр свидетельствует о взаимном интересе, своего рода культурном диалоге между Востоком и Западом посредством интернационального сотрудничества–сотворчества.

Диалог восточных и западных традиций в современном театральном искусстве репрезентирует себя в гастрольной жизни. Взаимный обмен театральными, оперными, балетными постановками обогащает каждую из сторон (Шанхайская опера на гастролях в Швеции в 2008 г.; Пекинская опера на гастролях в Беларуси в 1999 г.; Большой театр с выступлениями балетной труппы и оперой в Пекине в 2010 г.).

В хореографическом искусстве свидетельством претворения восточных традиций явились различные явления. Например, распространение стиля «буто», зародившегося в Японии. Новый хореографический стиль является синтезом восточной философии, японского

¹¹ Уусук Чин – корейский композитор, с 1988 года живет в Германии, училась по композиции у Д. Лигети, который приобщил ее к стилистической системе музыкального авангарда.

¹² Кент Нагано – выдающийся дирижер с мировым именем, американец японского происхождения, генеральный музыкальный директор баварской государственной оперы.

классического танца и различных западных течений танца модерн. Он включает в себя пластику, пантомиму и драматическое представление. Спектакли проходят в виде перформансов. Ведущие мастера «буто» – Кадзуо Она, Мин Танака – показывают свои постановки и дают уроки, гастролируя по всему миру¹³. Важнейший принцип «буто» – полная внешняя расслабленность, достигаемая через тренинг тела и психики, и одновременно концентрация внутренней энергии, своего рода йогическая медитация, позволяющая приобрести способность «быстрого реагирования на двигательные импульсы вовнутрь и наружу» [156, с. 99]. Наиболее яркое проявление стиля «буто» в хореографическом искусстве – «Яйца, поставленные вертикально» Усио Амагаду.

В современной хореографии большой интерес, на наш взгляд, представляют работы современного хореографа из Владивостока О. Бавдилович, которая поставила несколько балетов и миниатюр на музыку В. Артемьева. О. Бавдилович теоретически осмысливает созданное пластическое действие «Танец пустоты» (2001). Ее теория включает в себя элементы восточных философских учений, символики цифр, антропологии. Свою концепцию танца балетмейстер разрабатывала на протяжении многих лет, в результате чего возник необычный, ни на что не похожий пластический язык, в основе которого «принцип избегания», как и в музыке А. Шенберга, классических движений, когда в постановке не используется ни одно па из академического танца.

Ежегодные фестивали современной хореографии (IFMC) в Витебске представлены участием как западных стран (Эстония, Польша, Литва, Латвия, Германия), так и восточных (китаец Сан Ю из «Пекинской Академии танца»). Среди постановок: хэппенинги, «неподвижные танцы», коллажи, где человек являлся только частью декорации, постановки, которые своими корнями уходят в религиозно-философские принципы буддизма и дзэн-буддизма. Постановки китайских балетмейстеров¹⁴ [Приложение А], вышедшие в последние годы на первый план в мировом современном танце, тонко соединяют в себе Восток и Запад, старое и новое. В произведениях китайских хореографов «органично сливаются остросовременная экспрессия, современные ритмика и лексика, одухотворенная образность с неожиданной взрывчатостью, напоминающей восточные единоборства, с каким-то трудноуловимым колоритом эмоциональной пластики» [156, с. 99].

¹³ В Минске в 1999 году в рамках культурного диалога гастролировала представительница стиля «буто», одна из организаторов Театра гротескного танца «Татозба» Юмико Йошиока. При всей замысловатости словесного изложения содержания спектакля, написанное в программе оказалось понятнее показанного. На сцене демонстрировался набор «странных» для европейца движений, которые являлись кодами, шифрами чего-то незримого, выражением внутреннего Я.

¹⁴ На фестивалях современной хореографии в Витебске китайские хореографы дважды являлись лауреатами (2007, 2008). Танцор из Китая Гао Чэн Мин потряс всех выразительностью и виртуозностью в номере, посвященном философским размышлениям о том, что есть человек.

В киноискусстве претворение восточного начала расширяет образную сферу и поэтику европейского кино. Итальянский кинорежиссер Б. Бертолуччи снял две киноленты на китайский сюжет: «Последний император» (1970) и «Маленький Будда» (1993). В основе первой киноленты – биография последнего китайского императора Пу И, взошедшего на трон в трехлетнем возрасте. «Последний император» – кинопроизведение редкостной зрелищности – интерпретирует устойчивые для итальянского режиссера мотивы: об истинности и фикции, о насилии и свободе, об одиночестве человека и тщетности его усилий. Важнейший символично-метафорический рефрен фильма – отъединение, отторжение, разрыв – пронизывает все рубежные эпизоды, фиксируя момент транспонирования одной драматургической волны в другую – еще более эмоционально напряженную [4, с. 142–143]. Фильм, основанный на китайском сюжете, получил воплощение западными средствами, репрезентируя взаимный интерес восточной и западной традиций в области семантики.

Во второй половине XX века всевозрастающий интерес европейского зрителя к кинолентам восточных режиссеров, и наоборот – свидетельствует о глобализационных процессах, происходящих в культурном пространстве. Так, например, в 1951 г. произошло открытие европейцами японского киноискусства, когда главный приз Венецианского фестиваля получил фильм японского режиссера А. Куросавы «Расёмон». С другой стороны, западные фильмы поспособствовали переосмыслению японскими кинорежиссерами собственного творческого опыта во второй половине XX века. Огромное влияние оказали американские фильмы Голливуда, а также итальянский неореализм. Например, лента Т. Имаи «Однако живем» (1952) является японской вариацией «Похитителей велосипедов» В. де Сика. Высшим художественным достижением «японского неореализма» можно считать картину К. Синдо «Голый остров» (1960), которую также называют японским парафразом фильма «Земля дрожит» Л. Висконти. «Голый остров» – своего рода пластическое рондо. Именно музыкальностью изображения и повествования фильм К. Синдо сближается с произведением итальянского режиссера. В 1960-годы «Молодое японское кино» выступило против архаизации образа страны и воплотило в себе эстетические тенденции общеевропейского экрана. Проблема самоидентификации героя – «кто я?» – стала центральной в фильмах С. Судзуки, Н. Осимы, С. Имамуры. Взаимодействие восточной и западной традиций демонстрирует в японском кино А. Куросава¹⁵. В фильме «Трон в крови» (1957) он обращается к драматургии В. Шекспира

¹⁵ Акира Куросава (1910–1980) – самый неазиатский из японских режиссеров, воспитанный на французской живописи, немецкой музыке, русской литературе и американском кино.

(«Макбет»), режиссер также экранизировал произведения русской литературы: «Идиот» (1951) Ф. Достоевского, «На дне» (1957) М. Горького, «Дерсу Узала» (1975) В. Арсеньева. Особенности художественного стиля А. Куросавы определяются синтезом японского мироощущения и классических приемов западного кинематографа. В отличие от традиционно сдержанного восточного киноязыка экранная образность А. Куросавы характеризуется пафосом и избыточностью. Он отводил важную роль классической музыке, которая, по его убеждению, в сочетании с изображением создает новый эффект и приобретает особый смысл. Так, в картине «Ран» режиссер использовал музыкальные цитаты из произведений Г. Малера и Э. Грига, что позволило достигнуть не только повествовательной динамики, но и мощной художественной экспрессии [4, с. 142–143].

Своеобразной фигурой киноискусства постмодернизма является Дж. Джармуш¹⁶, интерпретировавший Восток выразительными средствами киноязыка. Его мироощущение формировалось под воздействием европейских и японских мастеров экрана: Б. Бертолуччи, Ж. Мельвиля, Я. Одзу, А. Куросавы. В своей киноленте «Пес-призрак: путь самурая» (1999) Дж. Джармуш попытался соединить восточный и западный менталитет главных героев. В художественном пространстве картины «вибрирует созвучие буддийских и христианских традиций» [5, с. 168].

На многочисленных кинофестивалях в Беларуси, России и Европе все чаще представляют свои работы режиссеры из Японии (Микеша Китано, трилогия «Ахиллес и черепаха», «Банзай», «Фейерверк», 2008), Китая, Индии, которые поднимают вопросы развития и глобализации современного киноискусства. На ежегодном кинофестивале в Каннах в 2009 году первое место завоевала картина китайского кинорежиссера Лоу Е «Весенняя лихорадка», что подтверждает всевозрастающую значимость и высокий профессионализм китайского киноискусства в мировом культурном пространстве.

В литературном творчестве репрезентацией интереса к восточным традициям со стороны европейского общества является литература в переводе. Среди современных японских писателей, пользующихся мировой популярностью: Юкио Мисима и Кобо Абэ в переводе Г. Чхартишвили (псевдоним Борис Акунин), Харуки Мураками (романы «Охота на овец», «Норвежский лес») в переводе Д. Коваленина, Бананы Йосимото (бестселлер «Кухня»), Масахико Симеды (рассказ «Дельфин в пустыне»), но-

¹⁶ Джим Джармуш (р. 1953) – режиссер-постмодернист. «Когда наступает инфляция художественных приемов, форм, кодов, когда доминирует принцип, что все возможно, однако ... все уже было, – остается жонглировать образами из кинематографического собрания сочинений, надеясь на то, что из этого чуть-чуть блеснет жизнь» [4, с. 142].

белевских лауреатов Ясунари Кавабата и Кэндзабуро Оэ¹⁷. В свою очередь обратный интерес в освоении Запада представляет творческая деятельность Сёё Цубоути¹⁸, занимавшегося исследованием и переводом творчества У. Шекспира. Литературный перевод его произведений на японский язык позволил японскому читателю познакомиться с великим наследием английского драматурга. Межкультурный диалог позволил расширить образную сферу литературного творчества.

Претворение Востока на Западе проявило себя и в изобразительном искусстве. Следует отметить огромный интерес к восточной традиции современных белорусских художников и скульпторов: С. Сотникова, М. Петруля и др. Благодаря многочисленным выставкам широко известны работы китайской тематики витебского художника С. Сотникова, запечатлевшие «дыхание Востока», который, работая в Китае, изучал технику живописи и создал около 50 работ, свидетельствующих о претворении восточных традиций с помощью западной техники композиции в живописи [Приложение В, рис. 1–19]. Минский скульптор М. Петруль в своих работах («Паміж», «Elephantus»), выставленных на III Международной арт-биеннале в Пекине во время Олимпийских игр 2008 года, обращается к восточным философским идеям (бесконечности, «все во всем»). Он считает, что «нельзя противопоставлять Восток и Запад. Мир – един, необходимо отличать сущность от качества. Например, вода может быть стремительным течением, водопадом, а может быть снегом, льдом, но это только ее качества, сущность воды одна и та же» [107, с. 18]. Таким образом, мир Востока оказал определенное влияние на творческое восприятие современных белорусских художников.

Китайский художник Ван Сюэчжун¹⁹ выставлял в Москве свои работы, выполненные в традиционной для китайского искусства технике «гохуа»²⁰, а также живописные полотна, в которых он использует приемы монументальности и обобщенности («Стая птиц в провинции Цинхай», «Караван верблюдов в пустыне Тэнгри»). В свободных живописных композициях («Сосны в горах Хуншань») мастер передает

¹⁷ Сёё Цубоути (1859–1935) – известный японский литератор и переводчик.

¹⁸ Кавабата и Оэ – два японских нобелевских лауреата в области литературы. Кавабата получил Нобелевскую премию в 1978 году за своеобразную японскую эстетику, которую писатель представлял в глазах европейцев, резко отличавшуюся от западной традиции. Награда Оэ в 1994 году символизирует качественно новое обстоятельство, что в настоящее время японскую литературу в мире воспринимают как разновидность современной мировой литературы, что свидетельствует о глобализирующемся культурном пространстве.

¹⁹ Ван Сюэчжун – современный китайский художник и каллиграф, почетный член Российской академии художеств. В августе 2007 года в Галерее искусств проходила выставка его произведений (около 50 работ).

²⁰ Техника «гохуа» (дословно – китайская живопись) – водяными красками на свитках из шелка и бумаги. Эта техника возникла на основе приемов традиционной китайской живописи (изображение предмета с помощью пятен цвета и тонких линий на нейтральном фоне).

мироощущение художника XX века через цветовые ощущения, тонкие колористические решения. Сохраняя национальную идентификацию, китайский художник является проводником восточных традиций для европейского культурного пространства.

Работы современных китайских художников (Ю Миньцзюна, Цзен Фаньчжи, Чжан Сяогана, Ху Биня, Цай Гоцяна, Ай Вейвэй, Шен Фана) приобретают огромную популярность на выставках и аукционах международного современного искусства. Немецкий критик Ута Гросеник в своей книге «Chinese Art Book» так представила западному миру представителей китайской живописи: «...как только художники расстались с болезненной иронией по отношению к революции, началась свежая рефлексия, которая оказалась близка и понятна западному зрителю» [107, с. 18].

В Брюсселе в Музее изящных искусств в 2008 году проходила выставка «Улыбка Будды» южнокорейских художников. Большинство экспонатов предоставлено национальным музеем в Сеуле, а также работами современных южнокорейских художников. Один из шедевров – главное сокровище Кореи – статуя молодого Будды. Таким образом, репрезентация восточных и западных традиций в изобразительном искусстве доказывает расширение и обновление всеобщего художественного пространства.

В музыкальном исполнительстве также происходят процессы репрезентации восточного начала на Западе, которые позиционируют себя в различных музыкальных явлениях, конкурсах, концертах, фестивальном движении. В 2007 в Москве выступила группа из Тайваня – «Джу Перкусьюн Групп»²¹, в состав которой входят китайские гонговые барабаны, деревянные палочки, металлические цимбалы, литавры, ксилофоны, колокольчики. Звучание восточных традиционных инструментов гармонирует с европейским инструментарием, а восточное мышление проникает в западные идеи.

Восточный инструментальный ансамбль использовал также российский ансамбль ударных инструментов М. Пекарского, в репертуар которого вошли многие произведения авангардной музыки (Э. Денисова, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена). Многие из современных российских композиторов создают сочинения специально для ансамбля М. Пекарского (например, «Шум и тишина», «Юбилеи», «В начале был ритм» С. Губайдулиной, «Танцы Кали-Юги» В. Мартынова и др.).

²¹ «Джу Перкусьюн Групп» создана в 1986 году Тцонго-Чинг Джу, который совершил настоящий переворот в сознании перкуссионистов Тайваня. В состав «Джу Перкусьюн Групп» входят одиннадцать ударников и композитор. Они выступают в разных странах, дают более 100 концертов в год, участвуют в театральных спектаклях и исполняют авангардные перформансы.

Взаимодействие Востока и Запада подтверждают многочисленные фестивали современной музыки²², в которых принимают участие композиторы-авангардисты стран Европы, Америки и Азии. Например, Я. Ксенакис, классик мирового авангарда, побывал в 1994 году на международном фестивале «Московская осень». В 2001 году в Москве на VIII Международном фестивале современной музыки «Московский Форум» ансамбль японской музыки «WA-ON» исполнил сочинения: «Башня ветра» для сякухати, 2-х кото и ударных Хифуми Симоямы, «Когда облака на небе нарисованы так рельефно» для кото и электроники Д. Уотерса, «Музыка зимы» для электроники, 2-х сякухати, диджириду, кото и ударных Д. Калинина, «Саппоро» Тоши Ичиянаги и др. В рамках фестиваля Новой музыки «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге в 2008 году прозвучала музыка для ударных К. Штокхаузена и его швейцарских учеников (Х. Лемана, Х. Радулеску, М. Рота, Э. Гаривзяновой)²³. Произведения написаны для разнообразных составов инструментов, использованы храмовый темпль-гонг, фольга, подвешенные листы железа, пила, доски, африканские бубенчики и т.д.

В 2010 году в Кёльне (Германия) состоялся фестиваль авангардной музыки «Streams», на котором были представлены сочинения современных композиторов из десяти стран, в том числе и Беларуси (В. Кузнецова, А. Литвиновского). В рамках фестиваля «Streams» состоялась научная конференция, пять концертов с презентацией хэппенингов, перформансов и инсталляций современных композиторов Тайваня, Кореи и Сингапура.

Таким образом, кратко представленные события и факты демонстрируют контекст активного взаимодействия Востока и Запада, указывая на то, что освоение, проникновение и претворение восточных традиций в европейском художественном пространстве носит не эпизодический или случайный, но всеобщий характер. В результате чего возникла платформа, на которой формировалась интегративная музыкально-звуковая целостность, новизна творческой мысли, инновационный подход к современной музыкальной композиции, иные формы, структуры, жанры, техники, богатый потенциал художественно-выразительных средств современного европейского искусства.

²² В 1970-е годы музыкальный авангард представлял российской публике А. Любимов, ставший позднее художественным руководителем фестиваля «Альтернатива». Тем самым, он оказался во главе «неофициального движения исполнителей Новой и Новейшей музыки» [130, с. 609].

²³ На фестивале «Звуковые пути» звучала Новая музыка молодых композиторов. Ритуальность «Stroiking» Х. Лемана соседствовала с космизмом пьесы «Лучи света» Э. Гаривзяновой. На концерте, посвященном памяти К. Штокхаузена, известный перкуссионист М. Арделиану познакомил слушателей с Версией II «Цикла», который разучивал 4 года. На фортепианном форуме прозвучала медитативная пьеса «Тянь-Шань» для препарированного рояля Л. Родионовой (Москва), лирический цикл «Между сказкой и сном» А. Мьельникова (партия фортепиано Юэ Лэй). Для инструментального состава прозвучала написанная в додекафонной технике композиция «Гарак» корейского композитора Исанг Юна, которая погрузила слушателей в мир личных переживаний и драматических коллизий.

1.3 Типологические черты восточной и западной музыкальных традиций

Для более полного раскрытия процессов претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начале XXI века обратимся к понятию «традиция». Оно включает в себя наиболее характерные особенности, определенные типы мышления, явления и феномены. Определению понятия «традиция» посвящено множество научных трудов: философских (М. Абрамов, В. Абушенко, Т. Адорно, В. Виндельбанд, Э. Гуссерль, Ю. Ершов, В. Мартынов, М. Можейко, Я. Мукаржовский, Э. Сороко, М. Степанянц), исторических (М. Блок, Л. Февр), антропологических (Б. Малиновский, Р. Редфилд), социологических (М. Вебер, А. Данилов, Э. Дюркгейм, Ф. Теннис), в которых традиция представлена как незаменимый механизм развития культуры.

Традиция – это передача духовных ценностей от поколения к поколению (по Э. Сороко); универсальная форма фиксации, закрепления и избирательного сохранения тех или иных элементов социокультурного опыта, а также универсальный механизм его передачи, обеспечивающий устойчивую историко-генетическую преемственность в социокультурных процессах. Тем самым традиция включает в себя то, что передается и как осуществляется эта передача, т.е. включает коммуникативно-трансляционно-трансмутационный способ внутри- и межпоколенного взаимодействия людей и продуктов их деятельности на основе относительно общего понимания и интерпретации накопленных в прошлом данной культуры смыслов и значений [39, с. 736].

Содержательная составляющая традиции пронизана символическостью, отсылая к закрепленным в той или иной культуре смыслам и архетипам. Уже в древневосточных обществах традиция приобретает каждый раз обновленную форму в рамках профессионально создаваемой культуры. Здесь она фиксируется в определенных текстах, получает письменно-знаковое выражение. Пройдя такого рода обработку, традиция вновь возвращается в пласт реального времени и может вполне осознанно поддерживаться или трансформироваться, связывая человека с прошлым, открывая перспективу будущего.

Так, например, в буддийских трактатах разрабатывалась космологическая концепция природы музыки, подчеркивалась ее социальная значимость (музыка как одно из средств управления государством, существенный фактор воспитания людей и достижения социальной гармонии). Согласно представлениям буддизма музыка должна была способствовать проявлению естественных психоэмоциональных реакций человека, слиянию его с природой. Буддийское мировоззрение подчеркивало мистическое, иррациональное начало в музыке,

способствующее постижению сути бытия, процессов духовного совершенствования человека. Символическое мышление в музыке, характерное для восточной традиции, отражало попытки установления соответствий отдельных музыкальных тонов, инструментов, видов и жанров музыки с элементами мироздания [65, с. 62].

В функциональном аспекте традиция выступает посредником между современностью и прошлым, механизмом хранения и передачи образов, приемов и навыков деятельности (технологий), которые входят в реальную жизнь людей и не нуждаются в каком-то особом обосновании и признании, кроме ссылки на свою давность и укорененность в культуре [39, с. 737].

Таким образом, роль традиции как незаменимого механизма развития культуры имеет непреходящее значение и всегда сохраняется. Новое время сформулировало стойкое, не изжитое по сей день убеждение о радикальной ценностной оппозиции между традицией и новацией: поступательное развитие всегда происходит через преодоление консервативной традиции, ее же упрочение ведет к сужению возможностей развития (Т. Пэн, Э. Берк). Отсюда, традиция выступает в качестве аксиологического критерия и отвечает за иммунитет культурного социума как целостной системы [39, с. 734].

В музыкально-исследовательской практике определением понятия «музыкальная традиция» занимались известные музыковеды К. Зенкин [45–46], Т. Кюрегян [167], Р. Поспелова [167], которые сконцентрировали свое внимание на специфических формах и динамике ее развития, прежде всего в европейских странах. Опираясь на труды выше названных ученых и на реальную ситуацию в современном музыкальном искусстве, можно сделать вывод, что *музыкальная традиция представляет собой устойчивую смысло-образно-стилевую константу*, куда входят совокупность жанров, художественных средств, приемов, композиционных закономерностей, структур, а также образная система, семантика, которые сложились в разные времена, прежде всего в древности, и сохранили свое значение в истории музыкального искусства (в музыкальном произведении, исполнительстве, инструментарии и т.д.), в том числе и в XX веке. Музыкальная традиция не представляет собой нечто застывшее в неподвижности и всегда находится в контакте с современностью: в ней что-то удерживается на долгие годы, что-то трансформируется или вовсе отмирает, а что-то рождается заново, создаются новые традиции.

Исходя из сказанного, восточное музыкальное творчество, т.е. музыка восточной традиции, в отличие от западного²⁴ творчества, до

²⁴ В европейской, и шире – западной, научно-музыкальной традиции, музыкальной культуре и искусстве четко сформировалось широкое представительство академической музыки и академиче-

сих пор включает в себя устный, письменный и устно-письменный способы изложения музыкальной мысли и, в отличие от европейской музыкальной культуры, делится не столько по стилевому признаку (классицистская, классическая, неклассическая и т.д.), но, прежде всего, по отношению к гуманитарному опыту (духовному, культурному, практичному): традиционная музыка (национальное народное творчество) и классическая музыка (профессиональное творчество). Такое понимание восточной музыкальной традиции используется в работе в качестве научно-терминологического оптимума²⁵.

Опираясь на изученные музыкальные источники и научные исследования [39; 45; 46; 91; 120], считаем возможным схематическую разработку восточной музыкальной традиции с последующей характеристикой ее составляющих (диаграмма 1):

Остановимся на характеристике каждой из составляющих отдельно. При изучении восточного музыкального искусства следует отметить, что подходить к нему с «европейскими мерками» невозможно [26, с. 165]. Причиной тому являются кардинально отличающийся от западного стиль мышления. Музыкальное искусство восточной традиции отличает, во-первых, звуковой мир, тесно связанный с собственно восточной культурой и миропониманием, во-вторых, представления о музыкальной целостности, охватывающие не только пространство звуков, но и Вселенную, Космос – как метафору – во всем многообразии их проявлений, в-третьих, понятийный аппарат. В определении музыкального искусства восточной традиции принято выделять следующие слои:

- традиционный (фольклор, народно-обрядовый ритуал, певческая культура восточных базаров, пантомима, танец, декламация и др.);
- классический (придворная, аристократическая музыка: свара, шрути, тала в Индии, юэ в Китае);
- современный, связанный с адаптацией на Востоке западных музыкальных моделей: жанровых (симфония, симфоническая поэма, фортепианная миниатюра, фортепианные циклы), стилевых (мажор-

ского музыкального искусства – классицистская (или доклассическая), классическая, романтическая, современная музыка (написанная согласно европейским эстетическим и мировоззренческим принципам, стилевой и жанровой классификации и нормам фиксации композиторской мысли – нотации, температуры и формообразования) по отношению к творчеству профессиональных композиторов, где классическая музыка есть репрезентант классического (высокохудожественного, «эталонного») музыкального стиля; издревле бытует класс народной музыки – музыкальный фольклор, включающий устную и письменную традиции музыкального творчества, относящийся к народной песенно-танцевальной культуре, нередко синкретической в своей сущности (песня + танец). Понятие «традиционная музыка» может быть отнесено как к фольклору, так и к музыкальному стилю сочинения, написанного профессиональным композитором.

²⁵ Классификация восточной музыки находится в стадии становления [51, с. 546].

ные и минорные лады, тональность, фиксированная звуковысотность, метроритмическая организация, а также динамические принципы, агогика, артикуляция и т.п.), и, наконец, европейского способа фиксации (нотации) музыкального материала (семь нот на пяти линиях).

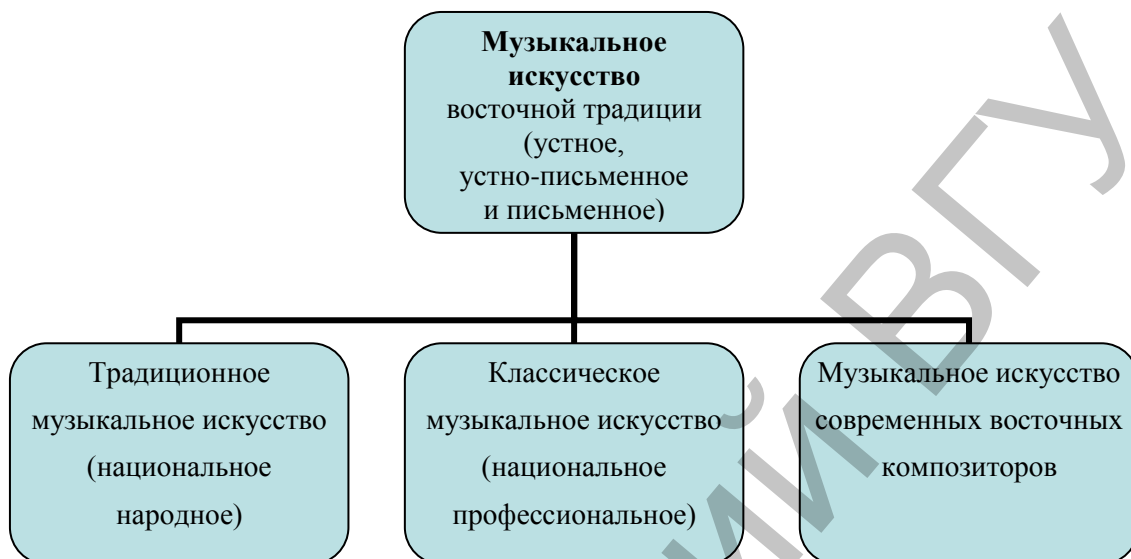


Диаграмма 1 – Музыкальное искусство восточной традиции

Такого рода классификация присутствует в работах Е. Гороховик [26], Ли Сяо Сяо [79], Дж. Михайлова [90], В. Юнусовой [51]. Отличие двух музыкальных традиций заключается в следующем.

Традиционная, или народная, музыка восточной традиции включает в себя фольклор (песенного, танцевального, инструментального жанров) и народно-обрядовый ритуал: календарные и своего рода «астрологические обряды» (например, праздник Луны в Китае), сопровождение акробатических номеров, пантомимы, танца, декламации, а также искусства канатоходцев и певческую культуру восточных базаров. Особенностью музыкального мышления восточной традиции является преобладание устного способа трансляции²⁶.

Однако существует и письменная фиксация музыкальных текстов, например, иероглифическая люй-люй, пяти- и семитоновая нотация, гунчепу, табулатурная система нотописи. «Устность» сопряжена с целым рядом специфических и высоко ценимых качеств, например, возможностью изменять музыкальный текст в зависимости от

²⁶ Термины «устная» (музыка исполняемая «по слуху», «на память»), «письменная» (музыка, записанная целиком с помощью особых, неевропейских, способов фиксации – например, чисел, обозначающих количество метрических единиц, точек – регистр, тире – продление звука) и «устно-письменная» (частичная запись звукового материала в «национальных формах фиксации» (по В. Юнусовой) [51, с. 565], способствующая восстановлению звукового материала в памяти исполнителя) традиции используются как при характеристике фольклора, так и классической музыки, входя в научный аппарат музыкальных востоковедов.

желания музыканта в процессе исполнения. При этом сохраняются настроение, поэтический метр и форма. Однако в восточной традиции устная не идентична импровизации в европейском смысле, т.к. музыканты всегда имеют дело с заученным «на слух» музыкальным текстом, который достаточно точно воспроизводится в основных своих чертах. Определенную роль в понимании восточной музыкальной культуры и искусства бесписьменных видов творчества играет специфический характер фиксирующих музыкальных систем, во многом отличающихся от европейской пятилинейной нотации. Подтверждением этому факту является существование на протяжении нескольких тысячелетий, (например, в Китае²⁷ гунчепу, люй-люй) множества разнообразных способов письменной фиксации музыкальных текстов, которая служит лишь канвой, ориентиром для исполнителя [59, с. 65].

Классическая²⁸ (национальная профессиональная²⁹) музыка восточной традиции включает в себя светскую придворную (дворцовую), церемониальную (ритуальную), сольную, концертную и сценическую, создаваемую специально обученными музыкантами, и культовую музыку (религиозные обряды, службы, ритуалы, песнопения), а также театральные жанры (в Китае, например, оперы гаоцян и кунцзю). В восточной научно-музыкальной традиции термин «классическая музыка» относится как к аксиологическому аспекту музыки (высокохудожественный образец), так и указывает на ее определенный, преимущественно высокий бытийный и социальный статус (например, храмовая, церемониальная, придворная музыка). Для японской³⁰

²⁷ Китайская музыка – музыка народа хань, проживавшего на территории современного Китая, Тайваня и Гонконга, насчитывает несколько тысячелетий развития. В китайском обществе на протяжении всей истории музыке отводится важная роль как одному из средств воспитания людей и достижения социальной гармонии (об этом говорится в конфуцианских текстах 1-го тысячелетия до н.э., в «Книге песен» и «Книге исторических преданий»). При династии Сун (960–1279) были собраны многочисленные древнекитайские песенные тексты и разработано нотное письмо гунче, в котором использовались значки, обозначающие высоту звука и ритм; оно заменило старое письмо – янци бу [96, с. 250].

²⁸ Классическая музыка – музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении многовекового исторического развития культуры.

²⁹ Наряду с понятием «профессиональная музыка» исторически укоренилось понятие «профессиональный музыкант», относящееся к особе в двух лицах – композитору и исполнителю. Между тем, по справедливому замечанию исследователей в области восточной музыки (В. Валькова, Е. Гороховик, Н. Шахназарова, В. Юнусова и др.), методология изучения восточной музыки пока не сведена воедино. О различии в системе терминологии см. также работы Е. Алкон [8].

³⁰ Японская музыка – музыка Азиатского континента с собственными традициями, известными с VI века н.э., которая первоначально сопровождала магические ритуалы на ударных (металлических и деревянных), струнных (цитра) и духовых (бамбуковая флейта) инструментах. В VII–XIX веках. Япония заимствовала у Китая эпохи Тан придворную (гагаку) и сольную музыку (тогаку), систему ладов и бива – лютно (пипа). Этим временем датируется и первая табулатурная и невмилическая запись музыки [96, с. 669].

классической музыки наиболее характерным является жанр гагаку³¹, который составляют вокальный (буддийские песнопения сёме) и инструментальный репертуар (музыка духовых и струнных – кангэн, танцевальная музыка – бугаку) [120, с. 202–223].

Восточная музыкальная традиция представляет собой синкретизм вокального, инструментального и хореографического начал (индийский сангит, Пекинская опера Цзинцзюй, японское гагаку). Зрелищность и театральность определяет направленность музыкального творчества: песенно-поэтические формы в сопровождении струнных, песенные сказы с инструментальным сопровождением, эпизоды из буддийских книг в исполнении профессиональных сказителей, народные танцы с пением, пьесы-диалоги и т.д. В восточной традиции понятие «юэ» означало не только музыку, но и другие виды искусства, а также нечто прекрасное вообще, характеризующееся высокой степенью организации. Все эти признаки восточной музыкальной традиции повлияли на музыкальные явления XX века, развиваясь и усложняясь в процессе развития европейского музыкального искусства второй половины XX–XXI вв.

В то же время современное композиторское творчество представителей Японии, Китая в той или иной степени опирается на национальную традиционную музыку, впитывая в себя те или иные истоки музыкального этоса. Одновременно оно (композиторское творчество) коррелирует с европейским музыкальным искусством и западным стилем мышления, благодаря чему обретает вид взаимодействия восточной и западной традиций, в основе которого лежит взаимообратный (двусторонний) характер: Восток адаптируется на Западе, западная (европейская) традиция – в восточной музыке. В целом, современное восточное музыкальное искусство можно условно поделить на:

³¹ Гагаку (в пер. с яп. «изысканная музыка») – жанр японской классической музыки. Гагаку зародился в средневековой Японии (период Нара), обрел становление в эпоху Хэйан, и был популярен при императорских дворах на протяжении нескольких веков. Принято разделять гагаку на три составляющих: собственно исконно японскую синтоистскую религиозную музыку и народные песни – саибара, комагаку (корейскую традицию) и тогаку – танскую традицию Китая. В настоящее время гагаку исполняется в двух видах: тогаку (в виде концертной музыки для духовых, струнных и ударных инструментов) и комагаку (в виде сопровождения танца бугаку). Оркестр гагаку состоит из трех групп инструментов: духовых, струнных и ударных. В группу духовых инструментов входят флейты рютеки и комабуэ, инструмент гобойного типа с двойной тростью хитирики, губной орган сё; в группу струнных – цитра со или кото, люгня бива; в группу ударных – барабаны тайко и какко, гонг сёко. В оркестре в целом и в распределении инструментов одной группы можно увидеть трехчленную модель мира. Фактура музыки гагаку определяется как гетерофония с выделением в центре звукового комплекса мелодической линии, которую образуют нижние звуки аккордовых последований губного органчика сё и верхние звуки арпеджированных созвучий люгня бивы. Характерной чертой гагаку является сочетание японских, китайских и других региональных элементов. В новейшей истории, с возникновением современных ансамблей, появился новый жанр музыки гагаку – рэйгаку. Созданы современные пьесы для музыкальных инструментов гагаку (например, Bird Dream Dance Такаси Ёсимацу, 1997) [120, с. 220].

- основанное на восточной музыке (классической или традиционной);
- европейски ориентированное, т.е. использующее европейские композиторские техники (тональную, додекафонную) и формы (сонатная, рондо);
- авангардные композиции.

В процессе формирования современных композиторских школ прослеживается такой вектор развития: от основанного на традиционной восточной музыке через европейски ориентированное творчество к авангардным поискам. Поначалу восточные композиторы применяли простейшие приемы соединения восточной мелодики и европейской гармонии и полифонии, затем создавали инновационные техники, в т.ч. основанные и на синтезе национальных (восточных) и европейских традиций [51, с. 546].

Для определения типологических черт каждой традиции в отдельности осуществим их краткий сравнительный анализ с учетом конвергентных процессов, происходящих в современном музыкальном искусстве. Самобытность и уникальность музыкальных явлений Востока нашли понимание в европейском композиторском творчестве на различных уровнях музыкальной композиции – семантики, стилистики, архитектоники, жанра. Но, как было сказано выше, музыкально-исторический генезис традиций не может оставаться постулатом неизменного. Факты современности говорят о существенных изменениях, трансформациях двух начал, что связано с интенцией от противопоставления Востока и Запада к осознанию их единства, сближению, пониманию «двусоставности», взаимодополнительности мировой культуры как гаранта ее жизнеспособности [27, с. 26]. Характеристика восточной и западной традиций, их смысловые константы и ключевые явления репрезентируют самобытность каждой из заявленных прототипов.

Для восточной музыкальной традиции характерно: континуально-циклическое мышление, в основе которого принцип «круга» как бесконечности, чувственно-образный, эмоциональный стиль мышления, состояние самопогружения (интравертность), связь с буддийскими религиозными идеями (медитация), символикой, числами, с космологическими немusикальными явлениями (стихиями природы, временами года, расположением небесных светил и т.д.).

Западную музыкальную традицию характеризуют: логицистский тип мышления, экстравертный характер творчества, передающий драматизм и человеческие переживания, христианские религиозные идеи (литургия, месса), детерминизм и рациональность (таблица 1.1).

Таблица 1.1 – Семантический аспект

Восточная музыкальная традиция	Западная музыкальная традиция
Религиозные традиции (мантра, бхаджана, джати). Буддийская сакральная символика. Связь музыкальной грамматики с цветами, запахом, временами года. Связь музыки как вида художественной деятельности с астрологией, философией, математикой, акустикой, религией, медициной, стихосложением; эмоциональные характеристики интонаций, ладов, ритмов (утро, день, вечер). Космологизм (связь музыкальной грамматики с космологическими немusical явлениями: положением небес, светил)	Богослужение как ритуал (месса в церкви). Христианская сакральная символика. Разделение музыки на светскую и религиозную (литургическую). Музыкальный реализм, приближенность к человеческим переживаниям, передача средствами музыки драматизма происходящих событий социальной жизни
Интуитивный и чувственно-образный тип мышления	Логицистский тип мышления
Континуально-циклическое музыкальное мышление (преимущественно индетерминированное, основанное на интуиции). Рага как структурный (идея открытости, беспредельности) и содержательный феномен (идея медитативности)	Детерминированное музыкальное мышление (принцип предела, замкнутость, о-пределенность)
Интравертный характер творчества. Состояние самопогружения, медитирования. Восточный принцип «все во всем»	Экстравертный характер творчества

Для музыкального языка восточной традиции характерны принципиальная имманентная импровизационность и виртуозность, которые определяют устную и устно-письменную передачу музыкального материала. Концертно-импровизационный стиль исполнения требует необходимой специальной подготовки не только для исполнителя, но и слушателя.

В западной же традиции импровизационность используется как выразительный прием. Традиционная восточная музыка строится на ладах модального типа (пентатоники, гептатоники, тхат, кин и т.д.), не имеющие центра как опоры (тоники). Западная музыка построена на тональной ладогармонической системе и семиступенных ладах, народных или церковных ладах. Гомофонный склад изложения, многоголосие, гармоническое мышление, контрапункт (каноническая техника и проч.) являются типичными для западной традиции. Формы фиксации восточной и западной традиций также отличаются.

Внеевропейские формы фиксации – иероглифическая луй-луй, табулатурная, гунчепу, цифровая нотация, учитывающие нефиксированные (аппроксимативные) высоты и ритмы, нетемперированный строй народных инструментов [61, с. 62]. В западной традиции – фиксированный язык письменных нотных знаков, пятилинейная нотация, темперированный строй.

