

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Панова Анна Сергеевна

Московский музыкальный концептуализм 1980–1990-х годов

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент

Алеев В. В.

Москва – 2020

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Эпоха «Post-Object-Art»: главные принципы концептуального искусства	12
§1. Общие положения концептуализма (ключевые термины, понятия, авторские определения).....	12
§2. Специфика принципов концептуализма в отечественном искусстве.....	26
Глава 2. Музыкальный концептуализм в контексте современной культуры	42
§1. Концептуальное направление в музыкальном искусстве.....	42
§2. Главные аспекты музыкального концептуализма 1980–1990-х годов в творчестве московских композиторов.....	51
2.1 Авторский почерк В. И. Мартынова	51
2.2 Авторский почерк В. А. Екимовского.....	61
2.3. Авторский почерк В. А. Николаева.....	72
Глава 3. Индивидуальные черты концептуализма в музыкальных композициях	80
§1. В. И. Мартынов. «Войдите»: «двойной материал» как принцип взаимосвязи контекстуальных смысловых уровней.....	80
§2. В. И. Мартынов. «Ночь в Галиции»: авторские «архаические паттерны» в многоплановом композиционном воплощении.....	85
§3. В. А. Екимовский. «В созвездии Гончих Псов»: «проекция звездного неба» как главный структурный принцип музыкальной композиции.....	99
§4. В. А. Екимовский. «Лебединая песня № 1, № 2, № 3»: многообразие	

композиционных структур в воплощении литературной программы.....	106
§5. В. А. Николаев. «Кьюик амокусъ»: строго регламентированная импровизация в индивидуально-авторских знаковых системах.....	123
§6 В. А. Николаев. «Жираф»: музыкальный «мини-спектакль» с элементами электроники.....	130
Заключение	135
Список литературы	139
Список иллюстраций	156
Список таблиц	158
Приложения	160
Приложение А. Схемы музыкальных произведений.....	160
Приложение Б. Интервью с композиторами.....	
Мой концептуализм чисто музыкальный! Беседа с В. А. Екимовским.....	168
Владимир Николаев – это всегда игра! Беседа с В. А. Николаевым.....	178

Введение

Концептуализм – художественное направление, возникшее в переходный период от авангарда к постмодернизму. Исследователи не могут с точностью определить время его возникновения. Оно появилось приблизительно в середине 1960-х годов XX века в западном искусстве.

В теоретических трудах ряда исследователей существует мнение о том, что понятие концептуализма, впервые возникшее в схоластической философии, в искусстве XX века применил американский философ Генри Флинт в 1961 году. Этот термин приобрел обозначение ведущего направления в искусстве того времени. Его особенностью являлось воплощение художественной идеи, выраженной в любой форме любыми средствами (текстами, графикой, фотографиями, схемами, различного рода предметами и т.д.).

Значимость предметного мира, прежде занимающего главную позицию в искусстве, в концептуализме исчезает. Предметность уступает ведущую роль авторской концепции. Как отмечает А. Р. Апресян, концептуальное произведение «представляет собой не самодостаточный предмет или событие для эстетического переживания, а попытку художника по-своему сформулировать само понятие “искусства”, исследовать условия эстетического восприятия и особый характер функционирования произведений искусства. <...> Во главу угла концептуализм ставит не традиционную ориентацию творчества на пластическую реализацию, а систему умозрительных и абстрагированных от материальной формы отношений и понятий, через которые может быть обозначено искусство» [8, с. 11].

В музыке концептуализм мыслится как новая программность (термин Г. В. Григорьевой), содержание которой принимает различные формы композиторского высказывания. Он способствует возникновению индивидуальных музыкальных образцов.

Актуальность исследования. Музыкальный концептуализм, возникший в отечественном искусстве в 1980-е годы и получивший название *московский музыкальный концептуализм*, является значительным и поворотным направлением в музыкальной культуре конца XX столетия. Его появление способствовало серьезной модификации содержания, формы, материала, музыкального языка.

У истоков формирования московского музыкального концептуализма стояли многие композиторы (А. А. Кнайфель, А. И. Рабинович, Г. Э. Пелецис (Латвия), В. И. Мартынов, В. А. Екимовский, В. А. Николаев, Н. С. Корндорф, А. М. Раскатов, И. Г. Соколов и др.), однако лишь некоторые из них имели отношение к дальнейшему развитию нового направления. Часть авторов в 1980–1990-е годы эмигрировала из страны (Н. С. Корндорф (Канада), А. М. Раскатов (Франция, Германия), А. И. Рабинович уехал в 1970-е (Франция, Бельгия, Швейцария)). Ю. В. Красавин и А. А. Кнайфель проводили свои концептуальные эксперименты в Ленинграде. И. Г. Соколов, являясь ярким представителем концептуализма так называемой первой волны, к середине 1990-х годов утрачивает к нему интерес. Кроме этого, в 1990-е годы композитор на некоторое время уезжает из России [80, с. 17]. Таким образом, черты московского музыкального концептуализма в рассматриваемый период наиболее ярко и последовательно воплотились в творчестве В. И. Мартынова, В. А. Екимовского, В. А. Николаева. Композиторы одного поколения, они и в последующие годы продолжили работать в избранном направлении, развивая его в соответствии с новыми художественными задачами.

Исследования музыкального концептуализма в отечественном музыкознании затрагивают аспекты, преимущественно связанные со своеобразием отдельных композиционных принципов в рамках индивидуально-авторского стиля. При этом общие вопросы, обращенные к поиску закономерностей на уровне всего направления, не получили достаточного обоснования в научной литературе. В частности, почти не затронуты вопросы раннего периода концептуализма, связанные с фиксацией характерных

особенностей в начале его возникновения, в рамках первых творческих опытов, когда формировался арсенал наиболее характерных черт и приемов.

В диссертации предпринято изучение московского музыкального концептуализма именно в этот, самый ранний период, совпадающий с 1980–1990-ми годами. Тогда же он впервые получает официальный статус нового художественного направления в рамках московского фестиваля современной музыки «Альтернатива» (с 1988 года).

Степень разработанности темы исследования. Возникновение и развитие концептуального искусства на протяжении ряда лет не раз становилось предметом отечественных и зарубежных исследований. К данной проблеме обращались искусствоведы, филологи, философы, музыковеды, нередко и сами художники. В смысловом пространстве концептуализма впервые фиксируется целый ряд характерных проявлений, впоследствии распространившихся на более широкий ряд художественных контекстов, – в их числе *понятие художественного жеста, саморефлексия искусства* (М. Б. Ямпольский), *романтический концептуализм* (Б. Е. Гройс), *эстетика симулякра* (Н. Б. Маньковская), *интертекстуальность* (Ю. Кристева), *пространство интертекстуальности* (В. В. Шиканова) и т.д.

В музыковедении к вопросам концептуализма обращались Г. В. Григорьева, Н. С. Гуляницкая, М. И. Катунян, И. И. Сниткова, В. И. Мартынов. Концептуализм способствовал развитию научной терминологии, породив такие выражения, как *новая программность* (Г. В. Григорьева), *метамузыкальные коды* (И. И. Сниткова), *московский музыкальный постконцептуализм* (В. И. Мартынов). В трудах Н. С. Гуляницкой «московский музыкальный постконцептуализм» получил специальную теоретическую разработку.

Среди зарубежных источников, в которых рассматриваются различные аспекты концептуального искусства, наиболее важными для диссертации стали «Искусство после философии» (1969) Дж. Кошута, «Параграфы о концептуальном искусстве» (1967) С. Левитта. Каждый из этих трудов вносит новые грани в освещение исследуемого феномена. Так, Джозеф Кошут ставит вопрос об

исторической роли концептуализма в контексте искусства второй половины XX века; Сол Левитт формулирует ключевые принципы концептуального искусства.