Ритмическая организация (метроритм) в западной традиции определяется строгой упорядоченностью, ритмическая свобода возникает как художественный прием. В восточной традиции, например, в индийской музыкальной культуре, рага³² является принципом организации звукового пространства, а тала³³ – циклической концепцией времени, они (рага и тала) неразрывно связаны между собой и составляют фундамент индийской музыки [26, с. 62]. Как утверждает белорусский исследователь Е.М. Гороховик, «верное понимание особенностей индийского музыкального мышления должно исходить из глубинного осознания специфики и своеобразия индийского ощущения звука, тонового пространства, способов организации звуковой ткани. Понять и измерить индийскую культуру с европейскими мерками невозможно!». Европейские композиторы представляли как принцип бесконечности, т.е. принцип динамико-циклического развертывания звуковой ткани. Данный принцип развития восприняли и адаптировали в своих композициях О. Мессиа́н, К. Штокхаузен (таблица 1.2).

Таблица 1.2 – Стилистический аспект

Восточная музыкальная традиция	Западная музыкальная традиция
Принципиальная имманентная импровизационность; концертно-импровизационный стиль исполнения как сущность восточной музыки и как процесс музицирования (необходимость специальной музыкальной подготовки как исполнителя, так и слушателя)	Импровизационность как прием и средство выразительности
Тала – циклическая концепция времени, каждый тала связан с определенным эмоционально-психологическим состоянием человека, но не метроритмом (временным аспектом музыки)	Строгий упорядоченный ритм, свободный – как художественный прием

³² Рага – целостно-системная модель южно-азиатского классического музыкального мышления, система корреляции звука, музыки и человека с его психофизиологическим, эмоционально-чувственным и этическим потенциалом, звуковая материя, продуцирующая определенное ментальное состояние и окрашивающая им психоэмоции человека. Факторы и способы воздействия тех или иных звукокомплексов на человека были выявлены и разработаны индийской культурой еще в глубокой древности и закреплены затем в раговых модусах, призванных приводить в соответствие космическое «звучание» со звучанием в его человеческой и природной ипостасях [26, с. 63].

³³ Тала – принцип метроритмической организации в классической индийской музыке (в первую очередь в раге), основанный на многократном повторении метроритмической секции; каждый тала связан с определенным эмоционально-психологическим состоянием человека [26, с. 36].

Монодия, модальное одноголосие, или модальная монодия	Гомофонно-гармоническое мышление, многоголосие (полифония и гармония)
Лады модального типа (ладовые звукоряды): пентатоники, гептатоники, индийские лады тхат (калиан, билавал, кхамадж, бхайрав, пурава, марав, кафа, асавари, бхайрави и тоди), японские звукоряды <i>кин</i> (производные лады <i>тё</i>), не имеющие одного центра, древнекитайские 12-ступенные звукоряды <i>люй</i>	Ладо-гармоническая система, 7-ступенные лады тонального типа, церковные лады
Внеевропейские формы фиксации (иероглифическая, люй-люй, слоговая, цифровая нотация, табулатурная, гунчепу), учитывающие нефиксированные (аппроксимативные) высоты и ритмы	Пятилинейная нотация, фиксированный язык письменных знаков
Виртуозность (вокальная, инструментальная) в условиях экмелики, ориентированная на многообразные возможности восточных народных инструментов (включая нетемперированный строй) и певцов	Виртуозность (вокальная, инструментальная) в условиях фиксированной высотности и темперированного строя
Использование профессиональных народных инструментов	Колористическая функция народных инструментов с их постепенной академизацией в жанрах европейской музыки

В основе формообразования музыкальных композиций восточной традиции лежат такие принципы, как статичность («статические» формы) и медитация, передающие состояния «недеяния» и созерцания и тем самым реализующие буддийскую установку нирваны. Данные принципы положены в основу момент-формы. Спонтанирование и случайность явились генерирующей идеей для создания алеаторических³⁴ композиций, опосредующих буддийскую идею (принцип) кру-

³⁴ Алеаторика (лат. *alea* – игральная кость, случайность) – композиторская техника, средство, языковой прием в музыке XX века, предполагающая случайность как формообразующий принцип, т.е. отдельные музыкальные построения могут исполняться в любом порядке. Таким образом, при исполнении каждый раз возникает новое сочинение («музыка случая»). Одно из первых алеаторических сочинений – «Музыка перемен» Дж. Кейджа (1952), известных – «Пьеса для фортепиано XI» (1956) К. Штокхаузена, Третья соната для фортепиано (1957) П. Булёза. Произведение К. Штокхаузена записано на большом листе бумаги (форматом 52 x 93 см), на котором расположены 19 нотных фрагментов. К. Штокхаузен сопроводил нотный текст следующей инструкцией: «Исполнитель безучастно смотрит на лист бумаги и начинает с какого-либо первого попавшегося на глаза фрагмента; при этом он сам выбирает темп, громкость и способ извлечения звука (легато, стакато и т.п.). Когда первый фрагмент сыгран, он читает написанные в конце его указания

га, бесконечности. Эти духовные постулаты («круг» как символ бесконечности) явились основанием «открытой» формы с характерной для нее концепцией нелинейности в западном авангарде [44, с. 274]. Тип разомкнутой структуры опровергает присущие западной традиции динамический принцип развития (движение к кульминации с последующим спадом, то есть линейную процессуальность) и замкнутость формы [142, с. 380]. Таким образом, восточная музыкальная композиция представляет собой самоценное явление, имеющее собственные законы развития (таблица 1.3).

Таблица 1.3 – Архитектонический аспект

Восточная музыкальная традиция	Западная музыкальная традиция
Состояния «недеяния», «пустотность», медитация (индийская рага) положены в основу формы <i>et cetera</i> , момент-формы. Статика и дление в основе статичных музыкальных форм. Спонтанирование, случайность как символы «естественности бытия» (затем реализованы в алеаторических композициях). Принцип «круга» и «бесконечности» лежат в основе «открытой» формы (отсутствие конца, вариантность как принцип развития, алеаторная композиция)	Детерминизм. Строгая упорядоченность, логицизм, обязательное наличие начала и конца, замкнутость формы. Динамический принцип развития (движение к кульминации с последующим спадом)

Жанровый аспект восточной музыкальной традиции характеризует синкретизм музыки, слова, жеста, тесно связанные с национальным архетипом, ритуалом, на основании чего в европейской музыке авангардной направленности второй половины XX века возникли жанровые разновидности, сочетающие театральное, хореографическое, музыкальное начала и визуалистику (хэппенинг, перформанс, «инструментальный театр»). Жанровый аспект отличает продолжение музыки во внемузыкальном (по К. Зенкину) (таблица 1.4).

скорости, громкости и способа игры. Затем исполнитель смотрит, без заранее определенного намерения, на какой-нибудь другой фрагмент и играет его в соответствии с полученными указаниями» и т.д. Сходный прием использован в опере бельгийского композитора А. Пуссёра «Мой Фауст»: перед началом представления дирижер входит к публике и предлагает ей самой определить порядок следования эпизодов оперы. Во второй половине XX века алеаторические приемы получили распространение и в других видах искусства. Например, появились романы в виде разрозненных глав, читатель сам должен был выбирать порядок, в котором их читать. Алеаторический метод использовался в театре (во время спектакля актеры тянули жребий, чья очередь подавать реплику) и в изобразительном искусстве (прием «накапывания» краски в абстрактном экспрессионизме). Из этого же принципа родилось искусство хэппенинга [52, с. 286].

Таблица 1.4 – Жанровый аспект

Восточная музыкальная традиция	Западная музыкальная традиция
Развитие синкретических жанров и форм, в которых соединяются в неразделимое целое вокальное, инструментальное и хореографическое начала (индийский сангит, Пекинская опера, японское гагаку) с опорой на национальные архетипы. Театральность, визуальность как аспекты синкретических музыкальных композиций. Продолжение музыки в слове, жесте, в религиозном ритуале	Разделение жанров на инструментальную и вокальную музыку, создание концертных и синтетических жанров – симфония, сюита, концерт, опера, балет и музыкальная комедия при сохранении разделительного принципа. Синтез слова, музыки и жеста как разнопорядковых, но паритетных по значению явлений

Таким образом, в результате претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве происходит обогащение образной системы, расширение возможностей музыкальной стилистики, обновление принципов формообразования, появление новых жанровых разновидностей, тем самым, способствуя более полному раскрытию черт объективной действительности в музыке Новейшего времени³⁵ (С. Бельтюков, М. Воинова, В. Копытько, В. Кузнецов, В. Мартынов, К. Штокхаузен и др.). Во второй половине XX века западные композиторы ищут новые законы мироустройства, гармонии мира как высшего порядка, предлагая свои пути достижения общности между разными народами и культурами, прошлым и будущим, опосредованно воплощая в своем творчестве идею всеединства. Современное музыкальное мышление характеризуется осознанием ценности и равенства культур всех стран и континентов. Постигание смысла восточной и западной музыкальных традиций позволяет понять сущность современного интегративного музыкального этоса. Изучение каждой из музыкальных традиций – восточной и западной – позволит более четко представить целостную картину видения музыкальной реальности, а также создаст ее самобытный образ при более детализированном, углубленном рассмотрении. Наконец, прояснит, что обеспечивает ценность музыкальному искусству, возникающему в результате взаимодействия Востока и Запада.

³⁵ Новая и Новейшая музыка (соответственно первый и второй авангард) определяет творчество композиторов-авангардистов. Авангард первой волны – первая половина XX века, включая творчество А. Веберна, А. Берга, А. Шенберга. Авангард второй волны – вторая половина XX века – представлен композиторским творчеством Л. Берно, П. Булэза, Дж. Кейджа, Л. Ноно, К. Штокхаузена и др.

1.4 Детерминанты творческого интереса европейских композиторов к восточным традициям и формы их претворения

Освоению Востока Западом предшествовал интерес к буддизму и дзэн-буддизму, который интерпретировался европейскими композиторами как художественная метафора Востока, как некое обобщение внеевропейского начала в музыке. Поэтому в данной работе, исходя из обобщенно-метафорических представлений европейских музыкантов о Востоке, о восточной музыкальной традиции в целом, мы ограничились рассмотрением религиозно-философских принципов буддизма³⁶ и дзэн-буддизма³⁷ (например, медитация, растворение «всего во всем», статичность и т.п.).

Восточная традиция включает в себя не только восточные образы и поэтику, но и восточные принципы мышления, а именно: религиозно-

³⁶ Буддизм – религиозно-философское учение, возникшее в Древней Индии в VI–V вв. до н.э. и превратившееся в ходе его развития в одну из трех (наряду с христианством и исламом) мировых религий. Согласно родоначальнику этого мировоззрения Будде, все сущее состоит из отдельных элементов (дхарм), физических и психических. Нет ничего сплошного, цельного, и все существует враздробь, и нет также ничего длящегося, все существует лишь в течение одного мгновения. Самое бытие есть ежемгновенное изменение, ибо, где нет перемены, нет и бытия. Все, что существует, существует вечно, в том смысле, что вечно материя, из которой оно состоит, ничто никогда не исчезает и не рассыпается на частицы, ибо частиц нет. В толковании этого учения о состоянии элементов бытия существуют различные версии в буддизме, но их объединяет понимание того, что мир – это не хаос, а образование, подчиняющееся строгим законам причинности. Одни элементы постоянно появляются в соупутствии с другими, одни также непременно следуют за другими. Это положение о «совместно-зависимом перерождении элементов» является центральным пунктом буддистского мировоззрения [64, с. 55–56].

³⁷ Дзэн-буддизм – одно из самых значительных буддийских течений в Китае и Японии, воплощение восточного мистицизма, претендующего на передачу сущности духа буддизма непосредственно от Будды. Дзэн-буддизм не основан на логическом анализе, не учит, а только указывает путь духовного развития личности. Целью его является приобретение внутреннего духовного опыта, просветление личности посредством проникновения в истинную природу ума, и достижение свободы, т.е. духовное саморазвитие на основе активизации потенциала субъектной активности личности в процессе систематической тренировки ума. Это достигается в результате систематической практики «Дхьяна-дзэн», что означает «сидеть в медитации», которая не имеет объекта сосредоточения; это – нечто неуловимое, как «облако, кочующее в небе» и выражается в форме «недействия», «незанятости», что является не просто «спокойствием ума», а особого рода «несхватыванием ума». В дзэн-буддизме считается, что совершенный человек пользуется своим умом, как зеркалом: он ничего не схватывает и ничего не отвергает, воспринимает, но не хранит. Спонтанность мышления достигается специальной тренировкой внимания, постоянным упражнением в памяти и осознании своих ощущений, чувств и мыслей без какой-либо цели или оценки. В целом практика дзэн-буддизма воспитывает типичный восточный ум с присущим ему спокойствием, тишиной и невозмутимостью, не имеющим, однако, ничего общего с праздноностью и бездеятельностью. Это состояние ума называют тишиной «бездонной пропасти», «тишиной грома», в которой исчезают все контрасты и условности. Считается, что человек, следующий путем дзэн-буддизма, достигает гармонии личности через раскрытие истины, заключенной в глубине человеческой природы. Философия дзэн-буддизма происходит из того, что «все феноменальное по своей природе «пусто», поэтому «изначальная природа» тождественна «природе Будды» и не существует различий между субъектом и объектом, сансарой и нирваной», особое внимание в дзэн уделяется методам «очищения» сознания и «достижения состояния “не-сознания” и “не-мышления”» [53, с. 341].

философские идеи дзэн-буддизма, буддийские принципы, ментальность, мировоззренческие взгляды восточной традиции, репрезентирующие иное понимание времени и пространства, чувственно-образный тип мышления, которые прямо или опосредованно повлияли на музыкальную традицию Запада.

Прежде всего, внимание европейских музыкантов было обращено на кредо восточной мыслительной традиции: потребность уйти в себя, созерцать окружающую действительность, не отделяя себя от природы, исходящее изнутри состояние успокоенности, познание мира с помощью интуиции, наслаждение самой жизнью такой, какая она есть (высшая ценность в буддизме – приблизиться к состоянию нирваны). Заметим, что красота на Востоке предполагает внутреннее душевное состояние покоя, а обращение к эмоционально-чувственному состоянию человека, неопределенности и лаконичности высказываний определяет своеобразие восточного искусства. Выделим основные мировоззренческие принципы восточной традиции, послужившие концептуальными основаниями обновления музыкальной целостности и возникновения новой музыкальной реальности, наиболее ярко проявившие себя в европейском авангардном творчестве (таблица 1.5):

Таблица 1.5 – Структура концептуальных оснований

Восточные принципы	Концепции, техники композиции	Произведения западного авангарда
«Всё во всём» – единство человека и мира, взаимозависимость явлений: ничто не существует само по себе	Паратеатральная концепция музыки: – перформанс, – инструментальный театр, – инсталляция, – хэппенинг, – «мировая музыка»	«Chess Pieces», «Postcard From Heaven» Дж. Кейджа; «Gesti» Л. Берно; «Trans», «Herbstmusik», «Inory» К. Штокхаузена; «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной; «В ожидании Фридерика» В. Кузнецова
Медитация, «нирвана», концентрация на собственном Я, полная отрешенность	Медитативная концепция или «ментальная» музыка	Медитация «Тень стекла» В.В. Кузнецова; «Aus den sieben Tagen» К. Штокхаузена; «Prelude for Meditation» Дж. Кейджа
Космологизм: небо–человек–земля (микрокосмос, Вселенная)	Пространственная концепция музыки	«Gruppen» для трех оркестров, «Carge» для четырех оркестров и четырех хоров, «Sirius» для электронного звучания, трубы, сопрано, бас-кларнета и баса К. Штокхаузена;

		«Euphonia» В. Кузнецова; «Teretektorh» для 88 музыкантов, «Nomos Gamma» для 98 исполнителей Я. Ксенакиса
Принцип недеяния «увэй», отрешенность, созерцание, идея статики	Статическая концепция музыки	«Zeitmasze» К. Штокхаузена; «Pianissimo» А. Шнитке; «Атмосферы» Д. Лигети; «Stimmung», «Carre» К. Штокхаузена
Бесконечность, принцип «круга» как символ «колесо-бытия»	«Гипнотическая» концепция музыки	«Cotinuonus Creation» П.М. Хамеля; «Etudes Australes» Дж. Кейджа; «Circles» Л. Берно
Лаконизм, молчание, «пустота», Ничто, постоянство и подвижность, текучесть, пульсация	Минималистская концепция музыки: – репетитивная музыка, – музыка «тишины»	«4'33'' tacet», «Waiting» Дж. Кейджа; «Уголок насекомых» В. Кузнецова; «В созвездии Гончих Псов» для трёх флейт, «Успение», Mandala В. Екимовского; «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной

«Всё во всём»³⁸ → паратеатральная концепция музыки («Chess Pieces», «Postcard From Heaven» Дж. Кейджа, «Gesti» Л. Берно; «Trans», «Inory», «Herbstmusik» К. Штокхаузена, «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной, «В ожидании Фридерика» В. Кузнецова [Приложение А, рис. 15–16]).

Медитация → медитативная³⁹ концепция музыки, или «ментальная музыка» («Aus den sieben Tagen» К. Штокхаузена; «Prelude for Meditation» Дж. Кейджа; медитация «Тень стекла» В. Кузнецова).

³⁸ «Всё во всём» – одно из центральных понятий буддизма, означающее, что Будда – во всем. Буддизм основан на «четырёх благородных истинах», которые были сформулированы Буддой во время его первой проповеди. Первая истина – о страдании и неудовлетворенности, вторая – о возникновении или причине страдания, третья – о прекращении страданий, четвертая – о пути к прекращению страданий. «Всё во всём» – взаимозависимость явлений: ничто не существует само по себе и не является причиной собственного существования, объект может быть определен только по отношению к другим объектам [136, с. 45].

³⁹ Медитативная музыка (от лат. *meditatio* – размышление) – музыкальное размышление, сконцентрированное на собственном «Я», передающее состояние углубленности, погружения в собственный мир, полное отрешение от внешних обстоятельств и эмоций.

Космологизм (микрокосмос, Вселенная) → пространственная концепция музыки («Gruppen» для трех оркестров, «Carge» для четырех оркестров и четырех хоров, «Sirius» для электронного звучания, трубы, сопрано, бас-кларнета и баса К. Штокхаузена; «Euphonia» В. Кузнецова; «Teretektorh» для 88 музыкантов; «Nomos Gamma» для 98 исполнителей Я. Ксенакиса).

Принцип недеяния⁴⁰ (созерцание) → статическая концепция музыки («Zeitmasze» для пяти деревянных духовых инструментов К. Штокхаузена, «Pianissimo» для оркестра А. Шнитке).

Бесконечность («круг»⁴¹) → «гипнотическая» концепция музыки («Continuous Creation» для клавишных, электронных и ритмообразующих инструментов по выбору П.М. Хамеля [Приложение А, рис. 22]; «Etudes Australes» Дж. Кейджа; «Circles» для женского голоса, арфы и ударных Л. Берио).

Лаконизм (в т.ч. «пустота»⁴², Ничто) → минималистская концепция музыки («4'33''tacet»; «Waiting» для фортепиано Дж. Кейджа; «Уголок насекомых» В. Кузнецова).

Данные концептуальные основания нашли свое выражение в новых музыкальных формах («открытая», ритмическая, момент-форма и проч.) и жанровых разновидностях (перформанс, хэппенинг, «инструментальный театр»), впитав звуковую эстетику внеевропейских «музыкальных цивилизаций». В основу музыкальных композиций европейского авангардного творчества второй половины XX – начала XXI века были положены генерирующие идеи восточной традиции, которые явились концептом произведений, философским содержанием, определивших их формообразующих стержень.

Восточные религиозно-философские идеи дзэн-буддизма, восточная ментальность⁴³, мировоззренческие взгляды, восточные музы-

⁴⁰ Принцип «увэй», или принцип «недеяния», (выдвинут древнекитайским философом Лао-цзы) – отказ от целеполагающей деятельности как основного способа обретения гармонии. Недеяние мыслилось не как простое бездействие. Оно означало невмешательство в естественные процессы, нанесения вреда природе; это действие, согласованное с законами Мироздания, когда человек не сам по себе, исходя из своей воли и прихоти пытается что-то изменить, преобразовать, усовершенствовать – но через него действует всеобщность, возникает упоительный диалог, фундаментальное сотрудничество индивида и общества со вселенской субъективностью [75, с. 25–26].

⁴¹ «Круг» является символом дзэн-буддизма, репрезентируя бесконечность, «колесо-бытия» [55, с. 56]. Энсо (в переводе с япон. «образ круга») – каллиграфический символ. Считается, что энсо символизирует просветление, силу, утонченность, Вселенную, ничто, а также обозначает «настоящий момент времени» [Приложение В, рис. 20].

⁴² Понятие взаимосвязанности всех явлений в буддизме напрямую связано с идеей пустоты, которая означает не ничто, но отсутствие самостоятельного, самоопределяющего и самодостаточного существования. Философия дзэн-буддизма исходит из того, что «всё феноменальное по своей природе “пусто”, поэтому “изначальная природа” тождественна “природе Будды” и не существует различий между субъектом и объектом, сансарой и нирваной», особое внимание в дзэн уделяется методам очищения сознания и «достижения состояния “не-сознания” и “не-мышления”» [75, с. 341].

⁴³ Ментальность (от лат. *mentalis* – умственный) – мышление, характерное для различных народностей, отличающееся глубиной, способом, образом мыслей, деятельностью разума и складом ума [123, с. 113].

кальные традиции явились важнейшими концептуальными основаниями, послужившими обновлению музыкальной целостности в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века. Так, в основе семантического содержания авангардных композиций положена восточная ментальность и поэтика: интравертность, сакральная символика, связь с космологическими явлениями, положением небес, светил, времен года, с астрологией. Восточная импровизационность и виртуозность повлияли на стилистическую природу музыкальных сочинений («Три японские миниатюры на шелке», «Пейзаж с цветущей яблоней» для фортепиано, Г. Гореловой; «Японские акварели» для флейты, гобоя, скрипки, виолончели и клавесина, «Время цветения хризантем», «Сакура цветёт» для флейты соло, Т. Смирновой и др.). Индетерминизм⁴⁴, спонтанирование явились основанием архитектурных новаций – «открытая», статическая, момент-форма. Медитация, космологизм (Космос, Вселенная, природные стихии), «круг» как символ бесконечности, принцип множественности явились основанием создания композиторских техник и новых форм («Stimmung» для 6-ти вокалистов К. Штокхаузена). Молчание, «пустота», недеяние, иное понимание времени отражены в новизне жанровой концепции «Zeitmasze» К. Штокхаузена, медитация «Тень стекла» В. Кузнецова, «Lecture on Nothing» Дж. Кейджа; «Wymiary czasu i ciszy» К. Пендерецкого.

Главным механизмом глобализации музыкального пространства явилась конвергенция⁴⁵, основанная на сближении, обогащении и обновлении музыкально-звуковой реальности. Обязательным условием претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве следует считать собственно понимание. Их непохожесть свидетельствует не только об исключительности каждой из сторон, но и о возможности взаимодействия друг с другом, делая возможным их претворение. Эстетический ракурс постмодернизма⁴⁶ зиждется на

⁴⁴ Индетерминизм в музыкальном искусстве – творческий принцип, основу которого составляет принцип казуальности, случайности, один из параметров музыкального произведения остается в результате неопределенным, и исполнитель выбирает или досочиняет его в процессе звуковой реализации авторского замысла. Неопределенным может быть и состав исполнителей, и время звучания, и высоты звуков, и тембры, и длительности, и динамика, и тип звукового материала [75, с. 245].

⁴⁵ Конвергенция (от лат. *convergo* – приближаюсь, схожусь) – склонность к чему-либо, сближение с чем-либо, совпадение каких-либо признаков в независимых друг от друга явлениях, схождение в ходе эволюции признаков каких-либо различных по содержанию объектов. Термин, применяемый для обозначения сходных или одинаковых культурных явлений, возникших независимо друг от друга под действием общих законов развития общества [60, с. 90].

⁴⁶ В постмодернистской эстетике понятия «новое» и «старое» растворяются друг в друге, переплетаются или меняются местами, ибо с точки зрения постмодернизма мир децентрирован, основан на бесконечности переходов и комбинаций и представляет собой безграничный культурный текст. Поэтому традиции понимаются как живое многообразие языковых форм, выраженных в искусстве различных эпох. Делёз провозгласил лозунг постмодернизма: «Да здравствует множественное!» [75, с. 150].

приятии Западом неевропейской традиции, открытом для рождения новых художественных смыслов. Актуальный для эпохи тезис «здесь и сейчас» – это один из вариантов прочтения постмодернистской эстетики.

Интерес к Востоку постулировал направленный поиск новых музыкально-выразительных возможностей с расширением семантического ядра, с обогащением музыкального языка, обновлением композиционных принципов и новизной жанровых характеристик. Л. Любовский в статье «Композитор должен быть философом» пишет: «Авангардизм – это школа искусств, школа новых форм, средств, способов организации звучащего материала. Авангардизм остается для самих композиторов, это их цеховое дело... Современный композитор должен знать традиционные методы развития тематизма плюс все существующие композиционные техники. Овладеть новыми технологическими приемами – значит пронести их через свое мышление человека в этом мире, мире бесконечно разнообразных эмоций и чувствований. Современное композиторское мышление – это новое освоение мира: прошлого и настоящего. Это новый взгляд на искусство, на сферу чувств человека. Мышление композитора обновляет его музыкальный язык, который и помогает понять мир, понять искусство как его отражение» [цит. по: 130, с. 35].

Осваивая восточную эстетику, соприкасаясь с традиционным наследием, проникая в смысл философских учений и практик Востока, западные композиторы по-разному, индивидуально адаптировали восточное начало в своей музыке. При этом формирование новой музыкальной реальности осуществляется в границах меры, то есть тогда, когда сохранялась качественная определенность каждой музыкальной традиции. Собственно процесс претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве происходил в форме адаптации и рецепции. *Адаптация* восточных традиций к западному композиторскому творчеству предполагает опосредованный путь преломления восточной (буддийской) музыкальной поэтики, связанный с обработкой буддийских идей и поэтики, неевропейского типа мышления в целом, где Восток трактуется как художественная метафора, образ. *Рецепция* предполагает прямой путь, связанный с принятием и последующей обработкой жанрово-стилистических и конструктивных элементов, присущих восточной традиции.

Претворение восточного начала в европейском музыкальном искусстве происходило на следующих уровнях музыкальной композиции:

- ✓ семантический (концептуальный): поэтика, образы, символы, религиозно-философские буддийские принципы.

- ✓ стилистический: интонационный, ладогармонический, тембро-регистровый, метроритмический.

✓ архитектурный (формообразующий, конструктивный): статическая, ритмическая, «открытая», момент-форма и т.д.

✓ жанровый: перформансы, инсталляции, хэппенинги, «инструментальный театр», связанные с восточной идеей «продолжения музыки в действии» (по К. Зенкину).

На каждом из заявленных уровней происходят обновления, преобразования и трансформации музыкальной целостности, приобретая всеобщий характер. В результате претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве происходят внутренние и внешние изменения строения музыкальной ткани, принципы организации целого, которые определили возникновение новой музыкальной реальности в авангардном творчестве.

Концептуальные детерминанты – мировоззренческие принципы буддийского Востока, восточная эстетика и религия, дзэн-буддизм как стиль мышления – явились источником расширения, обогащения и обновления музыкально-звуковой целостности. Они проявили себя в семантическом содержании (образная сфера, криптофония⁴⁷), в стилистических приемах (тембровая окраска, музыкальный инструментарий Востока, восточные ритмы и лады), в формообразовании («открытая», статическая формы, момент-форма), в дальнейшем затронув жанровую сферу (хэппенинг, перформанс, «инструментальный театр»).

В качестве главного принципа музыкальный постмодернизм⁴⁸ выдвигает радикальный плюрализм стилей и художественных программ, мировоззренческих моделей и языков культуры, то есть утверждает парадигму актуальной множественности, что идет вразрез с собственно европейской унифицированной концепцией мира [91, с. 45] и указывает на иные истоки, питающие содержание *Kunstwollen* в музыке. На наш взгляд, одним из инспираторов обновления концеп-

⁴⁷ Криптофония – система тайнописи, адресованная некоему «скрытому» смыслу произведения, его концепту. Способ авторской штриховки смысла реализуется в развернутых комментариях самого разного толка – от литературных текстов, прямо переводимых на язык музыки – до включения букв алфавита и их обыгрывания в звуковой материи. Нередко музыка криптофонистов склоняется к развлекательности, эпатаж направлен на восприятие опуса самой широкой аудиторией. Важную роль при этом играет визуальный аспект, элемент яркой театрализации. Примером может служить композиция В. Екимовского «Лебединая песня», во время исполнения которой музыканты разбрасывают по сцене листы партитуры в форме лебединых крыльев.

⁴⁸ Постмодернизм (от лат. *post* – после, *modernus* – новый, современный) – условное наименование исторического периода развития европейского искусства второй половины XX века. В самом общем смысле постмодернизмом называют «дух времени радикального плюрализма» (от лат. *pluralis* – множественный, т.е. всеобщая, всепоглащающая множественность взглядов, теорий, концепций). Термин постмодернизм впервые был употреблен в книге Р. Ранвица «Кризис европейской культуры» (1917). Понятие используется в современной философии для обозначения характерного для культуры сегодняшнего дня типа философствования как постнеклассическая философия. Ведущие представители: Р. Барт, Батай, Бланшо, Бодрийяр, Делёз, Деррида, Джеймисон, Гваттари, Клоссовски, Кристева, Лиотар, Мерло-Понти, Фуко и др. В искусстве постмодернизм рассматривают как новый художественный стиль [75, с. 350].

туально-методологической матрицы постмодернизма в искусстве, лежащей в основе новой «модели видения реальности» (по М. Можейко) и собственно новой музыкальной реальности, является восточная традиция, позиционирующая себя в творчестве европейских композиторов ментальностью, семантикой, формообразованием и т.п. Своеобразие постмодернистской парадигмы в части ее связей с восточными традициями дает основания для выделения некоторых особенностей музыкального искусства, возникающих и функционирующих в границах Kunstwollen. В композиторской практике постмодернизма наиболее выразительно и существенно актуализируются:

- ✓ нелинейная концепция музыки (например, алеаторическая, основанная на казуальности);
- ✓ новый тип динамики (например, статический, основанный на медитации, адинамический как в индийской раге);
- ✓ космологическая концепция музыки (например, музыкальная пространственность);
- ✓ искусство интерпретации, согласно которому музыкальное произведение предстает как совокупность цитат, связанное с интертекстуальностью (например, коллажная техника), импровизационное начало (например, монтаж фрагментов наличных текстов в свободной технике коллажа и бриколажа), игровое начало (например, в перформансах и хэппенингах).

Каждый из перечисленных параметров музыкального Kunstwollen прямо или косвенно связан с восточными принципами «всё во всём», «всё из одного», импровизационности, бесконечности, «недеяния», «пустотности» и проч. При этом личность автора музыкального произведения проявляется преимущественно в особой манере языковой игры, импровизации идеи или интерпретации смысла на основе привлечения буддийских принципов мышления. По восточному представлению «мировой дух не имеет формы, «арупалока», но является местом возникновения этих форм. Последние не принадлежат определенному времени и поэтому воспринимаются как вневременные, вечные. Цель буддийских штудий заключена в «проникновении» и «растворении» в эти структуры бессознательного начала, которое воспринимается в процессе медитации как достижение нирваны со своеобразным ощущением вневременности и отсутствием всех форм» [цит. по: 53, с. 454]. Так, например, в культуре Древнего Востока существует учение о внесловесном общении, в котором важна не передача информации, а воссоздание состояния духа [122, с. 146]. Эти идеи – идеи тишины, молчания – нашли свое творческое воплощение в музыкальном искусстве первых представителей музыкального авангарда – Дж. Кейджа, К. Пендерецкого, К. Штокхаузена, затем С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Шнитке.

На основании вышеизложенного следует выделить важнейшие *способы претворения* восточных реалий в европейском музыкальном искусстве:

- цитирование как использование подлинного музыкального материала (например, из традиционной восточной музыки) в качестве прямого и вариативного заимствования. Цитата – это «заимствование не столько материала, сколько, главным образом, функционально-стилистического кода, репрезентирующего стоящий за ним образ мышления либо традицию» [51, с. 401]. Примерами цитирования восточной музыкальной традиции в европейской музыке можно считать китайские сцены из оперы «Соловей» И. Стравинского и балета «Красный мак» Р.М. Глиэра. Одной из радикальных форм цитирования является коллаж (наклейка, аппликация) – способ включения автором «чужого» текста, сопоставляя его с оригинальным текстом, иногда различным по стилю. Коллажный принцип композиции заключается в принципе включения отдельных элементов в непосредственно исполняемое или записанное на ленту сочинение. Например, в «Telemusik» К. Штокхаузен использовал подлинный фольклорный материал японской, китайской, венгерской, испанской, африканской, индейской музыкальных культур, трансформированный в условиях электронного стиля композитора [116, с. 21];

- имитация – подражание, сходство, передача звучания восточной музыки путем использования восточного народного инструментария. Имитационные принципы взаимодействия проявляют себя в таких произведениях, как «Юбилеи» С. Губайдулиной, «Северный ветер» В. Копытько, в музыкальном перформансе А. Короткиной «Песни Басё», в «Китайских акварелях» С. Бельтюкова и т.д., где создается звуковая аналогия с помощью китайских, японских ударных инструментов;

- ассимиляция⁴⁹ – слияние, уподобление, растворение восточной традиции в новом качестве авангардных музыкальных композиций. Примерами ассимиляции служат симфонии «Сингапур» В. Мартынова и «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной. На более глубоком концептуальном уровне принцип ассимиляции восточной и западной традиций проявляется в «Mantra» К. Штокхаузена, «Harawi» О. Мессиаана, «Match» М. Кагеля, «4'33" tacet» Дж. Кейджа и т.д.

Вышеперечисленные способы претворения восточных традиций в европейской музыке (цитирование, имитация, ассимиляция), на наш

⁴⁹ Ассимиляция (лат. *assimilatio* – уподобление, отождествление, слияние) – разновидность межкультурного взаимодействия, предполагающая процессы взаимопроникновения и смешения, в ходе которых различные культурные традиции перемешиваются и переплавляются в некое целое [60, с. 24].

взгляд, являются основными, где превалирует не прямой путь, связанный с буквальным использованием либо музыкального материала, либо поэтического текста как основы музыкального произведения европейскими композиторами, а опосредованный, предполагающий иные способы преломления музыкально-стилистических и композиционных идиом восточной (буддийской) музыкальной поэтики. Использование перечисленных способов в европейском композиторском творчестве наиболее явно проявило себя во второй половине XX века, особенно в музыкальном авангарде. Конкретные контакты с неевропейской мыслительной традицией, поэзией, музыкой и культурой в целом приобретают разную направленность в музыкальном искусстве, определяя неодинаковые последствия композиторского творчества.

Таким образом, претворение восточных традиций в европейском музыкальном искусстве представляет собой сложный процесс, который включает в себя освоение, творческое воплощение, переосмысление, трансплантацию и модификацию. Детерминантами творческого интереса явились буддийские принципы мышления, которые были переосмыслены и обработаны западными композиторами по-европейски. Восточные традиции позволили сформировать интегративную платформу для новаций в области семантики, стилистики, архитектоники и жанра в европейском музыкальном искусстве. Претворение представлено важнейшими формами: адаптацией и рецепцией, связанными с пониманием и приятием восточных традиций. Важнейшими способами претворения восточных традиций на Западе стали цитирование, имитация и ассимиляция, которые проявили себя на различных уровнях музыкальной композиции (семантическом, стилистическом, архитектурном и жанровом).

Подведем итоги. Проведенный аналитический обзор литературы свидетельствует о недостаточной проработанности заявленной проблематики и подтверждает ее актуальность. Панорама художественных явлений в театральном, кинематографическом, хореографическом, изобразительном искусстве репрезентирует активный диалог восточного и западного начал, в результате которого возникают новые художественные явления и феномены. Данный художественный контекст послужил подтверждением интереса европейских музыкантов к восточной традиции.

Установлены типологические черты восточной и западной музыкальных традиций. Для восточной музыкальной традиции характерны: религиозно-философское мышление (буддийские принципы), числовая символика, связь с космологическими немusical явлениями, интравертный характер творчества. Музыкальная традиция Востока выражена монодийным складом изложения, содержащим аппроксимативную звуковысотность; бесполутоновой темперацией;

опорой на пентатонные лады, гемиолику и экмелику; свободой ритма, где есть место асимметричной ритмике и иррегулярной метрике (в медитативной музыке); импровизационностью как основой построения целостности, выраженной в алеаторической или коллажной композиции; опорой на «разомкнутый» тип формы, не имеющей завершения, ориентацией на тембровую концепцию звука, где допускается аппроксимация высот и долготы звучания может быть нерегламентированной; продолжением музыки в слове, жесте, в религиозном ритуале. Все это в той или иной степени отражает глубинные свойства внеевропейского, прежде всего буддийского, мышления.

Для западной музыкальной традиции характерно: логицистский тип мышления, детерминизм, строгая определенность, замкнутость формы, регламентированный набор музыкальных форм (период, трехчастная форма, сонатная, вариационная, рондо формы), ритмов и метров, гармонических ресурсов, принцип тонального единства. Западная музыкальная традиция выражена строгой композиционной упорядоченностью, допускающей импровизацию в качестве художественного приема, гомофонно-гармоническим мышлением, динамической направленностью формы, имеющей начало и конец, синтез слова, музыки и жеста как разнопорядковых, но паритетных по значению явлений, что релевантно западному стилю мышления.

Важнейшими детерминантами творческого интереса европейских композиторов к Востоку явились буддийские религиозно-философские идеи (медитация, космологизм, молчание, «пустота», недеяние, «круг» как символ бесконечности, «все во всем» как принцип множественности); неевропейская ментальность (интравертность, индетерминизм, эмоциональность, интуитивность, спонтанирование); собственно музыкальные традиции Востока (импровизационность, синкретизм, иное понимание времени, связанное с идеей «дления», пространства и т.д.). Все это послужило основанием для новаций в творчестве европейских композиторов второй половины XX – начала XXI века, непосредственно или косвенно воплощаясь в европейском музыкальном искусстве. Претворение восточных традиций в европейском музыкальном искусстве основано на понимании и приятии восточной ментальности и типа мышления, представлено в форме адаптации и рецепции.

ГЛАВА 2

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВОСТОЧНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

2.1 Исторические предпосылки проникновения восточных традиций в европейское искусство XVIII – первой половины XX века

Претворение восточных традиций в европейском музыкальном искусстве имеет свои исторические предпосылки. Генезис корреляционных процессов, происходящих в музыке, репрезентирует творческий интерес европейских композиторов к восточным традициям в исторической динамике. В XVIII веке оперные и балетные произведения содержат «восточные инкрустации», которые придавали театральному действию элементы обновления (например, опера-балет «Галантная Индия», 1735, Ж.-Ф. Рамо). Восточная образность привносила в сценическое действие экзотическое начало. Но это были частные проявления, так как интерес к Востоку не носил всеобщий характер. Исследователь Н. Шахназарова указывала на три стадии развития процесса взаимодействия восточной и западной традиции в музыкальном искусстве. Первая стадия ознаменована воздействием высокоразвитой культуры Востока на европейскую музыку в период ее зарождения (XII–XIV вв.). На второй стадии (XIV–XVIII вв.), которая начинается в эпоху Средневековья, Восток постепенно отторгается на периферию европейской «музыкальной цивилизации», и именно с этого момента формируется и утверждает себя европоцентризм критериев культуры и искусства, концепция, согласно которой принципы эстетического освоения мира и, прежде всего, художественного творчества (системы мышления, жанровые, стилевые и формообразующие нормы, каноны красоты и т.д.), откристаллизовавшиеся в созданиях европейских мастеров, воспринимаются и оцениваются как объективные законы искусства, как его эталоны. Третья стадия (примерно с конца XIX в.) рассматривается Н. Шахназаровой как своеобразная реприза: Восток вновь входит в европейское сознание, которое находит в восточной традиции различные способы обновления самого себя [157, с. 136].

Мы разделяем позицию исследователя, развивая ее мысли на примере европейского авангардного композиторского творчества, не рассматриваемого в работе автора. Что касается характеристики

третьей стадии интереса к Востоку, то здесь мысли Н. Шахназаровой следует дополнить конкретными музыкальными примерами и утверждением того, что ренессанс интереса к Востоку происходил, прежде всего, в качестве художественной метафоры в области содержания и образной системы, смыслов и значений. Позднее, в XX веке, понимание Востока повлекло за собой расширение семантического ядра музыкальных композиций, трансформацию выразительных средств музыкальной целостности, обогащение музыкальной стилистики с интенцией к «всеобщности» музыкального языка в авангардных композициях, обновление формообразующих закономерностей, и, наконец, возникновение жанровых разновидностей, таких как хэппенинг и перформанс.

Но прежде чем обратиться к конкретным примерам в области музыкального искусства, отметим, что новизну, непохожесть и загадочность Востока пытались для себя открыть – на второй стадии интереса, по Н. Шахназаровой, – не только музыканты, но и философы, художники, поэты. Кратко остановимся на динамике интереса к Востоку в художественной и научной среде.

В философских трудах к буддизму обращался А. Шопенгауэр «...с попыткой переоценки европейской метафизической традиции, желанием уйти от жесткого рационализма и оттенить новое содержание, которое несла в себе его метафизика, формами необычной восточной мудрости: отсюда и множество примеров из ее области, использование индийской и буддийской терминологии» [цит. по: 53, с. 348]. Согласно К. Юнгу, восточным принципам мышления свойственны символические метафоры. «Бессознательное всегда манифестирует себя через символ. Символ – это своего рода «переправа на другой берег» бессознательного» [цит. по: 53, с. 455]. Именно буддийские практики медитации используют путь через символические предметы и явления, через косвенное наведение при помощи целого ряда сравнений, символов, знаков и т.д.

В художественном творчестве интерес к Востоку проявлялся у Карпаччо и Рембрандта (XVI–XVII вв.), которые копировали восточные миниатюры. Карпаччо в своих картинах использовал «восточные мотивы» в качестве атрибутов оформления: изображение элементов архитектуры, орнаментов интерьера, восточных одеяний и т.д. По индийским и иранским миниатюрам Рембрандт писал портреты (например, Тамерлана).

Художники-импрессионисты пытались применить восточные живописные приемы как нечто органичное, соединив их с европейскими принципами живописи. 1856 год принято считать началом знакомства французских художников с искусством дзэнского направления, в этом году в Париже появился альбом цветных гравюр К. Хоку-

саи. Японские эстампы привлекали французских художников, следы их влияния обнаружены у Э. Дега и К. Моне, более сильное воздействие они оказали на живопись и графику В. Ван Гога⁵⁰. Французские художники группы «Наби» П. Боннар и Э. Вюйар брали уроки японской живописи [13, с. 3–4]. Для импрессионистов большой интерес стало представлять лаконичное, но острое по рисунку искусство Востока (школы дзэн). Новый подход к искусству Востока еще сильнее сказался в конце XIX – начале XX века в теоретических исканиях и творчестве постимпрессионистов и фовистов. Эстетику и искусство мастеров этих двух школ просто невозможно отделить от теории и практики дзэнского искусства, оно вошло самым естественным образом в их сущность.

Особое значение для художественного искусства западной традиции в начале XX столетия имело обращение П. Гогена к внеевропейским культурам, в частности, к странам Азии. Для П. Гогена поставенского периода японская гравюра приобрела значение образца искусства, где автор гармонически решил проблему соотношения натуры и абстракции. Ощущаемая П. Гогеном близость его манеры эстетике японской гравюры позволила ему органично использовать отдельные выразительные средства японских мастеров: принципы внепространственного построения изображения, систему светотеневой и цветовой организации картины, способы передачи пейзажа [13, с. 4]. Однако прямые заимствования из японской гравюры для французского художника не характерны.

Обращение к японскому искусству имело важное значение для французской живописи. По существу, впервые произведения внеевропейских мастеров выступали для европейских художников не как экзотика, годная лишь для поверхностной стилизации, а как своеобразный художественный мир, не только не уступающий миру европейского искусства, но и в чем-то превосходящий его [13, с. 3]. Но, устремляя свой взор на Восток, французские живописцы оставались представителями западного искусства. Например, работы П. Гогена «Аве-Мария»⁵¹, «Великий Будда (Идол)», «Кипарисы» (связь с космо-

⁵⁰ В. Ван Гог сделал превосходную копию маслом с гравюры Хиросигэ «Мост Охаши во время дождя» [Приложение В, рис. 21–22]. Один из лучших портретов В. Ван Гога – «Папаша Танги» (на нем изображен торговец художественными принадлежностями), написанный на фоне стены, увешанной гравюрами японских мастеров. Да и в самом облике Танги он передал, как говорил сам, «нечто японское» [71, с. 275].

⁵¹ На картине «Аве-Мария» (1891) П. Гогена изображена Богоматерь с младенцем, которой поклоняются две женщины. Событие христианской истории трактовано так, словно оно происходило на Таити, где жил П. Гоген с 1891 по 1901 год, – всем персонажам, даже ангелу, указывающему на Марию с младенцем, приданы черты таитян. При этом молитвенные позы женщин, стоящих перед Богоматерью, позаимствованы П. Гогеном из рельефа буддийского храма в Боробудуре. Трансформируя христианский сюжет в сцену таитянской жизни, художник использовал элементы композиционных схем, выработанных в буддийском искусстве [13, с. 3–4].

гонией «И-цзина»). В творчестве художника диалог двух традиций повлек за собой трансформации в технике композиции и стилистических приемах. П. Гоген был одним из первых, чей индивидуальный творческий стиль во многом определил внеевропейский Восток, что в дальнейшем повлияло на развитие всего европейского художественного искусства [13, с. 3–4].

Восточные медитации, пребывание в одном состоянии, приемы статического, остановившегося времени проникают также в искусство француза Сальвадора Дали. Это наиболее наглядно представлено в картине С. Дали «Растекающееся время» или «Постоянство памяти» (1931) [47, с. 52].

Изысканные восточные орнаменты стали неотъемлемой частью архитектуры модерна. В моделях знаменитого кутюрье П. Пуаре угадывались очертания японских кимоно, узоры персидской вышивки, линии необычных тюрбанов, подушки из японского шелка, восточные фонарики, китайские фарфоровые статуэтки и т.д.

В литературном творчестве образы и символы Востока внесли изменения в сознание представителей западного общества, интегрируясь в творчестве наиболее прогрессивных писателей, поэтов и мыслителей XIX – начала XX века. Среди них: И.В. Гёте («Западно-восточный диван», поэтический цикл «Китайско-немецкие времена года и дня»), Н. Гумилев («Фарфоровый павильон»), А. Швейцер («Мировоззрение индийских мыслителей. Мистика и этика»), французы Ж. Готье («Яшмовая книга») и О. де Бальзак («Шагреновая кожа»), а также американские писатели Д. Сэлинджер (рассказ «Тэдди», повести «Френни» и «Зуи», «Симор: Введение») и Дж. Керуак (роман «Бродяги Дхармы»). Огромное влияние на их творческие и мировоззренческие взгляды оказала философия дзэн и буддийские принципы. Лев Толстой писал о «великом и мудром китайском народе»: «... вот эту-то свободу, которую почти безвозвратно потеряли западные народы, призваны... осуществить теперь восточные народы», а «Китай во главе народов Азии, преобразует человечество в духе дао – вечного закона» [113, с. 306]. Немецкий писатель Г. Гессе⁵² с западно-

⁵² Гессе Герман (1877–1962) – немецкий писатель, посетивший в 1911 г. Индию (его родители работали в Индии для Базельской миссии), выпустил Книгу путевых впечатлений «Из Индии» (1913). Вот как охарактеризовал и обозначил свои истоки сам писатель в одном из писем 1923 г.: «Я полагаю, что некоторые изречения Нового Завета наряду с афоризмами Лао Цзы, Будды и Упанишад содержат в концентрированной форме самое истинное и живое, что когда-либо было продумано и сказано на земле <...> Я стал искать Бога на других путях и вскоре обрел индийского творца, который был мне близок уже по родительскому дому, так как мои предки, дед, мать и отец тесно были связаны с Индией, говорили на языках этой страны и т.д. Позже я нашел и китайский путь благодаря Лао Цзы, который стал для меня самым раскрепощающим переживанием. Конечно, меня интересовали и современные попытки освоить эти проблемы – Ницше, Толстой, Достоевский, но все-таки самое глубокое я нашел в Упанишадах, у Будды, Конфуция и Лао Цзы» [цит. по: 75, с. 128].

восточным мировоззрением опубликовал «индийскую повесть» «Сиддхарта», которая стала своего рода популярным учебником буддизма и брахманизма для многих тысяч европейцев.

Компаративный анализ художественных явлений Востока и Запада репрезентировал близость поэзии китайского поэта Сыкун Ту и Ф. Тютчева, философии слова у Горация и Лу Цзи (угадана В.А. Алексеевым); общность взглядов на историю Полибия и Сыма Цяня (раскрыта Н.И. Конрадом); «пушкинский знак» поэзии Тао Юань-мина (выявлен Л.Е. Черкасским); поэтическую «встречу» О. Манделъштама и М. Басё (проанализировал Г.С. Померанц) [42, с. 56]. Проведенные исследования подтвердили освоение Востока посредством постижения буддийских принципов мышления, восточной образности, неевропейского понимания бытия, осознания своего собственного «Я».

Таким образом, проникновение восточных традиций в философию, живопись, литературу и поэзию стало плодородной почвой для создания подобных феноменов и в музыкальном искусстве. На третьей стадии (по Н. Шахназаровой) Восток представал как нечто условное, как знак, указывающий на место действия, выраженный в тексте, в атрибутах оформления, в том числе сценического, как программа, отсылающая к тем или иным явлениям восточной культуры.

В европейском музыкальном искусстве первые попытки перехода от условности образа Востока к его элементарной конкретности путем использования подлинных восточных напевов встречаются в XIX веке. Это нашло выражение в интонационных заимствованиях, в обновлении и обогащении всей музыкальной поэтики. Сказанное свидетельствует о прямой связи содержательно-смыслового и стилистического уровней музыкального произведения, содержащего результаты претворения восточных традиций в музыкальном искусстве.

Одним из первых к восточной семантике обратился французский композитор Ф. Давид. Он заинтересовался арабской музыкой во время путешествия по странам Ближнего и Среднего Востока. Собранные им народные мелодии стали основой сборника «Восточные мелодии» для фортепиано и вошли в оду-симфонию «Пустыня» (1844) по принципу прямого цитирования.

В русском музыкальном искусстве XIX века претворение восточной образности заняло особое место в творчестве М. Глинки, М. Балакирева, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова. Композиторы использовали семантику Востока, характерные интонации восточной традиционной музыки в профессиональных жанрах (симфонические, оперные, инструментальные). В композиторском творчестве наметился путь симфонизации нового для европейской музыки мелодизма и введения в контекст академической музыки внеевропейской образной сферы («Лезгинка» из оперы «Руслан и Людмила», «Испанские увер-

тюры» М. Глинки, фортепианная фантазия «Исламей» М. Балакирева, «Антар» и «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова, «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина и т.д.) [96].

К восточной семантике (а именно, к образам Кавказа) обратился М. Балакирев в фортепианной фантазии «Исламей». Навевная интересом к внеевропейским культурам, она сочетает в себе яркую картинность, театральность, своеобразие народно-жанрового колорита, виртуозный блеск [96, с. 50]. В духе инонациональной музыки также написана испанская увертюра «Арагонская хота» М. Глинки. Данные произведения свидетельствуют об интересе к восточной тематике, к внеевропейской музыке, поиску новых средств музыкальной выразительности и способов их воплощения в композиторском творчестве.

Русская школа вместе с западной к концу XIX века перешагнула границы эстетики чисто экзотического Востока, любования его красотой, сказочной «чуждостью» (в частности, в операх Н. Римского-Корсакова). Творческая удача, сопутствовавшая музыкальным образам Востока, знаменовала первую попытку освоения своеобразия восточного музыкального мышления не только в его внешних проявлениях, но и в обновлении музыкального языка, образной сферы, семантического содержания в произведениях европейских и русских композиторов. Необходимо подчеркнуть, что в русской и западноевропейской музыке ориентализм проявился в использовании ладовой окраски, ритма и интонаций восточных мелодий, которые создавали звуковой и ментальный образ Востока. Первые примеры обращения к восточной традиции в истории музыкальной культуры осуществлялись преимущественно по принципу прямого и вариативного цитирования и имитации.

Ориентальные страницы русской музыки конца XIX – начала XX века в высокохудожественной форме реализовывали впечатления от Востока – эстетические, культурные, музыкальные. Методы обращения с материалом основывались на цитировании, преимущественно вариативном. Неоценима в этом заслуга М. Глинки. В творчестве Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, А. Бородина, И. Стравинского также происходило заимствование восточной тематики, образной сферы, интонационных оборотов, ладовой окраски и темб्रो-ритмического звучания. Произведения русских композиторов включали материалы, фиксировавшие непосредственные слуховые впечатления восточной музыки (преимущественно арабского Востока). В. Цуккерман находит прямую связь новых ладов, применяемых Н. Римским-Корсаковым, с ладами восточной традиционной музыки [148, с. 325–326].

В музыкальных сочинениях возникал отчетливый образ Востока, проявивший себя в использовании подлинно народных тем. С это-

го времени формируется категория ориентализма⁵³ в музыке – не «восточная музыка», а «музыка о Востоке», то есть материализованный образ Востока в творчестве европейских композиторов. Поэтому при всей достоверности музыкального материала Восток предстает как некая обобщенная музыкальная субстанция, а не конкретная культура со своими национальными традициями.

В Западной Европе в XIX веке пионерами возрождения интереса к Востоку явились французские композиторы Ф. Давид, Л. Делиб, К. Сен-Санс, Ж. Бизе, которые использовали подлинные восточные мелодии и включали их в оперные партитуры (например, опера «Джамиле» Ж. Бизе) способом цитирования. Коррелят восточной и западной традиций проявил себя в своеобразном использовании ладов (пентатоника, гамиолика), в мелодической орнаментации и «чувственных» хроматизмах («Искатели жемчуга» Ж. Бизе, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, «Лакме» Л. Делиба).

Таким образом, на стадии ренессанса Востока, на Третьей стадии (по Н. Шахназаровой) [157, с. 118] в европейской музыке XIX века превалирует «музыка о Востоке», где семантика Востока выступает как условная программа сочинений и определяет элементы стилистики сочинений европейских композиторов. Происходит обогащение образной сферы и музыкального языка в русском и западноевропейском музыкальном искусстве.

В первой половине XX века эмоциональные впечатления от Востока, его художественный мир, краски, звучания (гамелан-оркестр с острова Бали, индийская театральная музыка, японская камерная музыка и т.д.) значительно расширили границы европейской «музыкальной цивилизации», что нашло отражение в творчестве К. Дебюсси (опера «Пеллеас и Мелизанда», «Пагоды» из фортепианного цикла «Эстампы»), Дж. Пуччини (оперы «Мадам Баттерфляй», «Турандот»), Г. Малера (симфония-кантата «Песнь о Земле»), О. Мессиана (вокальный цикл «Nagawi»), А. Веберна (вокальные миниатюры на стихи Ли Бо), Р. Глиэра (балет «Красный мак»), И. Стравинского (опера «Соловей»), а в дальнейшем и в авангардном европейском творчестве.

Восточная образность привлекала также Дж. Пуччини. В своих операх «Мадам Баттерфляй» и «Турандот» он передал восточный ко-

⁵³ Ориентализм – определенная тенденция в проявлениях той или иной культурной традиции (литература, живопись, исторические и этнографические концепции и т.д.), опирающаяся по ряду признаков на экзотические относительно самой этой традиции особенности, свойственные восточному мировоззрению в тех или иных его формах. Одним из примеров ориентализма могут быть направления в живописи с использованием тематики, символики, мотивов Востока (например, Китай – шинуазри). Основы ориентализма во французской музыке заложил Ф. Давид (1810–1876). В 1833–1835 годах он посетил страны Востока как миссионер, где собирал народные мелодии, которые впоследствии вошли в сборник «Восточные мелодии» для фортепиано и оду-симфонию «Пустыня».

лорит стилистическими средствами: ладовая переменность (пентатоника) в сочетании со специфическими хроматизмами (увеличенная секунда, уменьшенная квинта, уменьшенная септима), «капризность» ритма (пунктирный ритм), мелизматическая орнаментика (виртуозные пассажи), мелодическая напряженность и т.д. Дж. Пуччини претворил оригинальные восточные мелодии и образы с этнографической достоверностью, изучив в пору создания данных произведений японскую и китайскую традиционную музыку. Композитор стремился «передать в музыке свое аристократическое, художественное ощущение Японии» [66, с. 293].

В творчестве Г. Малера также существует пример творческого соприкосновения с Востоком – симфония-кантата «Песнь о Земле» на тексты из древней китайской поэзии в переводах Х. Бетге (Ли Бо, Чжан Цзи, Мэн Хао-жаня и Ван Вэя). В поэзии китайских поэтов Г. Малера привлекала не экзотика Востока, а неевропейское поэтическое чувство. Китайская поэзия явилась семантической единицей в создании музыкальной образности вокально-симфонического произведения.

К. Дебюсси, впитав влияние философии и традиционной музыки Востока, обновил семантическую образность и музыкальную ткань с помощью ангемитонных ладов (например, пентатоники), создав обертоновый ряд (низкая септима, высокая кварта). Слуховые впечатления от звучания гамелан-оркестра, сопровождавшегося танцем, театральным представлением или ритуалом, а также использованием необычного для западной традиции звукоряда *slendro*, подтолкнули К. Дебюсси к созданию «статических» композиций со «сферическим звуком» [51, с. 239]. Его музыка подчас создает ощущение неподвижности во времени и пространстве. Раскрываются разные грани одного образа, одной картины – то есть неподвижного объекта. Этому способствует широкое применение остинатных фигураций, круговое движение, модальная организация как принцип «статичной» программности, воплощающий созерцательное мировоззрение, чувство единения всего сущего, человека и природы.

Элементы восточной традиционной музыки в виде случайных колористических созвучий сочетаются с западной структурой произведений К. Дебюсси, обогащая индивидуальный стиль композитора. Так, интонации восточной музыки (увеличенная секунда, квартоквинтовые обороты), ее ладогармоническая природа в виде пентатонного звукоряда звучит у К. Дебюсси в «Пагодах» из фортепианного цикла «Эстампы» [65, с. 75]. Именно строй *slendro* способствовал созданию в рамках равномерной темперации нового звукоряда, разделяющего октаву на шесть одинаковых интервалов. Феномен изотонической настройки исходит из музыкальных учений древней Индии, которые изучал К. Дебюсси. При такой настройке имеют значения

различия в высоте звуков, равные 1/5 полутона. Европейский слух этих различий в настройке и тембровом звучании почти не улавливает [66, с. 239]. Все перечисленные признаки свидетельствуют об активном интересе К. Дебюсси к восточной традиции в творчестве.

Опосредованное воплощение буддийских принципов мышления в музыке (бесконечность, медитативность, статичность, незамкнутость, созерцательность и т.д.) нашло отражение и в творчестве М. Равеля, который применил в «Болеро» «гипнотическое» одноголосие, чтобы достичь эффекта «статического времени», ощущения бесконечности. Влияние Востока испытали на себе также С. Скотт, А. Руссель, Г. Холст (Англия), а также ряд французских композиторов (О. Мессиа́н, А. Жоливе, Р. Лушер). Г. Холст воспринимает Индию как образ идеального мира, создавая в своей музыке статические формы и атмосферу созерцательной медитативности (оперы «Сита», «Савитри», симфоническая поэма «Индра»). Г. Холст изучал санскрит и писал музыку на собственные переводы индийских текстов [66, с. 45]. В дальнейшем буддийские принципы восточного мышления повлияли на художественное авангардное творчество, технику композиции, жанрово-стилистическую направленность.

Восточные идеи коррелируют с творческими поисками А. Скрябина, который стремился выразить в оркестровой «Поэме экстаза» культово-мистическое видение мира. А. Скрябин, изучавший труды индийских философов и занимавшийся восточной эзотерикой⁵⁴, построил мистический звукоряд, близкий хроматическим ладам восточной музыки, с помощью которого получил колористические созвучия и использовал их в многочисленных фортепианных произведениях. Так, «Прометей-аккорд» раскладывается в особый звукоряд, который объединяет и мелодию, и гармонию. Будучи ограниченным в звуковом составе, он создает единые по сонорному качеству созвучия, благодаря чему возникает эффект звуковой статики. По мнению Т. Лево́й, «скрябинские гармонические комплексы ориентированы на достижение эффекта гармониембров, образующих застывшие конструкции, впечатление звучащей неподвижности» [74, с. 66–67]. Венцом его творчества должна была стать «Мистерия», в которой композитор хотел объединить музыку, поэзию, танец, архитектуру и свет, предполагая поставить произведение в Индии. В «Мистерию» он планировал ввести немзыкальные действия: шепот хора, омузыкаленные произ-

⁵⁴ А. Скрябин изучал мистические учения Индии, Тибета и Египта по работам Е.П. фон Роттенштерн-Ган. Своим музыкальным мотивам он давал имена, схожие с терминами восточной эзотерики (томление, мечта, полет, воля, желание, вдохновение). Язык, которым пытался говорить А. Скрябин со своими слушателями, награждал их возможностью увидеть сокровенную музыку человеческого духа, узреть то, на что уходили долгие и изнурительные годы подготовки у индийских йогов – божественную природу человека [74, с. 66].

несения слов, переходящие в жесты или линию света, а также «внести такие воображаемые звуки, которые не будут реально звучать, но которые себе надо представить» [цит. по: 114, с. 219]. Также А. Скрябина волновали идеи тишины. Он писал: «Тишина есть тоже звучание. В тишине есть звук. И пауза звучит всегда. Я думаю, что может быть даже произведение, состоящее из молчания» [цит. по: 114, с. 214].

С. Прокофьев в «Скифской сюите» использовал мифологические образы шаманов для обновления музыкального мышления. В XX веке многие музыканты подверглись в той или иной мере воздействию древнего фольклора, эзотерических учений, пифагорейской мудрости или восточных традиций. Известный китаист Л. Эйдлин, оценивая идею «восточного Возрождения», писал: «...на смену европоцентризму пренебрежения Востоком (отсталый экзотический Восток) пришел европоцентризм почитания Востока, на котором все присущее Европе уже происходило...» [цит. по: 163, с. 6].

В европейском музыкальном искусстве первой половины XX века также следует назвать имена Б. Бартока и И. Стравинского. Б. Барток обрабатывал музыкальный материал неевропейской традиции и создал целостную теорию на основании своих открытий. Подобно русским композиторам, он обращался в поисках материала для своих произведений к истории своей страны и прослеживал пути венгерской народной музыки вплоть до ее восточных корней. Он отбирал старые лады и ритмы турецкой музыки, дополняя их собственными музыкальными элементами и восстанавливая древний музыкальный язык. Следуя западному принципу организации и сочетания голосов, Б. Барток сумел ввести восточные лады в ряд своих камерных произведений (например, в сонату для двух фортепиано и ударных), расширив тем самым традиционные рамки мажоро-минора. Однако данный интерес имел арабские корни [66, с. 56].

Тесную связь с восточной тематикой репрезентирует И. Стравинский в опере «Соловей». Данный музыкальный образец представляет собой претворение восточных традиций на семантическом уровне: изысканная китайская экзотика, утонченный эстетизм, роспись графически-рельефных китайских орнаментов декораций. Вся эта атрибутика способствовала созданию восточной атмосферы. И. Стравинский продолжил оригинальную традицию сказочно-фантастических опер Н. Римского-Корсакова: затейливые мелодии Соловья отзываются эхом капризных колоратур Шемахинской царицы, дикие созвучия марша словно преломляют азиатскую мощь музыки татар из «Сечи при Керженце», фигуры японских послы вырастают из образа Индийского гостя. Но в динамике претворения восточных традиций отражено стремление композитора передать восточную систему образов не только на семантическом уровне, но и трансфор-

мируя сам принцип музыкального мышления. В опере «Соловей» И. Стравинский воплотил драматургию застывших, дряхлых состояний, в которую внес динамику особого рода, отражающую циклические круговращения, коррелирующие с метафорой «круга» в буддизме и присущие буддийским экстатическим ритуалам, предложенные ранее К. Дебюсси в опере «Пеллеас и Мелизанда». Движение как нескончаемый процесс (как выход двигательной энергии «вовне») принимает в «Соловье» облик подспудного течения, своего рода глубинного измерения при внешней, кажущейся статичности [117, с. 12]. Первая постановка оперы «Соловей» на сцене Grand Opera в 1914 году стала одним из самых зрелищных театральных событий сезона. К этому времени интерес к восточной экзотике, увлечение буддийскими принципами (дзэн-буддизм) в Европе возрастал.

В начале XX века в музыкальном искусстве интерес к восточной образности закрепился. «Многое в развитии мировой художественной культуры определяется советским искусством – оно показывает пример прогрессивного развития и художественной мысли культурам Востока и Запада, в то же время, впитывая, творчески ассимилируя все ценное и передовое» [83, с. 8]. Интерес к Востоку советские композиторы унаследовали от русских и западноевропейских, проявляя коррелятивные связи восточной тематики и музыкально-выразительных средств в произведениях различных жанров. Наиболее ярким примером воплощения тем и образов Востока в музыке стал советский балет «Красный мак» Р.М. Глиэра.

В основу либретто, написанного М. Курилко, легла стенограмма из газеты «Правда» с сообщением о «задержании советского парохода с продовольствием для китайских трудящихся в одном из портов Китая...» [1, с. 155]. Музыка была заказана Р.М. Глиэру. Чтобы передать национальный колорит китайских сцен, композитор изучил культуру, традиции, народный фольклор китайского Востока. «Новы и интересны были для меня не только песни, отличавшиеся своеобразием и самобытной красотой, но и манера исполнения, звучания голосов» [23, с. 23]. При создании балета традиционных европейских средств выразительности для решения хореографического и музыкального рисунка композитору было недостаточно, и он экспериментировал. В этой работе огромную помощь ему оказывала известная балерина Е. Гельцер, гастролировавшая в Китае и знавшая особенности и традиции китайского искусства. Именно Е. Гельцер описывала костюмы и декорации, показывала характерные позы, кланялась и двигалась, имитируя поведение китайских женщин, помогая тем самым созданию образа главной героини Тао Хоа. По имени главной героини (в переводе в китайского – красный мак) дали название балету [23, с. 23].

Спектакль предстал как красочное зрелище, насыщенное необычными музыкальными интонациями китайской музыки, хореография содержала движения, свойственные пластике китайского традиционного искусства (сцены «Сновидения Тао Хоа», «Бал у китайского банкира», «Танец с золотыми пальцами» и т.д.), элементами восточной экзотики и яркими декорациями (задник первой картины второго акта представлял собой раскрытый веер с пейзажами, восхитительный ковер с драконами, изящный чайный домик, роскошный буддийский храм). Балет «Красный мак» впервые в советской музыке репрезентировал коррелятивные связи восточной и западной традиций в музыкальном искусстве. Композитор тонко передал экзотический образ Востока, китайскую поэтику, фантастические образы, пластику движений.

Сцены бытового плана («Церемония китайского чая», «Приготовление курительни», «Танец с мечами») передают восточную образность стилистическими средствами: с помощью музыкальной выразительности (пентатоники, красочных терцовых соотношений тональностей) и приемов инструментовки. Р.М. Глиэр писал, что одну из ведущих ролей в спектакле выполняет оркестр [29, с. 125]. Лирический образ главной героини характеризует мягкий тембр скрипок на аккордовом фоне флейт, арф, кларнетов и тремолирующих альтов (первый лейтмотив). По эмоционально-образному содержанию и смыслу дальнейшего развития, очевидно, что данный лейтмотив рисует душевный мир главной героини Тао Хоа, волнующий образ, сочетающий в себе трогательную нежность со страстным стремлением к свободе и счастью. «Внешний облик Тао Хоа, созданный Е. Гельцер, напоминал тончайшей работы прелестную статуэтку китайского фарфора, а вся пластика – жесты, походка – свидетельствовала об огромной артистической культуре» [цит. по: 22, с. 129]. Гармоническая, метроритмическая и симфоническая обработка подлинных китайских мелодий, своеобразие тембрового звучания советского балета явились одним из примеров претворения восточных традиций в музыкальном искусстве в области семантики и стилистики.

Таким образом, проникновение Востока на Запад в музыкальном искусстве XVIII – первой половины XX века развивалось в исторической динамике через освоение восточных традиций в виде претворения (обработки, преломления) образной, содержательной сферы с опорой на цитирование и имитацию. В композиторском творчестве Восток предстал как некая обобщенная культурная субстанция, включающая специфику внеевропейской традиции. Семантическое содержание проявило себя в заимствовании образной сферы как некой условной атрибутики сценического оформления (у Карпаччо, Р.М. Глиэра, И. Стравинского), в сюжетной линии (у Г. Гессе), в обобщенном

музыкальном штрихе (у Ж.-Ф. Рамо, Ж. Бизе, Дж. Пуччини); у художников-импрессионистов – в лаконичности изображаемых объектов (Э. Дега, К. Моне). В музыкальном творчестве превалировала «музыка о Востоке», где восточная образность определила стилистику сочинений европейских композиторов. Вышеприведенные примеры говорят о единичных случаях претворения восточных традиций в музыкальном искусстве. Но данные явления определили дальнейшее развитие музыкального искусства XX – начала XXI века, при котором вневосточная традиция функционирует не только на уровне образности и стилистики, но также трансформирует принципы формообразования, композиционные техники и жанровые структуры.

2.2 Восточная поэтика и расширение образной сферы европейского музыкального искусства второй половины XX века

В музыкальном искусстве эмоциональные впечатления от Востока проявили себя достаточно разнообразно: в поэтике, в обобщенном образе, в сценической атрибутике, в программе произведений. «Искусство – это сила идеи, а не материала», – считает американский художник Дж. Кошут [75, с. 252]. Это не случайно, поскольку семантическое содержание художественного произведения есть своего рода новая программность, предполагающая определенный характер «направляющего» авторского пояснения, который предполагает некий код для организации смысловой формы произведения, в том числе и музыкального.

Во второй половине XX века многие европейские композиторы обращались к восточной поэзии, используя ее в качестве программного содержания или текстов для вокальных произведений. Примерами претворения восточных традиций на семантическом уровне явились «Сычуанские элегии» Н. Сидельникова на стихи китайского поэта Ду Фу, «Горсть цветка» Д. Смирнова на стихи японского поэта Такубоку Исикавы, «Японские акварели» Т. Смирновой [Приложение А, рис. 24], «Пять японских стихотворений» М. Ипполитова-Иванова [Приложение А, рис. 7], «Пейзаж с цветущей яблоней» для фортепиано и «Семь элегий Ли Бо» для гитары и ударных Г. Гореловой, «Четыре времени души» по мотивам поэзии Мацуо Басё для скрипки и фортепиано И. Аслезовой, Три романса на слова Бо Цзюй И «Мне жаль цветов», «Цветы», «Скажите» С. Бельтюкова, Два стиха Хо Ши Мина для баритона и яванского гонга В. Кузнецова [Приложение А, рис. 14] и др.

Обращение к восточной поэзии оригинально репрезентировал советский композитор Б. Тищенко в вокальном цикле «Грустные песни» на стихи разных поэтов, объединенный индивидуальной художественно-философской идеей. В цикле из восьми номеров соединены тексты поэтов разных времен и национальной принадлежности. Философская монументальность начальной песни на стихи П.-Б. Шелли сменяется лихорадочной «бардовской» интонацией «Рождественского романса» И. Бродского. Затем следует пара жанровых песен с трагической иронией («Свистеть» на текст турецкого поэта Мелиха Джеведета Андая). Шестая песня, «Тучка» на лермонтовские стихи, обрамлена русскими народными текстами. В заключительном восьмом номере использовано четверостишие японского поэта Отомо Якамоти, музыкальное решение которого перекликается с первой песней, образуя смысловую и стилистическую арку: остановленное время «в тоске рыдающего оленя» отвечает отмеряемым шагам «скорбного гения» начального номера. Крайние песни выдержаны в наиболее жесткой стилистике – в них присутствуют элементы пуантилизма и медитативности. Стилистические контрасты цикла не разрушают его как целое, а напротив способствуют внутреннему единству, подчеркивая общность философского замысла композиции, точно выраженную в названии [51, с. 475].

В авангардной музыке второй половины XX века претворение восточных традиций выразилось в неклассичности стиля музыкального мышления, основу которого составляет целостная концепция музыки (концептуализм⁵⁵, связь с числовой символикой, криптофонией). Музыкальная целостность представляет собой иерархическую связь творческого сознания и музыки, мысль, воплощенная в звуке на основаниях меры, красоты и гармонии, музыкальная структура, созданная согласием детерминизма (определенность, конкретность и причинность) и индетерминизма (неизмеримость, неразличимость), мировоззренческая парадигма понятия мира как целого. Природа целостности – в творческом рационализме [85, с. 9].

Музыкальное воплощение Востока проступает уже в раннем цикле Дж. Кейджа «Сонаты и интерлюдии» для препарированного рояля, который трактуется им как «девять перманентных эмоций индийской культурной традиции» [104, с. 50], навеянных книгами Кума-

⁵⁵ Concept (англ.) – понятие, идея, концепция – лежит в основе концептуализма, концептуального искусства. Дж. Кошут в своей программной статье «Искусство после философии» (1969) назвал концептуализм «постфилософской деятельностью», выражая тем самым суть концептуализма как некоего культурного феномена, пришедшего на смену традиционному искусству и философии, «смерть» которых западная наука констатировала в 1960-е годы. Среди основателей и главных представителей концептуализма называют Р. Берри, Л. Вейнер, Е. Хессе, Она Кавара, членов английской группы «Искусство и язык» и др. [75, с. 251].

расвами. В основе концепции балета «The Seasons»⁵⁶ лежит характерное для индийского искусства представление о временах года как периодах творения и созидания (весна), сохранения (лето), разрушения (осень), покоя и неподвижности (зима). В музыке Дж. Кейджа выделены два образно-стилевых начала: колористическое и созерцательно-медитативное. Это связано с влиянием тембровой выразительности восточной музыки и с главной, по мнению Дж. Кейджа, целью искусства: оно должно «отрезвить и успокоить ум, сделав его, таким образом, способным воспринимать божественные влияния» [104, с. 22]. Отсюда – преобладание сдержанных чувств, эмоционального нейтралитета, а также таких специфически восточных приемов развития, как оstinatно-вариационный. Предназначение художника Дж. Кейдж видит в том, чтобы «имитировать природу ее же способом действия», поэтому композитор-пантеист ставит целью максимально сблизить разные виды искусства, воссоединить природу с музыкой, расширив ее возможности благодаря использованию не только «натурального» материала (шумов окружающей среды), но и творческих принципов, характеризующих процесс становления и развития физического мира [104, с. 22]. При этом композитор следует европейской традиции, организуя форму сочинения по закону серийности.

Наиболее яркое, творческое воплощение медитативной практики представлено в звуковом облике «интуитивной музыки» К. Штокхаузена: в вокальном секстете «Stimmung», в композиции «Aus den sieben Tagen»; «встреча» разных традиционных культур (японской, китайской, балийской, африканской, индийской и т.д.) произошла в «Telemusik» и «Hymnen».

Неклассический тип музыкального мышления, основанный на рациональности, инспирировал обращение к понятию числа. Музыкальное число есть и символ, и сама целостность, ибо мера, пропорциональность и симметрия, входящие в его структуру, есть проявление в музыке не только композиционных, но и важнейших общеэстетических и философских категорий [85, с. 9]. Идеи числа разрабатывались в античности Пифагором, Платоном, Аристотелем, Аристоксеном, но подобные учения уже существовали ранее в более древних цивилизациях Востока (Индия, Китай). Число на Востоке несло в себе, прежде всего, сакральный⁵⁷ смысл. Так, например, в Китае число 2 является олицетворением счастья, благополучия, успеха, 3 символизирует тернарный – небо «ин», земля «янь» и между ними человек (трехчленная модель мира), число 9 – число императора и т.д. Как извест-

⁵⁶ Балет «The Seasons» написан Дж. Кейджем по заказу Нью-йоркского балетного общества и поставлен в 1947 году.

⁵⁷ Сакральный – священный, тайный, закрытый от непосвященных, сокровенный в древних религиозных учениях и верованиях, в культовой обрядности и ритуалах [60, с. 175].

но, сакральный смысл числа сознательно использовал еще И.С. Бах; программное его истолкование характерно для множества композиторов XX века – А. Берга (лирическая сюита с мистическими числами 10 и 23), А. Шнитке (Четвертая симфония с тремя кругами «Розария»).

В музыке Дж. Кейджа число трактуется двояко: рационалистически (организационно) и символически (в т.ч. сакрально). Число как ратцо составляет основу целого ряда ритмических структур его произведений. Так, в основе литературно-фонетического произведения «45' для чтеца» лежит число 100 – такую сумму составляет весь материал текста, разделенного на 13 частей соответственно по 3–7–2–5–11–14–7–6–1–15–11–3–15 секций. Между тем, число 100, согласно китайской философии, есть символ всеобщей структуры мира, который включает 100 единиц по 100 элементов каждая (всего – 10.000). Это число выражает собой идею бесконечности, идею, играющую особую роль в творчестве Дж. Кейджа и притягивающую его своей семантикой – 100 как мистический знак Бытия. С этим числом также связан цикл сольных инструментальных пьес под названием «Десять тысяч вещей», написанный Дж. Кейджем по прочтении работ учителей даосизма и буддизма, посвященных концепции многообразия универсума. В ряду произведений со скрытой символикой числа 10.000 стоят сольные инструментальные композиции «26'1.1499" для струнника», «59 1/2" для струнника» [94, с. 50–51].

Но особое значение приобретает числовая символика в музыке С. Губайдулиной. Смыкаясь с сакральной символикой как выражением «скрытого смысла» сочинения, т.е. его концепта («In croce»; «Семь слов»), числовая символика постепенно становится глубинным смыслом произведения, его содержательно-эстетической основой, а ее сакрально-мистический смысл связывается с «переплетением мистики Востока и христианской символикой» [146, с. 13].