Особую значимость для диссертации представляют высказывания (монографии, статьи, эссе) самих композиторов, основоположников концептуализма, сумевших создать одновременно и художественные факты, и их теоретическое обоснование (В. А. Екимовский «Автобиография» (2008), В. И. Мартынов «Конец времени композиторов» (2002), «Зона opus posth или Рождение новой реальности» (2005), «Автоархеология (1978-1998)» (2012)).

Цель работы заключается в выявлении и изучении важнейших особенностей московского музыкального концептуализма 1980–1990-х годов.

Данная цель обусловила постановку **следующих задач**:

- представить общую характеристику музыкального концептуализма, включающую различные трактовки ключевого термина в композиторской и исследовательской практике;
- выявить многообразные формы московского музыкального концептуализма в различных произведениях изучаемого периода;
- исследовать соотношение универсальных художественных приемов и особенностей их индивидуально-авторского воплощения.

Объектом исследования стало направление музыкального концептуализма 1980–1990-х годов.

Предметом – выражение его специфических черт в творчестве московских композиторов-основоположников (Мартынов, Екимовский, Николаев).

Научная новизна работы состоит в том, что впервые исследование отечественного музыкального концептуализма ставится как специальная задача. В диссертации устанавливаются общие закономерности московского музыкального концептуализма раннего периода, рассматриваются его характерные черты с учетом индивидуально-авторских версий, представленных в творчестве московских композиторов. Следует отметить и материал исследования, значительная часть которого до сих пор не была предметом аналитического описания.

Положения, выносимые на защиту:

– московский музыкальный концептуализм – особый феномен, обладающий своими характерными признаками как на уровне содержания, так и на уровне музыкального выражения;

– московский музыкальный концептуализм становится областью экспериментальных, инновационных подходов к созданию музыкальных композиций;

– воплощение концептуальной авторской идеи осуществляется как музыкальными, так и внемузыкальными способами, что способствует размыванию границ между искусствами и стилями, а также беспрецедентному расширению арсенала музыкально-языковых средств;

– художественно-эстетические тенденции музыкального концептуализма способствовали развитию новых, самостоятельных методов композиции (минимализм, феномен тишины в музыке), которые возникли в тот же период как близкородственные явления. Далее, благодаря влиянию концептуализма, они активно внедряются в отечественное музыкальное искусство и оказываются в числе ведущих техник в практике последующих десятилетий.

Материал исследования. В диссертации рассматривается ряд сочинений Мартынова, Екимовского, Николаева 1980–1990-х годов, созданных в рамках концептуального направления. В их числе: «Войдите» (1985), «Ночь в Галиции» (1996) Мартынова; «В созвездии Гончих Псов» (1986), «Лебединая песня № 1, № 2, № 3» (1996) Екимовского; «Кьюик амокусъ» (1997), музыкальный мини-спектакль «Жираф» (2000) Николаева. Значимым ресурсом для исследования стали рукописи композиторов, цифровые копии нотных автографов, а также различные варианты аудиоматериалов.

Своего рода дополнением к исследуемому материалу становится и «слово композитора», собираемое из совокупности авторских высказываний, научных трудов, лекций и комментариев, в которых по-своему ярко и индивидуально предстает каждый из «героев» данного исследования – Мартынов, Екимовский и Николаев.

Теоретическая и практическая значимость. Теоретическая значимость диссертации заключается в возможности использования ее выводов для исследования концептуализма в отечественном музыкальном искусстве последующих десятилетий.

Практическая значимость работы состоит в возможности применения материалов диссертации в курсах современной гармонии, полифонии, истории музыки второй половины XX – начала XXI века.

Методология исследования основана на сочетании подходов, разработанных в области музыковедения, философии, искусствознания, эстетики. Важное место занимает стилевой подход, позволяющий проследить взаимосвязь различных процессов современной культуры с позиции иерархического понимания базовой категории (стиль времени, индивидуально-авторский стиль, стиль музыкального произведения, стиль элемента произведения). Такое понимание, восходящее к трудам А. Ф. Лосева и Д. С. Лихачева, получило многоаспектное развитие в трудах Н. Б. Маньковской, Г. В. Григорьевой, Н. С. Гуляницкой, Е. В. Назайкинского. Проблемы музыкальной культуры исследуемого периода изучались на основе трудов Т. Н. Левой, В. И. Мартынова. Представления о музыкальном концептуализме формировались на основе трудов Г. В. Григорьевой, Н. С. Гуляницкой, М. И. Катунян, И. И. Снитковой. Немаловажными для исследования стали подходы, выработанные в области композиции, формы, гармонии, фактуры, а также терминологии. Здесь основой послужили исследования Т. С. Кюрегян, А. С. Соколова, В. С. Ценовой, Н. С. Гуляницкой, Л. С. Дьячковой, Т. Н. Красниковой, Ю. Н. Пантелеевой, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность результатов исследования обеспечена обращением к авторским музыкальным образцам (нотным рукописям композиторов), представленным в подробном аналитическом изучении, которые отражают главные черты концептуального направления в отечественном музыкальном искусстве, опорой на фундаментальные научные исследования, выполненные

авторитетными учеными, к методологии, апробированной в музыкальной науке, к концепциям развития и функционирования музыкального искусства второй половины XX века, изложенным исследователями и арт-деятелями, которые иллюстрируют современные культурные тенденции.

Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. Материалы работы стали основой ряда выступлений на научных конференциях международного и всероссийского уровней. В их числе: «“Ночь в Галиции” Владимира Мартынова: некоторые аспекты художественного стиля» на творческом собрании «Композитор, исполнитель, исследователь: диалоги поколений» (Московский дом композиторов, 23. 04. 2018); «“Конец времени композитора” как методологическая проблема» на Круглом столе «Музыкальная наука сегодня: взгляд молодого исследователя» в рамках Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры: навстречу 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных» (РАМ им. Гнесиных, 2.11.2018); «“Стилистические ключи” творчества В. Николаева» на XXII международной научной конференции аспирантов и студентов «Исследования молодых музыковедов» (РАМ им. Гнесиных, 28.03.2019); «“В созвездии Гончих Псов” Виктора Екимовского: “проекция звездного неба” как главный структурный принцип музыкальной композиции» на творческом собрании «Композитор, исполнитель, исследователь: диалоги поколений» (Московский дом композиторов, 16.12.2019). Некоторые идеи диссертации были представлены в рамках лекций, прочитанных в курсе гармонии В. В. Алеева на фортепианном, историко-теоретико-композиторском факультетах РАМ им. Гнесиных.

По теме диссертации выполнено семь публикаций. Три из них входят в список рецензируемых научных изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией.

Структура работы. Диссертация имеет следующую структуру: Введение, Основной раздел, состоящий из трех глав, Заключение, Библиография, Приложения.

Введение отражает главные установочные моменты диссертации. В нем представлена актуальность темы исследования, степень ее разработанности, сформулированы цели, задачи, объект, предмет, научная новизна.

Первая глава – «Эпоха “Post-Object-Art”: главные принципы концептуального искусства» – состоит из двух параграфов. В §1 **«Общие положения концептуализма»** дается общая характеристика концептуализма (основные термины и понятия нового направления, жанры, время возникновения и этапы развития в искусстве). В §2 **«Специфика принципов концептуализма в отечественном искусстве»** осуществляется рассмотрение характерных признаков, свойственных концептуальному направлению в России.

Вторая глава – «Музыкальный концептуализм в контексте современной культуры» – включает два параграфа. В §1 **«Концептуальное направление в музыкальном искусстве»** предпринимается попытка установить связь концептуального искусства с музыкой; описать процесс возникновения принципов концептуализма в музыкальном искусстве (западном и отечественном). В §2 **«Главные аспекты музыкального концептуализма 1980–1990-х годов в творчестве московских композиторов»** исследуются черты московского музыкального концептуализма в творчестве Мартынова, Екимовского, Николаева.

В Третьей главе «Индивидуальные черты концептуализма в музыкальных композициях» рассматривается концептуальная сторона творчества названных московских композиторов. Подробно анализируются их концептуальные идеи, воплощенные в неповторимых музыкальных решениях.

В Заключении представлены обобщающие результаты исследования.

В Приложении А приводятся схемы музыкальных произведений. **В Приложении Б** даны интервью с композиторами (Екимовским, Николаевым).

Глава 1. Эпоха «Post-Object-Art»: главные принципы концептуального искусства

§1. Общие положения концептуализма (ключевые термины, понятия, авторские определения)¹

В 1960-е годы XX столетия в западном искусстве возникает новое художественное направление, получившее название концептуализм (концептуальное искусство).

По мнению исследователей Е. А. Бобринской, А. Р. Апресяна, М. Б. Ямпольского, И. М. Бакштейна, термин «концептуализм» приобрел широкое распространение в искусстве второй половины XX века (с 1961 года) благодаря его применению американским философом, музыкантом-авангардистом, участником группы «Флаккус» («Флюксус») Генри Флинтом.

Возникновение концептуализма происходило преимущественно в творчестве американских и английских художников/скульпторов. Среди них: Джозеф Кошут, Сол Левитт, Лоуренс Вейнер, Роберт Барри, Дуглас Хьюблер, Дэн Грэхем, Марсель Дюшан, а также Даниель Бюрен (Франция), Роман Опалка (Польша), Марсель Бротарс (Бельгия), группа «Искусство и язык» (Терри Аткинсон, Майкл Болдуин) и многие другие. Впоследствии к новому художественному направлению проявили интерес арт-деятели из Италии, Германии, Франции, стран Восточной Европы, Японии и Латинской Америки. Несколько позже концептуализм, черты которого постепенно проникали в разные области искусства (литературу, музыку), завоевывает положение значимого направления и в России.

«Это направление надолго прижилось среди художников, сложилось в самостоятельную школу со своей теорией и стилистикой, – пишет искусствовед

¹Параграф содержит материалы статьи автора настоящей диссертации [80].

Бобринская. – При этом концептуализм <...> претендовал на создание своей – концептуальной – философии искусства, своей культурологии, эстетики и даже социологии искусства. <...> Концептуализм стал в 70-е годы значительным культурным движением, реализовавшимся в области пластических искусств, и в литературе. Он выработал свою теоретическую базу, позволяющую говорить о самостоятельной эстетике концептуализма» [15, с. 7].

Характерные особенности концептуализма, затрагивающие аспекты функции, содержания, формы, материала художественного произведения, устанавливались непосредственно художниками-концептуалистами, самостоятельно комментирующими свои работы и общие закономерности нового направления.

Так, американский художник Сол Левитт в манифесте «Параграфы о концептуальном искусстве» (1967) выражает собственное видение принципов концептуализма. Главным для художника этого направления, по его наблюдениям, является воплощение какой-либо авторской идеи (индивидуального замысла), форма выражения которой, как и материал, может быть абсолютно любой. Для таких арт-объектов, как правило, характерно отсутствие ясной структурированности и привычной логики развития, а также эмоционального воздействия на зрителя. Выводя ряд тезисов, касающихся особенностей нового направления, автор отмечает его характерные черты. По его мнению, концептуализм намеренно не имеет какой-либо универсальной формулы создания и функционирования произведения искусства. Только сознательно выявленная или бессознательно полученная нематериальная идея является определяющим, главным компонентом концептуальной композиции [167].

Джозеф Кошут в эссе «Искусство после философии» (1969), размышляя о функции и развитии искусства, выражает некоторые мысли о концептуализме. Художник акцентирует внимание на работах М. Дюшана, считая, что именно его необычное творчество, открывшее искусству жанр ready made, отрицающий значимость материального выражения какого-либо объекта искусства, явилось импульсом к возникновению концептуализма. Как говорит художник: «Эта

перемена (от “внешности” к “концепции”) стала началом “современного” искусства [модернизма] и началом концептуального искусства. Все искусство (после Дюшана) — концептуально по своей природе, потому что искусство вообще существует только концептуально» [166].

Марсель Дюшан, отвергая прежние методы художественной практики, создает новый авторский жанр (технику) изобразительного искусства (*ready made*), который в дальнейшем становится широко применимым и в других сферах (литературе, музыке). Эта техника предполагает использование уже готового объекта, который получает новое авторское представление. Художник, внося незначительные штрихи, не изменяющие основные элементы объекта (сохраняя узнаваемость), наделяет его новой функцией и содержанием.

Одной из значительных работ Дюшана, созданной в этой технике, является «Фонтан» (1917). Заявленная как знак протеста в пользу свободы выражения художников, она вызвала в обществе яркий эмоциональный отклик. Работа представляет писсуар модели «Бедфордшир», купленный в магазине «J. L. Mott Iron Works», на котором Дюшан поставил подпись «Р. Матт» (Ричард Матт) и показал как собственное авторское произведение.

Проявление творческой смелости, свободы в выборе средств и неограниченного пространства воплощения концепции позволило Дюшану разрушить прежние рамки искусства. Собственный способ творческого выражения он представил следующим образом: «Реди-мейд – это произведение искусства, не нуждающееся в художнике для своего создания (1963)» [52, с. 61].

Другим провокационным жестом, способствующим размыванию прежних законов искусства и развитию нового направления, стала инсталляция Джозефа Кошута «Один и три стула» (1965).

Произведение является изображением готового объекта, в данном случае стула, одновременно в трех разных формах (стул, его фотография и краткая характеристика в виде небольшого справочного текста). Такой прием представления объекта в разных ракурсах, раскрывающих его контекст на

нескольких смысловых уровнях, использовался художником и с другими предмета быта («Одно и три зеркала» (1965), «Одна и три пилы» (1965)).

Кошут устанавливает другое отношение к содержанию художественного произведения, языку, используя разный материал (в том числе и литературный текст, который является обязательным элементом в ряде его композиций), а также расширяет прежние границы и закономерности искусства, работая в жанре инсталляции и энвайронмента.

Постепенно в новую концепцию творчества, смещающую акцент с материального аспекта произведения на его идею и контекст, становятся вовлеченными и другие западные художники/скульпторы, воплотившие в творчестве черты концептуализма и минимализма (Он Кавара, Дэн Грэхем, Ханс Хааке, Дэвид Смит, Тони Смит, Энтони Каро, Дональд Джадд, Роберт Моррис, Дэн Флавин, Карл Андре, Ричард Серра и др.).

Исследователи подчеркивают неразрывную связь этих направлений (концептуализма/минимализма) в искусстве второй половины XX века, отмечая невозможность установления последовательности их возникновения и границ. Экспериментальный подход арт-деятели к воплощению идеи художественного произведения способствовал не только независимости в выборе материала, который мог представлять любые подручные средства (мусор, неоновые трубки, разного рода предметы из стали, пластика, ткани), но и принципов работы с ним (создание объектов различной формы, изолированных структур, фотографий, графиков, числовых проекций, текстов и т.д.). Новые методы художественной практики значительно расширили рамки направлений, синтезируя их отдельные элементы в одном арт-объекте, а также способствовали объединению разных областей искусства (живопись-скульптура, живопись-литература, архитектура-скульптура-живопись и т.п.).

Так, например, скульпторы Дэвид Смит, Энтони Каро, Ричард Серра, Дональд Джадд и другие создают абстрактные композиции (различные формы в пространстве) из промышленных материалов (стальные трубы/блоки, свинец, резина, фанера, пластик, ржавый металл). Американский художник-

концептуалист Ханс Хааке, исследуя различные природные процессы, воплощает сомкнутые, закрытые структуры (инсталляция «Куб с конденсатом», 1963-1965).

Наряду с этим художники проводят различные эксперименты с цветовыми эффектами, используя электрический свет (флуоресцентные лампы в творчестве Дэна Флавина (серия «Иконы», «Diagonal of Personal Ecstasy, 1963» («Диагональ»)); произведение Джозефа Кошута "Five Words In Orange Neon", 1965 («Пять слов из оранжевого неона»)), а также с литературными текстами (Дуглас Хьюблер «The world is full of objects»), числовыми проекциями (Он Кавара «Один миллион лет»), фото и т.д.