В ряду наиболее масштабных сочинений С. Губайдулиной – симфония «Слышу... Умолкло...» [Приложение А, рис. 4]. Нечетные части, по мысли композитора, отражают «вечный мир и космическую гармонию». Их «убывание» приводит к «молчащей музыке» в IX части, где дирижер в полной тишине воспроизводит «ритмическую модель симфонии в уменьшении» [146, с. 58]. «Каденция» симфонии представляет чисто мануальную реализацию эпизода с молчащим оркестром. Идея молчания является семантической единицей, на наш взгляд, характерной для восточной традиции мышления. Огромную роль в этом произведении выполняют жест, ритм, паузы, наполненные смыслом. «Ставка на паузу, возвышение молчания» является, по мнению В. Холоповой, с одной стороны, отзвуком на традицию «греческого исихазма» [144, с. 205], с другой – влиянием мусульманской культуры. Соглашаясь в принципе с мнением В. Холоповой, добавим,

что идея молчания, позиционируемая паузой, характерна для восточной традиции, распространившейся из Индии по всему миру, наподобие принципа «золотого сечения», привезенного Л. Пизанским из Индии [144, с. 207]. Данный принцип является всеобщим законом бытия, черпая свои истоки в восточной традиции.

В сочинениях 1990-х годов С. Губайдулина обобщает свои идеи понятием «числовой сюжет», который материализуется в реальные звуковые пласты. Композиция «Чет и нечет» для ударных и клавирина основана на авторской импровизации по древнекитайской «Книге перемен». Соотношение четных и нечетных чисел 2 и 3, символизирующих свет и тьму, определяет ритмическую структуру сочинения [144, с. 236]. На Западе число лежит в основе структуры композиции, в восточной же традиции число является смыслообразующей и структурной единицей, концептом произведения. Например, японский композитор Такемицу Тору использовал числовую символику в своих сочинениях («Quad gain» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано; «Стая садится в пятиугольный сад») для расширения и конкретизации семантического ядра музыкальных композиций (образ традиционного японского сада), используя в последнем серийную технику и ангемионные лады. Числовая символика становится внутренним смыслом произведений, священным ритуалом. «Музыка, согласно представлениям китайцев, является таинственным даром, перешедшим от героев архаики, а к тем, в свою очередь, от божеств-предков. Музыка содержит в себе «знание предков», облеченное в «числовые соотношения» [136, с. 85].

Опосредование восточного философского мировоззрения и авторского кредо на семантическом уровне происходит в творчестве российского композитора В. Мартынова. В его «Гексаграмме» для фортепиано зафиксирована исходная идея произведения, которая определила его содержание. «Гексаграмма» задумана как «логическая иллюстрация» к китайской гадательной книге «И-Цзин»⁵⁸ («Книге перемен»). Принцип серии формируется постепенно, идя на смену алеаторике, и приобретает в сочинении характер упорядочивающего начала как правила игры («все из одного»), которое проецируется на звуковой ряд, что продиктовано концепцией произведения [58, с. 46]. Ха-

⁵⁸ «И-Цзин» – гадательная книга – возникла около 5000 лет назад на основе древней китайской философии и концепции взаимодействия двух сил, творящих элементы Бытия, первоформ мироздания – инь (тьма) и ян (свет). Метод гадания сводится к шестикратному подбрасыванию трех монет и определению типа линии по комбинации сторон (2 «орла» и 1 «решка» – сплошная линия, означающая свет, наоборот – прерванная, означающая тьму). Шесть полученных линий образуют гексаграмму, состоящую из шести расположенных друг над другом линий. Гадальная книга содержит 64 гексаграммы с предсказаниями – краткими афоризмами и загадочными философско-поэтическими комментариями. Гексаграмма символизирует определенную жизненную ситуацию, результат взаимодействия человека с миром, этап на пути его познания [56].

ракторное «плоскостное» расположение тематического материала, отвечающее обрядовому действию, преднамеренная упорядоченность, сведение семантических единиц к их пра-значениям, формульности – отличительное свойство многих ритуальных композиций второй половины XX века (например, в «Ритуалах» П. Булёза) [130, с. 213].

Таким образом, особенностью претворения является обработка содержательной сферы по-европейски, то есть в границах европейских жанров и форм. В результате такого подхода к Востоку в европейском музыкальном искусстве второй половины XX века произошло *расширение* семантического содержания музыкальных композиций от восточной образности и условной программности до концептуального музыкального мышления. Китайская поэзия, японские хокку⁵⁹ привлекали внимание европейских композиторов (Т. Смирнова, Б. Тищенко, Г. Горелова). Криптофония, числовая символика как смысл музыкальной целостности, а не технический прием, явились генерирующими идеями, связывающими восточное мышление и западные принципы композиции (С. Губайдулина). Поэтические образы, мистические символы, философские мировоззрения, явления природы нашли свое отражение в художественном перевоплощении, при котором происходило расширение, обогащение устоявшихся в европейском мышлении традиций.

2.3 Восточная музыкальная стилистика и обогащение языка музыки композиторов второй половины XX века

Музыкальное искусство второй половины XX века представляет собой многоликое разнообразие эстетических тенденций, стилей, направлений, композиторских школ и техник. Претворение восточных традиций в творчестве европейских композиторов определило новизну стилистики музыкальных композиций данного периода. Экспортирование ладогармонических, темброрегистровых, метроритмических, интонационно-мелодических и других средств выразительности было направлено на создание нового внеевропейского ассоциативного ряда, философско-поэтического образа, отвечающего эстетическим и мировоззренческим представлениям музыкального авангарда.

Постмодернистское искусство значительно актуализировало искусство синкретического характера, которое свойственно для восточной традиции. Так, например, в японском театре сцена театра пуста, лишена декораций, но благодаря жесту актеров, вступающих во взаи-

⁵⁹ Хайку (до начала XIX века наз. хокку) – трехстрочная поэтическая миниатюра, состоящая из 17 слогов (5+7+5); танка – пятистрочный стих (5+7+5+7+7), где изображались природа и человек в их неразрывной связи, отражались впечатления поэта от окружающего мира.

модействие с пустотой, зритель рисует для себя горный пейзаж, включая свое воображение и т.д. [53, с. 407].

В авангардной музыке второй половины XX века метафора пустоты и жеста выразилась в активном привлечении немзыкальных средств, таких, как жестикуляция, движение исполнителей по сцене, возросшее значение техники паузирования и проч., которые обрели статус языкового элемента, или элемента музыкального языка. Наиболее ярко это продемонстрировали в своих произведениях композиторы-авангардисты: С. Губайдулина (симфония «Слышу... Умолкло...»), которая «родилась из жеста дирижера» [144, с. 205]), Л. Берио («Gesti» основаны на жестикуляции в сочетании с различными способами звукоизвлечения, в качестве музыкального звука выступают фонетические звуки и аликвоты) [Приложение А, рис. 1], М. Кагель («Match», в котором музыканты-инструменталисты двигаются и жестикулируют на сцене) [Приложение А, рис. 8]. Между тем отметим, что многие произведения написаны в жанре европейской музыки (симфония, вокальный или фортепианный цикл и проч.), что указывает на сохранение самоидентичности западной традиции.

Данные немзыкальные средства выразительности, способствующие раскрытию замысла произведения, можно отнести к стилистическим приемам. Такого рода ассимиляция и даже синкретизм музыкального и визуального аспектов является примером претворения восточной традиции мышления в европейском музыкальном авангарде в форме адаптации.

Современное композиторское творчество развивается в условиях глобальной культурно-исторической интеграции. Мышление современного художника опирается на переосмысление всего обширного материала, накопленного музыкальной практикой (а также другими видами искусства) различных культур за многие столетия. Композитор в своих творческих возможностях подобен наследнику, получившему в распоряжение огромные богатства. В век непрерывных открытий и изобретений мощным двигателем в музыкальной практике является фактор новизны, выхода за пределы известного, равнозначность творчества и эксперимента. Принципиальная возможность соединения любых форм и техник музыкального письма приводит к возникновению новой музыкальной реальности с индивидуальными особенностями творчества разных композиторов (индивидуальный композиторский стиль) [85, с. 8].

В результате искусствоведческого анализа современного композиторского творчества претворение восточных традиций проявляется на нескольких уровнях одновременно. Используя восточную тематику, образы, буддийские принципы мышления в качестве семантического содержания произведения, в музыкальном искусстве происходят

трансформации на стилистическом уровне (интонации, тембры, ритмы), архитектурном (трансформа, «открытая», статическая, момент-форма), жанровом (перформансы, хэппенинги, «инструментальный театр»). Так, например, в «Mantra» К. Штокхаузена восточные традиции творчески воплощены на семантическом и композиционном уровне, в «4'33" tacet» Дж. Кейджа можно отметить семантический и жанровый аспект претворения, в «Harawi» О. Мессиана и в «Японских акварелях» Т. Смирновой Восток заявил о себе на семантическом и стилистическом уровнях музыкальной композиции, в медитации В. Кузнецова «Тень стекла» – жанровый и семантический и т.д.

Особенностью претворения восточных традиций является обогащение музыкально-выразительных средств, их новое прочтение, формирование «метаязыка» и адаптация западными композиторами идеи продолжения музыки в слове, жесте, ритуале (в отличие от западного синтеза искусств), т.е. включение других, немusicalных и нехудожественных средств в структуру музыкальной целостности. Как было сказано выше (1.4), важнейшими способами претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве являются:

- цитирование (прямое и вариативное), в том числе коллаж;
- имитация;
- ассимиляция.

Данные способы претворения наиболее ярко проявили себя в стилистике музыкальных композиций и связаны с буквальным или частичным использованием внеевропейского музыкального материала, или его отдельных элементов, либо поэтического текста как основы музыкального произведения. Конкретные контакты с внеевропейской мыслительной традицией, поэзией, музыкой и культурой вообще приобретают разную направленность художественного, в том числе музыкального творчества, определяя неодинаковые последствия композиторской практики. В результате межкультурного диалога новые стилистические аспекты музыкальных композиций выражают себя через адаптацию ладогармонических, тембро-регистровых, метроритмических средств музыкального языка и направлены на создание определенного ассоциативного ряда, философско-поэтического образа.

С помощью применения особых средств музыкальной выразительности – пентатонного звукоряда, ритмов, интонаций, тембров – воплощены поэтические образы Востока, мистические символы, философские мировоззрения, явления природы как носители конкретных смыслов и значений (знаков). Например, традиционно персонифицированный тембр гобоя в силу тембрового сходства с зурной репрезентирует в академической музыке звуковой образ Востока; фигуративность колоратурных пассажей в верхних регистрах создает аллюзию китайских народных мелодий; полуторатоновая интонация, входящая

в структуру гемиольных ладов, или ладов с одной или двумя увеличенными секундами, также вызывает прямые ассоциации с восточной музыкой; монотонный темпоритм, пронизанный единым ритмическим стержнем с волнообразным чередованием мощных динамических нагнетаний и внезапных спадов создает аллюзию дления как типа музыкальной процессуальности восточной традиции («Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси, «Болеро» М. Равеля) и т.д.

Стилистические преобразования, основанные на ритмической организации, продемонстрировал О. Мессиа́н в вокальном цикле «Narawí» [Приложение А, рис. 20]. Медитативность, сложный метроритм, нечетный размер основаны на индийской раге (о чем писал сам композитор). Произведение наделено чувственностью и восточным колоритом, который создают лады ограниченной транспозиции (все 7) и индийские ритмы [Приложение А, рис. 21]. «Медитативная» мелодика, подобная пению мантр, образована определенными модусами (звукорядами симметричных ладов, пентатоникой). О. Мессиа́н использовал индийские ритмы⁶⁰ (рагавардхана, симхавикридата) и мелодии, математически просчитывая возможности ладовых и ритмических сфер, что является одним из важнейших атрибутов европейского подхода к сочинению музыки [88, с. 10]. В своем теоретическом труде «Техника моего музыкального языка» О. Мессиа́н объясняет особенности ритмической и ладовой структуры своей музыки ее близостью к восточной теории ритма, а также формулирует теорию ладов ограниченной транспозиции⁶¹ и систему необратимых ритмов⁶². Принцип ассимиляции, в результате которого индийская рага, симметричные лады проникают в музыкально-выразительные средства европейской музыки, актуализирует претворение восточных традиций на стилистическом уровне в композиторском творчестве О. Мессиа́на («Narawí», симфония «Турангалила» для воли́н Мартено, фортепиано и оркестра).

Наиболее ярко стилистические трансформации восточной традиции в европейском композиторском творчестве проявили себя в музыкальных произведениях М. Воиновой, В. Галутвы, С. Губайдулиной, В. Екимовского, А. Кнайфеля, В. Мартынова, Т. Смирновой, объ-

⁶⁰ Шарнгаведа – индийский теоретик XIII века – оставил таблицу 120 Деси-тала, или индийских ритмов (рагавардхана, симхавикридата и др.) [88, с. 10].

⁶¹ Лады ограниченной транспозиции – симметричные лады, разработаны О. Мессиа́ном в его труде «Техника моего музыкального языка» («Technique de mon langage musical») [88]. Периодические повторения определенных интонационных ячеек в пределах одной октавы, характерные для этих ладов, приводят к формированию специфических интервальных структур и попевок, существенно обогативших интонационный строй музыки XX века, способствовавших открытию для нее новых образных сфер и новых эмоциональных состояний. Теорию симметричных ладов разрабатывали Н. Римский-Корсаков (отметил их «круговой» характер), Б. Яворский, Э. Лендвай и др.

⁶² Система необратимых ритмов разработана О. Мессиа́ном в его книге «Техника моего музыкального языка» («Technique de mon langage musical») [88].

единившихся в АСМ – 2⁶³. Восточное начало явилось не только ресурсом новых музыкальных идей, но и источником обогащения и обновления творческого процесса. После апробирования известных западному миру моделей и новых техник композиции, творческие искания европейских композиторов авангардной направленности были связаны с кардинальными прорывами к новым музыкально-художественным обобщениям, к сложнейшей философской проблематике и музыкальным течениям второй волны авангарда, продемонстрировав различие творческих устремлений.

Авангардные композиторы второй половины XX века воплотили новую, внеевропейскую тембровую концепцию музыки на стилистическом уровне. Так, тембро-регистровый образ Востока посредством использования традиционных китайских и японских ударных инструментов представили: П. Булэз («Le Marteau Sans Maître» для контральта и шести инструментов), где автор имитирует звучание и пробует технику игры на японском кото в партии гитары), С. Губайдулина («Юбилеяция» с использованием традиционных китайских барабанов) [Приложение А, рис. 5], М. Воинова «Ukiyo» для квартета флейт, кото, арфы и сопрано; «Wa-on» для 4-х кото, сякухати, сопрано, фортепиано и органа) [Приложение А, рис. 2], В. Мартынов («Распорядок дня» для ударных), С. Бельтюков («Китайские акварели» для ансамбля ударных инструментов), В. Кузнецов («Euphonia»⁶⁴ с использованием китайского гонга) [Приложение А, рис. 13]. Организацию музыкального материала с помощью тембровых звучностей можно встретить в авангардной музыке Д. Лигети («Atmosphere»), Я. Ксенакиса («Metastaseis»), В. Лютославского («Livre pour orchestre»), Л. Берно («Секвенции») для различных инструментов и женского голоса). Многие композиторы XX века не только использовали, но и изучали игру на неевропейских инструментах (К. Орф, С. Райх⁶⁵), чтобы расширить свои впечатления о восточной традиционной музыке и адаптировать в своей музыке восточный колорит звучания.

Об особенностях стилистики авангардных композиций В. Конен пишет: «Темперация, выходящая за пределы европейской полутонной; сложнейшие ритмы, по сравнению с которыми европейская клас-

⁶³ В рассматриваемый нами период в российском музыкальном искусстве произошло возрастное разделение композиторов на группы: представителей старшего поколения (например, Г. Свиридов, Г. Уствольская, Т. Хренников), «шестидесятники» (Э. Денисов, Р. Щедрин, А. Шнитке, С. Губайдулина, С. Слонимский, Б. Тищенко и т.д.) и «семидесятники» (А. Чайковский, М. Воинова, В. Мартынов, Ю. Каспаров, В. Галутва, В. Шуть и т.д.) [130, с. 126]. АСМ – Ассоциация Современных Музыкантов.

⁶⁴ Эвфония (греч. *euphonia* – благозвучие) – раздел поэтики, изучающий в стихе качественную сторону речевых звуков, их эмоциональную окраску. К приемам эвфонии относятся анафора, эпифора, звуковые повторы [60].

⁶⁵ Известно, что Ф. Гласс увлекался индийской музыкой, С. Райх осваивал искусство балийских гамеланов, а Т. Райли штудировал Пандита Натха.

сическая ритмика кажется грубо приблизительной; особые сонорные эффекты, не совпадающие с упорядоченностью звучания классического оркестра и т.д. Не исключено, что воздействие “ориентального” музыкального мышления на художников Запада столь радикально преобразит европейский склад письма, что наравне с музыкой в духе классической школы войдут в жизнь и иные течения, выходящие из ее русла» [65, с. 79–80]. Подтверждением тому служат музыкальные композиции О. Мессиана, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа и др.

Претворение восточных традиций на стилистическом уровне особенно ярко проявилось в творчестве С. Губайдулиной. В «Часе души» для солирующих ударника и певицы с оркестром композитор решила тембро-регистровыми средствами мировоззренческую проблему финала: после типично западного столкновения антитез наступает как бы даосское нивелирование, растворение, т.н. «нивелирование» всех контрастов. В плане художественного языка – это диалог западной музыкальной температуры и точечного звука с восточной нетемперированностью и зонным звуком; соединение европейского музыкального мышления с восточным; западного инструментария с восточными традиционными инструментами. Также в качестве примера приведем «Юбилею» для четырех ударных инструментов. Название произведения принадлежит католической литургии, но в исполнительский состав введены традиционные китайские барабаны (гангу, тагу, яогу, баньгу). Использование звучания традиционных восточных гонгов, китайских барабанов, деревянных палок, металлических цимбал с западными инструментами (ксилофоны, литавры, колокольчики) рождает новое гармоничное звучание. «Стиль заставляет себя же повторять, это накладывает на человека некие оковы... Я предпочитаю состояние «прахудожника», докультурного состояния художника» [144, с. 220]. Отсюда – культивируемая практика импровизации на восточных традиционных инструментах (группа «Астрея», совместно с В. Артемовым и В. Суслиным). Претворение восточных традиций в европейской композиторской практике репрезентировало адаптацию музыкального инструментария восточной традиции в композициях западного авангарда, что способствовало обогащению музыкально-выразительных средств и темброво-колористического звучания⁶⁶.

В композиторском творчестве происходит обогащение музыкального языка за счет восточной стилистики («Сакура цветет» Т. Смирновой⁶⁷

⁶⁶ Еще в XIX веке американец Генри Айкхайм (Henry Eichheim) интересовался звучанием восточной музыки. Из путешествий по Востоку Айкхайм привез несколько замечательных гонгов, тарелок, колоколов, которые он добавлял к обычной группе ударных при исполнении своих произведений. Его привлекала необычность и красота звукового восточного колорита.

⁶⁷ Татьяна Смирнова – современный российский композитор, преподаватель Московской консерватории.

[Приложение А, рис. 25], «Три японские миниатюры на шелке» Г. Гореловой [Приложение А, рис. 3], «Северный ветер» В. Копытько [Приложение А, рис. 12]). Свой новый взгляд на восточное искусство репрезентировала Т. Смирнова в вокальном цикле «Из японской поэзии» для голоса и фортепиано [Приложение А, рис. 23]. Цикл написан на стихи японских поэтов Томонори, Цураюки, Хитомаро (XVIII век) и является ярким примером претворения восточной поэзии в европейской музыке на стилистическом уровне. Это проявляется в следующем: музыкально-выразительные средства (пентатонно-гармоническая основа, ходы на увеличенную секунду, уменьшенную квинту, переменные размеры 5/4, 7/8, 12/16 и т.д.), темброво-регистровая окраска, динамическое развитие, прозрачная фактура. Все эти средства создают поэтический образ Востока и передают композиторский замысел, опираясь на имитационный способ претворения восточных традиций.

Музыкальная стилистика, навеянная восточными традициями, репрезентировала себя в творчестве белорусских композиторов современности: В. Кузнецова (Два стиха Хо Ши Мина для баритона и яванского гонга), С. Бельтюкова (Три романса на слова Бо Цзюй И «Мне жаль цветов», «Цветы», «Скажите»; «Китайские акварели» для ансамбля ударных инструментов), А. Короткиной (музыкальный перформанс «Песни Басё» на стихи Мацуо Басё для чтеца, фортепиано и ударных; фортепианный цикл «Чайные листья»), И. Аслёзовой («Четыре времени души» по мотивам поэзии Мацуо Басё для скрипки и фортепиано), Г. Гореловой («Три японские миниатюры на шелке» для фортепиано [Приложение А, рис. 3]; сентиментальная музыка для фортепиано «Пейзаж с цветущей яблоней»; «Семь элегий Ли Бо» для гитары и ударных), А. Даньшовой (романсы на стихи Ко-но Томонори) и др.

Претворение восточных традиций представлено разнообразными музыкальными феноменами в творчестве белорусского композитора В. Копытько. Среди его сочинений выделим историю «Сюцай из Ишуя» для сопрано и камерного ансамбля на текст из «Рассказов Ляо Чжая о Необычайном» Пу Сун-лина, фантазию «Северный ветер» с игрой, пением и речитацией для двух исполнителей на древние китайские тексты [Приложение А, рис. 12], кантату «3-е Китайское Путешествие» для сопрано, баритона, камерного хора, ударных и магнитофонной ленты на древние китайские тексты, композицию «Пишут друг другу» для ансамбля солистов с использованием стихов Ли Бо и Ду Фу, музыку к драматическим спектаклям «Три ножа страны Вэй» и «Розовая бабочка» [68, с. 38].

В истории «Сюцай из Ишуя» [Приложение А, рис. 11] композитор имитирует звучание китайского инструментария, который воссоз-

дает звуковую атмосферу Востока. Однако претворение в «Сюцай из Ишуя» элементов китайской музыки не исчерпывается инструментальным звучанием партитуры и ее ладовой основой – пентатоникой. Эта связь непосредственно раскрывается в эстетике сочинения в целом: в отношении композитора к звуковой ткани, а именно к ее темброво-артикуляционной дифференцированности, которая сродни изощренности китайского слышания; в импровизационности композиции, насыщенной яркими и внезапными контрастами на макро- и микроуровне; в прихотливости метроритма; в моделировании интонационной амплитуды тонального языка, характером интонирования; в принципе структурной организации сочинения [68, с. 38].

Стилистические преобразования характерны для Weltmusik К. Штокхаузена, которые наиболее ярко проявили себя в «Telemusik» и «Hymnen» [Приложение А, рис. 29]. «Telemusik» – электронная пьеса – написана под впечатлением от общения с японской культурой по заказу японского радио. Идея «Telemusik» оформилась из диалога самых разных традиционных культур – японской, китайской, балийской, индийской – на почве чуждой им всем электронной музыки. Принцип коллажа как радикальной формы цитирования связан с конструктивными преобразованиями – заменой, переносом одной части произведения в другую. Данное сочинение, в котором был использован подлинный фольклорный материал, трансформированный в условиях электронного стиля композитора, было заявлено как «музыка всей земли, всех стран и рас» – «мировая музыка» (Weltmusik). Музыкальные композиции К. Штокхаузена, возникшие позднее, оказались решающими в адаптации восточной традиции в собственном авангардном творчестве. В авторском выборе отражается поиск содержательных и конструктивных идей в новом и неожиданном сочетании цитат фольклорного материала восточных стран, что образует новые аспекты музыкальной реальности.

Особенно ярко эффект ассимиляции Востока и Запада проявил себя в «Hymnen» [Приложение А, рис. 29] – одном из самых масштабных опусов К. Штокхаузена, построенном по принципу коллажа цитируемых фрагментов. Каждый из четырех разделов-«регионов» сочинения имеет центром различные национальные или общенациональные гимны: «Интернационал», «Марсельезу», гимны ФРГ и группы африканских государств, советский, американский и испанский, швейцарский и гимн утопического «государства человечества в гармонии мира большинства». Кроме этого материала используются и другие «готовые объекты»: обрывки речи, фольклорные звучания, записанные разговоры, радиопомехи, звуки официальных мероприятий, манифестаций, освящения корабля, государственного приема и т.д. Весь этот звуковой конгломерат существует в «Hymnen» [Приложение А,

рис. 29] в разной степени препарированным, объединенный приемами монтажа, где швы иногда подчеркнуты, иногда – максимально сглажены. Однако форма сочинения наследует европейский принцип динамической процессуальности, что свидетельствует об обработке восточного принципа «все во всем» по-европейски. Согласно замыслу композитора, присутствие хорошо известной музыки позволяет слушателю сосредоточиться на контексте и оценить трансформацию использованных звуковых объектов. В сущности, «Humpfen» развивают в глобальном масштабе эстетическую идею более ранних «Momente», где использована восточная идея калейдоскопической смены состояний-картин. Теперь эта концепция обогащается чертами программности: присутствие гимнов – символов разных государств – конкретизирует замысел произведения, который приобретает свойства «вселенской» композиции («мировой музыки»).

В композиции «Momente» для соло сопрано и хора с оркестром также присутствует «мировая» музыка: во внезапно возникающей разговорной сцене воспроизводится магический хор из ритуала острова Бали, сопровождающий обряд инициации⁶⁸ девушки («касисам-касисам»). Данный стилистический прием основан на цитировании. Композитор стремился ввести в музыкальный материал произведения магическое и реальное начала [85, с. 82].

Процессы глобализации музыкального пространства, имеющие интенцию к сведению в единое целое Востока и Запада, наиболее последовательно концентрируются в «Weltmusik» К. Штокхаузена. В идее «мировой музыки» он видит возможность преодолеть индивидуалистическую ограниченность европейской музыки и выйти в сферу «всеобщего» музыкального языка, сверхличного и универсального [149, с. 35]. Феномен «мировой музыки» К. Штокхаузена связан с китайской «космогонической моделью, представляющей мир как гармоничный музыкальный ряд (люй), в котором основной тон – «Тон Желтого Колокола»... Восток ориентирован на поддержание порядка мира явленного и упорядочение отношений между ним и миром неявленного посредством ритуала, который призван гармонизировать небо-природу, землю-социум и человека» [130, с. 84].

В свою очередь китайский композитор авангардной направленности Тан Дун обратился к тембровым модификациям, соединив в своих сочинениях звучание традиционных инструментов (циня, эрху и др.) со звучанием европейского симфонического оркестра («Лисачин» для бамбуковой флейты с оркестром, концерт для скрипки с оркестром «Из Пекинской оперы») [143, с. 243–251]. Целая группа его

⁶⁸ Инициация (от лат. *initiatio* – совершение таинств), разновидность обрядов перехода, обряда посвящения юношей и девушек в разряд взрослых.

композиций относится к типу «инструментального театра», где Тан Дун соединяет принципы традиционной музыкальной драмы (Пекинская опера, японский театр Кабуки и Но) с оркестровым звучанием. В сочинении «Оркестровый театр IV Расёмон» для певцов Кабуки, Пекинской оперы, западных оперных певцов, оркестра и средств мультимедиа автор реализует идею мировой музыки, сочетая восточные и западные оперные традиции. Идею создания мировой музыки Тан Дун продолжил в симфонии «2000 сегодня: Мировая симфония к Миллениуму». Ярким примером стилизации различных музыкальных культур является сочинение Тан Дуна «Страсти по Матфею» («Water Passion After St. Matthew»). Опираясь на канонический текст Евангелия от Матфея, композитор синтезировал различные техники вокального письма: монгольское обертоновое пение, изящный стиль Пекинской оперы, четырехголосный хорал и декламационный речитатив в стиле И.С. Баха. Музыкальный язык композиции отличается эклектичностью изложения, репрезентировав обогащение музыкальной стилистики путем претворения восточных традиций [51, с. 560].

Таким образом, особенностью претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве на стилистическом уровне является сохранение европейской самоидентификации, что связано с сохранением европейских законов организации музыкальной целостности (тональность, серийность и т.д.) и принадлежности сочинений к европейской жанровой системе. При этом происходит процесс расширения средств воплощения композиторского замысла, в частности репрезентация «всеобщего музыкального языка» (метаязыка), определившем интегративные музыкально-выразительные средства в виде: ладов (пентатоники, гептатоники, гемиолики, индийских ладов тхат и японских звукорядов кин), использования звучания народных инструментов восточной традиции (барабаны, литавры, колокола, арху, пипа, цинь, кото и др.), нечетных размеров (5/4, 7/8 и т.д. от японских хокку), метрической организации (принцип раги), а также в виде немusical средств (паузирование, театральное начало, жесты, дыхание, молчание). Рецепция внеевропейских средств выразительности способствовала обогащению индивидуального композиторского стиля. Диалог с инациональной музыкой, традицией, поэзией, культурой повлек за собой неодинаковые последствия в том или ином сегменте музыкальной практики. Вследствие претворения восточных традиций европейский музыкальный континуум⁶⁹ приобретает новизну звуковой реальности.

⁶⁹ Континуум (от лат. *continuum* – непрерывное) – непрерывность, неразрывность, нерасчлененность явлений, процессов, функций [60, с. 92].

2.4 Восточные принципы формообразования и трансформации в области архитектоники музыкальных произведений второй половины XX века

Европейское музыкальное пространство второй половины XX века эволюционировало не только на уровне семантического содержания (поэтики) и музыкальной стилистики, но и на уровне архитектоники, что нашло свое отражение в новых принципах формообразования и типах форм: «открытая», статическая, ритмическая, момент-форма. Обращение западных композиторов к философско-мировоззренческим идеям буддийского Востока послужило обогащению и обновлению композиционной техники индивидуальных стилей, возникновению новых конструкций и форм, стилевому разнообразию. Наиболее ярко эти процессы проявили себя в искусстве постмодернизма (Второй музыкальный авангард) или *Kunstwollen*.

Музыкальное искусство второй половины XX века свободно интерпретирует самые разные традиции, в том числе и внеевропейские, опираясь на идею метафоры и создавая из традиций своеобразный архив. Множественность традиций предполагает возникновение стилистического разнообразия, заключающегося в применении различных методов, приемов, форм, апеллирующих к внеевропейской культурной традиции. Стилиевой плюрализм, или множественность постмодернистского музыкального искусства, в основе которого восточный принцип «все во всем», можно объяснить индивидуализацией художественного стиля.

Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовали о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов различными способами. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста – художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр занял в эстетике постмодернизма место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике, и ознаменовал собой разрыв с репрезентацией как основой классического западноевропейского искусства. Симулякр – образ отсутствующей действительности, пустая форма, артефакт, основанный лишь на метафоре собственной реальности [75, с. 409]. Ярким примером метафоры молчания и тишины в музыкальном искусстве может служить «*Wymiaru czasu i ciszy*» для хора и оркестра К. Пендерецкого, в которой генерирующей идеей является музыка, «растворяющаяся в тишине» [Приложение А, рис. 22]. Музыкальный материал звучит у сорока солистов и длится 14'30" минут. Пьеса не имеет финального аккорда и заканчивается на открытом *diminuendo*, уходящим в «никуда» – своеобразный микст сценической акции хора и симфонического концерта. Незавершенность, «открытость», «пустота» у К. Пендерецкого свидетель-

ствует о космогонии, бесконечности звуковой материи. Другими словами, перед нами – типичный репрезентант восточного начала.

В создании новых музыкальных форм и композиторских техник (например, техника случайностей, спонтанирование), возникших под влиянием восточных концептов, в подаче музыкального материала (например, в виде имитации журчания воды у Дж. Кейджа), в ином ощущении пространства, времени (например, «остановившееся» время в статической композиции), в освобождении от индивидуального авторского начала, собственного «Я», определяющим явился ментальный аспект. Во всех случаях музыканты исходили из понимания того, что «Каждая тварь, или чувствующая (как животное), или не чувствующая (как камни или воздух), есть Будда. Каждое сущее есть центр универсума. Поэтому музыка служит средством и условием обнаружения и развертывания сущего. Для этого композитор должен принимать звуки окружающей среды, ежесекундно сопровождающие нас, и освободиться от индивидуального авторского начала, от своего эго, приносящего страдания и отделяющего человека от мира. Либо искусство усиливает эго в его симпатиях и антипатиях, либо оно открывает ум к внешнему миру» [цит. по: 104, с. 61].

Интерес музыкального авангарда к восточным традициям на уровне формообразования был связан со стремлением освободиться от определенной типовой конструкции-схемы, свойственной европейской музыке. За основу была взята парадигма «вещь как таковая», что означает «познать по-восточному, значит, постичь сущность вещей, слиться с существом природы» [цит. по: 104, с. 67]. В области формообразования это было связано с освобождением от предзаданности и линейности процесса интонационного развертывания, от связей музыкальной композиции с законами драмы (то есть динамического построения формы) и «иллюстрированности» чувств и эмоций, характерных для европейской музыки. Другой целью музыкального структурирования европейских музыкантов, испытывающих интерес к восточным традициям, явилось движение к собственно звуку, к его характеристике, к способу извлечения и записи, то есть к природе звука, в том числе и музыкального.

Дж. Кейдж писал: «Я ориентировался на Восток в отношении музыкальной формы, хотел освободиться от определенной типовой конструкции-схемы, свойственной западноевропейской музыке. Мне кажется, необходимо бороться с формой, избыток которой грозит всеобщей унификацией» [цит. по: 104, с. 121]. Главным средством для Дж. Кейджа является идея спонтанирования (одно из проявлений восточных принципов), организованная алеаторически. Здесь видится художественное преломление одной из восточных заповедей: «мир земной как случайная игра возбужденных дхарм» [цит. по: 104, с. 245], выражающая иллюзорность, неустойчивость, неопределенность, изменчивость мира, природы, человека. Спонтанирование как «метод случайных действий» лежит в основе алеаторических сочинений

Дж. Кейджа (например, «Music of Changes» [Приложение А, рис. 9] и «Chess Pieces» для фортепиано).

На этой парадигмальной основе родились особые музыкальные формы, не имеющие аналогов в европейской композиторской практике. В результате претворения восточных традиций в музыкальном искусстве на архитектурном уровне сформировались эволюционные ступени новой морфологии. Ю. Холопов определяет два пути формообразования [140, с. 380]:

- переинтонирование традиционных форм новым языком,
- трансформированная форма (трансформа).

К числу переинтонированных форм относятся статическая (сонорная) и музыкально-театральная (например, «инструментально-театральная» и т.п.). Трансформа – новая форма, основанная на традиционных принципах формообразования. Трансформированные формы: ритмическая (числовая) и алеаторическая («открытая»), коллажная, «графическая» [140, с. 386]. Остановимся на характеристике важнейших.

Статическая форма – это форма «пребывания» во времени, т.е. «растянутая» во времени музыкальная структура, где структурными узлами являются «здесь», «теперь», «моменты». Организованная по какому-либо принципу: повтора, числового ряда, репризности, музыка по своему звуковому составу может быть сонорной, минималистской, пространственной (стереофонической) и проч., не содержать какого-либо действия и динамики. Еще в начале XX века в европейской практике можно обнаружить такой формообразующий элемент, как статика, характерный для музыкального бытия многих внеевропейских культур. Например, «Звуки ночи» из цикла «На вольном воздухе» Б. Бартока, третья часть «Лирической сюиты» А. Берга, третья часть Третьей симфонии С. Прокофьева и др.

Пионером в создании формы неевропейского типа явился К. Штокхаузен, который исходил из того, что «все происходящее не развивается от определенного начала к неизбежному концу: концентрация на «сейчас», на каждом «теперь», создает словно бы вертикальные срезы, вплоть до вневременности, которую я называю вечностью» [16, с. 41]. Он выдвинул идею «статической» формы, аналогии которой видел в восточных принципах «недеяния». В основе статической формы лежит оригинальная концепция времени К. Штокхаузена: «Совершенство организации материала предполагает постоянное присутствие единого. Никакого «развития»: только постоянное присутствие сквозной организации в музыке может вызвать состояние медитативного (подчеркнуто нами. – А.С.) слушания: пребывание в музыке, не требующее предыдущего и последующего, для того чтобы воспринимать единичное...» [162, с. 46–47]. «Пребывание в музыке» соответствует восточному принципу медитирования, подразумевая особое ощущение времени, лишённое динамической процессуально-

сти, статически сконцентрированное на каждом мгновении. Эта концепция времени, развернувшаяся в полной мере несколько позднее, принципиальна для творческой философии К. Штокхаузена «*Stimmung*». С. Савенко пишет: «“*Stimmung*” – самое убедительное осуществление временных идей композитора, принципа статической момент-формы, поскольку здесь существует точная иерархическая зависимость статического макромира и подвижного, изменчивого микромира. Эта динамическая сопряженность все время ощущается слушателем, переживающим неисчерпаемое богатство момента, растянутого до вечности. Обертонный комплекс здесь – звуковой космос, его формирование и развертывание подобно созиданию вселенной, рожденной к жизни творческой волей. Естественная связь разделов “*Stimmung*” не препятствует открытости композиции: длительность основного аккорда легко представить и как мгновенную, и как бесконечную, ибо его статика вневременна» [117, с. 25].

В его музыке «неевропейский пласт» стал не только ресурсом новых музыкальных идей, но и источником духовного обновления, выходом из творческого кризиса. Совпадения важнейших эстетико-философских положений неевропейской, восточной культуры и новых принципов его музыки несомненны, порою – буквальные. «Спокойствие, тишина и невозмутимость на Востоке постоянно соприкасается с вечностью», – пишет Д. Судзуки [цит. по: 53, с. 265]. Аналогична трактовка статической формы у Д. Лигети («*Apparitions*», «*Atmosphères*»), у В. Кузнецова (медитация «Тень стекла» для оркестра), К. Штокхаузена («*Stimmung*»), Дж. Кейджа (Вариации I, «*Prelude for Meditation*»), А. Шнитке («*Pianissimo*»).

Другой тип архитектоники – ритмическая форма – обычно замкнутая, реже – разомкнутая форма, сконструированная на основе определенного числа. Данные принципы мы находим в авангардных композициях Дж. Кейджа: «*Postcard From Heaven*» для 1–20 арф⁷⁰, «*Constructions*», «*Imaginary Landscape*», «*Haiku*».