Таким образом, произведения искусства, формирующиеся из уже готовых, любых по материалу объектов, перестают быть отражением почерка художника, его индивидуальной манеры высказывания. Они становятся воплощением контекстуального, нематериального содержания (определенного смыслового послания), которое в рамках концептуального направления показывает новую роль материала вне формы, другой способ функционирования художественного произведения, индивидуально организовывающего пространство вокруг себя.

По наблюдениям исследователей, в конце 1960-х годов в западной культуре возникает понятие «дематериализации искусства». Концептуальное направление, вобравшее отдельные черты ранее возникших направлений (конструктивизм, абстрактный экспрессионизм, дадаизм) полностью стирает значимость материального выражения, уступая место исключительно идее. «Наступающее десятилетие было провозглашено эпохой “искусства как идеи”, эпохой “Post-Object-Art ”», – говорит Бобринская [15, с. 10].

К понятию «дематериализации искусства» в одноименной работе обращаются Люси Липпард и Джон Чендлер. Авторы рассматривают классификацию искусства Шилленджера, которая в процессе исторического развития подразделяется им на пять зон. Среди них: предэстетическая, как биологическая стадия мимикрии; традиционно-эстетическая, представляющая магическое, ритуально-религиозное искусство; эмоционально-эстетическая, являющаяся выражением чувств в художественной форме; рационально-

эстетическая, воплощающая оригинальный экспериментальный подход; постэстетическая, в которой объект художественного творчества не ограничен выбором форм и средств. Пятая зона представлена как «распад искусства», «абстракция и освобождение идеи». Такая теория, как отмечают авторы, устанавливает место искусства второй половины XX века между двумя последними зонами. Исследователи объясняют процесс *дематериализации* утратой внимания художников к материальной области творчества [168].

Михаил Ямпольский в труде «Очерки художественного номинализма», комментируя важные аспекты данной теории, говорит следующее: «Именно в концептуализме индивидуальные и материальные вещи исчезают, а их место занимают понятия, идеи, концепты» [124, с. 6].

Представленные наблюдения, признающие зависимость материальной формы от абстрактной авторской идеи, ярко проявляются именно в концептуализме. Они отражают значительное преобразование в культуре второй половины XX века прежней концепции творчества художника, перемещающей акцент с материала и воплощения произведения искусства на его идею и процессы формирования. Свободно синтезируя элементы разных направлений и видов искусства, в ряде случаев он выходит далеко за пределы устоявшейся, целостной языковой системы определенного творческого движения, области искусства или исторического стиля. Особенности этого явления комментирует Бакштейн, отмечая, что концептуальное направление, которое по своей природе номинально, не имеет характерных черт воплощения, связанных с какой-либо сложившейся языковой системой. Арт-деятели-концептуалисты сознательно представляют объекты искусства, практически освобожденные от материальной формы воплощения. Концептуализм, отстраняющий любую возможность иметь какой-либо способ быть сформулированным, направлен «говорить нечто не говоря ничего» [11, с. 49].

К рассмотрению различных аспектов нового направления, касающихся его предпосылок, содержательного компонента, приемов выражения (материала), стилистики (языка), обращались многие ученые, философы, культурологи,

критики. В своих научно-исследовательских работах они затрагивали вопросы роли автора, функционирования языка в культуре постмодернизма, которая создавала новые условия его деятельности.

Со второй половины 1960-х годов XX века одновременно с материалом утрачивается прежняя важность функции художника, изначально являющегося создателем неповторимого авторского стиля, в некоторых случаях сопровождаемая новой знаковой системой. Автор текста, творческая деятельность которого выражается в свободном использовании готовых текстов, ранее созданных объектов культуры или их конкретных деталей, определяемых стилевых компонентов искусства, черт конкретной стилистической системы, элементов какой-либо техники письма, вовсе утрачивает самобытность индивидуального стиля.

Подобные рассуждения в отношении современных культурных тенденций наблюдаются в работах французских философов, теоретиков постструктурализма, проблематика которых освещает идеи нового понимания значимости авторства (Ролан Барт «Смерть автора», Поль-Мишель Фуко «Что такое автор»), методы выражения философской концепции *симулякра* в культурном пространстве (Жан Бодрийяр, Жиль Делез), *принципа деконструкции* (Жак Деррида), *интертекстуальности* (Юлия Кристева) и другие.

Так, Ролан Барт в эссе «Смерть автора» выражает постструктуралистскую концепцию предназначения современного автора и возможный путь его художественного выражения. Философ наблюдает преобладание подражательного принципа в творчестве любого арт-деятеля при каждой попытке создания нового произведения искусства. Такой путь, по его мнению, возникает вследствие невозможности новой формы высказывания, которая бы в той или иной степени не являлась цитированием языковых элементов, отдельных композиционных приемов, черт определенного авторского метода, стилистики или стиля. Рассуждая о проблеме значимости и важности деятельности современного художника, Барт отмечает невозможность самобытного, характерного высказывания какого-либо современного деятеля, так как его

способность воплощения художественной концепции может быть осуществима только посредством уже готового языка культуры, то есть уже имеющихся структур, принципов, жестов, компонентов и т.д. [12, с. 384].

Другими словами, фигура автора современной действительности воспринимается в роли интерпретатора, который обладает определенным набором устойчивых лексических оборотов, применяемых им в своем творчестве. Согласно высказыванию В. В. Шикановой, представленному в статье «Смерть автора в концепции Ролана Барта», работа сегодняшнего художника представляет компиляцию цитат текстов культуры или их отдельных элементов, которые сами являются симулированными заменами, не раз пересказанными в различных формах и версиях ранее. Это проявление автор называет *пространством интертекстуальности* (термин Шикановой) [120, с. 244].

В искусстве постмодернизма снова возникает интерес к философской концепции «симулякра» Ж. Бодрийяра, выражающей собственное отношение ко всем объектам реальности, независимо от их значения, роли и свойства.

Философ Бодрийяр, рассматривая развитие и функционирование различных социальных и культурных процессов этого времени, по отношению к современной действительности использует выражение *всеобщая симуляция*. Его концепция, доказывающая абсолютное замещение истинной действительности симулированными подменами, признает разрушение, «конец» реального мира, функционирование которого осуществляется его симулякрами. Разрушая прежнюю взаимосвязь компонентов общей языковой структуры, она способствует возникновению новых комбинаций элементов художественного языка. Данным способом разного рода сочетания воплощаются в неожиданных авторских концепциях, отдельные области которых являются аналогами, аллюзиями чего-либо уже представленного ранее, то есть симуляциями существующих в культуре объектов, принципов, методов, компонентов, черт и т.д. [17].

Следовательно, как отмечают современные философы и культурологи, в условиях постмодернистских тенденций важное значение приобретает контекст.

«Сегодня мы особенно остро осознаем зависимость произведения искусства от его контекста» [27, с. 8], – говорит Б. Е. Гройс.

Затрагивая некоторые аспекты деятельности художника-концептуалиста, в собственной манере изображающего систему выстраивания элементов языка, Бакштейн в своих рассуждениях об этом использует понятие Барта «нулевая степень письма». И, как он говорит, «автор нулевого текста создает свой собственный контекст в качестве правил интерпретации произведения» [11, с. 41].

Различного рода модификации, произошедшие в искусстве этого времени, способствовали появлению новых авторских определений, характеризующих различные культурные процессы, о которых было сказано выше, а также новых жанровых форм, кардинально преобразовавших принципы работы с материалом.

Так, главными жанрами концептуализма, акцентирующими внимание на идее художественного произведения, стали *инсталляции, энвайронменты (инвайронменты), перформансы, хеппенинги, акции, реди-мейды, коллажи*.

Признанный в среде художников/скульпторов-концептуалистов жанр *инсталляции* является одним из ранних и главных видов концептуального искусства. По версии Гройса, он получил широкое распространение благодаря работам американского критика Майкла Фрида, рассматривающего произведения американских скульпторов/художников-минималистов. Жанр представляет объемную, выходящую за пределы привычного пространства картины, композицию, которая может включать любые готовые объекты и/или их составные части, изготовленные из разного материала (стекла, стали, дерева, пластика, ткани и т.д.). Разрушая привычные формы презентации изобразительного искусства, они могли иметь свободное расположение в определенной, предназначенной для них области, которая уже не ограничивалась исключительно музейными закрытыми помещениями (творчество Дональда Джадда, Карла Андре и др.).

На основе принципов инсталляции возникает *энвайронмент*. В этом жанре искусства материальная форма произведения представляет природные материалы, объекты и территории. Жанр энвайронмента тесно связан с направлением *лэнд-*

арт, который существует в тесном контакте с минимализмом и концептуализмом. Он отражает особенность проявления авторского жеста в условиях природного, ландшафтного пространства и принципов их взаимодействия (Роберт Смитсон «Non-site», «Спиральный холм», «Разорванный круг»; Нэнси Холт «Солнечные тоннели», Майкл Хейзер, Уолтер де Мария и др.).

С середины 1960-х годов арт-деятели проявляют интерес к жанру *перформанса*. Он представляет заранее установленные коллективные или единичные (личные) действия, которые, воплощая абсолютно любую концепцию, могут быть выражены какими-либо пластическими движениями, театральными действиями, хореографическими элементами, звуковыми/световыми/цветовыми эффектами и т.д. По мнению критика М. Н. Липовецкого: «Концептуализм существует на границе между искусством и идеологией, выбирая в качестве одного из основных жанров перформанс. <...> Для концептуализма характерен прием серийного нанизывания разнородных и разнообразных предметов, образов, дискурсивных фрагментов, символов и т. п.» [59, с. 1].

Другим жанром, существующим в определенном процессе и ограниченном временном отрезке, закономерности которого схожи с перформансом, является *хеппинг*. Его отличительной особенностью становится отсутствие предварительно продуманных правил действия участников, которыми могут быть не только специально подготовленные для его исполнения люди, но и случайно возникшие персонажи, увеличивающие вероятность воплощения импровизационного, свободного действия, которое является характерной чертой данного жанра.

Значительным переломом, окончательно устранившим изолированность воплощения авторского замысла от реального мира и ясные границы, отделяющие одно от другого, становится *акция*. Этот жанр представляет собой определенное действие, где участники становятся объектами художественного произведения, самостоятельно создают и регулируют все возможные приемы и способы развития. Иными словами, жанр является открытым творческим процессом

формирования произведения, который сам по себе уже является произведением искусства.

Рассмотренные жанры, возникшие в культуре этого времени, отразили значительные преобразования, которые происходили в искусстве второй половины XX века. Они убедительно иллюстрируют важные изменения в содержании, функции художественного выражения, а также принципах воплощения авторской концепции, стирающих какие-либо границы между стилями, направлениями, художниками (арт-деятелями/любителями), приемами выражения, материальными объектами, пространственными ограничениями и т.д. Концептуальные идеи, результат и смысл которых до конца остается скрытым, могут быть выражены любыми способами и допускать множество других возможных версий их воплощения.

Творческая позиция художников концептуального искусства, зафиксированная в их публичных выступлениях, отражается в стремлении выйти за пределы привычных границ художественного произведения. В большинстве случаев это способствует появлению композиций вне формы, языка, какого-либо визуального воплощения (Дуглас Хьюблер, Роберт Барри, Эва Хессе, Он Кавара и др.).

Концептуальные арт-объекты утвердили новое условие их понимания, требующее от наблюдателя интеллектуальных, интуитивных навыков восприятия. В результате отсутствия какой-либо логики, четкой последовательности развития, структуры, применения определенного текста (общей для всех языковой системы), их содержательная сторона не всегда могла быть раскрыта и осмыслена зрителями/слушателями без помощи создателя. Художник, как правило, был вынужден предоставлять подробные пояснения своего творческого замысла.

Подобные действия, распространенные в современной художественной практике, которые отражаются в интервью, лекциях, статьях, монографиях арт-деятелей, раскрывающих особенности их художественной деятельности, Бакштейн называет *приемом самокомментирования* [11, с. 53]. Как отмечает ученый, любой автор, создавая художественное произведение, не только

выступает в качестве творца, особым образом формируя и структурируя свою концепцию, но и исполнителя, интерпретатора, слушателя, критика. Роли и действия всех перечисленных персонажей не всегда имеют прямое, материальное воплощение и могут быть поняты. В большинстве случаев они требуют четких авторских комментариев и пояснений.

Локальная природа формирования и развития нового направления, образцы которой далеко не всегда вызвали понимание, положительную реакцию широкой зрительской аудитории и творческой среды, определялась не только работами отдельных художников, но и различных творческих сообществ.

Так, в начале 1960-х годов формируется объединение арт-деятелей из Европы и США «Флаккус», признанное значительным экспериментальным движением в культуре этого времени, объединившим деятелей разных областей искусства (живописи, архитектуры, скульптуры, музыки, танца, театра), благодаря деятельности которых сложилось и приобрело широкое распространение понятие концептуализма. В него входили Джордж Мачюнас (Маккинас), Генри Флинт, Вольф Фостель, Роберт Филю, Джордж Брехт, Бен Вотрие, Йоко Оно, Роберт Уотс, Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк (Пэк), Ла Монте Янг, Дик Хиггинс, Элисон Ноулз и другие.

Работа представителей творческой ассоциации была направлена на развитие идей, предлагаемых дадаистами (М. Дюшаном, Дж. Кейджем и др.), которые способствовали расширению рубежей искусства путем разрушения установленных прежде рамок. Их деятельность стирала границы между сферами искусства, искусством и повседневностью, мастером и наблюдателем, художественным произведением и материальным/внематериальным объектом, замкнутой, закрытой формой композиции и открытым пространством выражения, общепринятым языком и полной свободой высказывания вне какой-либо языковой системы и т.д.

Благодаря этому в сообществе были очень распространены современные жанры, характерные для концептуального искусства (акции, хэппенинги, перформансы, инсталляции и т.п.).

Американский ученый Кен Фридман в статье «Двенадцать идей Флаксута» (2007) отражает собственный взгляд на характерные особенности творчества участников этого движения с момента его возникновения в Европе, США и Японии в конце 1950-х годов до 2007 года. Рассматривая различные точки зрения арт-деятелей о значении и процессах распространения концепций сообщества, которые утверждали, что главная задача «Флаксута» состоит не в объединении близких по творческим устремлениям людей, мнения которых могли меняться в процессе работы, а в исключительности процесса создания художественного произведения. Фридман отмечает, что сообщество установило собственную модель творчества. Называя «Флаксут» лабораторией, ученый выводит двенадцать идей ее функционирования. Они таковы:

- *глобализм*, понимаемый как общемировая коммуникация, не имеющая национальных, социальных, культурных границ между деятелями искусства; – *единство искусства и жизни*, способствующее слиянию искусства и реальности в единое пространство воплощения художественных замыслов;
- *интермедия*, объединяющая элементы разных областей искусства (музыки, дизайна, архитектуры и т.д.). Отвечая тенденциям концептуального направления, по выражению Фридмана, метод синкретизма был направлен не на поиск новой технологии, а на сам процесс выражения авторской концепции, допускающей множество неосуществленных вариантов;
- *экспериментализм*, представляющий различные попытки нового использования привычных методов, форм, материалов и т.д. с учетом научно-технологических открытий (электронная музыка, видеоряд и т.д.), а также реализации идей вне всяких принципов и закономерностей;
- *шанс*, предполагающий включение приема случайности, элемента импровизации;
- *игривость*, выражающая отношение к произведению и его созданию. Оно (произведение) воспринималось как своеобразный способ игры, «головоломки», отрицающей прежние представления о форме и стиле художественного произведения;

- *простота*, «элегантность», которая отражается в «простоте средств», то есть в адаптированном, облегченном выражении приемов творческого процесса;
- *имплицативность*, предполагающая наличие контекста, требующего интеллектуальной попытки создания и восприятия;
- *образцовость* как подражательный элемент, отражающий намек (аллюзию) на какую-либо используемую ранее традицию;
- *специфичность*, выражающая индивидуальность авторского высказывания или исполнительской интерпретации;
- *присутствие во времени*, отражающее временной компонент в произведении искусства, который может иметь различные способы исчисления;
- *музыкальность*, представленная в попытке воспроизведения, переосмысления художником работы любого другого художника. Наделение музыкальностью внемузыкальных компонентов [162].