⁷⁰ В предисловии к пьесе автор поясняет: «Числа означают тала, на основе которых может импровизироваться длительность звуков и пауз», причем импровизация возможна как «мелодическая», так и с «ударными эффектами». Мелодическая импровизация предполагает орнаментальное развитие звукоряда и выявление интонационных свойств раги путем постепенного движения от первого до последнего звука. Ударные эффекты – это «отдельные события, предшествующие паузе или следующие за ней, или несколько повторенных событий. Это могут быть глиссандо, аккорды или отдельные звуки», как натуральные (извлеченные на арфе), так и электронные [104, с. 202]. Исполнитель свободен в выборе и может избрать то или иное направление звукорядов, отделяя их (раги) паузами. Следуя числовому ряду, арфист также может избрать и временную единицу раги: по 5 таких единиц, затем 7 и 8 и т.д. по конкретному ряду, отделяя мелодические фразы паузами. Сочинение характеризуется метроритмической изменчивостью и нерегулярностью. В дефиницию формы введены свобода, импровизационность, индетерминизм [104, с. 203]. В данной ритмической форме особое, символическое значение имеет направление движения. Так, импровизация на «вытянутые» в звуковую линию тоны раги с постепенным завоеванием всего диапазона означает духовное восхождение и постижение божественных истин, посланных на «*Postcard From Heaven*», что является важнейшим семантическим репрезентантом восточной традиции в музыке западного композитора.

Симптоматично и описание Дж. Кейджем своей композиции «Lecture on Nothing» («Лекция о Ничто»), также представляющей пример ритмической формы. Композиция «Lecture on Nothing» ритмически структурирована посредством числа. В каждой строке текста по 4 такта, 12 строк образуют мелкий раздел ритмической структуры. Всего образуется 48 разделов по 48 тактов в каждом. Лекция делится на пять крупных частей в следующем соотношении разделов: 7–6–14–14–7. На основе того же числового ряда в «Lecture on Nothing» организованы 48 тактов каждого мелкого раздела. 45 минут лекции были разделены по закону квадратного корня: весь текст – на пять больших частей, те в свою очередь – на пять малых. «Организация посредством квадратного корня дает возможность построить микро- и макрокосмическую ритмо-структуру, которую я нахожу весьма приемлемой и приемлющей. На премьере я растягивал слова, слоги, использовал прием *rubato*, делал естественные для речи паузы и намеренные остановки в определенных местах согласно числовой формуле» [цит. по: 104, с. 223]. В качестве формообразующей идеи композиций Дж. Кейджа лежат ритмические структуры. Р. Костеланец пишет: «Ритмический подход Кейджа – это аналог индийского тала, но с началом и окончанием, характерным для западной музыки» [цит. по: 104, с. 201]. Примерами ритмической формы являются «В начале был ритм» (композиция организована по математической пропорции Фибоначчи), «Чет и нечет» С. Губайдулиной, выдержанных все же в границах европейской жанровой системы.

Важнейшим достижением европейского музыкального авангарда, испытывающего пиетет к восточной традиции, является «открытая» форма, т.е. форма, не имеющая окончания и допускающая различные варианты исполнения [44, с. 294–301]. «Открытую» форму отличает ряд особенностей: структурная разомкнутость, случайность, непредсказуемость, смысловая неоднозначность⁷¹. Форма основана на импровизации, идее бесконечности, многовариантности, своеобразно реализующей восточный принцип множественности, на свободном порядке следования частей в процессе исполнения, адаптирующем восточную идею спонтанирования.

Примером «открытой» формы является Третья соната П. Булеза. Генерирующей идеей создания «открытой формы» явился подход к проблеме случайности в импровизационных формах восточной музыки [47, с. 52]. Конкретный вид идеи бесконечности обрели в «открытой» форме К. Штокхаузена («Zyklus», «Momente», «Plus-Minus»).

⁷¹ В большинстве случаев это мобильные композиции, связанные с композиционной алеаторикой, в основе которой лежит принцип случайностей, свойственный алеаторике, которая оказалась созвучной постмодернистскому миропониманию, связанному с установкой «на восприятие мира в качестве хаоса» [55, с. 815].

«Открытая» форма как репрезентант алеаторичности, основанная на восточном принципе случайности, наиболее ярко представлена в новых музыкально-игровых жанрах (хэппенингах, перформансах, инсталляциях).

Отдельные элементы проявления восточных принципов («все во всем», «все из одного») в формообразовании находим в униформальной музыке, позиционирующей себя момент-формой. Момент-форма парадоксальна: с одной стороны, целью ставится «пребывание» во времени, что происходит посредством «пребывания» в музыкальном произведении, где время выступает в роли «музыкально организованного бытия». С другой стороны, торжество реального, онтологического времени над временем психологическим, «пережитым» оборачивается его «поражением»: реальное время, благодаря внутренней статистике, «останавливается», тогда как хронологическое мгновение в восприятии «разбухает» до психологической вечности. В момент-форме К. Штокхаузен видит своеобразную тенденцию победить конечность времени, «победить смерть» [161, с. 45].

Примером момент-формы является «Mantra» для двух фортепиано и ударных [Приложение А, рис. 27–28], где К. Штокхаузен обращается к «бесконечному» мелодическому варьированию на основе техники дления, имеющей восточный генезис. В основе сочинения лежит одна интонационная формула, которая «больше, чем лейтмотивный или психограмматический знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула – матрица и план микро- и макроформы, но вместе с тем также психический образ и отражение колебаний суперментальных проявлений» [12, с. 91–110].

Мантра⁷² – это сакральная поэзия, священный гимн в буддизме, требующий точного воспроизведения звуков, выраженных звуковой формулой. Она представляет собой область «сверхсознания», из которого исходит творческая интуиция⁷³. После многократных повторений

⁷² Мантра (санскр. *mantra* – рассуждение, изречение) – священный гимн в индуизме и буддизме, часть ритуала в ведийской религии. Мантра – это звуки языка Вселенной. Мантра представляет собой сочетание нескольких звуков или слов на санскрите, каждый из которых имеет глубокий религиозно-философский смысл. Сочетание звуков, резонанса и ритма мантры приводит к измененному состоянию сознания, которое производится нашим подсознанием через произнесение или проговаривание слов/звуков, в музыкальном искусстве мантра репрезентирует словесные формулы («вибрации Бесконечного») в виде точного воспроизведения звуков («Mantra» для двух фоно К. Штокхаузена). Существует множество мантр, но каждая из них обладает собственными качествами, ритмом и воздействием. Когда мы произносим определенный звук, наше физическое и энергетическое тело резонирует с этой частотой. Наша энергия настраивается и синхронизируется с энергией и частотой воспроизводимых звуков [77, с. 341].

⁷³ Интуиция – это нечто лежащее внутри нас, выше нашего знания путей и вещей. Интуиция приходит, когда человек пассивен и когда всякое знание сознательно или бессознательно прекращает действовать... Интуиция – нечто более высокое и прекрасное, чем чтение мыслей или общение с духами, потому что она чиста. К тому же она – наша собственность и принадлежит только нам. Из Внутреннего мы получаем знание, которое гораздо ценнее, гораздо сильнее, гораздо выше [60, с. 85].

рождается интуитивное ощущение. Чтение мантр происходит в «застывшем», «остановившемся» времени, длящемся и стоящем одновременно, «растекание одного во всем». К. Штокхаузен точно указывает, что его собственные представления о мантрах взяты им из книги Сатпрема об индийском мыслителе Шри Ауробиндо⁷⁴. В интервью по поводу своего сочинения К. Штокхаузен говорит об индийской философии и мутациях человеческого сознания, о «новом человеке», воспитываемом такой музыкой, о «растяжении» пространства [161, с. 44].

Главным, что связывает это произведение с восточной ментальностью, является «интеллектуальное строение», т.е. логика построения целого согласно восточному принципу «все из одного», ритмические колебания формулы, которая лежит в основе этого целого, создают определенное программное поле воздействия на слушателя/исполнителя. Согласно учениям йоги многое из того, что мы создаем, является подсознательным автоматическим программированием через произнесение, проговаривание слов/звуков. Интерпретируя сакральное значение мантр в буддизме, следует выделить тот факт, что произнесенному слову предшествует мысль, которая в свою очередь обладает созидательной силой. Весь смысл заключается в сферах самовнушения и абстрактного умозрения, взаимодействуя с восточной традицией изначально на ментальном уровне. Медитативная концепция сочинения в отличие от западноевропейской традиции требует особых форм воплощения музыкальной материи, трансформируя архитектурный и технико-композиционный уровни произведения. Именно в композиции «Mantra» композитор приходит к методу формульности, используя 13-звучное звено, которое разрабатывается на протяжении всего сочинения [12, с. 92].

Формула – это музыкальное явление, развивающееся на основе конкретной звуковой структуры, а не сюжетного развития в отличие от вагнеровских лейтмотивов, связанных с конкретными персонажами или предметами. Она (формула) содержит в себе не только материал, но и сами законы его развития в отличие от тематизма; имеет зафиксированный музыкальный образ, предполагающий совокупность нескольких устойчивых параметров (ритм, длительность, динамику). Именно из формулы выводится вся ткань произведения, путем раскрытия всего заключенного в образе потенциала разнообразных возможностей. В це-

⁷⁴ Книга французского автора Сатпрема «Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания» известна как классическое введение в мировоззрение Шри Ауробиндо (1872–1950) – выдающегося индийского провидца, йогина, поэта и философа. Получив классическое образование в Англии, по возвращении в Индию он становится одним из лидеров национально-освободительного движения, а затем неожиданно оставляет политическую деятельность и полностью посвящает себя йоге и исследованиям человеческого сознания. Литературное наследие Шри Ауробиндо насчитывает 35 томов. Особое место занимает в нем шедевр мировой поэзии – эпическая поэма «Савитри», которую в Индии называют пятой Ведой [89].

лом, формула имеет три качественные характеристики:

- 1) духовную,
- 2) художественную,
- 3) конструктивную.

Рассмотрим эти характеристики на примере композиции «Mantra»:

1. Духовная сторона композиции заключается в отражении картины высших колебаний Космоса, совокупности разных ритмических явлений высшего порядка. Так, в мантре как религиозном тексте важен не смысл, а точное воспроизведение звуков. Сакральные слова мантры при многократном повторении воспроизводят вибрации космоса вне времени и пространства, для постижения совершенной гармонии с бесконечным «Я». Эти идеи были восприняты композитором как поразительное созвучие собственным. По К. Штокхаузену, «посвященному музыканту» доступно знание «тайной идентичности музыкальных колебаний с колебаниями всей жизни микро- и макрокосмоса»; а путем открытия себя колебаниям люди «через эту музыку сами становятся музыкой» [161, с. 45]. В своей композиции «Mantra» К. Штокхаузен передает средствами музыки неуловимые вибрации, ритмические колебания и состояние медитации. Священная индобрддийская формула нашла звуковое воплощение в произведении западного авангардиста, подтолкнув композитора на создание новой техники, реализованной новаторским (для 1970-х годов) методом формульной композиции. «Совершенство организации материала предполагает постоянное присутствие единого. Никакого «развития»: только постоянное присутствие сквозной организации в музыке (*durchgeordnete Musik*) может вызвать состояние медитативного слушания: пребывание в музыке, не требующее предыдущего и последующего...» [161, с. 46].

2. Формула лежит в основе всего произведения, в ней заложен художественный смысл сочинения. В «Mantra» К. Штокхаузен отказывается от интуитивного способа композиции, обращаясь к мелодическому письму и технике длительного («бесконечного») горизонтального варьирования. Главной особенностью композиции является его основа – мантра (или формула), которая обогащается, расширяется, трансформируется вместе с составляющими ее конструктивными элементами. Для развития композитор использует вариативный метод, в результате которого происходят внутренние изменения параметров формулы, сохраняя при этом свой художественный организующий смысл единого целого. Параметрами формульной композиции явились языковые средства музыкальной выразительности: тембр, ритм, интонация, динамика, темп, мелизматика, агогика и т.д. Количество параметров в формулах различно, а их соотношение индивидуально. При этом количество элементов внутри формулы само становится са-

мостоятельным параметром, выстраиваемым нередко как арифметическая прогрессия или как ряд Фибоначчи. Формула, в которой заложен стержень всего произведения, выполняет роль зародыша, генерирующего структуру и художественные идеи музыкального целого, а созданная на ее основе форма представляет собой тип многопараметровой композиции. Каждый из параметров единого целого подвергается преобразованию, изменению, трансформации на протяжении звучания. Первое «звуковое воплощение» мантры продолжается всего 3,5 секунды, постепенно удлиняясь, она достигает своего последнего воплощения и звучит 4 минуты⁷⁵. Конструктивными, языковыми средствами осуществляется постоянное присутствие сквозного пролонгирования мотива, фразы, ячейки, формулы, которое не преобразуется в новое качество общей целостности, но подчинено единой идее формулы по принципу «всё из одного»: «...различные виды в одном, все пронизывающем свете» [2, с. 38]. Именно идея «растекания» формулы «Mantra» перекликается с мыслительной традицией буддийского Востока, медитативной практикой и философией дзэн, действием восточного принципа «все из одного».

3. Конструктивный аспект произведения представляет собой латентную организацию музыкального материала, подчиненного единой формуле. Сущность построения формульной композиции в «Mantra» заключается в структурировании всех элементов музыкальной материи по определенному принципу «бесконечного» горизонтального варьирования. В структурной композиции трансформируются все параметры: ритм, метр, динамическая нюансировка, темп, тембровая окраска, мелодика, длительность, диапазон звучания и т.д., но все подчинено «пребыванию в музыке», постоянному присутствию организующего начала (формулы), вызывая состояние «медитативного слушания» [Приложение А, рис. 27–28].

Таким образом, проект всей формы и ее частей, вплоть до ячеек, подчинен латентной организации всего построения, в котором «цементирующим» фактором является музыкальная формула. Вся конструкция рационально упорядочена, просчитана, математически выстроена, что указывает на ее европейский генезис. Но в своих конструктивных модификациях формула отражает сущность мировоззрения буддийского Востока. «Учение дзэн постулирует, что все – едино. Едино первоначально именуемо, непознаваемо..., в нем нет дуализма сущего–не-сущего, в нем сливается сущее и не-сущее, и этот син-

⁷⁵ Композитор объясняет идею композиции таким образом: если представить, что муха – это ячейка построения, дерево – сама формула, которая прорастает своими корнями вглубь всего произведения, то камень – это вся композиция, которая живет вечно. «Муха живет всего час, дерево – столетие, камень – много тысяч лет», – так в образной форме объясняет композитор идею своей «Mantra» [12, с. 100].

тез есть становление, течение, путь – Дао, ибо единое... всегда становится, а не есть» [цит. по: 53, с. 112].

Идею формульной концепции, коррелирующей с восточным принципом «все из одного», К. Штокхаузен применил позднее в «Inori», в гепталогии «Licht», в которой композитор использовал связь музыкального с немзыкальными явлениями (спектрами света, цвета, положением небесных светил, временами года и суток) [Приложение А, рис. 31]. От первоначальной моноформульности К. Штокхаузен перешел к полиформульности, т.е. суперформуле, которая стала основой гепталогии «Licht» – самого грандиозного оперного произведения, созданного за все время существования этого жанра. Суперформула, по словам К. Штокхаузена, представляет собой содержательное единство, в котором отражаются психологические нюансы происходящего; она «больше, чем лейтмотивный или психограммный знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула – матрица и план микро- и макроформы, но, в то же время, психический образ и картина колебаний суперментальных проявлений» [162, с. 47]. Цикл основан на раскрытии нескольких сочетающихся между собой ладов, которые отражают опыт психологической медитации, и имеет свой психологический код. Отсюда сложность музыкальной грамматики и необходимость подготовки слушателя к восприятию.

Музыкальное мышление К. Штокхаузена оказало огромное влияние на создание новой эстетики звука в конкретной, электронной (акустической), сонорной, спектральной музыке (Дж. Кейдж, Д. Лигети, Л. Ноно и др.); создание систем нового музыкального языка, выражающих концепцию «музыки как звукового порядка» (А. Шенберг, А. Веберн, П. Булэз). Идеи К. Штокхаузена репрезентируют новые представления о музыкальном времени и пространстве (О. Мессиан, Дж. Кейдж), обогащение музыки методами естественных наук (идея слияния музыки и математики в «Игре в бисер» Г. Гессе, математические методы в творчестве П. Булэза и Я. Ксенакиса), введение принципа случайности в композицию или интерпретацию и формирование новой поэтики в искусстве (Дж. Кейдж, Д. Лигети, В. Лютославский) [51, с. 357].

Таким образом, новые тенденции формообразования авангардных композиций инспирированы активным интересом к восточным традициям, трактуемым композиторами как фактор обновления устоявшихся стереотипов. Это привело к обновлению и «переинтонированию» сложившихся в европейской музыке концепций формы и созданию новых, связанных с внеевропейскими материально-смысловыми конструкциями музыкальной материи. Парадигма множественности музыкального постмодернизма определила новизну музыкального конструирования и архитектурного замысла. Это нашло проявление

ние в композиторской технике европейских музыкантов: в алеаторике – музыкальное воплощение теории случайности, в сонорике⁷⁶ – «пробывание в звучании», в медитативности – музыкальное погружение в мир собственного «Я», в минимализме – лаконизм и простота в использовании музыкальных средств, – все эти различные способы концентрации музыкального материала представляют собой архитектурный аспект новой музыкальной реальности, которая возникла в результате претворения восточных традиций в авангардном композиторском творчестве.

Так, например, алеаторика связана с техникой случайностей, восточной импровизацией и индетерминизмом. Ее архитектурным презентантом явилась алеаторическая форма. Медитативная техника основана на восточном принципе растекания «все из одного», «все во всем», растекания во времени, бесконечности и непрерывности. Ее архитектурным презентантом явилась музыка «длениия», «бесконечная», статическая форма. Ярким примером медитативной формы является вокальный цикл «Harawi» О. Мессиана [Приложение А, рис. 20], где использованы лады ограниченной транспозиции, архаизированная, ритмическая организация, идущая от индийской раги, но имеющая по-европейски замкнутую структуру.

Особенностью претворения восточных традиций в архитектонике западных авангардных композиций является трактовка восточной традиции как метафоры внеевропейского начала и ее обработка по-европейски, то есть «переинтонирование» сложившихся в западной академической музыке концепций формы и создание новых форм музыкальной материи. Между тем форма целого ряда сочинений наследует европейский принцип динамической процессуальности (например, «Нумпен» К. Штокхаузена), тем самым свидетельствуя об обработке восточного принципа «все во всем» по-европейски.

В результате претворения восточных традиций на архитектурном уровне возникают новые формы: «открытая», ритмическая, статическая, момент-форма. Они (формы) изобилуют множественностью и разнообразием методов сочинения: алеаторика, коллаж, медитативность, минимализм, сонорика, техника случайностей и т.д. Новая музыкальная реальность, репрезентирующая себя в авангардном творчестве второй половины XX – первой половины XXI века, явилась результатом поиска новой красоты, гармонии, совершенства, универсального порядка в музыке. Авангардные композиции, в которых претворены восточные принципы мышления, отличаются новаторством

⁷⁶ Сонористика, сонорика, сонорность (лат. *sonorous* – звонкий, звучный, шумный) – вид техники современной композиции, сложившийся во второй половине XX века. Особое внимание уделяется тембро-красочным звучаниям (сонорам, в том числе непредполагающим тоновую дифференцированность) [60].

композиционных приемов, форм изложения звуковой материи, масштабностью, глубоким философским содержанием. К. Штокхаузен выразил свое философское кредо словами: «Наш мир – наш язык – наша грамматика» [161, с. 46].

2.5 Восточные идеи синкрезиса и модификация жанров в авангардном композиторском творчестве второй половины XX – начала XXI века

Музыкальное искусство *Kunstwollen* отличается исторически подвижной, неравновесной ситуацией содержания, построения и прагматики существования музыки. В результате претворения восточных традиций в творчестве европейских композиторов второй половины XX – начала XXI века произошли преобразования глубинных основ музыки – жанровые⁷⁷ трансформации. Ученые делают попытки осмыслить новые явления музыки с точки зрения их жанровой принадлежности⁷⁸. Так, К. Дальхауз выдвинул предположение о создании новой жанровой системы как неодновременной единовременности становления жанров, которая происходит как в целостной системе, так и с использованием ее отдельных элементов [166, с. 852]. Литовский исследователь Г. Дауноравичене предложила свою оригинальную классификацию музыкальных жанров, раскрывающую генезис жанрового функционирования в современном европейском музыкальном искусстве: *моножанр* старой и новой традиции, *полижанр*, *либрожанр* [30, с. 100]. При этом моножанр является первой ступенью преобразований, другие же – второй и третьей соответственно. Используем положения ученого в качестве теоретического постулата для объяснения такой важнейшей причины жанровой модификации, как адаптация ряда восточных принципов в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века.

Согласно предложенной Г. Дауноравичене классификации, к моножанрам старой традиции относятся академические жанры – опера, симфония, концерт. Новизна их трактовки выражается во введении в структуру произведения импровизационного начала в виде незакре-

⁷⁷ Жанр – «родо-видовая модель (генотип) музыкального произведения, отличается исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики (на основе доминирующего признака / признаков), детерминированную соотношением с другими компонентами жанровой системы искусства (эпохи, национальной школы, направления и т.д.), функционирующую как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии» [98, с. 78], – по определению Е. Назайкинско.

⁷⁸ Следует отметить, что разработка новых жанров и жанровых разновидностей в музыкальном авангарде второй половины XX века не является специальной задачей работы.

пленного текста (симфония «Сингапур»⁷⁹ В. Мартынова) или же вокального – в инструментальную партитуру, указывая на актуализацию идеи восточного синкретизма (Вторая симфония А. Шнитке). Новые пути в жанре симфонии проложил, прежде всего, Л. Берио, который ввел в контекст своей «Симфонии» идею спонтанирования. И хотя основой содержания произведения остались традиционные философичность и мироемкость, композитор заменил динамическую концепцию симфонической музыки на адинамическую, т.е. на неклассическую, основанную на принципе коллажа. Отметим, что сочинение находится в границах европейской жанровой системы. Суть коллажа в данной симфонии – в произвольном, спонтанном чередовании музыкальных (звуковысотных) и литературных текстов, составляющих словесный ряд произведения [130, с. 157]. Тем самым, восточный элемент, выраженный в идее спонтанирования, явился средством расширения жанровых границ симфонии – наиболее яркого репрезентанта западного музыкального искусства.

В области оперного жанра наиболее полно проявило себя тяготение к синкретизму, что связано с уравниванием прав музыки и немусики – усилением роли хореографии (чаще в виде пантомимы, жеста), цвета, света, визуалистики в целом. Наиболее ярким примером моножанра новой традиции является оперная гепталогия «Licht» К. Штокхаузена, отражающая космогоническую концепцию Света как Мира, Космоса, Вселенной, обнаруживая в этой связи восточные идеи (К. Зенкин видит связь с религией индуизма [45, с. 48]). Содержанием обусловлены гигантские размеры сочинения – это «ритуально-медитативная» (выражение К. Зенкина) макрокомпозиция, состоящая из семи частей, соответствующих семи дням недели, с привлечением мультимедийной атрибутики. Действующими лицами в ней являются не только певцы (например, Михаэль, Ева), но и музыканты-инструменталисты, одетые в специфические костюмы, олицетворяющие Солнце, Небо и проч. Благодаря равноправию всех составляющих его компонентов – музыки, слова, жеста, движения, цвета, света и проч. – опера обретает черты не синтеза, а синкретиза, характерного для восточной музыкальной традиции. Тем самым жанровое пространство оперы расширилось, поскольку «музыка получила продолжение не только в слове, жесте, сценическом оформлении, но и в самом религиозно-мистическом действе» [45, с. 48].

Ярким примером расширения жанровых границ оперы как репрезентанта моножанра новой традиции является и «Staatstheater»

⁷⁹ «Сингапур. О чужих краях и людях» – геополитическая утопия, симфония для оркестра и смешанного хора. Премьера состоялась в октябре 2005 г. в Москве в Концертном зале им. П.М. Чайковского в рамках проекта «Сингапур в Москве». В. Мартынов написал это произведение под впечатлением от путешествия в «страну орхидей» [58, с. 80–84].

М. Кагеля. Здесь музыка как бы «выходит из себя»: во время исполнения музыкального текста – мотивов, фраз, коротких интонаций, напоминающих разыгрывание инструментов перед концертом, – музыканты разговаривают, даже кричат друг на друга, вместо того, чтобы петь; носят по сцене свои инструменты, пересаживаются со стула на стул, принимают странные позы, которые заменяют актерскую игру; демонстрируют всевозможные способы извлечения звука на различных музыкальных инструментах, вместо того, чтобы продемонстрировать ансамблевую игру; намеренно показывают публике процесс своего музыкального производства, тем самым, обыгрывая физическую сторону исполнения. В итоге главным компонентом произведения становится не оперная музыка, а пантомима на темы технологии музыкального творчества [75, с. 87]. При этом действия, сопровождающие музыку, самой музыкой не мотивированы, и «отчуждены» от звучания и звукового ряда в целом. Сочинение ярко демонстрирует продолжение музыки в театрализованном, визуальном начале в границах оперного жанра. Сказанное свидетельствует о расширении границ музыкального, музыки как таковой, что говорит о претворении в европейской музыкальной композиторской практике эпохи постмодернизма буддийской убежденности, что «всё есть во всём» (читай: «музыка есть во всём»). Отсюда, феномен «продолжения музыки во внемузыкальном, в действии» является адаптацией восточной идеи принятия всего⁸⁰ к европейской авангардной «музыкальной ментальности», и оказывается художественной метафорой буддийского мировоззрения в целом. Все это является свидетельством проникновения в европейский музыкальный этос внеевропейской традиции синкретизиса музыки, танца и действия.

Новой жанровой разновидностью, относящейся к сфере моножанра новой традиции, является «инструментальный театр». Примерами являются «Match», цикл «Rrrrrr...»⁸¹ М. Кагеля, «Aventures» Д. Лигети [Приложение А, рис. 19], «Gruppen» и «Carré» К. Штокхау-

⁸⁰ По Дж. Кейджу «Все, что мы делаем, – это музыка» [цит. по: 104, с. 56].

⁸¹ Образцовое сочинение в жанре «инструментального театра» М. Кагеля – цикл «Rrrrrr...Eine Radio-Phantasie» (Радиофантазия, 1981) (всего в цикле более сорока номеров). Первая пьеса называется «Рага», другие написаны в жанрах европейской музыки («Рапсодия», «Ритурнель», «Реквием»). Отдельные части имеют ритмический генезис («Ритм Боне и Браш») для инструменталистов и вокалистов, включая хор. Одна из пьес «Драма на железнодорожной станции» была исполнена в Московской консерватории ансамблем М. Пекарского. Композиция состояла из имитаций шума вокзала, гудков отъезжающего поезда, свиста носильщиков, выкриков пассажиров: один из солистов ансамбля дул на лист бумаги и стучал метелками друг о друга, другой бил теннисным мячом в большой барабан и свистел в мундштук от блок-флейты. Еще в одной из пьес можно было услышать звон коровьих колокольчиков, грустное мычание и пастушьи крики «Машка! Зорька! Куда пошла!», на сцену сыпалось пшено из бутылки. Как говорил сам М. Кагель, «Композиция “Rrrrrr...” – обращение к отсутствующему воспоминанию слушателя, который постоянно находится в ситуации узнавания, он не сомневается, что это он слышал – но он этого никогда не слышал» [106, с. 166].

зена, «Пароход плывет мимо пристани» Э. Денисова. Его отличительной чертой является визуализация музыкальных процессов, что указывает на проявление синкретиза в «инструментальном театре» – восточного в своей сущности. Произведение, написанное в этом жанре, предполагает постоянное движение музыканта (обычно вместе с инструментом) по сцене вместо обычного статического концертного исполнения. В.О. Петров определяет «инструментальный театр» как «соотношение в инструментальной композиции музыкального пространства и пространства сценического, театрально-действенного, включение в инструментальную композицию слова, вербального начала» [106, с. 161–166]. А.С. Соколов перечисляет следующие важнейшие типические признаки жанра, называемого, по его словам, «инструментальным театром»: персонификация тембров, продуманная и наделенная особым смыслом сценография» [130, с. 462]. Специфическая черта «инструментального театра» – новая концепция программности, суть которой заключается в разъяснении звукового «космоса» зрителем рядом, благодаря чему достигается осмысление не только музыкального аспекта композиции, музыки, но и самого процесса музицирования. Последний либо дополняет звуковой ряд, либо выступает своеобразным визуальным интерпретатором звуковых идей, разыгрываемых музыкантами, либо намекает на композиторский замысел. Театрализация инструментального начала нередко связана с особой трактовкой слова или фонетического элемента, который используется как семантическая монтажная единица.

Так, «Aventures» Д. Лигети [Приложение А, рис. 18–19] представляют собой музыкальный текст с элементами алеаторики, вокальная партия насыщена всевозможными способами звукоизвлечения (дыхание – *atmen*, бормотание, глиссандирование), само исполнительство насыщено движениями артистов и их передвижением по сцене. Тем самым сочинение демонстрирует расширение жанровых границ инструментального концерта и адаптацию к нему оперного, действенного начала. Актуализация театрального, действенного начал в инструментальной музыке обнаруживает сходство с восточной музыкальной традицией, где признак Востока становится некоей метафорой «нового» в европейском музыкальном искусстве, закрепляясь в качестве составной части во многих типовых знаках современного музыкального творчества [27, с. 38]. Продолжение музыки в театральном и визуальном аспектах свидетельствует об адаптации восточных концептов к западной музыкальной реальности, что и повлекло за собой изменение жанровых признаков западной музыки авангардной направленности. В целом, жанровое функционирование «инструментального театра» презентует неклассичность и новизну европейской художественной традиции второй половины XX века. Сам же жанр

представляется как художественный феномен, как явление, синтезирующее в себе смыслы, тексты и языки разных видов искусства.

Жанровые модификации, которые заявили о себе в музыкальном искусстве *Kunstwollen*, свидетельствуют не только о возникновении новой музыкальной реальности, но и о формировании новой концепции музыки, не связанной с традиционной европейской (христианской) эстетикой. Так, по мнению Дж. Кейджа, «все имеет смысл», поскольку «все имеет природу Будды» [цит. по: 104, с. 87]. При этом смысл управляет человеком, в том числе и композитором. Последний должен «не создавать и сообщать смысл, а принимать его» [32, с. 158]. Иными словами, согласно Дж. Кейджу, следует не создавать музыку, а принимать ее. Аналогично высказывался и К. Штокхаузен, считая, что не пишет музыку, а «улавливает вибрации высших сфер» [цит. по: 168, с. 99]⁸².

Таким образом, во второй половине XX века жанровые трансформации в моножанре новой традиции были органично связаны с переосмыслением самой сущности музыки [139, с. 17]. Общая же картина новых явлений в авангардном композиторском творчестве заявленного периода свидетельствует о жанровом разнообразии, обусловленном расширением границ музыки, музыкального жанра и его модификаций. В качестве художественного контекста приведем примеры из других областей искусства: киноискусство («новая монтажность»), хореография («неподвижные танцы»), театр (театр абсурда С. Беккета). В стремлении максимально адекватного отражения мира художники эпохи постмодернизма представляют грани целого в кажущихся несовместимостях (кинематограф А. Тарковского, драматургия М. Булгакова и т.д.) [52, с. 245].

По классификации Г. Даунаравичене, другой ступенью жанровых преобразований выступает полижанр, который характеризуется стремлением композитора интегрировать несколько жанровых принципов в единую структуру музыкального произведения. Музыкальное творчество XX века значительно расширило спектр интегрируемых элементов в бинарные жанровые структуры. В качестве одного из первых примеров полижанровости можно привести симфонию-кантату Г. Малера «Песнь о земле», где поэзия китайских поэтов положена в основу вокальной партии. Восточная поэзия, которую ком-

⁸² У Дж. Кейджа в «нотный текст» может превратиться карта звездного неба («*Etudes Australes*») или чистый лист бумаги с дефектами и шероховатостями, графическая конструкция или числовая структура, наконец, – случайные звуковые «наслоения», возникающие «на поверхности» тишины, молчания («4'33"tacet»)... Также в произведении К. Штокхаузена «*Sternklang*» («Звездное звучание») графические начертания созвездий служат составной частью «нотного» текста. Другими словами, для лидеров музыкального авангарда не музыка является частью реальности, а реальность является и частью, и сутью музыки [99].

позитор использовал в качестве текстов, коррелирует с западными средствами музыкальной выразительности по принципу прямого цитирования. Полижанровые корреляции усилили образно-эмоциональную сферу и содержательный аспект композиций (прежде всего, инструментальных).

Во всех случаях полижанровость возникает в условиях одновременного сочетания и последующего взаимодействия двух разных жанровых разновидностей: например, пластического и инструментального в хореографической симфонии («Шагрень» А. Мдивани, «Клеопатра» В. Кузнецова), которые создают единую жанровую целостность. В современной музыке полижанр представлен в виде такой жанровой формы, как моноопера (вокальная декламация одного певца + сценическое действие одного актера: «Человеческий голос» Ф. Пуленка, романтическая моноопера «Адзінокі птах» О. Залетнева). Восточное начало здесь выражено тенденцией к синкрезису в границах двух систем музыкального мышления – инструментального и сценического.

Между тем, наиболее радикальная форма модификации музыкального жанра, являющаяся открытием западного музыкального авангарда – либрожанр (термин Г. Даунаравичене; от лат. “*libertas*” – свобода), суть которого заключается в манифестации принципиальной несовместимости и отторжении новейшими композициями традиционных жанровых норм [30, с. 99]. На этой основе возникли «индивидуальные проекты» (по Ю. Холопову), т.н. «безжанровые» опусы (термин Г. Даунаравичене) как принципиально новые явления, указывающие на новую концепцию музыкального жанра. Рассматривая «безжанровые» опусы в границах либрожанра с позиций взаимодействия восточной и западной традиций, представляется целесообразным выделить произведения, возникшие на основе *ритма* (вокальный цикл «Harawi» О. Мессиана, «В начале был ритм» С. Губайдулиной, «Ритмические этюды» В. Кузнецова), *тембра* («Ukiyo» М. Воиновой и «Юбилея» С. Губайдулиной, «Танцы Кали-Юги» В. Мартынова), *вокала* («Wa-On» М. Воиновой) в ракурсе применяемых средств и исполнительских составов.

Так, «Ukiyo» М. Воиновой [Приложение А, рис. 2] – это музыка на японские сюжеты для квартета флейт, кото, арфы и сопрано, проникнута философско-поэтическими образами Японии. Сочинение представляет собой тембровую композицию с использованием особых способов звукоизвлечения (глиссандо, шумовые и ударные эффекты, препарирование) в качестве формообразующего элемента и главного структурно-смыслового содержания. Все это создает неповторимый звуковой мир, открывающий специфические сонорные краски и образы, придающие звучанию экзотический колорит.

Важное значение в музыкальном искусстве второй половины XX – начале XXI века в сфере «безжанровой музыки» приобрел феномен тишины («пустоты», молчания) [99]. Его истоки находятся в медитациях Востока, буддийских представлениях о «Ничто», философских понятиях «пустоты». Восточные идеи тишины явились детерминантами жанровых модификаций современного авангардного творчества, связанных, в частности, с «молчанием-музыкой». Феномен тишины как метафора одного из важнейших понятий в восточной философии расширил жанровые границы музыкальной реальности, своеобразно проявив себя в композиторском творчестве западной традиции (С. Губайдулина, Дж. Кейдж, Х. Лахенманн, К. Пендерецкий, К. Штокхаузен и т.д.). Кратко остановимся на этом вопросе.

Молчание в дзэн-буддизме – необходимая составляющая медитации, способ внутренней самодисциплины, «разрушающей барьер эго, который рождает в человеке ощущение себя как центра и меры всех вещей» [цит. по: 104, с. 287]. Тишина активизирует духовный мир человека, настраивая его на интуитивное познание вещей. Кроме того, молчание – это необходимое условие для восприятия окружающей среды, приобщение ко всему происходящему, достижение беспристрастности, покоя и равновесия. Когда разум человека очищается от личных чувств, желаний, мнений, мир предстает таким, каков он есть на самом деле, и человек способен ощутить себя частью гармоничного целого [104, с. 287].

Следует отметить, что пустота рассматривалась также Хайдеггером, который трактовал ее в связи с семантикой намека. Философ трактует намек как основную черту слова, которое вступает в связь / сопоставление с жестом. В качестве примера приводится японский театр, где сцена пуста, лишена декораций. Актер вступает в соотношение с пустотой путем определенного жеста, и благодаря только жесту у зрителя появляется ассоциация, например, горного пейзажа. Эта пустота для Хайдеггера тождественна «ничто», отсылающему зрителя к сущему, и буддист не случайно считает пустоту «высшим обозначением «бытия», ведь бытие и истинно-сущее в восточной традиции едины [цит. по: 53, с. 407]. Аналогичную трактовку «Ничто» находим у Дж. Кейджа, у которого впервые и возникла идея воплощения *тишины как музыки, или музыки как тишины* (упомянутая выше композиция «4'33" tacet»). Впоследствии эта концепция музыки была развита целым рядом европейских композиторов авангардной направленности: К. Штокхаузеном, С. Губайдулиной, Э. Денисовым.

Согласно индийскому учению Нагарджуны о «шуньяте», пьесе Дж. Кейджа «4'33" tacet» [Приложение А, рис. 10] можно рассматривать как «пустоту», вмещающую в себя все звуки, случайно возникающие в зале. По-новому услышанное музыкальное пространство

сделало тихую или вовсе не звучащую музыку полноправным компонентом концепции произведения. Длющаяся во времени тишина становится либо акустическим объектом, либо наполняется живыми звуками бытия. В итоге Время становится вместилищем звука, которое не звучит. Дж. Кейдж в трех сочинениях, посвященных тишине, предлагает три идеи: музыка как тишина «Waiting» («Ожидание»), тишина как музыка («4'33" tacet») и музыка как структурированное время («Lecture on Nothing») [57, с. 80–84]. Дж. Кейдж объясняет свой опус «4'33" tacet» сквозь призму восточного мистицизма, когда при погружении в «сверхсознательное» устанавливается равенство между звуком и тишиной. Между тем, «4'33" tacet» как 4 минуты и 33 секунды равно 273 секундам, что означает «абсолютный» температурный нуль по Кельвину (в градусах)» [85, с. 46] – в экзистенциальном смысле – «смерть», т.е. конец, предел «звуковой» музыки или конец западной музыкальной рационалистической цивилизации и одновременно тождество «надмузыкального», «надсознательного», божественного в творческом сознании композитора [85, с. 255]. Как справедливо отмечает К. Зенкин, «композитор не создает музыку, но обнаруживает (тем или иным способом) ее в звучаниях мира» [46, с. 95].

Несомненно, концепция сочинения обусловлена восточной философией дзэн-буддизма, где соединение с Творцом и высшими мирами связано с выходом за рамки личного существования, с трансом, где тишина и безмолвие связано с представлениями о предельно-всеобщей реальности, олицетворяющей вечное, подлинное, где постижение истины как абсолюта означает овладение логикой высших смыслов. С этих позиций «молчание-музыка» есть форма воплощения как внутреннего «Я» художника, так и его мировоззрения, одухотворенного идеями восточного мистицизма [104, с. 287]. Таким образом, молчание-тишина есть авангардная жанровая разновидность – новая и по форме и по жанровому содержанию.

Эстетика тишины становится определяющей также в концепции творчества Х. Лахенманна. Сам композитор определяет ее жанровую принадлежность термином «инструментальная конкретная музыка», подразумевая «новые способы звукоизвлечения на фоне напряженной тишины» [92, с. 15]. У К. Пендерецкого в «Wymiary czasu i ciszy» для хора и оркестра [Приложение А, рис. 22] генерирующей идеей является все же музыка, «растворяющаяся в тишине». Элементы алеаторики, произвольное паузирование говорят о неклассической трактовке жанровой структуры произведения, ассоциативно связанной с восточным принципом бесконечности [130, с. 29]. Современного российского композитора-авангардиста А. Кнайфеля называют «маэстро тишины». В одном из его сочинений, вокальном цикле «Глупая лошадь» (пятнадцать историй для певицы и пианиста на тексты В. Левина), исполнителям

предлагалось «уснуть». «Соло дыхания вокалистки, медленно погружающейся в сон, завершало «Зимнюю колыбельную». Охваченный дремотой пианист медленно закрывал глаза» [21, с. 17].

Еще одну группу функционирования либрожанра составляют произведения, в которых семантическое содержание представлено разнообразными конкретизирующими смысл идеями-константами, коррелирующими с особенностями структуры, фактуры, ритма, звукоизвлечения. Такова «Гексаграмма» для фортепиано В. Мартынова, в основу которой положена серия как «логическая иллюстрация» к гадательной «Книге перемен» («И-Цзин»), формульная композиция «Mantra» К. Штокхаузена, музыкально-игровая композиция «Gesti» для альтовой блок-флейты Л. Беррио [Приложение А, рис. 1] с различными способами извлечения звука (горловым, открытым, закрытым), Третья соната для фортепиано П. Булёза, в основе которой лежит алеаторика и т.д. Общим для этих композиций является ассоциативная связь с восточными идеями синкретизма, «все из одного», «естественной случайности», а также с неевропейской манерой интонирования и горлового пения.

В качестве генерирующей идеи при создании произведений либрожанра некоторые композиторы авангардной направленности использовали разного рода символику, указывающую на ее восточный генезис. Это музыкальная графика, дающая свободу музыканту для выбора исполнительского сценария (например, «Inou» для оркестра и танцора-мима К. Штокхаузена), криптофонию, или систему тайнописи, адресованную некоему «скрытому» смыслу произведения, его концепту (например, в «Stimmung» К. Штокхаузена). Намеки и жесты, принадлежа совершенно иному сущностному пространству, приближают нас к тому, «от чего они исподволь доводятся нам», способствуя выходу из метафизического круга субъективного [53, с. 407]. Система авторской шифровки смысла реализуется в развернутых комментариях самого разного толка – от литературных текстов, прямо переводимых на язык музыки, – до включения букв алфавита и их обыгрывания в звуковой материи. Примерами являются «Из семи дней» К. Штокхаузена, «Balletto» В. Екимовского [Приложение А, рис. 6], «Cartridge music» Дж. Кейджа, где музыкальная графика, рассчитанная на фантазию исполнителя, делает каждый опус глубоко индивидуальным. Это сказывается на выборе исполнительских средств для воплощения концепта. Так, в композиции В. Екимовского «Лебединая песня», музыканты во время исполнения разбрасывают по сцене листы партитуры в форме лебединых крыльев [27, с. 29]; в его же графической композиции «Balletto» из жестов дирижера рождается музыкальный материал, который сопровождается инструментальным действием.

Различные виды театрализации, наиболее характерные для восточной традиции музыкальной интерпретации, стали одной из веду-

щих тенденций европейского музыкального искусства второй половины XX века. Одной из радикальных форм жанровых модификаций в границах либржанра являются новые музыкально-игровые жанры – хэппенинг⁸³ и перформанс⁸⁴, репрезентирующие в целом «искусство действия» (Aktionkunst). Его своеобразным родовым признаком [30, с. 100] становится определенное качество эстетизированного пространства, основные характеристики которого радикально опровергают возможности традиционного музыкального театра. Это концептуальное искусство в музыке. Сохраняя некоторую общность с экспериментальной практикой начала века, современное «искусство действия» отличается также принципиально новым составом композиционных элементов (всевозможные музыкальные и немзыкальные реалии), иными принципами их сочетания и komponирования. Формообразующим началом является некое действие, разворачивающееся на сцене с помощью музыкантов-исполнителей. Музыкальное представление, как правило, неотделимо от ритуальных действий, характерных для восточной традиции буддизма. Дж. Кейдж охарактеризовал искусство хэппенинга как «только один раз и никак дважды, творчество всех и каждого, природа – искусство, искусство – природа, а мир – коллаж, коллаж и коллаж» [цит. по: 135, с. 39].

Введение вокального компонента чаще служит для конкретизации художественного замысла через слово. Голос чаще становится полноправным элементом сложного фактурного целого, что влияет и на характер вокального интонирования. К разновидностям современного Aktionkunst относятся акции, инсталляции, опусы, музыкальные митинги, китчи и т.п.

Хэппенинг как новая жанровая разновидность имеет свои определенные характеристики, где музыка находится в паритетном соотношении с действием, жестом, словом, сценографией. Отличительной чертой хэппенинга является незакрепленность текста, свобода исполнительской импровизации и продолжение музыки во внемузыкальном

⁸³ Хэппенинг – (*happening* – англ.; от *happen* – случаться, происходить; в буквальном смысле – происходить здесь и сейчас, непреднамеренно) – театрализованное действие на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории, направленное на стирание границ между искусством и жизнью. Теория и практика хэппенинга опирается на художественный опыт футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда. Стремление к спонтанности, непосредственному контакту с публикой, повышенной действенности искусства выливаются в концепцию карнавализации жизни [75, с. 486–487].

⁸⁴ Перформанс – новая жанровая форма, в которой преобладают внешне изобразительные, а также театрализованные эффекты, некое действие, но главным выразительным средством является жест. Перформанс – публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность [75, с. 334]. Отличительные свойства – эпатаж и провокация, «акт ради искусства». Например, в «Пении птиц» Э. Денисова звуковой ряд произведения подкрепляет визуальный аспект шокирующих «птичьих» костюмов исполнителей [24].

генезисе. Традиция Востока находит здесь свое выражение в тенденции к синкрезису (слово, музыка, жест, изоряд), к свободному спонтанированию (алеаторическая процессуальность), к разомкнутости композиции («открытая форма»). Примером может служить музыкально-театральная композиция «Белая бабочка Йокко» В. Галутвы (названная композитором «оперой»). Здесь присутствует гораздо более сильное, чем в оперном театре, стремление к динамизму действия, телодвижениям, показу, а не пению, при минимуме сценографии⁸⁵. Сочинение представляет собой не что иное, как хэппенинг, или своего рода «новую музыкальную драму» (по Т. Лобановой) с характерной интерпретацией реальности как части музыкального произведения, что и говорит о неклассичности жанровой формы этого сочинения.

В хэппенинге «Два текста Даниила Хармса для четырех исполнителей» В. Кузнецова [Приложения А, рис. 17] за основу взят паритет действия, звуковысотности, слова и изобразительного ряда. Композитор обращается к текстам Д. Хармса, относящимся к поэзии абсурда. Содержанием и структурой текста обусловлена оригинальность жанрового решения сочинения, которое относится к разряду новых жанровых разновидностей музыкального искусства, где коррелируют мультимедийное и театральное составляющие. Визуальный аспект композиции представлен сценическим действием в виде хождений музыкантов по сцене: «в течение всего представления музыканты находятся в постоянном движении: ходят по кругу друг за другом <...>, приседают, садятся на пол, ложатся и т.д., но, при каждом ударе фрусты, вздрагивают и застывают до следующего вступления» [49], нотная графика – волнистой линией, указывающей направление вокала, само действие сценически не оформлено и представлено концертом. Музыкальное начало здесь все же доминирует, будучи представленным разнообразным звуковым полем – интонационным рисунком, декламацией и речитацией, музыкальными инструментами. При этом вся музыкальная материя строго высчитана и сериально организована. Отсюда основным жанровым признаком сочинения является идея восточного синкрезиса, где восточное начало (визуалистика, действие) и западное (звуковысотность и рациональность) находятся в нерасторжимом единстве. Трактовка реальности как компонента целостности определяет жанровую новизну сочинения⁸⁶.

⁸⁵ О существенных изменениях в жанре оперы писал и Т. Адорно: «Понятие “современная опера” несет в себе неразрешимые противоречия. Идея оперы в том виде, в каком она приносит публике наслаждение, несоединима со средствами Новой музыки... В области же театра Новая музыка стремится к тому, чтобы теснейшим образом слиться с так называемыми экспериментальными представлениями» [6, с. 387].

⁸⁶ Для композиции избраны два текста Д. Хармса, парадоксально дополняющих друг друга – «Голубая тетрадь № 10» и «Человек устроен из трех частей...». Первый текст – описание абсурдного человека, у которого «Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь». Второй текст

В отличие от хэппенинга в перформансе меньше исполнительской свободы, так как автор предлагает концепцию и план произведения, музыкальный материал. Фактором свободы выступают алеаторика ритма, интонационности, исполнительская импровизация на заданные параметры, регламентирующим фактором – частично закрепленный текст. В целом композиторы апеллируют больше к заимствованиям из сферы «театра представления», нежели «театра переживания». Впервые слово «перформанс»⁸⁷ было применено Дж. Кейджем к жанровому определению композиции «4'33" tacet». В афише этого концерта значилось – перформанс. Его же композиция – пьеса «0.00» – предполагает произвольные действия в течение любого отрезка времени

представляет человека, напротив, состоящего из нестандартного многочисленного набора: «Борода и глаз, и пятнадцать рук». Для усиления парадоксальности два текста сливаются в один по принципу чередования фраз. Зрительный ряд решен в двух аспектах: театрально-сценическом и графическом. В начале и конце партитуры содержатся композиторские ремарки относительно сценического действия: 1) «в течение всего представления музыканты находятся в постоянном движении: ходят по кругу друг за другом (или в разные стороны), приседают, садятся на пол, ложатся и т.д., но, при каждом ударе фрусты, вздрагивают и застывают до следующего вступления»; 2) «все участники не спеша, проходят в зрительный зал, идут между рядами и возвращаются на сцену, а после заключительного удара фрусты замирают и остаются в образе в течение 10–15 секунд». Графический аспект имеет две стороны: партитурная графика и графика художественная, представленная иллюстрацией – эпитафией на титульном листе произведения – изображением кричащего человека в духе рисунков самого Хармса. Слуховой ряд организован при помощи музыкальной композиции, формоопределяющим фактором в которой является чередование текстовых фрагментов. Нотная графика также подчеркивает диалогичность ткани. Поскольку во время паузирования нотные линии не продлеваются, это способствует более четкому разграничению фрагментов Текста 1 и Текста 2. С другой стороны, именно в графике проявляет себя идея имитационности, сближающая материал обоих Текстов. Волнистой линии, намечающей направление движения голоса в звучании Текста 1, отвечают волнистые линии, обозначающие повтор звуковых блоков. Еще один имитационный план составляют ферматы во время паузирования (повторение пауз в различных голосах, как правило, воспринимается не как имитация, а как визуальное графическое воплощение). Для создания индивидуализированной звуковой материи, которая соответствовала бы образу абсурдного человека Хармса, композитор привлекает наиболее экзотичные ударные инструменты: Frusta, Clacson, Reco-reco, Flessatono, Wasamba, Vibraslap, Cassa. Фонический материал распределен в двух фактурных пластах:

- 1 – голос и примыкающая к нему фруста;
- 2 – ударные инструменты.

Если секции второго типа характеризует унисонное звучание всех групп, то в секциях первого типа группы вступают поочередно. При этом порядок вступления групп в каждой секции первого типа вариативен: в двух первых разделах используются все 6 возможных вариантов перестановок, третий же раздел повторяет порядок вступления групп первого раздела. Как видно, организация параметра фактуры вписывается в рамки трехчастной репризной формы, не являющейся основой целостной композиции. Жесткая числовая организация параметра ритмики открывает еще один важный ряд мультимедийной композиции – рациональный, непосредственно не воспринимаемый слушателем-зрителем, однако имеющий принципиальное значение в композиции, – не только практическое, но и эстетическое [49].

⁸⁷ «Стоит отметить, – пишет Ю. Гниренко, – что перформанс не привлекал пристального внимания отечественных критиков и искусствоведов – обычно данное явление просто констатировали как состоявшееся. До сих пор нет ни одной статьи, где бы довольно четко определялась суть явления – вид это или жанр искусства, основные составляющие, генезис. В западном искусствознании слово “перформанс” появилось только после 1991 года. Но, определения, которое давались в книгах, никак не отражали особенности восточноевропейского перформанса – в основном приводились определения из западных словарей, причем популяризированные» [24].

(музыкальные звуки, возникающие при переливании из стакана в стакан воды). С тех пор перформанс по отношению к музыке несколько преобразился, включая такие обязательные компоненты, как звуковая материя, действие, исполнитель, видеоряд и участие слушателей-зрителей. Другими словами, в этой музыкально-игровой жанровой разновидности как репрезентанте «искусства действия», доминируют восточные идеи синкретизма, спонтанирования и продолжения музыки во внемзыкальном. Примерами перформанса являются «Inoti», «Helikopter-Streichquartett» К. Штокхаузена, «Северный ветер» В. Копытько [Приложение А, рис. 12], «Песни Басё» А. Короткиной, «Танцы на берегу» В. Мартынова, а также «Башня ветра» для сякухати, 2-х кото и ударных Хифуми Симоямы, «Когда облака на небе нарисованы так рельефно» для кото и электроники Д. Уотерса, «Музыка зимы» для электроники, 2-х сякухати, диджириду, кото и ударных Д. Калинина, «Саппоро» Тоши Ичиянаги, «Звукозаписи времени» и «Концерт для Лэнд-Ровера с шестью цилиндрами» Л. Андерсон, «Сонограммы работ К. Малевича, Н. Родченко» А. Смирнова.

Ярким примером претворения восточных традиций, прежде всего буддийских философских принципов, в форме творческой рецепции является возникновение «пространственной музыки». «Пространственная музыка» есть символ обновления, где в русло композиторского интереса вовлекаются не только звуковой космос, но и время-пространство. «Пространственную композицию как вид музыкального искусства» и «пространственную музыку», которая «весьма разнородна и не отделена <...> от родственных ей форм некоторые исследователи относят к разновидности «инструментального театра» (А. Соколов) [130, с. 449]. Е. Назайкинский, напротив, пишет, что к пространственной музыке, «с одной стороны примыкает “инструментальный театр”, с другой – традиционный оперный театр, в котором наряду с передвижениями действующих лиц и хора возможно использование звуков за кулисами, появление инструментов и даже целых малых оркестров на сцене или на балконах» [130, с. 450].

Ряд произведений современных авторов выделяется нами в особую группу «пространственных», поскольку в них реальное или воображаемое физическое пространство становится особым художественным топосом и звуковым образом. Это – «Atmosphere» Д. Лигети, «Carré», «Spiral» [Приложение А, рис. 30], «Gruppen» и «Sternklang» К. Штокхаузена, «Teretektorh» Я. Ксенакиса, «Euphonia» В. Кузнецова и др. Пространство выступает в них не только естественным условием акустической реализации произведения, но является художественным и звуковым образом, поэтической и конструктивной идеей. В воплощении этой идеи используется художественно продуманное звуковое развертывание физического пространства [130, с. 457]. Еще в начале

XX века А. Скрябин заложил первые представления о «форме пребывания в пространстве» [114, с. 67]. Он использовал для создания пространственно-звукового объема световые эффекты и многослойные фактурные комплексы, создающие эффект заполненного пространства и вибрирующего эфира («Прометей»).

Особое место в творчестве К. Штокхаузена принадлежит «пространственной музыке». Например, в «Gruppen» для трех оркестров господствует акустическая пространственность. Стерефонический эффект звучания достигается благодаря расположению каждого оркестра в разных местах концертного помещения. У каждого из них – свой дирижер. Темпы и ритмы написанной для каждого оркестра музыки самостоятельны и рассчитаны как раз на особый эффект слияния разного в некое интегральное обобщенное целое, в котором пространственно разделенные ансамбли сохраняют вместе с тем свою автономию. Однако при свободе темпов и ритмов в каждом оркестре восприятие все же ясно схватывает и моменты согласованности. Они проявляются нередко в общих паузах (тишина), в однотипном фоническом колорите, и эта гомогенность обеспечивает тембровое и инструментальное единство совместного звучания, благо для разграничения групп использован собственно пространственный фактор [130, с. 451]. Пространственность у К. Штокхаузена есть символ Космоса, Вселенной, что созвучно космогонической мифологеме Востока.

Особым образом использует пространственные эффекты во многих своих произведениях Я. Ксенакис. Он создает произведения, рассчитанные на исполнение в особых помещениях, отличных от традиционных концертных и оперных залов, или для открытого пространства. «Teretektorh» для 88 музыкантов и «Nomos Gamma» для 98 исполнителей – предполагается рассредоточенное размещение музыкантов в большом круглом зале среди публики. Дирижер находится в центре. В «Teretektorh» каждый из музыкантов снабжался дополнительно ударными инструментами и свистками, с помощью которых создавалось вихреобразное вращение четырех резко различных по характеру шумов – своеобразный «сонотрон», как определил этот прием Я. Ксенакис [130, с. 452].

В «Persephass» Я. Ксенакиса шесть ударников располагаются вокруг публики, шумовые каскады и переключки должны охватывать аудиторию подобно своду пещеры. В «Polytope de Montreal» Я. Ксенакиса пространственные эффекты реализовались также звуками и светом. «Voyage absolu des Unari vers Andromede» было заказано из Японии к открытию выставки бумажных змеев, и пьеса воспроизводилась на территории выставки с помощью множества репродукторов, расположенных вокруг слушателей и соединенных по диагонали, не исключалась возможность их исполнения и в концертном зале, для которых

было необходимо создание специального акустического оборудования с четырьмя репродукторами.

В большинстве случаев Я. Ксенакиса интересовало не столько предметное наполнение пространства, сколько идеальные образы пространства и пространственных перемещений [130, с. 450], что было созвучно буддийскому представлению о единстве Вселенной и всеобъемлемости звукового мира как Космоса. Так, например, в «Геометрии звука» для камерного оркестра из 18 исполнителей Р. Щедрина реализуется идея мирового континуума, которая косвенно указывает на интерес композитора к геометрии (стереометрии) пространства. Движение звуковых масс оказывается интересным не столько само по себе, сколько как действенное средство развертки континуума.

В целом же, «пространственная музыка» позиционирует себя как новый вид музыкального искусства, который не имеет аналогов в прошлом («Музыка на воде» Г.Ф. Генделя имела интенцию, но не суть пространственности как звукового космоса). Интерес к образам пространства в искусстве коренится в усиливающейся тяге человека к свободе, просторам, в естественной реакции на шумы и урбанистический быт. Художественно освоенное пространство в музыке теснейшим образом связывается с природными шумами, что влечет за собой интенсивное использование характерных, специально подготовленных тембров, выдвигает на первый план ударные инструменты со специфическими щелкающими, шелестящими и другими предметными тембрами [130, с. 456].

Таким образом, музыкальный жанр как «генотип» произведения (по Е. Назайкинскому) претерпел существенные изменения в результате рецепции и адаптации восточных мыслительных и музыкальных традиций к западному музыкальному авангарду. Новые жанровые образования указывали на расширение границ музыки и на ее жанровую новизну – «инструментальный театр», хэппенинг и перформанс. Они манифестировали характерный для восточной культурной традиции синкретизм музыки, театра и хореографии. Эти новые жанровые феномены возникли в результате продления музыки в слове, жесте, и отличались возросшей ролью визуального начала, элементов театрализации, и были в сути своей направлены на создание эффекта «изображенной жанровости» [69, с. 15]. Особенностью претворения восточных традиций в жанровой сфере европейской музыки является сохранение региональной самоидентичности, а не растворение или поглощение традиций друг в друге.

Жанровые модификации проявили себя не только в музыкальном искусстве. Они затронули изобразительное, хореографическое, театральное искусство. В этой связи в качестве примера можно привести инсталляцию изобразительного искусства корейской художни-

цы Кин Суе «Лотос. Нулевая зона 2008». Работа представляет собой презентацию 2000 фонариков в форме цветов лотоса, во время которой звучат записи тибетского, григорианского и исламского хоров. Эта работа символизирует гармонию и равновесие Вселенной как воплощение принципа всеединства. Модификация жанровых структур также происходит в хореографическом искусстве – инсталляции, «неподвижные танцы» (О. Бавдилович, «Танец пустоты»).

Особенностью претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве является модификация жанров, формирование новой концепции музыки и нового типа интегративной музыкально-звуковой целостности при сохранении европейского организующего начала (тональности, серийности, сериальности, новоладности и проч.). В результате рецепции восточных традиций в авангардном композиторском творчестве возникли новые музыкально-игровые жанры – «инструментальный театр» («Match», «Staatstheater» М. Кагеля), хэппенинг («Inori» К. Штокхаузена, «Белая бабочка Йокко» В. Галутвы, «Два текста Даниила Хармса» В. Кузнецова), перформанс («0.00» Дж. Кейджа, «Танцы на берегу» В. Мартынова, «Северный ветер» В. Копытько). Музыкальный Kunstwollen репрезентирует претворение восточной традиции (синкретичный вид творчества, визуальные эффекты, театральное начало, графичность, космологизм, спонтанирование и др.) в жанровой сфере музыкальных композиций во всем своем разнообразии.

Таким образом, восточная традиция, обработанная по-европейски, способствовала стилевому обогащению, расширению жанровых границ музыки, формированию новизны музыкальных композиций в европейском искусстве. В итоге происходила не только «национализация» инородного, но и создание оригинальных явлений и феноменов в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века.

Подведем итоги. В развитии европейского искусства выявлены исторические предпосылки, которые выражены возрастающим интересом к странам Востока (арабский, буддийский Восток) со стороны европейской художественной интеллигенции. Процессы претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве прослеживаются в исторической динамике: Ф. Давид – М. Балакирев – К. Дебюсси – О. Мессиа́н – К. Штокхаузен, т.е. творческий интерес развивался *от* впечатлений и образов Востока (XVIII–XIX вв.) *через* адаптацию восточных идей, концепций и рецепцию стилистических, композиционных, жанровых идиом восточной традиции (XX в.) *к* утверждению новой музыкальной реальности (вторая половина XX – начало XXI века) – своего рода «востокоизированную» (термин В. Холоповой) европейскую музыку, сформировавшуюся в результате творческого претворения западными композиторами принципов

мышления, характерных для буддизма и дзэн-буддизма. На начальной стадии (XVIII век) претворение восточных традиций на Западе выразилось в частных проявлениях («Галантная Индия» Ж.-Ф. Рамо), расширении семантического содержания посредством использования восточных образов, тем и поэтики. В XIX веке восточные традиции стали проникать в музыкальный язык в виде интонаций, ритмической организации («Пустыня» Ф. Давида) на стилистическом уровне. Постепенно процессы претворения восточных традиций расширяют сферу своего влияния, происходит обновление и обогащение европейского композиторского творчества XX века («Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, «Harawi» О. Мессиана).

Во второй половине XX века возникает новая музыкальная реальность как интегративная звуковая целостность, репрезентирующая западно-восточное взаимодействие различных аспектов музыкальной материи.

В семантическом аспекте происходит расширение сферы адаптации восточной традиции от образов Востока («Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини), поэтики («Сычуанские элегии» Н. Сидельникова), символики («Чет и нечет» С. Губайдулиной) до концептуального мышления («Гексаграмма» В. Мартынова), в основе которых лежат религиозно-философские принципы буддизма и дзэн-буддизма. Поэтические образы, мистические символы, философские мировоззрения, явления природы нашли свое отражение в художественном перевоплощении, при котором происходило расширение, изменение устоявшихся в европейском мышлении традиций при сохранении самоидентичности.

В стилистическом аспекте в результате рецепции восточных идиом осуществляется репрезентация метаязыка как «всеобщего» музыкального языка, выраженного интегральными музыкально-выразительными средствами: тембро-регистровым звучанием традиционных восточных (кото, сякухати, пипа, гонги) инструментов («Юбилея» С. Губайдулиной, «Ukiyo» М. Воиновой) и привлечением немusикальных средств (жесты, паузирование, визуализация, молчание) как элементов музыкального языка («Gesti» Л. Берио, «Match» М. Кагеля, «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной).

В архитектурном аспекте Восток инициировал рецепцию европейской музыкой новых музыкальных форм: «открытая» (Третья соната П. Булеза, «Zyklus», «Momente» К. Штокхаузена), ритмическая («Lecture on Nothing» Дж. Кейджа), статическая («Apparitions», «Atmospheres» Д. Лигети, медитация «Тень стекла» В. Кузнецова), момент-форма («Mantra» К. Штокхаузена), связанные с импровизационным музицированием, медитативным длением и сосредоточенностью на чем-то одном, с принципом случайности, с идеей бесконечности,

опосредованной индийской рагой. Творческая рецепция восточных традиций европейским музыкальным искусством обусловила обновление формообразующих принципов построения музыкальной целостности, «переинтонирование» сложившихся в европейской музыке концепций формы и создание новых форм музыкальной материи.

В жанровом аспекте в музыку Запада проникают восточные идеи синкрезиса, которые обусловили модификацию жанров, формирование новой концепции музыки и нового типа интегративной музыкально-звуковой целостности, возникли новые музыкально-игровые жанры – «инструментальный театр» («Match», «Staatstheater» М. Кагеля), хэппенинг («Inori» К. Штокхаузена, «Белая бабочка Йокко» В. Галутвы, «Два текста Даниила Хармса» В. Кузнецова), перформанс («Танцы на берегу» В. Мартынова, «Северный ветер» В. Копытько). Визуальный аспект вносит конкретизацию смысловой идеи концепта, а также создание новых музыкально-игровых жанров, рассчитанных на эффект «изображенной жанровости» [67, с. 15]: хэппенинг, перформанс, «инструментальный театр», «пространственная» музыка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе определены важнейшие теоретические положения претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века, выявлены и раскрыты актуальные формы репрезентации восточных традиций в европейском композиторском творчестве, обозначены важнейшие механизмы (способы) претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века.

Восток как художественная метафора явился прерогативой, генерирующей идеей многих авангардных сочинений эпохи постмодернизма. Для восточной музыкальной традиции, связанной с буддизмом, характерно: религиозно-философское мышление, числовая символика, связь с космологическими немusикальными явлениями, интравертный характер творчества. Данные содержательные идиомы послужили стимулом для европейских композиторов. Музыкальная традиция Востока выражена монодийным складом изложения, содержащим аппроксимативную звуковысотность; бесполутоновой темперацией; опорой на пентатонные лады, гемиолику и экмелику; свободой ритма, где есть место асимметричной ритмике и иррегулярной метрике (в медитативной музыке); импровизационностью как основой построения целостности, выраженной в алеаторической и коллажной композиции; опорой на «разомкнутый» тип формы, не имеющей завершения; продолжение музыки в слове, жеста, в религиозном ритуале, на основе которого возникли синкретические (но не синтетические) жанры, соединяющие в единое целое театральное, хореографическое и музыкальное начала, ориентацией на тембровую концепцию звука, где допускается аппроксимация высот и долгота звучания может быть нерегламентированной. Все это в той или иной степени отражает глубинные свойства внеевропейского музыкального мышления.

Западную музыкальную традицию определяют: логицистский тип мышления, детерминизм, строгая упорядоченность и определенность, замкнутость формы, регламентированный набор музыкальных форм (период, трехчастная форма, сонатная, вариационная, рондо формы), ритмов и метров, гармонических ресурсов, принцип тонального единства. Западная музыкальная традиция выражена композиционной регламентированностью, допускающей импровизацию в качестве художественного приема, гомофонно-гармоническим мышлением, динамической направленностью формы, имеющей начало и конец, синтезом слова, музыки и жеста как разнопорядковых, но паритетных по значению явлений, что является релевантным западному стилю мышления. Таким образом, восточная и западная традиции представ-

лены не только как наследие в замкнутых рамках, но и как развивающиеся субстанции современного музыкально-художественного пространства.

Претворение восточных (буддийских) традиций в западном музыкальном искусстве – это сложный процесс, который включает в себя освоение, переосмысление, преломление, творческое воплощение, трансформацию и модификацию восточного начала европейскими композиторами. Претворение восточных традиций базируется на понимании и приятии ими традиций буддийского Востока и предполагает не простое их копирование или трансплантацию, но непременно обработку по-европейски. В процессе исследования выявлены различные формы претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве: адаптация и рецепция. Адаптация восточной традиции к европейской музыкальной традиции связана с обработкой буддийских идей и поэтики, неевропейского типа мышления в целом, где Восток трактуется как художественная метафора, образ. Рецепция Востока Западом в композиторском творчестве связана с принятием и последующей обработкой жанрово-стилистических и конструктивных идиом, пришедших из восточной традиции. Наиболее важными механизмами (способами) претворения восточных традиций в европейском авангардном творчестве являются: цитирование, имитация, ассимиляция. Цитирование – использование подлинного музыкального материала восточной традиции в неизменном виде (китайские сцены из оперы «Соловей» И. Стравинского и балета «Красный мак» Р. Глиэра). Имитация – подражание звучанию восточной музыки посредством инструментария («Юбилея» С. Губайдулиной, «Северный ветер» В. Копытько, «Китайские акварели» С. Бельтюкова). Ассимиляция – слияние восточной и западной традиций в виде продолжения музыки в действии и слове, т.е. театрализации и визуализации музыки («Юбилея» С. Губайдулиной, «Staatstheater» М. Кагеля, «Mantra» К. Штокхаузена). Данные способы претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве проявили себя на уровнях музыкальной композиции (семантический, стилистический, архитектурный, жанровый).

Историческая динамика интереса восточной и западной традиций имеет свои предпосылки, которые связаны с конвергентными процессами в музыкальном искусстве. На рубеже XVIII–XIX веков западные композиторы, художники, писатели, поэты и философы обратились к этнографически подлинному Востоку. В конце XIX – начале XX века превалирует «музыка о Востоке», где семантика восточной традиции выступает как условная программа сочинений и определяет стилистику сочинений европейских композиторов. Первые попытки обращения к восточной образности и поэтике носили частный харак-

тер и выражались редкими проявлениями в музыкальной композиторской практике (Ж.-Ф. Рамо, Ф. Давид, Ж. Бизе). В XX – начале XXI века Восток выступает как метафора и репрезентант внеевропейской культуры, расширяющий музыкальное пространство и питающий творческое воображение композиторов. В этот период диалог с восточной традицией повлек за собой жанровые модификации, инициированные философскими идеями буддизма и дзэн-буддизма, которые претворены в творчестве композиторов западного авангарда второй волны (Л. Берно, П. Булэз, Дж. Кейджа, К. Штокхаузен).

Особенности претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве во второй половине XX – начале XXI века выражены в сохранении самоидентичности (создание ряда композиций в границах европейских жанров и форм), трактовке восточной традиции как метафоры внеевропейского начала, обработке восточных традиций по-европейски, что проявляет себя в незримом присутствии строгого расчета элементов целостности (например, времени в «4'33" tacet» Дж. Кейджа, формообразующего принципа в композиции «Два текста Даниила Хармса» В. Кузнецова, ладовой и ритмической организации в «Nagawi» О. Мессиана), а также динамической процессуальности («Hymnen» К. Штокхаузена). Особенности претворения восточных традиций в европейском музыкальном искусстве обнаружили себя на различных уровнях музыкальной композиции:

- в области семантики происходит расширение сферы адаптации восточной традиции от образов Востока («Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини), поэтики («Сычуанские элегии» Н. Сидельникова), символики («Чет и нечет» С. Губайдулиной) до концептуального мышления («Гексаграмма» В. Мартынова), в основе которых лежат религиозно-философские принципы буддизма и дзэн-буддизма;

- в области музыкальной стилистики в результате рецепции стилистических идиом восточной традиции происходит репрезентация метаязыка как «всеобщего» музыкального языка, выраженного интегральными музыкально-выразительными средствами: темброрегистровым звучанием традиционных восточных (кото, сякухати, пипа, гонги) инструментов («Юбилея» С. Губайдулиной, «Ukiyo» М. Воиновой) и привлечением немusикальных средств (жесты, паузирование, визуализация, молчание) как элементов музыкального языка («Gesti» Л. Берно, «Match» М. Кагеля, «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной);

- в области архитектоники Восток инициировал создание новых музыкальных форм: «открытая» (Третья соната П. Булэза, «Zyklus», «Momente» К. Штокхаузена), «ритмическая» («Lecture on Nothing» Дж. Кейджа), «статическая» («Apparitions», «Athmospheres» Д. Лигети, медитация «Тень стекла» В. Кузнецова), момент-форма («Mantra» К. Штокхаузена);

- в области жанра музыка Запада претворяет восточные идеи синкретизма, которые обусловили модификацию жанров, формирование новой концепции музыки и нового типа интегративной музыкально-звуковой целостности. В результате рецепции восточных традиций в авангардном композиторском творчестве возникли новые музыкально-игровые жанры – «инструментальный театр» («Match», «Staatstheater» М. Кагеля), хэппенинг («Inori» К. Штокхаузена, «Белая бабочка Йокко» В. Галутвы, «Два текста Даниила Хармса» В. Кузнецова), перформанс («Postcard From Heaven» Дж. Кейджа, «Танцы на берегу» В. Мартынова, «Северный ветер» В. Копытько).

Таким образом, претворение восточных традиций в европейском композиторском творчестве происходит в форме адаптации и рецепции, то есть в границах европейских жанров (симфония, вокальный или фортепианный цикл и проч.) и форм (тональная, серийная, сериальная), связанных с идеей «переинтонирования». Европейское сознание восприняло, творчески преломило и адаптировало восточную (буддийскую) традицию в современном музыкальном искусстве, породив множество разнообразных смыслов, феноменов и явлений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. 111 балетов и забытых опер : справочник-путеводитель. – СПб. : КультИнформПресс, 2004. – 155 с.
2. Абаев, Н.В. Психологические аспекты буддизма / Н.В. Абаев. – Новосибирск : Наука, 1991. – 184 с.
3. Абрамов, М.А. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / М.А. Абрамов ; под ред. В.С. Степина [и др.]. – М. : Мысль, 2001. – Т. 4. – 274 с.
4. Агафонова, Н.А. Искусство кино : этапы, стили, мастера / Н.А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – С. 142–143.
5. Агафонова, Н.А. Экранное искусство : художественная и коммуникативная специфика : [монография] / Н.А. Агафонова. – Минск : УО «БГУКИ», 2009. – 273 с.
6. Адорно, Т. Социология музыки : избранное / Т. Адорно. – СПб. : Университетская книга, 1998. – 447 с.
7. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
8. Алкон, Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада : континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.09 / Е.М. Алкон. – Владивосток, 2002. – 46 с.
9. Андреева, Е.Ю. Постмодернизм : искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.Ю. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с. : ил.
10. Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М.Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 319 с.
11. Байер, К. Репетитивная музыка / К. Байер // Сов. музыка. – 1991. – № 1. – С. 106–111.
12. Батюк, И.В. Формульная композиция Карлхайнца Штокхаузена / И.В. Батюк // Современная хоровая музыка : теория и исполнение : очерки. – М. : Моск. гос. консерватория, 1999. – С. 91–110 : нот.
13. Бусев, М.А. Поль Гоген и внеевропейское искусство / М.А. Бусев // Западное искусство. XX век. Современные искания и культурные традиции. – М. : Наука, 1997. – С. 3–4.
14. Валькова, В.В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление / В.В. Валькова // Музыка и миф : сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып. 118. – С. 40–61.
15. Васильев, Л.С. История Востока / Л.С. Васильев. – М. : Высш. шк., 1994. – Т. 1–2.
16. Виноградов, В. Асафьев о музыке Востока / В. Виноградов // Музыка народов Азии и Африки. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 8–14.

17. Власов, В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм : терминологический словарь / В.Г. Власов, Н.Ю. Лукина. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – С. 204–205.
18. Волчек, Е.З. Философия / Е.З. Волчек. – Минск : Интерпрессервис : Экоперспектива, 2003. – 544 с.
19. Всемирная энциклопедия. Религия / гл. ред. М.В. Адамчик ; гл. науч. ред. В.В. Адамчик [и др.]. – Минск : Современ. литератор, 2003. – 832 с.
20. Гачев, Г.Д. Ментальности народов мира / Г.Д. Гачев. – М. : Наука, 2005. – С. 18.
21. Гладкова, О. Александр Кнайфель – маэстро тишины / О. Гладкова // Муз. жизнь. – 2007. – № 8. – С. 16–18.
22. Глиэр, Р.М. Статьи и воспоминания / Р.М. Глиэр. – М. : Музыка, 1975. – 155 с.
23. Глиэр, Р.М. Народ – великий учитель / Р.М. Глиэр // Сов. музыка. – 1953. – № 1. – С. 23.
24. Гниренко, Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства / Ю. Гниренко // Искусство России [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа : http://www.gif.ru/texts/txt-gnireenko-diplom/city_266/fah_348/. – Дата доступа : 01.03.2011.
25. Гоген, П. Письма Ноа Ноа / П. Гоген ; под ред. А.С. Кантор-Гуковской. – Л., 1972. – С. 40–56.
26. Гороховик, Е.М. Музыкальная культура Индии / Е.М. Гороховик. – Минск : УО «БГАМ», 2005. – 229 с.
27. Григорьева, Г.В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Г.В. Григорьева // Теория современной композиции. Academia XXI. – М. : Музыка, 2005. – С. 23–39.
28. Григорьева, Т.П. Дао и логос / Т.П. Григорьева. – М. : Наука, 1992. – 180 с.
29. Гулинская, З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З.К. Гулинская. – М. : Музыка, 1986. – С. 123–138.
30. Дауноравичене, Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Г. Дауноравичене // Laudamus. – М. : Композитор, 1992. – С. 99–106.
31. Двужильная, И.Ф. Американский музыкальный минимализм / И.Ф. Двужильная. – Минск : А.Н. Вараксин, 2010. – 284 с.
32. Дева, Б.Ч. Индийская музыка / Б.Ч. Дева ; пер. с англ. Е.М. Гороховик, вступ. ст., коммент. Дж. Михайлова. – М. : Музыка, 1980. – 207 с. : ил.
33. Денисов, Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э.В. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 206 с.