Творческое объединение в течение сорока лет претерпевало определенные изменения. Оно воспринималось не только как творческое сообщество, а скорее как определенный принцип мышления, соответствующий стилю времени. По словам Фридмана: «Парадигмы любой сложной, преобразующей эпохи – ее самые интересные черты. Рожденные сегодня парадигмы изменят глобальную среду завтра. Это среда, в которой «Флаккус» сформировался, и среда, в которой «Флаккус» продолжает расти. Она привела не к искусству технических применений, а к искусству тонких идей» [162].

Другим значительным объединением художников, состав которого варьировался в определенные периоды времени, стала группа «Искусство и язык», возникшая в конце 1960-х годов. Ее представители оказали серьезное влияние на формирование концептуализма (Терри Аткинсон, Майкл Болдуин, Дэвид Бэйнбридж, Гарольдом Харрелом, Мел Рамсен, Чарльз Харрисон, Ян Берн, Майкл Коррис, Престон Хеллер, Грэхем Говард, Джозеф Кошут, Эндрю Менард, Терри Смит, Филипп Пилкингтон, Дэвид Раштон, Линн Лемастер, Сандра Харрисон, Грэм Ховард, Пол Вуд, Майкл Коррис, Паула Рамсен, Майо Томпсон, Престон Хеллер и многие другие).

Их творческая деятельность сопровождалась публикацией журнала «Искусство-язык», благодаря которому сложилось название творческого сообщества. Первый номер вышел в 1969 году под названием «Журнал концептуального искусства» [158], в котором отражались различные мнения, споры, диалоги о работах, творческих намерениях арт-деятели-концептуалистов и концептуальном направлении в искусстве в целом. Деятельность сообщества 1970–1990-х годов, отрицая важность других художественных направлений, была сосредоточена на воплощении главных идей концептуализма, возвышающих роль контекста над функциями автора/исполнителя, формы, материала, языка художественного произведения, возможность выражения которых становится излишней. «Концептуализм берет готовые стилевые конструкции, используя их как знаки языка, определяя их границы и возможности, их совмещения и совместимости» [87, с. 84], – подчеркивает Д. А. Пригов, констатируя значительные изменения в культуре этого времени.

Со второй половины 1980-х годов и далее концептуальное искусство, продолжая свое существование, переходит в новую стадию развития, определяемую исследователями как *постконцептуализм* и *неоконцептуализм* (термин Бакштейна). Сохраняя интерес к жанровым формам постмодернизма, определяющим принципы работы с материалом, направление расширяет свои границы, вовлекая новых арт-деятели искусства. Постепенно оно становится естественным, привычным и осмысленным не только в ограниченном творческом окружении, но и в среде зрителей, наблюдателей, слушателей.

§2. Специфика принципов концептуализма в отечественном искусстве²

Со второй половины 1960-х годов концептуализм значительно изменил функцию искусства не только в западной, но и отечественной культуре. Новое направление, вбирая индивидуальные особенности местной культурной традиции,

² Параграф содержит материалы статьи автора настоящей диссертации [80].

самостоятельно расширило его границы, преобразовало формы и принципы воплощения художественного произведения.

В России процессы возникновения и развития концептуализма осуществлялись главным образом в Москве в рамках «неофициальной» культуры. Направление почти не затрагивало другие регионы Советского Союза, благодаря чему в среде исследователей и культурологов получило название *московская школа концептуализма*.

Как утверждает Бакштейн: «Это течение стало своего рода “русским постмодернизмом”, достаточно оригинально синтезировавшим целый ряд направлений западного искусства, таких, например, как сюрреализм, поп-арт, концептуализм, искусство перформанса. Поэтому справедливо утверждение о том, что в течение последней четверти завершающегося века понятия Московский Концептуализм и Современное Русское Искусство являются синонимами» [95, с. 4].

В трудах российских исследователей наблюдаются существенные расхождения во взглядах, касающихся времени возникновения концептуализма в западном и отечественном искусстве. По версии некоторых искусствоведов – Бобринской, Апресяна – в конце 1960-х годов направление одновременно возникает на Западе и в России. Другие ученые и культурологи сходятся во мнении, что развитие концептуального направления на Западе происходило значительно раньше и быстрее, неосознанно устанавливая путь, по которому несколько позже последовали московские художники. Как отмечает художник-концептуалист Г. Д. Кизевальтер, в 1980-е годы в России получают развитие новые культурные тенденции, которые возникли в Америке уже в середине 1960-х годов. Новое западное искусство, рассматривающее художественные произведения как нейтральные объекты для определенного рода презентаций, интерпретаций, других способов восприятия, посредством печатных изданий (альбомов, журналов, статей) постепенно становится заметным направлением и в отечественном искусстве. Однако художник подчеркивает, что отечественная культура с ее фиктивностью выражений, свободным терминологическим

обозначением какого-либо явления, действия или объекта концептуальной культуры требует выработки научной системы и убедительной аргументации.

Сложившаяся в определенных районах социальная среда создавала собственные условия формирования концептуального искусства. Концептуализм, по словам Бобринской, возникает на основе уже определившихся к тому времени авангардных художественных течений (в России – абстракционизм, кубизм, супрематизм, поп-арт, конструктивизм; на Западе – абстрактный экспрессионизм, сюрреализм), но в России направление развивается в статусе «неофициального искусства» благодаря несоответствию идеологическому порядку советского времени. Установившиеся условия не только препятствовали свободному представлению художниками своих работ, но и ограничивали условия их творческой деятельности, способствуя возникновению новых жанровых форм в искусстве, предназначенных для ограниченного круга представителей определенных творческих сообществ (книги, альбомная живопись и др.). Бобринская в своем исследовании акцентирует внимание на критическом статусе концептуального направления в России, активные представители которого были вынуждены создавать собственный язык высказывания, методы выражения индивидуального авторского послания.

Этапы развития продолжительного периода функционирования концептуализма в Москве на протяжении нескольких десятилетий (1960–1990-е годы), который постепенно перешел в новую стадию, определяемую искусствоведами и художниками как *постконцептуализм*³, не смогли установить общих, характерных для него стилистических черт. Многозначные, специфические, в ряде случаев шокирующие работы московских художников, для которых было свойственно многообразие идей и нестандартных способов их реализации, не представляли возможности примкнуть к определенному направлению, творческому методу, способу высказывания, языку выражения,

³ Художники-концептуалисты/постконцептуалисты: И. И. Кабаков, В. Д. Пивоваров, И. С. Чуйков, И. Г. Макаревич, Е. В. Елагина, В. А. Захаров, С. Е. Волков, С. Г. Гундлах, Ю. Ф. Альберт, Н. М. Козлов, В. И. и С. И. Мироненко, А. С. Филиппов, О. Б. Петренко, П. В. Пепперштейн, Ю. А. Лейдерман, С. А. Ануфриев, Р. А. и В. М. Герловины и другие.

идентифицируя себя с какими-либо из них. По мнению ученых, особенностью московского концептуализма является «широкий диапазон стилистических манер и несхожесть внешних приемов, в которых работают художники» [15, с. 19].

Таким образом, возникший в искусстве конца 1960-х годов, концептуализм сформировал новую концепцию творчества, объявив ценность авторского замысла и способов его функционирования вне материального воплощения. Художественные методы, принадлежащие новому направлению, полностью изменили отношение отечественных арт-деятелей к процессу творчества и результатам их деятельности.

С этого времени самостоятельно работающий художник-концептуалист или группа художников, представляющих концептуально-ориентированное творческое объединение, устанавливают собственные правила создания художественного произведения, не опирающиеся на прежние условия (ограниченные возможности академического искусства). Каждый из них становится обладателем собственных взглядов на концептуализм, открыто постулируя личные или коллективные авторские идеи, а также индивидуальные правила творческой деятельности.

Один из ярких арт-деятелей отечественной культуры второй половины XX века Дмитрий Александрович Пригов получил широкую известность как основатель московского концептуализма. Он обращался к разным областям искусства (литературе, живописи, фотографии, музыке), работая в жанрах инсталляции, перформанса, саунд перформанса⁴ (термин Пригова), коллажа, в которых осуществлял воплощение своих идей индивидуально-авторскими техническими приемами.

Художник выражает собственный взгляд на концептуальное искусство в России, которое, по его мнению, как и на Западе, возникает в изобразительном искусстве. Несмотря на западную ориентацию, он значительно изменяет форму и функцию своего представления. Главным образом это связано с тем, что

⁴ Игорь Шевелев «Проект “Дмитрий Александрович Пригов”. Модель художника и его языки» [154].

отечественная культура предполагает отсутствие предметного выражения какой-либо идеи. Ее наличие и функционирование может реализовываться вне материала, языка и формы, зачастую обходясь исключительно авторскими или научно-исследовательскими пояснениями. По его словам, изначально арт-представители Запада по-своему определили черты и закономерности концептуального направления, которые ориентировались на предмет, отсылающий к определенному контексту. С их точки зрения, так называемый концептуализм в России не является концептуализмом, так как отечественные концептуальные произведения в большинстве случаев не выражаются объектами, а представляют фиктивное обозначение каких-либо явлений или действий.

Благодаря этому в России в большей степени наблюдается размывание границ искусства и намечается тенденция к объединению его разных областей (живописи, скульптуры, литературы, музыки, театра). В реализации художественной идеи, предполагающей синтезирование каких-либо отдельных элементов и принципов искусства, не всегда можно легко обнаружить комплекс параметров, задуманных автором. В ряде случаев они не представлены результатами визуального или вербального воплощения, то есть скрыты от наблюдателя.

Российский и американский теоретик искусства и культуры Михаил Ямпольский, исследуя концепцию творчества Пригова, акцентирует внимание на отсутствии необходимости выражения авторской идеи в какой-либо предметной форме высказывания, что является, по его мнению, главной характеристикой русского концептуализма. Исследователь проводит параллель с философским учением номинализма, в котором, как и в русской культуре второй половины XX века, применяемые термины и понятия не отражают свойства предметов и явлений искусства, к которым они прикреплены. Как указывает Ямпольский, «за именами в русской культуре, в сущности, нет предметов» [124, с. 10]. Выраженная оценка культурной среды этого времени, которую рассматривает Ямпольский, отражает проблему функционирования языковой системы. Указывает на специфику языка выражения в отечественном искусстве конца

1960-х годов и Пригов, отмечая свободное взаимодействие различных языков культуры. Он представляет культуру как сложную систему, каждый уровень которой выражен *языком описания* (термин Пригова) какого-либо стиля. В процессе развития язык описания может меняться в зависимости от тенденций культурной действительности. Иными словами, в современном искусстве происходит частая перегруппировка культурных языков описания, где какой-либо актуальный уровень языка описания в определенный момент времени имеет склонность к уменьшению своей роли и наоборот. По мнению Пригова, современное искусство беспрепятственно синтезирует элементы разных областей культуры в определенные периоды, окончательно унифицируя их роль между собой и разрушая прежде установленные функции. Арт-деятель вынужден быстро подстраиваться под новые условия, которые требуют умения работать с разным материалом, находя каждый раз новые возможности его реализации.

Таким образом, художник, пытаясь воплотить свой концептуальный замысел в произведении, вычленяет и сочетает необходимые для него отдельные компоненты из большого языка культуры, принадлежащие разным сферам искусства. Иными словами, автор на уровне своей идеи создает собственную языковую систему, объединяя необходимый материал, в котором осуществляется равноправие функциональной роли его отдельных компонентов независимо от времени возникновения и способов функционирования в культуре ранее. Наблюдаемые тенденции способствуют ослаблению прежней значимости языка высказывания. В воплощении каждой новой идеи он становится искусственно созданной, индивидуальной авторской системой, как правило, вне всяких логичных связей и привычных закономерностей. «Когда практически все смысловые отношения смещены, иерархия уровней значений преобразована в неизвестном направлении», – отмечает Бакштейн [11, с. 81]. Из этого следует, что смысл и содержательная сторона произведения сводятся к контексту, который подвержен бесконечным изменениям.

Исходя из высказывания Пригова, искусству принадлежит любое проявление арт-деятеля в каком-либо материальном облике, которое он

называет *проектом*, или вне его. Такие проекты воплощаются как свободные перформативные жесты в определенной области, сфере, направлении, комплекс средств которых бесконечен. Исходя из его позиции, предмет искусства может быть любым. И деятельность художника уже не ограничивается какими-либо прежде установленными закономерностями (пространственными, композиционными, языковыми и т.д.). Художник самостоятельно определяет параметры, пределы собственного искусства и индивидуально устанавливает законы своей деятельности. Каждый автор лично создает для себя предмет искусства и возможные способы его воплощения. Различного рода композиции, названные им проектами, могут быть любыми объектами реальности, если фантазия творца предпочтет их выразить в материальной форме, а также действиями или сознательными бездействиями, когда такой процесс реализации концептуальной идеи задуман автором.

Подобный способ создания произведения предполагает любые варианты стилистических переплетений, так как язык высказывания сводится к ранее придуманной манере выражения. Она может отражаться в чем угодно (стилистике, композиционном принципе, комплексе языковых средств и т.д.), обесценивая материальное воплощение идеи (объекта) и акцентируя внимание на индивидуальном авторском почерке, яркости и сложности контекстуальной организации, которую художник называет *художественным жестом*. «Концептуализм, – по выражению Пригова, – обнаружил, что каждый язык, это не истина, а способ говорения» [133].

Схожее мнение высказывают и другие деятели искусства, искусствоведы, философы. Так, Андрей Монастырский в беседе с Иосифом Бакштейном называет сложившуюся ситуацию в отечественном искусстве того времени *механизмом отчуждения*. По словам Монастырского, в России наблюдается «механизм отчуждения от собственности: ничего никому не принадлежит» [11, с. 29]. Согласно высказыванию Бакштейна, массовое использование современными арт-деятелими отдельных частей, ранее созданных художественных «текстов» культуры, является обязательным условием их работы. Нейтральное, как бы

отстраненное отношение автора к форме произведения искусства, в сущности представляющего немного видоизмененную копию готовой модели, сделанной по готовому образцу и его составляющих компонентов, аналогично поп-арту в других видах искусства, где произведение, утрачивая самобытность авторского высказывания, становится подбором определенных ссылок на разные источники.

Борис Гройс в статье «Московский романтический концептуализм», впервые опубликованной в 1979 году, отражает собственное видение принципов развития и функции концептуального искусства в России. Анализируя деятельность трех художников (Льва Рубинштейна, Ивана Чуйкова, Франциско Инфанте) и творческого объединения «Коллективные действия», он вводит собственное авторское понятие *романтического концептуализма*, выражая, на его взгляд, характерные черты нового направления, и дает ему индивидуальную оценку. Философ признает концептуализм новым направлением отечественного искусства второй половины XX века, которое, как он отмечает, постепенно перешло из Англии и Америки, где сложилось изначально. Он также отрицает в нем возможность прежнего воплощения художественного произведения в какой-либо предметной форме, способствующего возникновению эмоционального восприятия у наблюдателя.