34. Дорджиева, Г. Некоторые параллели с культурой Востока в творчестве И. Стравинского / Г. Дорджиева // Русская культура и мир : материалы междунар. науч. конф. – Нижний Новгород, 1993. – С. 275–276.
35. Дроздецкая, Н. Творческий процесс как экология жизни / Н. Дроздецкая, Г. Супонева // Музыка XX века : очерки. – М., 1993. – С. 156–167.
36. Дубинец, Е. Знаки звуков : о современной музыкальной нотации / Е. Дубинец. – Киев : Гамаюн, 1999. – С. 112–120.
37. Дубровская, М.Ю. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. / М.Ю. Дубровская. – Новосибирск, 2005. – 47 с.
38. Ерохин, В. De musica instrumentalis : Германия 1960–1990 : аналит. очерки / В. Ерохин. – М. : Музыка, 1997. – 398 с.
39. Ершов, Ю.Г. Современный философский словарь / Ю.Г. Ершов ; под ред. В.Е. Кемерова. – 3-е изд., испр., доп. – М. : Академ. проект, 2004. – 860 с.
40. Есипова, М. Дзэн-буддизм и музыкальная драма Но : из опыта неевропейской философии музыки / М. Есипова // Муз. академия. – 2002. – № 2. – С. 114–121.
41. Житомирский, Д.В. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны / Д.В. Житомирский, О.Т. Леонтьева, К.Г. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 303 с.
42. Завадская, Е.В. Восток на Западе / Е.В. Завадская. – М. : Наука, 1970. – 98 с.
43. Завадская, Е.В. Культура Востока в современном западном мире / Е.В. Завадская. – М. : Наука, 1977. – 240 с.
44. Запевалова, Л.Г. Особенности формообразования в произведениях алеаторической техники композиции / Л.Г. Запевалова // Культура. Наука. Творчество : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 23–24 апр. 2009 г. / Бел. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: М.А. Можейко (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2009. – С. 294–301.
45. Зенкин, К.В. Искусство в свете мифа и религии. К изучению эстетики А.Ф. Лосева / К.В. Зенкин, К.А. Жабинский // Музыка в пространстве культуры : избр. ст. – Ростов н/Д : МП «Книга», 2001. – Вып. 1. – С. 48.
46. Зенкин, К.В. Музыка в «час нуль» культуры / К.В. Зенкин, К.А. Жабинский // Музыка в пространстве культуры : избр. ст. – Ростов н/Д : МП «Книга», 2003. – Вып. 2. – С. 90–95.
47. Золозова, Т.В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970) : исследование / Т.В. Золозова. – Киев : Муз. Украина, 1989. – 215 с.

48. Золозова, Т.В. Фазовые структуры в Первой симфонии А. Жоливе / Т.В. Золозова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / под ред. О.В. Соколова, М.Е. Тараканова, В.Н. Холоповой, В.А. Цуккермана. – М. : Сов. композитор, 1983. – Вып. 5. – С. 138–154.
49. Егорова, О. Мультимедиа-проект в музыке : «Два текста Даниила Хармса» В. Кузнецова / О. Егорова // Музыкальный журнал. Израиль : XXI век [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Multimedia.htm/>. – Дата доступа : 25.02.2011.
50. Иванова, И. Европа – Азия : от контактов к взаимопониманию / И. Иванова // Муз. академия. – 2002. – № 3. – С. 22–26.
51. История зарубежной музыки. XX век / сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. – М. : Музыка, 2005. – 576 с.
52. История культуры. XX век / гл. ред. Е. Ермолаева. – Рига : RaKa, 2002. – 363 с.
53. История современной зарубежной философии : компаративистский подход. – СПб. : Лань, 1997. – 480 с.
54. История современной отечественной музыки / ред.-сост. Е. Долинская. – М. : Музыка, 2001. – Вып. 3. – 656 с. : нот.
55. История философии : энциклопедия / сост. и гл. науч. ред. А.А. Грицанов [и др.]. – Минск : Интерпрессервис : Книжный дом, 2002. – 1376 с. – (Мир энциклопедий).
56. И цзин («Книга перемен») / пер. с кит. А. Лукьянова, Ю. Шуцкого. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 304 с.
57. Катунян, М.И. Между концертом и мультимедиа : новая исполнительская ситуация / М.И. Катунян // Муз. академия. – 2004. – № 2. – С. 80–84.
58. Катунян, М.И. Параллельное время Владимира Мартынова / М.И. Катунян // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. / ред.-сост. В.С. Ценовой. – М. : Композитор, 1996. – Вып. 2. – С. 41–74.
59. Каяк, А.Б. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве / А.Б. Каяк. – М. : Академ. проект, 2006. – 256 с. – (Технологии культуры).
60. Кикель, П.В. Краткий энциклопедический словарь философских терминов / П.В. Кикель, Э.М. Сороко. – 2-е изд. – Минск : БГПУ, 2008. – 266 с.
61. Ключко, С.И. Традиционная музыкальная письменность Китая (психологический аспект) / С.И. Ключко // Музыковедение. – 2008. – № 5. – С. 62–67.
62. Ковнацкая, Л. Композиторы Англии / В. Ковнацкая // Музыка XX века. – М. : Наука, 1987. – Ч. 2, кн. 5. – 178 с.
63. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М., 1976. – 208 с.

64. Кондаков, В. Логический словарь-справочник / В. Кондаков. – М. : Наука, 1975. – 84 с.
65. Конен, В.Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века / В.Д. Конен // Музыкальный современник : сб. ст. / под ред. Л.В. Данилевич ; сост. С.С. Зив. – М. : Сов. композитор, 1973. – Вып. 1. – С. 32–82.
66. Конен, В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки / В.Д. Конен. – М. : Музыка, 1997. – 640 с.
67. Конрад, Н.И. Запад и Восток / Н.И. Конрад. – М. : Наука, 1972. – 496 с.
68. Копытько, Н.А. Китайские путешествия Виктора Копытько / Н.А. Копытько // Вести Белорусской государственной академии музыки. – 2004. – № 5. – С. 37–43.
69. Коробова, А.Г. К истории становления понятия жанра в музыке / А.Г. Коробова // Музыка в системе культуры : сб. ст. – Екатеринбург : УГК, 2005. – Вып. 1 : Теоретические и исторические проблемы музыкознания. – С. 6–31.
70. Коробова, А.Г. Теория жанров в музыкальной науке : история и современность / А.Г. Коробова. – М. : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – 173 с.
71. Коуэл, Г. Влияние Востока на музыку Запада / Г. Коуэл // Музыка народов Азии и Африки / сост. и ред. В.С. Виноградов. – М. : Сов. композитор, 1969. – С. 274–284.
72. Курбатская, С. Пьер Булез. Эдисон Денисов : аналит. очерки / С. Курбатская, Ю. Холопов. – М. : Композитор, 1998. – С. 172.
73. Кюрегян, Т. Новые индивидуальные формы / Т. Кюрегян // Теория современной композиции. Academia XXI. – М. : Музыка, 2005. – С. 576–612.
74. Левая, Т. А.Н. Скрябин / Т. Левая // История русской музыки. – М., 1997. – Т. 10. – С. 66–67.
75. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М. : Рос. полит. энцикл., 2003. – 607 с.
76. Леонтьева, О.Т. «Внеевропейское» в западной музыке 1970–1980-х годов : «Медитативная музыка» – новая ориентация поставангарда / О.Т. Леонтьева // Западное искусство. XX век. Классическое наследие и современность. – М. : Наука, 1992. – С. 37–38.
77. Лепехов, С. Чань школа / С. Лепехов // Новая философская энциклопедия. – М., 2001. – Т. 4. – С. 341.
78. Лигети, Д. Личность и творчество : сб. ст. / Д. Лигети. – М. : Музыка, 1993. – 89 с.
79. Ли Сяо Сяо. Китайская фортепианная миниатюра XX века в ее взаимосвязи со спецификой национального художественного мыш-

ления : автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Ли Сяо Сяо. – Минск : УО «БГАМ», 2011. – 20 с.

80. Мартынов, В.Ф. Философия красоты / В.Ф. Мартынов. – Минск : Тетрасистемс, 1999. – 336 с.

81. Мартынов, В.И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности / В.И. Мартынов. – М. : Изд. дом «Классика – XXI», 2005. – 288 с.

82. Мартынов, В.И. Конец композиторского времени / В.И. Мартынов. – М. : Русский путь, 2002. – 296 с.

83. Мартынов, И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. Мартынов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1970. – 500 с.

84. Мацаберидзе, Н.В. Жанровая ситуация в современной белорусской музыке / Н.В. Мацаберидзе // Мир искусства и дети: проблемы художественной педагогики : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 29–30 сент. 2009 г. / Вит. гос. ун-т ; редкол.: И.А. Шарапова (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2009. – С. 182–186.

85. Мдивани, Т.Г. Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т.Г. Мдивани. – Минск : Беларус. наука, 2003. – 327 с.

86. Мдивани, Т.Г. Классическое, неклассическое и традиционное в новой и новейшей музыке XX века / Т.Г. Мдивани // Музыка и глобализация культуры / сост. и науч. ред. В.Л. Яконюк. – Научные труды БГАМ. Вып. 10. – Минск : УО «БГАМ», 2005. – С. 34–40.

87. Мдзівані, Т.Г. Новы мастацкі светапогляд авангардных кампазітараў другой палавіны XX ст. / Т.Г. Мдзівані // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2006. – № 1. – С. 73–82.

88. Мессиа́н, О. Техника моего музыкального языка / О. Мессиа́н. – М. : Греко-латинск. кабинет Ю.А. Шичалина, 1995. – 124 с.

89. Миркина, З. Великие религии мира / З. Миркина, Г. Померанц. – М. : РИПОЛ, 1995. – 416 с.

90. Михайлов, Дж. К проблеме теории музыкально-культурной традиции / Дж. Михайлов // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. ст. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 1986. – С. 3–20.

91. Можейко, М.А. Религиозная традиция как фактор культурного процесса / М.А. Можейко // Всемирная энциклопедия: Религия / гл. ред. М.В. Адамчик ; гл. науч. ред. В.В. Адамчик [и др.]. – Минск : Современный литератор, 2003. – С. 4–46.

92. Мохаммад Иад Абдельхафиз. Творчество Хельмута Лахенманна : музыкальный язык и его философско-эстетические аспекты : автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Мохаммад Иад Абдельхафиз. – Минск : БГАМ, 2006. – 21 с.

93. Музыка народов Азии и Африки / сост. В.С. Виноградов. – М. : Сов. композитор, 1973. – Вып. 2. – 420 с.
94. Музыка народов Азии и Африки / сост. В.С. Виноградов. – М. : Сов. композитор, 1980. – Вып. 3. – 421 с.
95. Музыка народов Азии и Африки / сост. В.С. Виноградов. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 4. – 327 с.
96. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 672 с. : ил.
97. Назайкинский, Е.В. Звуковой мир музыки / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
98. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 234 с.
99. Некрасова, И.М. Тишина и молчание : миросовершенство и самовыражение / И.М. Некрасова // Электронное периодическое издание «Открытый текст» [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2747>. – Дата доступа : 28.02.2011.
100. Николаева, Ю.Е. Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века (на примере И. Стравинского, А. Шнитке, Э. Денисова) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Ю.Е. Николаева. – М., 2008. – 26 с.
101. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / под ред. В.С. Степина [и др.]. – М. : Мысль, 2001. – Т. 4. – С. 87.
102. Новейший философский словарь : мир энциклопедий / сост. и гл. науч. ред. А.А. Грицанов ; науч. ред. М.А. Можейко, Т.Г. Румянцева. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Интерпрессервис : Книжный дом, 2001. – 1280 с.
103. Ошо. Дзэн: его история и учения / Ошо ; пер. с англ. А. Вронской, В. Панова. – М. : ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2004. – 144 с.
104. Переверзева, М.В. Джон Кейдж : жизнь, творчество, эстетика / М.В. Переверзева. – М. : Русаки, 2006. – 336 с. : нот., ил.
105. Петкова, С.М. Справочник по мировой культуре и искусству / С.М. Петкова. – 3-е изд., доп. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 507 с.
106. Петров, В.О. Инструментальный театр : типология жанра / В.О. Петров // Муз. академия. – 2010. – № 3. – С. 161–166.
107. Петров, Е. Chinese art / Е. Петров // Антиквариат. – 2008. – № 3. – С. 18.
108. Петрова, Н.Е. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Краткий очерк жизни и творчества / Н.Е. Петрова. – Л. : Госмузиздат, 1962. – 117 с.
109. Померанц, Г. Диалог культурных миров / Г. Померанц // Лики культуры : альманах. – М., 1995. – Т. 1. – С. 445–451.

110. Пospelов, П. Минимализм и репетитивная техника / П. Пospelов // Муз. академия. – 1992. – № 4. – С. 74–82.
111. Прокофьев, С.О. Восток в свете Запада / С.О. Прокофьев. – СПб. : Изд-во им. Н.И. Новикова, 1998. – 544 с.
112. Риттих, М. Балетное творчество Глиэра / М. Риттих // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы / под ред. В.М. Богданова-Березовского. – Л. : Музыка, 1967. – Т. 2. – С. 140–157.
113. Роллан, Р. Жизнь великих людей : Жизнь Бетховена. Жизнь Микеланджело. Жизнь Толстого / Р. Роллан ; под ред. Б. Песиса. – Минск : Выш. шк., 1985. – 306 с.
114. Сабанеев, Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Сабанеев. – М., 2000. – 310 с.
115. Савенко, С.И. Авангард как традиция музыки XX века / С.И. Савенко // Искусство XX века : диалог эпох и поколений : материалы междунар. науч. конф., Нижний Новгород, 1–5 ноября 1999 г. : в 2 т. – Нижний Новгород, 1999. – Т. 2. – С. 202–231.
116. Савенко, С.И. Карлхайнц Штокхаузен / С.И. Савенко // XX век. Зарубежная музыка : очерки, документы. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 11–35.
117. Савенко, С.И. Мир Стравинского : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. / С.И. Савенко. – М., 2002. – 25 с.
118. Савенко, С.И. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка : сб. ст. / сост. А. Фарбштейн. – Л. : Музыка, 1983. – Вып. 5. – С. 96–112.
119. Савина, Н.В. Рага североиндийской вокальной традиции кхьяль : от понимания структуры к пониманию смысла / Н.В. Савина // Музыковедение. – 2008. – № 3. – С. 50–53.
120. Сисаури, В. Японская инструментальная музыка гагаку / В. Сисаури // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1975. – Вып. 14. – С. 202–223.
121. Сломски, В. Глобализация в контексте этического диалога Запада и Востока / В. Сломски // Менталитет славян и интеграционные процессы : история, современность, перспективы : материалы V Междунар. науч. конф., Гомель, 24–25 мая 2007 г. / ГГТУ им. П.О. Сухого ; под общ. ред. В.В. Кириенко. – Гомель, 2007. – С. 26–30.
122. Современный философский словарь / под ред. В.Е. Кемерова. – М., 1996. – 608 с.
123. Современный философский словарь / под ред. В.Е. Кемерова. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Академ. проект, 2004. – 734 с.
124. Соколов, А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с., [4] с. : ил., нот.

125. Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества / А.С. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 230 с.
126. Степанянц, М.Т. Восточная философия / М.Т. Степанянц. – М. : Вост. лит. РАН, 1997. – 303 с.
127. Степин, В.С. Стратегии цивилизационного развития и диалог культур / В.С. Степин // Творческое наследие семьи Рерих в диалоге культур : философские аспекты осмысления : сб. науч. тр. – Минск, 2005. – С. 25–30.
128. Судзуки, Д. Лекции по дзэн-буддизму / Д. Судзуки. – М. : Асс. молодых ученых, 1990. – 112 с.
129. Тараканов, М. Русская опера в поисках новых форм / М. Тараканов // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Арановский. – М. : ГИИ МК РФ, 1997. – С. 269.
130. Теория современной композиции. Academia XXI. – М. : Музыка, 2007. – 624 с. : нот.
131. Титова, Т.А. Фортепианные сочинения Г. Гореловой : фортепианные сочинения 80–90-х годов / Т.А. Титова // Вести Академии музыки. – 2002. – № 2. – С. 57–62.
132. Торчинов, Е.А. Пути философии Востока и Запада : познание запредельного / Е.А. Торчинов. – СПб., 2005. – С. 454–463.
133. Уотс, А. Путь дзэн / А. Уотс = Alan W. Watts // The Way of Zen. Penguin Books, 1957 ; пер. Ю. Михайлина (1993) ; под ред. В. Данченко (2001) [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/uotts01/index.htm>. – Дата доступа : 18.09.10.
134. Файзулаева, М. Творческие победы и творческие проблемы / М. Файзулаева // Муз. академия. – 2007. – № 2. – С. 35.
135. Фархадов, Р. «Доктор всех наук» / Р. Фархадов // Муз. академия. – 2008. – № 2. – С. 37–40.
136. Философия китайского буддизма / пер. с кит. Е.А. Торчинова. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 256 с.
137. Хамель, П.М. Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку / П.М. Хамель. – М. : Издательский Дом «Классика XXI», 2007. – 248 с. : ил.
138. Холопов, Ю. Введение в музыкальную форму / Ю. Холопов. – М. : Музыка, 2006. – С. 268–280.
139. Холопов, Ю. О сущности музыки / Ю. Холопов // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа : сб. ст. / ред.-сост. В.С. Ценова. – М. : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. – С. 6–17.
140. Холопов, Ю. Новые формы Новейшей музыки / Ю. Холопов // Оркестр : сб. ст. и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. – М., 2002. – С. 380–393.

141. Холопов, Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана / Ю. Холопов // Музыка и современность : сб. ст. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 7. – С. 247–294.
142. Холопов, Ю. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – М. : Композитор, 1993. – 312 с.
143. Холопова, В.Н. Китайский авангард : от Сан Туна до Тан Дуна / В.Н. Холопова // Человек и Фоносфера / под ред. М.Е. Тараканова. – М., 2003. – С. 243–251.
144. Холопова, В. София Губайдулина : монографическое исследование / В. Холопова, Э. Рестаньо. – М. : Композитор, 1996. – 360 с. : [28] с. ил.
145. Холопова, В. Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Сов. композитор. – 350 с. : ил.
146. Ценова, В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной / В. Ценова. – М., 2000. – 306 с.
147. Ценова, В. 12-тоновые техники : серийность, сериализм, постсериализм / В. Ценова // Теория современной композиции. Academia XXI. – М., 2005. – С. 373–380.
148. Цуккерман, В. Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. Цуккерман. – М., 1975. – С. 325–326.
149. Чаплыгина, М.А. Дышать воздухом иных планет. Наш собеседник – Карлхайнц Штокхаузен / М.А. Чаплыгина // Сов. музыка. – 1990. – № 10. – С. 35.
150. Чаплыгина, М.А. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена / М.А. Чаплыгина. – М. : Гос. муз. пед. ин-т, 1990. – 96 с.
151. Чередниченко, Т. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. Чередниченко. – М. : Музыка, 1985. – 192 с.
152. Чередниченко, Т. Новая музыка / Т. Чередниченко // Новый мир. – 1993. – № 1. – С. 218–232.
153. Чередниченко, Т. Обнадеживающий анахронизм / Т. Чередниченко // Муз. академия. – 1997. – № 1. – С. 1–5.
154. Чередниченко, Т. Ценностный подход к искусству и музыкальная критика / Т. Чередниченко // Эстетические очерки : сб. ст. / сост. И.А. Константинов, С.Х. Раппопорт ; ред. С.Х. Раппопорт. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 5. – С. 65–102.
155. Черкасова, Н.Л. Рага и ее место в индийской музыкальной культуре : очерки / Н.Л. Черкасова. – М. : НТЦ «Консерватория», 1993. – 128 с.
156. Чурко, Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность / Ю.М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – С. 99.

157. Шахназарова, Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 147 с.

158. Шахназарова, Н. Национальная традиция и композиторское творчество / Н. Шахназарова. – М. : Композитор, 1992. – С. 46.

159. Шахназарова, Н. Феномен традиции в западном музыкальном искусстве XX века (к постановке проблемы) / Н. Шахназарова // Западное искусство. XX век. Классическое наследие и современность. – М. : Наука, 1992. – С. 5–28.

160. Штокхаузен, К. Изобретение и открытие / К. Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 40–42.

161. Штокхаузен, К. Мировая музыка / К. Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 43–46.

162. Штокхаузен, К. Мультиформальная музыка / К. Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 46–47.

163. Эйдлин, Л. Вопросы изучения литературы средневекового Китая / Л. Эйдлин // Проблемы советского китаеведения. – М., 1973. – С. 3–24.

164. Юнг, К.Г. О психологии восточных религий и философий / К.Г. Юнг. – М., 1994. – С. 98–109.

165. Ярустовский, Б. Игорь Стравинский / Б. Ярустовский. – 3-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1982. – С. 81–83.

166. Dahlhaus, C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert / C. Dahlhaus // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. – Bern–München–Francke, 1973. – S. 852.

167. Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа: сб. ст. / ред.-сост. В.С. Ценова. – М. : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. – 367 с.

168. Stockhausen, K. Texte zur Musik / K. Stockhausen. – Köln, 1963. – Bd. 1–6. – 136 s.

169. Stockhausen, K. Towards a Cosmic Music : Texted by Karlheinz Stockhausen / K. Stockhausen. – Dorset, 1989. – P. 65–75, 130–131.

170. Stockhausen, K. Weltmusik / K. Stockhausen // Musik und Bildung. – 1974. – № 1. – P. 58–69.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Нотные примеры

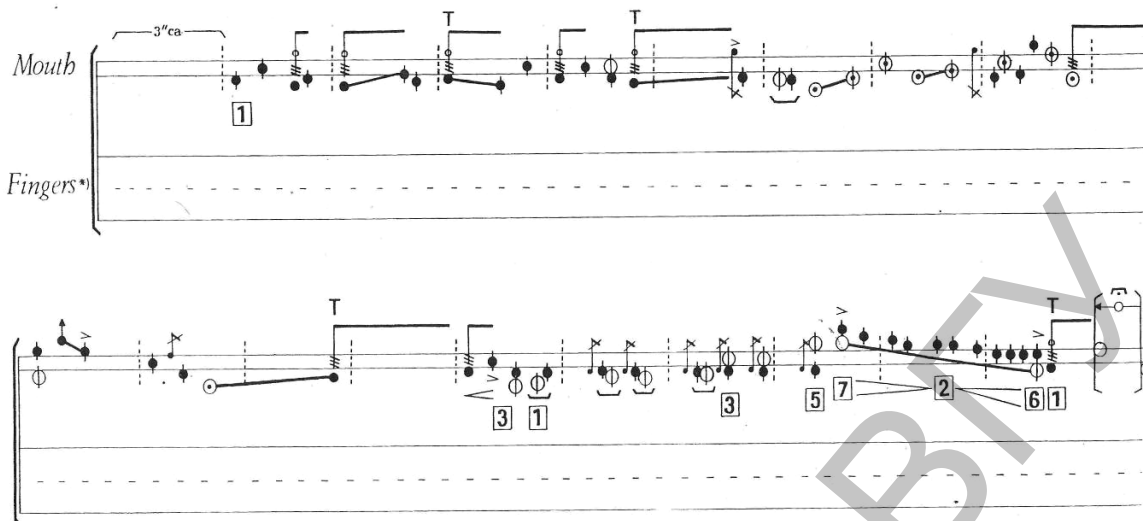


Рис. 1 – Беріо Л. «Gesti» («Жесты», 1966) для альтовой блок-флейты, фрагмент партитуры

Рис. 2 – Учинова М. «Ukiyo» (японская музыка, 2003) для квартета флейт, кото, арфы и сопрано

Укію (в пер. с япон.) – философско-поэтическая субстанция, олицетворяющая мир непостоянства и печали, бrenную сущность бытия, светлую и созерцательную грусть. Тексты танка используются в оригинале на японском языке. Организованный метр (5–7–5–7–7–5 и т.д.) управляет формой наравне с гармонией и тембром.

Пад квітнеючай грушай
Чытае ліст жанчына
Пры святле месяца...

Ёса Бусон
(1716—1783)

ПАВОЛЬНА

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is in treble and bass clefs, with a 'cresc.' marking. The second system is in grand staff, with 'mf' and 'p' markings. The third system is in grand staff, with 'p' and 'pp' markings and a 'rit.' marking.

Рис. 3 – Горелова Г. Фортепианный цикл «Три японские миниатюры на шелке», 1987, пьеса № 1

Каждая из пьес «японского» цикла сопровождается эпиграфом – трехстрочной строфой японских хокку Ёсы Бусона.

Octava 8
Rohrflöte

Organo

pp sempre

Violini I div a 6

Violini II div a 3

Fagotti I II

Celli I II

5 8 5 8

4 1. = 1 4 1. = 1

Рис. 4 – Губайдулина С. Симфония «Слышу... Умолкло...» («Stimmen... Verstummen...», 1986), фрагмент партитуры

37 $\text{♩} = 69$

mf

38 a

Cymbalo con plettro

p

6 $\text{♩} = 69$

Temple-blocks

p-tti

Рис. 5 – Губайдулина С. «Юбилея» (1979) для четырех ударников, фрагмент партитуры

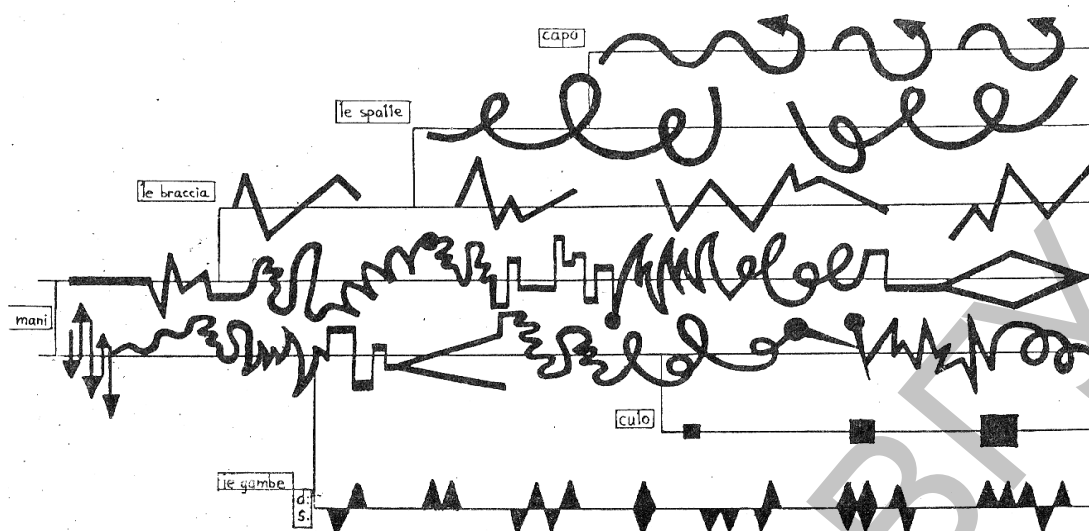


Рис. 6 – Екимовский В. «Balletto» (1974) для дирижера и ансамбля музыкантов, партитура

Графическая музыка (в нотах) и «инструментальный театр» (в концертном исполнении). Относится к тому виду произведений, которые надо не только слышать, но и видеть. Партитура написана для дирижера, где графически зафиксированы все движения маэстро (не только рук, но и головы, плеч, ног, других частей тела), музыка рождается из жестов дирижера.

Слова ТИМОНОРИ

Allegro

mf Все скло-ны там, у го-роч-ки, по-

mf *p*

mf *p* *mf* *p*

p

кры-ты цве-том виш-ни, бле-стят, го-рят на солнышке, как мо-ты-леч-ка кры-лья,

мо- ты-леч-ка кры-лья...

Рис. 7 – Ипполитов-Иванов М. Вокальный цикл «Пять японских стихотворений» (1932), № 5



Рис. 9 – Кейдж Дж. «Music of Changes» («Музыка перемен», 1951) для фортепиано, фрагмент партитуры

<p>4' 33"</p> <p>FOR ANY INSTRUMENT OR COMBINATION OF INSTRUMENTS</p> <p><i>John Cage</i></p> <p>COPYRIGHT © 1960 BY KAMMARS PRESS INC., 373 PARK AVE. S., N.Y., N.Y. 10016</p>	<p>I</p> <p>TACET</p> <p>II</p> <p>TACET</p> <p>III</p> <p>TACET</p>
---	--

Рис. 10 – Кейдж Дж. «4'33''tacet» (1952), партитура

Первоначальный вариант названия «4'33''tacet» – «Молчаливая молитва», который возник под впечатлением идей Мейстера Экхарта о Божественном Ничто.

1 *Lento l.=50*
r 2-1

pp *Ночь.ю* я. ви. лись в не. му две кра. са. ви. цы

Fl.
pp dolce

Cor. (F)
pp dolce

Arpa I
p

Lento l.=50

Sil.
a 4 mani ad libit.
pp (non accelerando sempre)

Arpa II
pp simile

Prep. Piano

Рис. 11 – Копытько В. Вокальная композиция «Сючай из Ишуя» (1982–1983) для сопрано и ансамбля (текст Пу Сун Лина), фрагмент партитуры

Canto *(Перевод с китайского А. Штукина)*

Lento e poco malinconico
p. mp. mf (z) (z) (z) (z)*

Се. ведрный ве. тер Эы. хань. аи пах. нул ле. Эя. ном [m:],

снес. ны. е х. моль. я у. па. ли по. кро. вам цу. стым [m:]. *(poco piano)* (z)

4. Recitativo

ПРИМЕЧАНИЕ: Все вступления *Recitativo* указаны в разделе нотного текста I. В остальных случаях ноты работают самостоятельно.

Lento e moderato
pmpo mpfo (z) pmpo

цун [n:] фэн [n:] са-са [a:-j:-i:-a:-o:-u:-i:-i:-j:-a:] (bi)

fz fz *ess.* *pz* (z)

шэнь [η]- ша [a:] гунь-гунь [η:]

pz pz fz *esso (pochetto per mezzo)* *mp* *pz* (z)

лэй [j]- цэнь [n:] хань-хань хань-хань хань-хань [η:]

(Al tempo) *ppz pz* (z) *ppp* (z)

бай [j:] сөө [e:-э:-и:-а:-i:-e:] фэнбь-фэнбь [η:]

Рис. 12 – Копытько В. Фантазия «Северный ветер» для двух исполнителей с игрой, пением и речитативом на старинные китайские тексты (1992), перевод с китайского А. Штукина, фрагмент партитуры

N

49 50 51 52 53

8 Voci

I

- 3 Triangoli
- Temple block
- Sizzle cymbal
- Capaza
- Catene

II

- Bak chimes
- Guiro
- Cow bells
- Bell plate
- Gong chinese

III

- 5 Crotali
- Blocco di legno
- Chocallo
- 3 Tom-tom
- Gong javanese

IV

- Sonagli
- 5 Bongos
- Tamburino
- Brakedrum
- Tam-tam

V

- Claves
- Steel drums
- 3 Piatti
- Cassa
- Lastra

Lyrics (Cyrillic):
 1. Брыбры! Брыбры! Брыбры!
 2. Чоги зана, зана-зана!
 3. Эво, или!
 4. Баба-буба!
 5. зана-зана!
 6. Пери-пери, па-па-па!
 7. зана-зана!
 8. Брыбры! Брыбры!

Рис. 13 – Кузнецов В. «Euphonia» («Эвфония», 1993),
фрагмент партитуры

ГЛЯДЯ НА ЛУНУ

Andante

pp p mp p

Всюду слышь-е луны заливает листья где-ревь-ев и тра-вы;

pp sempre

pp p mp p

свет у-да-ля-ет-ся, где-ни-де-ревь-ев бли-же — сов-сем у ок-на.

Рис. 14 – Кузнецов В. «Два стиха Хо Ши Мина» (1998) для баритона и яванского гонга, фрагмент № 1 «Глядя на луну»

16 molto accel.

17

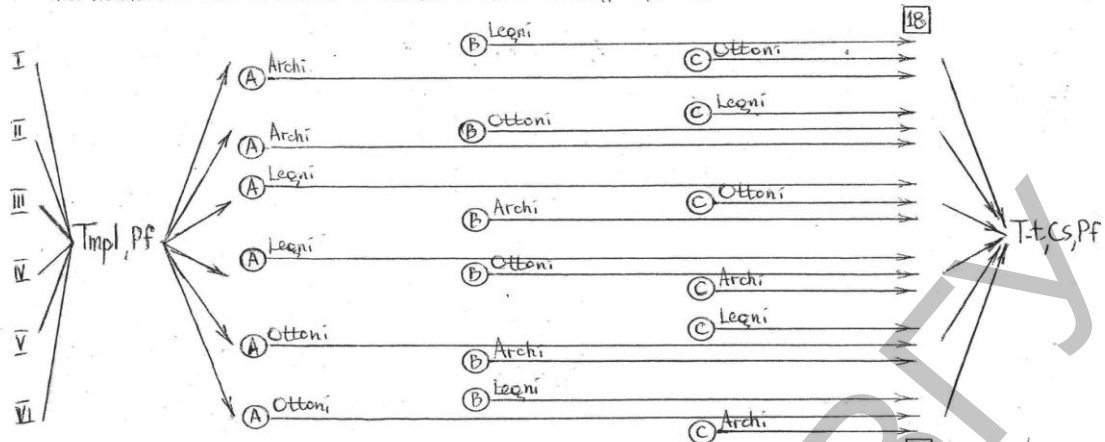
×3 ×4

16 ff 17

poco a poco cresc.

Рис. 15 – Кузнецов В. Хэппенинг «В ожидании Фридерика» (2003) для 14-ти исполнителей, фрагмент партитуры

При различных акустических условиях возможны следующие варианты исполнения (кроме основного):



- VI — Дирижёр произвольно выключает и включает инструменты вплоть до знака C
- VII — Возможны перестановки нотного материала (ячеек) у всех инструментов, кроме ударных и фортепиано вплоть до знака C
- IX — Допускается импровизация в рамках изложенного текста

Примечания: а) Расположение исполнителей на сцене зависит от акустических условий и желания дирижера
 б) В процессе исполнения музыканты могут свободно перемещаться по сцене, залу и выходить за пределы видимости

Рис. 16 – Кузнецов В. Хэппенинг «В ожидании Фридерика» (2003) для 14-ти исполнителей, фрагмент партитуры

... и постепенно человек теряет свою форму и становится шаром...
 Д. Хармс

1 Presto

ca 2" ca 7" ca 4" ca 2"

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей...

Из трёх частей из трёх частей.

Canto decl. f

Frustra f

Adagio molto

Clacson Adagio

Reco-reco mf dim. e rit.

Fless. Largo

Wasamba mf dim. e rit.

Vibras. Grave

Cassa mf dim. e rit.

Colla parte

*) Здесь и далее текст произносится выразительно, проникновенно и задумчиво в нюансе тр-тф.

Рис. 17 – Кузнецов В. «Два текста Даниила Хармса» (2003) для четырех исполнителей

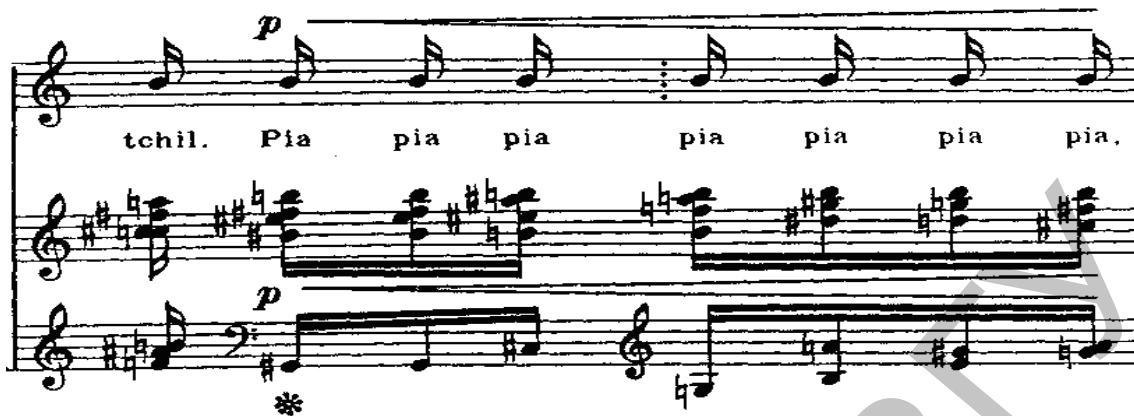


Рис. 20 – Мессиа́н О. Вокальный цикл «Narawi» («Ярави», 1945), VIII “Syllabes”

Однообразно повторяющийся 59 раз в вокальной партии звук h («pia») (VIII “Syllabes”, в переводе с французского означает «Слоги») – есть явное свидетельство буддийских медитаций, при которых молящиеся впадали в состояние транса для постижения высшего смысла бытия. Гармонии же отводится красочно-колористическая роль сопровождающего фортепиано с использованием 4 лада ограниченной транспозиции в бестактовом, безразмерном звучании.



Рис. 21 – Лады ограниченной транспозиции

Рис. 22 – Пендерецкий К. «Wymiar czasu i ciszy»
 («Мера времени и тишины», 1960),
 фрагмент партитуры, окончание композиции

Сколько б ни смотрел на вишни лепестки,
 Что средь простертых гор
 Весной видны в тумане,
 Не утомится взор!
 И ты – как те цветы,
 И любоваться я тобою не устану!

Рис. 23 – Смирнова Т. Вокальный цикл «Из японской поэзии» (1972),
 № 5 «Любовь» (слова Томонори)

Чувство любви у автора поэтических строк ассоциируется с цветением вишни (вишня как символ), с весной и горными просторами. В основе звуковысотной линии положена пентатоника, т.н. «чувственный» лад.

The image shows a handwritten musical score for two woodwind instruments: Oboe (Oboe) and Flute (Fl.). The score is divided into two systems, each separated by a double bar line. The tempo is marked as *Andante*. The Oboe part begins with a *solo* marking and a dynamic of *p* (piano). It features a melodic line with triplets and a *rubato* section. The Flute part also begins with a *solo* marking and a dynamic of *p*. It includes a *rubato* section and a *Full.* (Full) section with a dynamic of *sf* (sforzando). The score is written in a single system with a common time signature. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Рис. 24 – Смирнова Т. Камерная музыка «Японские акварели» (1981) для флейты, гобоя, скрипки, виолончели и клавирина, фрагмент партитуры (рукопись)

frul. **14** accelerando

mf **Tempo I** *p*

pp *ppp*

mf *mp*

15 *mf* *mp* *rit.* *meno mosso*

sf *sfz*

16 *meno mosso*

mf *ppp* **Presto**

p

Рис. 25 – Смирнова Т. «Сакура цветет» (2003) для флейты соло, фрагмент партитуры

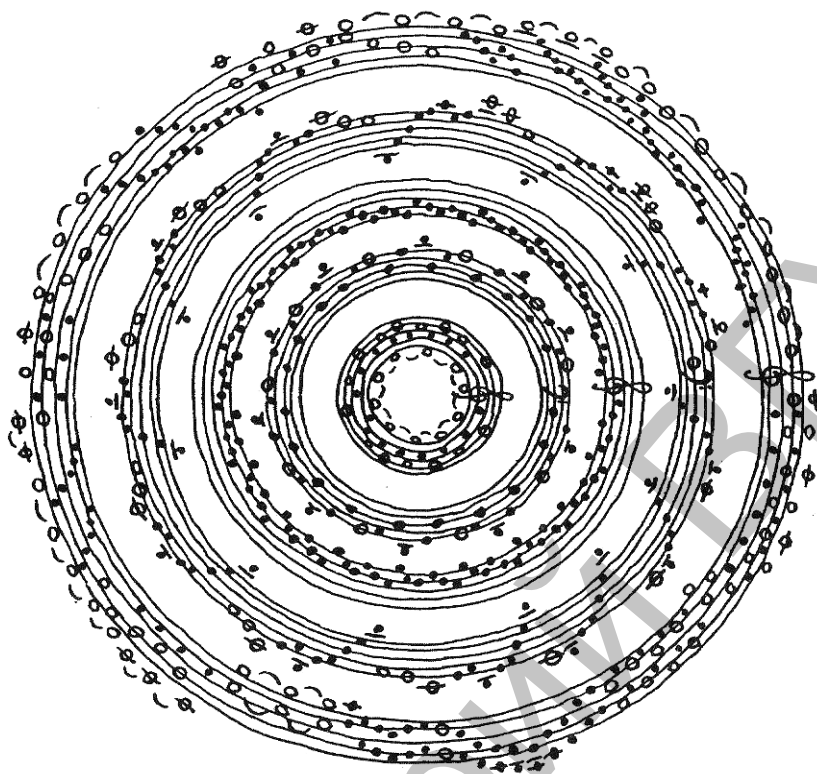


Рис. 26 а – Хамель П. «Continuous creation» («Непрерывное творение», 1974–1975) для клавишных, электронных и ритмообразующих инструментов по выбору



Рис. 26 б – Хамель П. «Continuous creation» («Непрерывное творение», 1974–1975) для клавишных, электронных и ритмообразующих инструментов по выбору, исходная периодичность

Термин Continuous creation был предложен американским астрофизиком Ф. Хойлом, под которым он понимал непрекращающийся процесс творения материи, рождающейся из пустоты и непрерывно развивающейся.

Mantra Stockhausen
für 2 Pianisten Osaka 1.5. - 20.6.1970
Kürten 10.7. - 18.8.1970

SCHNELL **LANGSAM**

The score consists of several systems. The first system shows piano parts for two pianists (I and II) and a percussion part for Wood Block and Cymbales Antiques. The piano parts include notes with various dynamics like *pp*, *f*, *ppp*, *f*, *mp*, and *p*. There are also markings for *rit.* (ritardando) and *pppm* (pianissimo). The percussion part includes a 220 Hz tone. The second system continues the piano parts with dynamics like *pp*, *mf*, *f*, *mp*, *sfz*, and *p*. The third system features a 220 Hz tone and a 10-measure section with a *dämpfen* (dampen) marking. The score concludes with a *non dim.* marking and a **SCHNELL** tempo change.

Ein Vorzeichen gilt nur für die eine Note, vorder es steht.
Ein staccato-Punkt bezeichnet immer eine kurze Dauer, gleichgültig, ob er über *f* oder *p* steht.

Die Pedalisierung ist im allgemeinen frei, jedoch muß man bei *P* das rechte Pedal verwenden, bei *l. P.* das linke Pedal, bei *3. P.* das mittlere Pedal.

Рис. 27 – Штокхаузен К. «Mantra» («Мантра», 1970)
для двух фортепиано, фрагмент клавира

① regelmäßige Repetition
 ② Akzent am Ende
 10 ③ normal
 ④ Verschiebung Gruppe um Zentralfrequenz herum
 ⑤ "tremolo"
 6
 ⑥ Akkord (betont)

⑦ Akzent am Anfang
 ⑧ chromatische Verbindung
 ⑨ Staccato
 15 ⑩ unregelmäßige Repetition "marschen"
 ⑪ Kern für Triller
 ⑫ sfz (ff) Einleitung
 ⑬ Adressio (Verbindung)

Рис. 28 – Штокхаузен К. «Мантра» («Мантра», 1970)
 для двух фортепиано, формула композиции

approximative Transkription der figurativen Elemente

REGION I

① Komplexer Kurzwellenklang
 ② H ca. 1/4 Ton höher
 ③ "marschen"
 ④ "TODAY THEY EXPECTED"
 ⑤ "DON'T" "UNITED NATIONS"
 ⑥

dieses und alle folgenden Hymnen-Fragmente sind nur als Melodie notiert, jedoch in völliger Harmonisierung verwandelt

Sekunden mit Stoppuhr gemessen
 8 26,5 29,5 32,5 35,5 42 1'05 08

Рис. 29 – Штокхаузен К. «Нумпен» («Гимны», 1967),
 фрагмент партитуры

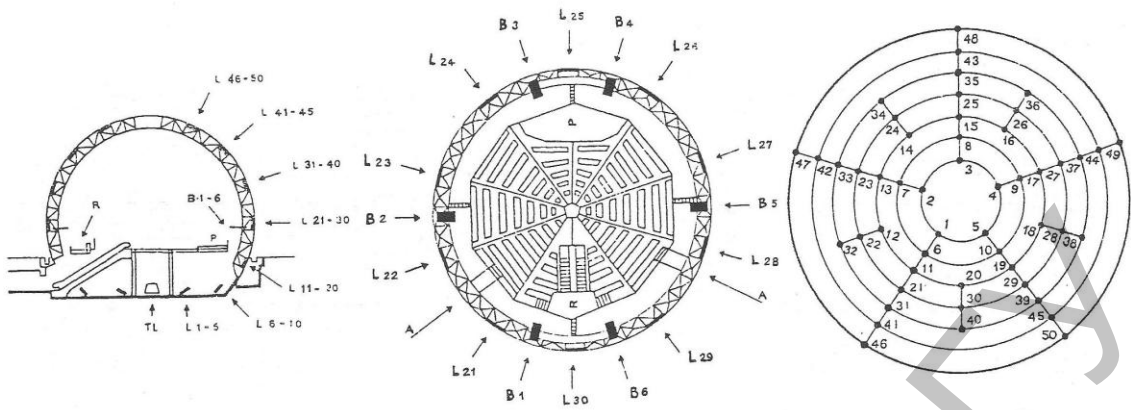


Рис. 30 – Штокхаузен К. «Spiral» («Спираль», 1968), схема расположения солистов (В), музыкантов и режиссеров

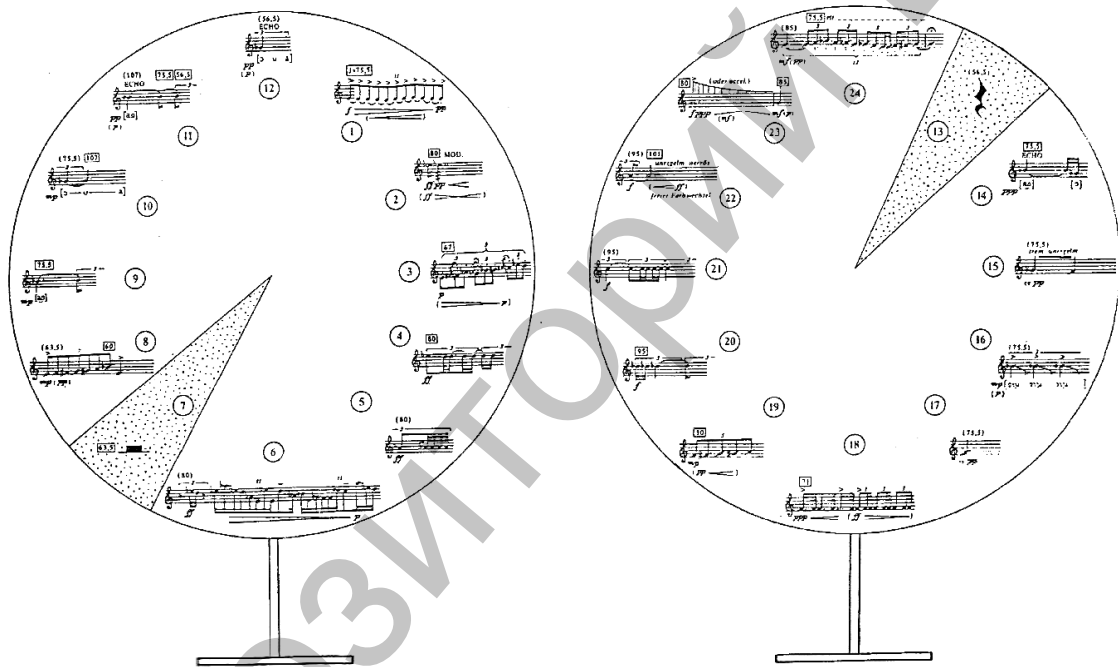


Рис. 31 – Штокхаузен К. Оперная гепталогия «Licht» («Свет», 1989) для соло вокалистов, инструменталистов, танцоров, хоров, оркестров, балета и пантомимы, пример организации музыкального текста

**Перечень названий музыкальных произведений
(с переводом оригинального текста)**

1. Аслезова И.К. «Четыре времени души» по мотивам поэзии Мацуо Басё для скрипки и фортепиано.
2. Балакирев М. Фортепианная фантазия «Исламей» (1869); увертюра на тему испанского марша d-moll (1857), (2-я редакция – «Испанская увертюра») (1886).
3. Бельтюков С.П. Три романса на слова Бо Цзюй И «Мне жаль цветов», «Цветы», «Скажите» (2001); «Китайские акварели» для ансамбля ударных инструментов (2005).
4. Берио Л. «Circles» («Круги») для женского голоса, арфы и ударных (1960); «Visage» («Лик») (1961); «Gesti» для альтовой блокфлейты (1966); «Секвенции» для разных инструментов и женского голоса (1958, 1963, 1966, 1967, 1975, 1980); «Симфония» (1968–1969); «А – Ронне» для магнитофонной ленты и пяти или восьми голосов (1974–1975).
5. Бизе Ж. Оперы «Искатели жемчуга» (1863); «Джамиле» (1872).
6. Булез П. «Полифония Х» (1951); «Le Marteau Sans Maître» («Молоток без мастера») для контральта и шести инструментов (1954); Третья соната для фортепиано (1957); «Структуры» для двух фортепиано (1961); «Rituel» («Ритуалы») для оркестра (1976).
7. Веберн А. Вокальные миниатюры на стихи Ли Бо (1917).
8. Воинова М. «Ukiyo» для квартета флейт, кото, арфы и сопрано (2003); «Wa-on» для 4-х кото, сякухати, сопрано, фортепиано и органа (2004).
9. Галутва В. Опера «Белая бабочка Йокко» (2002).
10. Гендель Г.Ф. Сюита «Музыка на воде» (1717).
11. Глинка М.И. Испанская увертюра «Арагонская хота» (1845).
12. Глиэр Р.М. Балет «Красный мак» (1927).
13. Горелова Г. «Три японские миниатюры на шелке» для фортепиано (1987); «Пейзаж с цветущей яблоней» сентиментальная музыка для фортепиано (2001); «Семь элегий Ли Бо» для гитары и ударных (2004).
14. Губайдулина С.А. «Час души» для ударника и симфонического оркестра с солирующей певицей (1976); «Юбилеяция» для четырех ударников (1979); «In crosse» («Крест-накрест») для виолончели и органа (1979); «Perception» («Восприятие») для сопрано, баритона и семи струнных (1983); «В начале был ритм» для ансамбля ударных (1984); симфония «Слышу... Умолкло...» («Stimmen... Verstummen...»)

- (1986); «Чет и нечет» для ударных и клавесина (1991); «Silenzio» («Молчание») для баяна, скрипки и виолончели (1991); «In Erwartung» («В ожидании») для квартета саксофонов и шести ударных (1994).
15. Давид Ф. Ода-симфония «Пустыня» с хором и чтецом (1844).
 16. Даньшова А.А. Романсы «Тоскую по тебе» (сл. Фудзивара-но Тэйка); «Как мошка летняя» (сл. Ко-но Томонори, пер. И. Борониной).
 17. Дебюсси К. Струнный квартет (1893); «Послеполуденный отдых фавна» (1894); опера «Пеллеас и Мелизанда» (1902); фортепианный цикл «Эстампы» (1903); фортепианная прелюдия «Дельфийские танцовщицы» (1910).
 18. Делиб Л. Опера «Лакме» (1883).
 19. Денисов Э.В. «Пение птиц» для магнитофонной ленты и фортепиано (1969); «Голубая тетрадь» для голоса с инструментом (1984); «Пароход плывет мимо пристани» для шумового оркестра (1990).
 20. Екимовский В.А. «Balletto» для дирижера и ансамбля музыкантов (1974); «В созвездии Гончих Псов» для трех флейт и фонограммы (1986); «Успение» для ансамбля ударных инструментов (1989); «Мандала» для девяти инструментов (1983); «Лебединая песня» для струнного квартета (Композиция 72, 1996).
 21. Ипполитов-Иванов М.М. Вокальный цикл «Пять японских стихотворений» (1932).
 22. Кагель М. «Match» («Матч») для 3-х исполнителей (2-х виолончелей и ударника) (1966); «Staatstheater» («Государственный театр») (1971), цикл «Rrrrrr...Eine Radio-Phantasie» (Радиофантазия) (1980–1983).
 23. Кейдж Дж. «Constructions» («Конструкции») для четырех исполнителей на ударных инструментах (1939, 1940, 1941); «Chess Pieces» («Шахматные пьесы») для фортепиано (1943); «Prelude for Meditation» («Прелюдия для медитации») для препарированного фортепиано (1944); балет «The Seasons» («Времена года») (1947); «Lecture on Nothing» («Лекция о Ничто») (1950); «Haiku» («Хайку») для фортепиано (1951); «Music of Changes» («Музыка перемен») для фортепиано (1951); «4'33''tacet» (1952); «Waiting» («Ожидание») для фортепиано (1952); «59 1/2" для струнника» (1953); «45' для чтеца» (1954); «26'1.1499" для струнника» (1955); «Cartridge music» («Музыка картриджей») (1960); 0.00 (1962); «Etudes Australes» («Южные этюды») (1975); «Postcard From Heaven» («Открытка с небес»), композиция для 1–20 арф (1982).

24. Копытько В.Н. Вокальная композиция «Сюэцай из Ишуя» для сопрано, ансамбля (текст Пу Сун Лина) (1982–1983); фантазия «Северный ветер» для двух исполнителей с игрой, пением и речитативом на старинные китайские тексты (1992); кантата «3-е Китайское Путешествие» для сопрано, баритона, камерного хора, ударных и магнитофонной ленты на древние китайские тексты (1998); композиция «Пишут друг другу» для ансамбля солистов с использованием стихов Ли Бо и Ду Фу (1998–2000); музыка к драматическим спектаклям «Три ножа страны Вэй» и «Розовая бабочка».
25. Короткина А. Музыкальный перформанс «Песни Басё на стихи Мацуо Басё» для чтеца, фортепиано и ударных (2004); фортепианный цикл «Чайные листья» (2006).
26. Ксенакис Я. «Metastaseis» («После покоя») для оркестра (1954); «Pithoprakta» («Действие вероятностей») для оркестра из 49 музыкантов (1955–1956); «Achorripsis» («Брошенное эхо») для 21 инструмента (1956–1957); «Teretektorh» («Конструирование через действие») для 88 музыкантов (1965–1966); «Polytope de Montreal» («Многообразный Монреаль») (1967); «Nomos Gamma» («Закон гаммы») для 98 исполнителей (1967–1968); «Persephassa» («Персефасса», «Персефона») для ударников (1969); «Voyage absolu des Unari vers Andromede» («Идеальное путешествие Унари к Андромеде») (1989).
27. Кузнецов В.В. Два стиха Хо Ши Мина для баритона и яванского гонга (1998); медитация «Тень стекла» (1990); «Euphonia» (1993); «Два стихотворения Хо Ши Мина» для баритона и яванского гонга (1998); «Хуэйчан» лирическое стихотворение Мао Цзэ дуна для баритона, хора басов и там-тама (1999); хеппенинг «В ожидании Фридерика» для 14-ти исполнителей (2003); «Два текста Даниила Хармса» для четырех исполнителей (2003); «Уголок насекомых» для фортепиано (2006).
28. Лигети Д. «Apparitions» («Видения») (1959); «Atmosphere» («Атмосферы») (1961); «Aventures» («Приключения») для трех солистов и семи инструментов (1962); «Lontano» («Отдаленный») для оркестра (1967).
29. Лютославский В. «Livre pour orchestre» («Книга для оркестра») (1968).
30. Малер Г. Симфония-кантата «Песнь о Земле» (1909).
31. Мартынов В.И. «Гексаграмма» для фортепиано (1971); «Коан» для флейты соло (1998); «Распорядок дня» для ударных инструментов (1999); симфония «Сингапур» (2000); перформанс «Танцы на берегу» для фортепиано (2004).

32. Мессиа́н О. Вокальный цикл «Harawi» («Ярави») (1945); «Turangalila Symphonie» (симфония «Турангалила») (1948) для волн Мартено, фортепиано и оркестра; «Четыре ритмических этюда» (1949); «Хронохромия» для оркестра (1960); «Семь хайку» для фортепиано с оркестром (1962).
33. Ноно Л. «Полифоника – Монодия – Ритмика» для ансамбля (1951).
34. Пендерецкий К. «Wymiaru czasu i ciszy» («Мера времени и тишины») (1960).
35. Пуччини Дж. Оперы «Мадам Баттерфляй» (1903); «Турандот» (1924).
36. Равель М. «Bolero» («Болеро») для оркестра (1909).
37. Рамо Ж.-Ф. Опера-балет «Галантная Индия» (1735).
38. Сен-Санс К. Опера «Самсон и Далила» (1877).
39. Сидельников Н.Н. «Сычуанские элегии» на стихи китайского поэта Ду Фу.
40. Смирнова Т.Г. Вокальный цикл «Из японской поэзии» для голоса и фортепиано (1972); «Японские акварели» для флейты, гобоя, скрипки, виолончели и клавесина ор. 36 (1981); «Время цветения хризантем» (2002); «Сакура цветет» для флейты соло (2003).
41. Стравинский И.Ф. Опера «Соловей» (1908–1914), Три стихотворения из японской лирики для сопрано и фортепиано (1912–1913).
42. Тищенко Б.И. Вокальный цикл «Грустные песни» (1962), Третья симфония (1969).
43. Хамель П.М. «Continuous creation» («Непрерывное творение») для клавишных, электронных и ритмообразующих инструментов по выбору (1974–1975).
44. Шнитке А. Г. «Pianissimo» для оркестра (1968).
45. Штокхаузен К. «Kreuzspiel» («Перекрестная игра») для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и трех ударных (1951); «Zeitmasze» («Меры времени») для пяти деревянных духовых инструментов (1955–1956); «Песнь отроков» для пяти магнитофонов (1956); «Gruppen» («Группы») для трех оркестров (1955–1957); «Zyklus» («Цикл») для ударных (1958); «Carré» («Квадрат») для четырех хоров, четырех оркестров и четырех дирижеров (1959–1960); «Refrain» («Рефрен») для фортепиано, вибратона и челесты (1959); «Kontakte» («Контакты») для электронного звучания, фортепиано и ударных (1958–1960); «Plus-Minus» («Плюс-минус») для фортепиано (1963); «Momente» («Моменты») для соло сопрано и хора с оркестром (1962–1965); «Telemusik» («Телемузыка») (1966); «Hymnen» («Гимны») (1966–1967); «Stimmung» («Настрой») для

шести вокалистов (1968); «Spiral» («Спираль») для солиста и коротковолнового приемника (1968); «Aus den sieben Tagen» («Из семи дней») (1968); «Mantra» («Мантра») для двух фортепиано (1970); «Trans» («Транс») для оркестра и магнитофонной ленты (1971); «Am Himmel wandre ich» («Я гуляю по небесам») для двух вокалистов (1972); «Inori» («Поклонение») для двух солистов и оркестра (1973–1974); «Herbstmusik» («Осенняя музыка») музыкальный театр для четырех исполнителей (1974); «Sirius» («Сириус») для электронного звучания, трубы, сопрано, бас-кларнета и баса (1975–1977); оперная гептология «Licht» («Свет» – «Семь дней недели») для соло вокалистов, инструменталистов, танцоров, хоров, оркестров, балета и пантомимы (1977–2003); «Helikopter-Streichquartett» («Струнно-вертолетный квартет») (1992–1993); «Klang» («Звук» – «24 часа дня») (2004–2007).

46. Щедрин Р.К. «Геометрия звука» для камерного оркестра (1987).

Иллюстративный материал

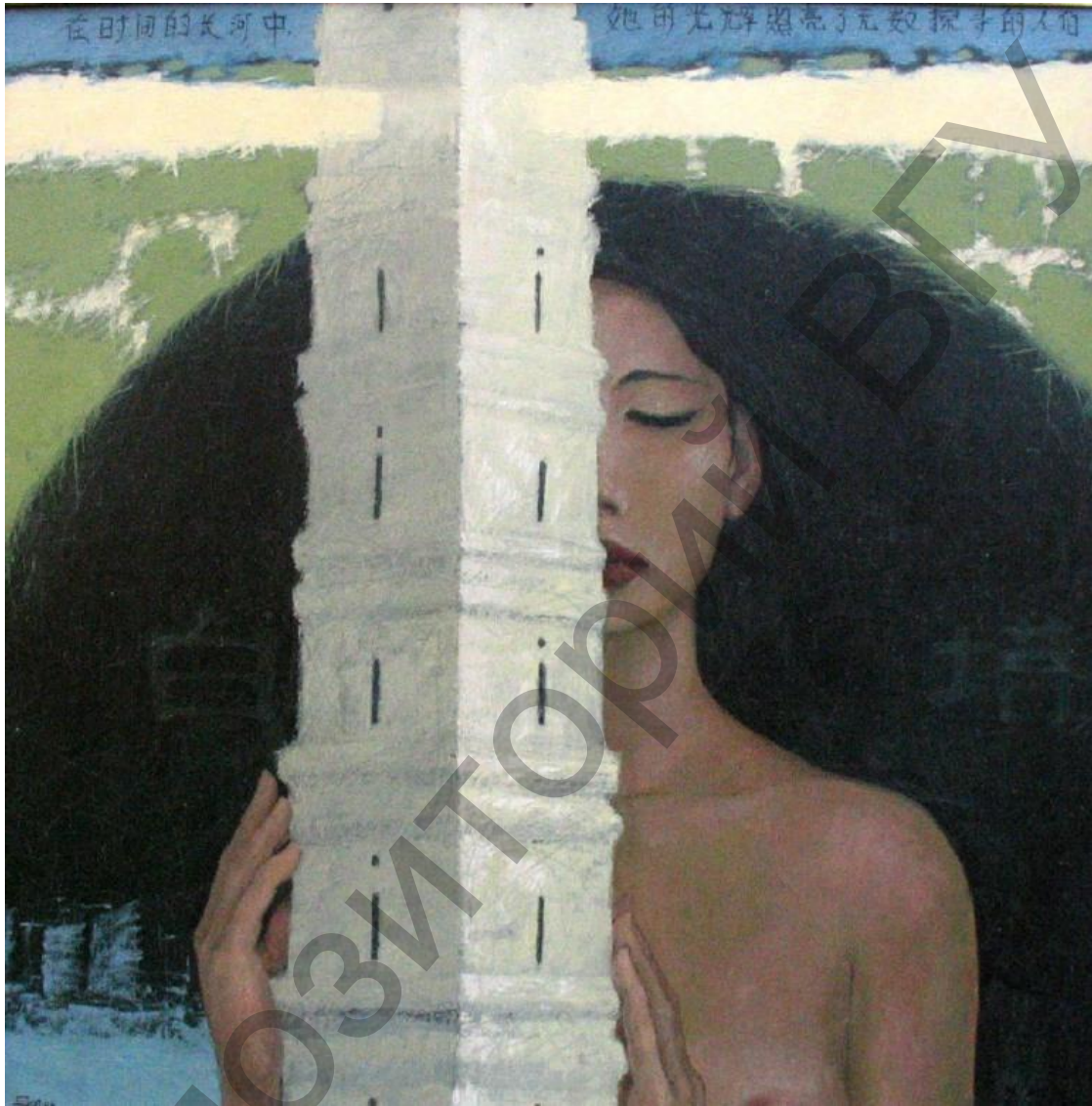


Рис. 1 – С. Сотников. Белая башня (холст, масло, 2004)

Сергей Сотников – белорусский художник, скульптор, член Союза дизайнеров, старший преподаватель кафедры изобразительного искусства УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2004–2005 гг. преподавал в технологическом университете г. Фуджоу (КНР), создал около пятидесяти работ, навеянных китайскими впечатлениями.



Рис. 2 – С. Сотников. Вишневая башня (холст, масло, 2004)



Рис. 3 – С. Сотников. Китайский дракон (холст, масло, 2004)



Рис. 4 – С. Сотников. Китайский ковчег (холст, масло, 2004)



Рис. 5 – С. Сотников. Вечер на желтой реке (холст, масло, 2004)



Рис. 6 – С. Сотников. Осень императорских мастерских (холст, масло, 2004)



Рис. 7 – С. Сотников. Продавец фонариков (холст, масло, 2004)

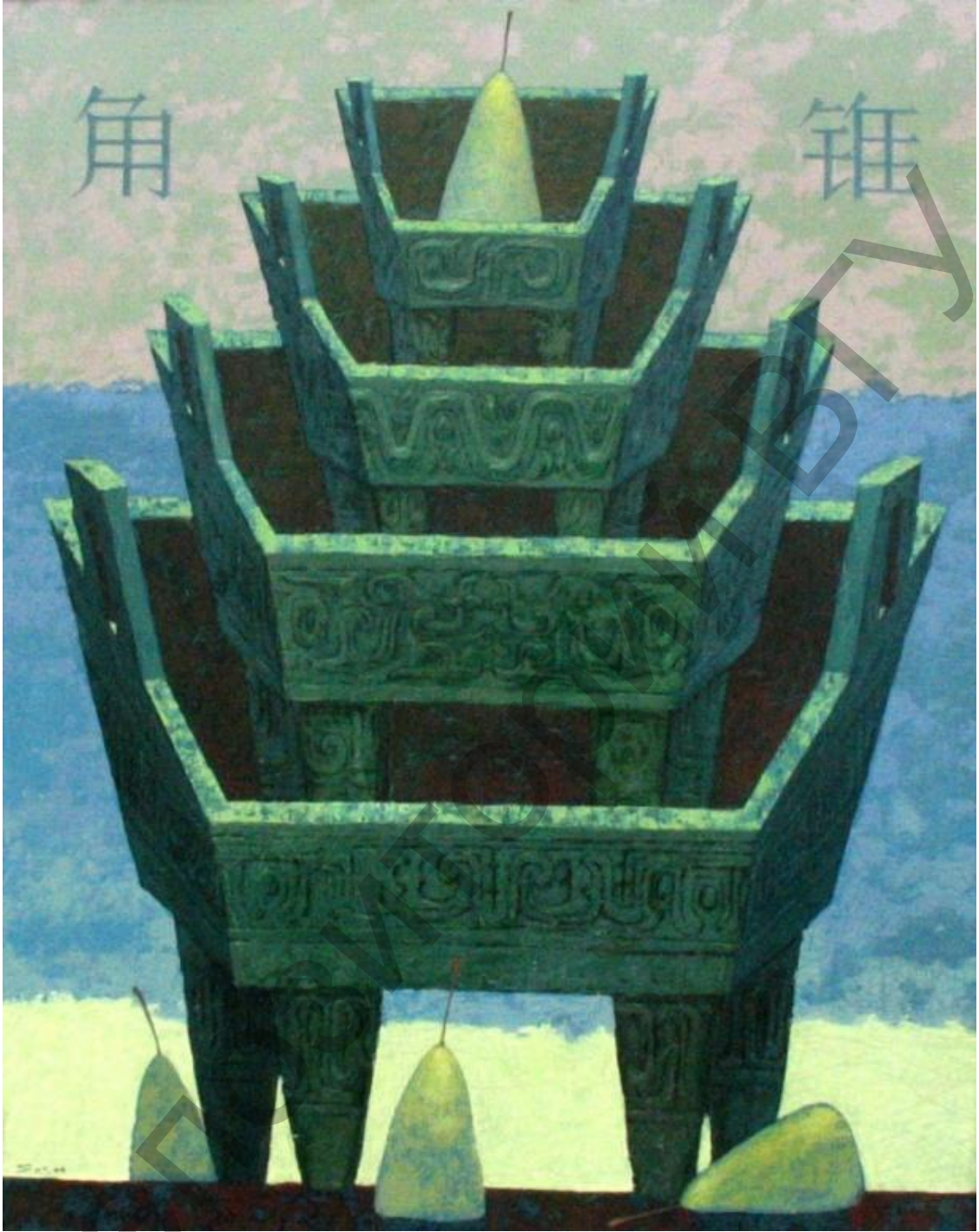


Рис. 8 – С. Сотников. Пирамида (холст, масло, 2004)



Рис. 9 – С. Сотников. Путешествие (холст, масло, 2004)



Рис. 10 – С. Сотников. Спящий город (холст, масло, 2004)



Рис. 11 – С. Сотников. Сказки китайского сундучка
(холст, масло, 2004)

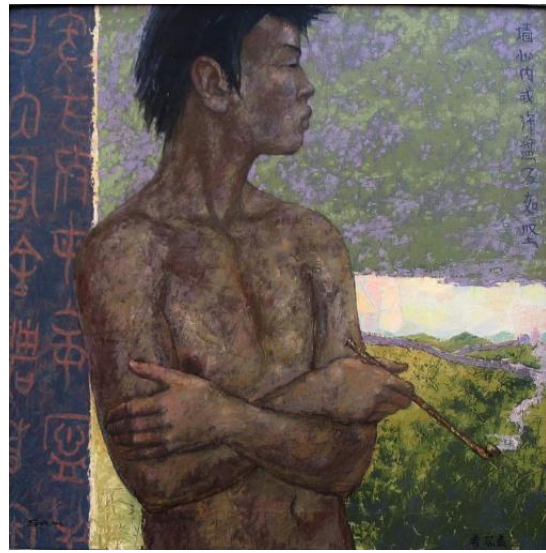
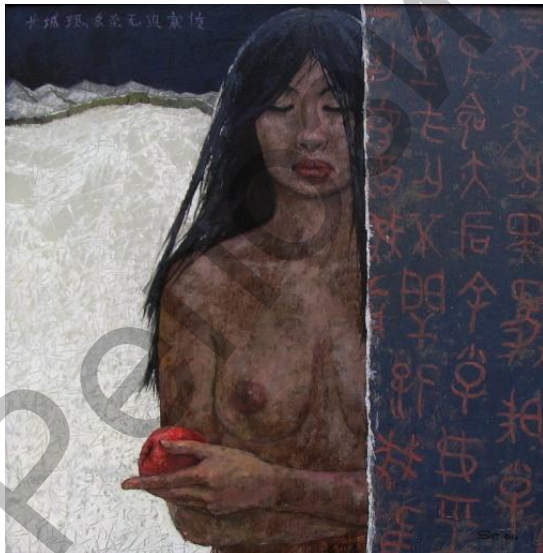


Рис. 12–13 – С. Сотников. Стена (диптих)



Рис. 14 – С. Сотников. Белый веер (холст, масло, 2004)



Рис. 15 – С. Сотников. Строительство китайского домика
(холст, масло, 2004)



Рис. 16 – С. Сотников. Утро в тигровых горах (холст, масло, 2004)

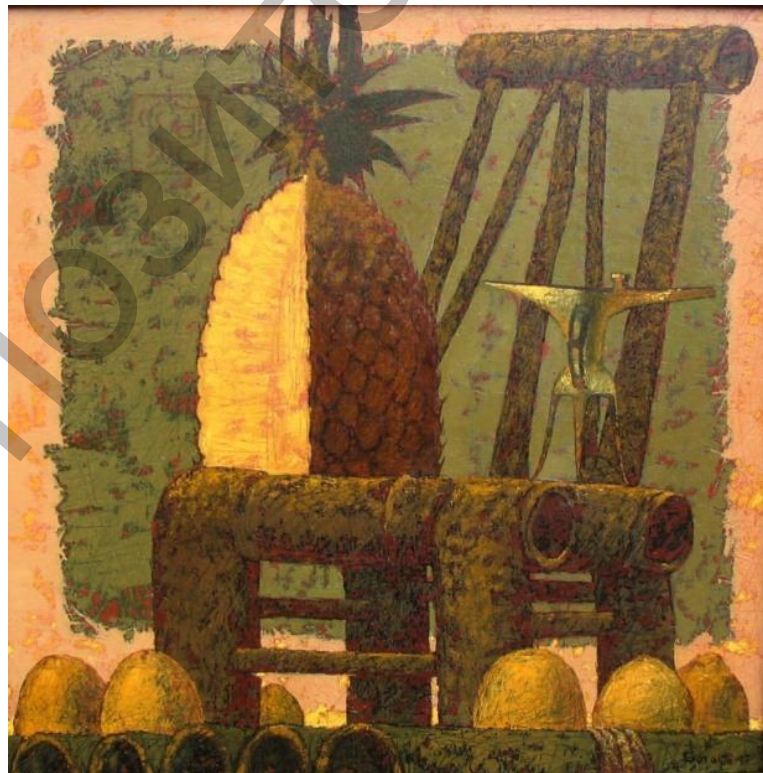


Рис. 17 – С. Сотников. Плывущие по реке (холст, масло, 2004)

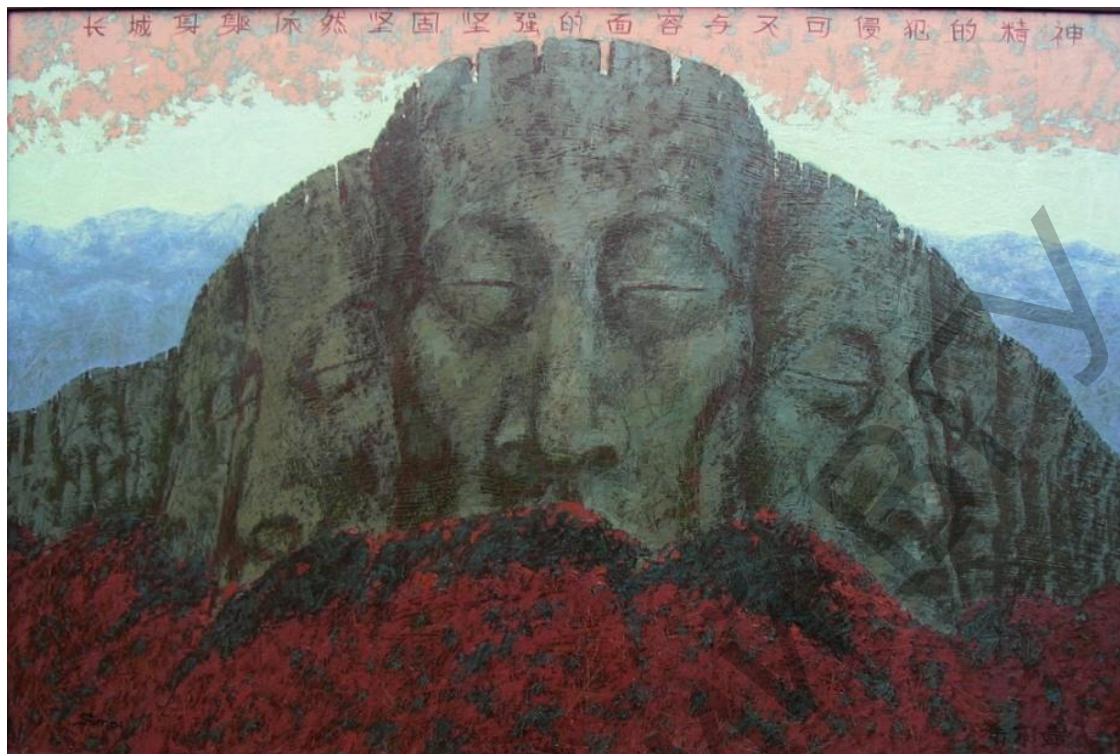


Рис. 18 – С. Сотников. Стена (холст, масло, 2004)

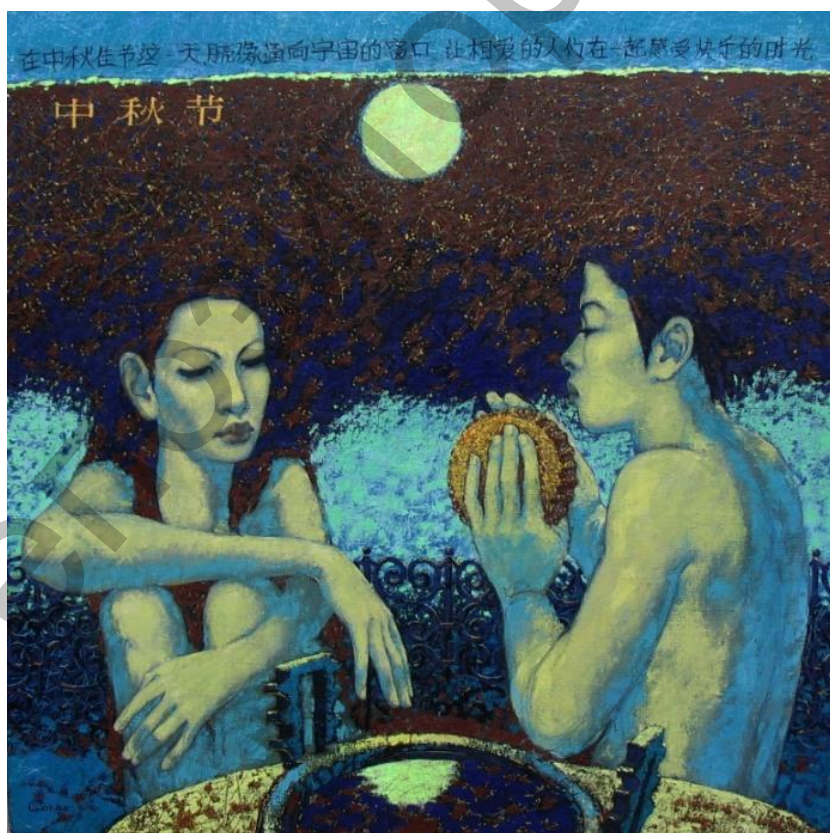


Рис. 19 – С. Сотников. Праздник луны (холст, масло, 2005)
Круг энсо как символ бесконечности



Рис. 20 – «Колесо-бытия»

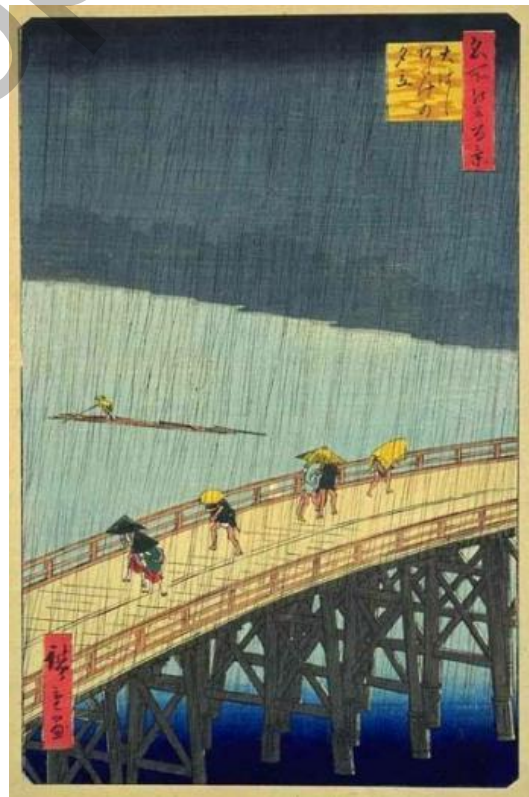


Рис. 21–22 – В. Ван Гог «Мост после дождя» (слева) и гравюра Хиросигэ «Мост Охашаи во время дождя»

Репозиторий ВГУ