Гройс пытается установить отличные от других направлений особенности концептуального искусства (приемы, методы, стилистику), изображающие именно его. По мнению исследователя: «Произведение концептуального искусства должно содержать в себе и представлять зрителю эксплицитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия» [136]. Другими словами, в концептуальной композиции должна присутствовать связь с материальным воплощением, выраженным в видимой форме какими-либо отчетливыми, наглядными приемами, в случае отсутствия которых произведение искусства не может быть воспринято, понято и правильно трактовано/интерпретировано. По мнению Гройса, такое описание свойственно образцам деятельности исключительно западных художников-концептуалистов, так как в России концептуальное искусство практически полностью исключает

предметное выражение, внимание к материальной форме воплощения художественной идеи. Загадочные, необъяснимые, мистифицированные замыслы и способы их реализации, зачастую выраженные в вербальной форме как попытка возможности быть выраженными, требуют различного рода авторских пояснений, сообщающих наблюдателям смысл своих проектов и действий. Все это свойственно отечественному концептуальному искусству. Как отмечает философ, тотальная мистификация творческого опыта, которой пронизано новое направление в отечественном искусстве второй половины XX века, является характерной чертой менталитета русских людей, так заметно отличающей их от художников Запада.

Наглядное подтверждение своей концепции он находит в творчестве некоторых художников, которых называет *романтическими концептуалистами*. Специфика московского концептуализма имеет индивидуальное воплощение в творчестве каждого из них. Так, для поэта Льва Рубинштейна характерна перформативность текстов, выраженная не только в особенности их записи (перфокарты), напоминающая машинные алгоритмы, но и в содержании и структуре текста. В данном случае язык описания является воплощением потенциала используемых языковых компонентов (способов чтения, соответствующих указаниям автора) вне какой-либо содержательной реализации.

Работы российского художника-концептуалиста Ивана Чуйкова, который провозглашает идею *«искусство как иллюзия»*, являются отражением знакомых предметов реальности через воображаемые, виртуальные образы. Для восприятия передаваемого явления реальности автора в них требуется домысливание, поиск аналогий, серьезная рефлексивная работа. То есть при создании композиций художник применяет рационалистский подход. Описывая особенности творчества художника, Гройс отмечает, что подобный способ воплощения авторских идей концептуален с точки зрения скрытого смысла авторского замысла, который художник никогда не оставляет на поверхности. Для каждого интерпретатора содержательные компоненты произведения раскрываются индивидуально.

Романтический концептуализм российского художника Франсиско Инфанте представлен в фотографиях ландшафта, схожих с работами американских представителей лэнд-арта, которые Гройс называет перформансами. Следуя творческой идее художника, снимки отражают сочетание естественных природных объектов и пространств со специально созданными конструкциями, представляющими объемные фигуративные элементы, тем самым изменяя прежние представления о традиционном образце в живописи (картине). В основе работ Инфанте лежит фиксация бесконечно изменяющейся, обманчивой реальности, которая сама по себе уже является искусством.

К романтическим концептуалистам также относятся художники содружества «Коллективные действия». Их работы выражены преимущественно в жанре перформанса, необычное представление которых направлено на способность возникновения внезапных эмоций у воображаемого зрителя и возможные версии объяснения происходящего.

Подобным образом автор пытается обнаружить особенности творчества неофициальных московских художников, работы которых, вбирая некоторые черты западного концептуализма, отражают проявления исключительно русского направления. Язык выражения, используемый отечественными арт-деятелями, тяготеет к синтезированию разных областей искусства, однако в России он не является отражением какой-либо реальной жизни, а представляет воспроизведение виртуального пространства, вымышленного, мистифицированного мироощущения, допускающего возможность нового видения, многовариантности прочтений и интерпретаций.

Подобное отношение к образцам, называемым произведениями искусства, и новым процессам творчества выражали и многие другие отечественные неофициальные арт-деятели, ставшие участниками или основоположниками концептуального направления. Их деятельность осуществлялась не только в индивидуальных авторских проектах, но и в коллективной работе различных творческих объединений, которые возникли в Москве в 1970–1980-е годы.

Многие представители отечественного концептуализма в конце 1980-х годов уехали из России.

Творческая среда московского концептуализма была представлена множеством художественных сообществ, клубов, коллективов, групп и т. п. Новое направление было представлено художественным объединением «*Московский концептуальный круг*» (Илья Кабаков, Виктор Пивоваров и др.) и группой «*Соц-арт*» (Виталий Комар, Александр Меламид), представители которых смело вводили новые принципы создания произведений искусства и способы их функционирования, противоречащие установкам советской реальности.

Наряду с ними активную работу осуществляли и другие творческие объединения. Среди них: «*Клуб авангардистов*» (1987), «*Коллективные действия*» (КД – А. В. Монастырский, Н. С. Панитков, А. Абрамов, Н. Ф. Алексеев, И. Г. Макаревич, Е. В. Елагина, Г. Д. Кизевальтер, С. Ромашко, С. Хэнсен), «*Тотарт*», «*Красная звезда*», «*Мухомор*» (С. Г. Гундлах, К. В. Звездочетов, В. И. Мироненко, С. И. Мироненко, А. А. Каменский), «СЗ» (В. А. Скерсис, В. А. Захаров), «*Перцы*», «*Медицинская герменевтика*» (П. В. Пепперштейн, Ю. А. Лейдерман, С. А. Ануфриев), «*Гнездо*», «*Купидон*», «*Эдельвейс*», галерея «*Арт-арт*» («квартирное искусство») и другие.

Яркими представителями концептуалистских содружеств, работавших как в рамках творческого объединения, так и пытавшихся установить собственные закономерности своего искусства, были Рубинштейн, Гройс, Пригов, Герловины, Булатов, Чуйков, Гороховский, Пивоваров, Абалакова, Панитков, Гундлах, Скерсис, Захаров, Волков и другие.

Их работы преимущественно воплотились в наиболее используемых в начале 1980-х годов новых жанрах, таких, как объект, перформанс, инсталляция, акция, реди-мейд, коллаж, а также в индивидуально-авторских жанрах русских художников (жанр рукописных книг, альбомов), в которых отразились «духовная атмосфера, повседневный быт, идеология и мифология окружающего социума» [15, с. 19].

В творчестве отечественных художников наблюдается тяготение к синтезу разных областей искусства (живописи-литературы), в котором невозможно определить превалирование какого-либо одного над другими. Кроме этого, утрачивается прежняя функция предмета искусства, которая, сохраняя узнаваемый визуальный облик предмета, наделяет его другими свойствами и новым качеством. Так, например, в вербально-визуальных произведениях, выраженных в *жанре рукописных книг*, важное значение приобретает не только текст, воплощенный в нетрадиционной структуре языка (индивидуальной логике выражения отдельных языковых элементов), но и все остальные параметры представляемого объекта. В их числе и особенности формы, и его внешние материальные характеристики (Герловины «Сердце» (1973), Рубинштейн «Карточки» (1974), Монастырский «Державин» (1984), Пригов «Стихограммы» (1985) и др.). Как отмечает Бобринская, в России новое направление главным образом получило развитие благодаря возникновению творческих союзов деятелей разных видов искусств, которые стремились познать другие области путем практического опыта. Таким образом, элементы литературы, живописи, скульптуры, музыки, театра, танца получили возможность свободного использования и синтезирования в художественных композициях.

Так, текст в картине художников-концептуалистов не несет какой-либо смысловой направленности, а является всего лишь одним из применяемых изобразительных элементов. Их работы «не изображают ничего другого, кроме самого изобразительного языка» [15, с. 29]. Из чего следует, что произведения искусства представляют исключительно набор средств, самостоятельно скомпонованный автором, который не только утрачивает содержательный компонент, но и возможность художника проявить авторскую манеру письма, индивидуальность художественного почерка (Кабаков «Ответы экспериментальной группы» (1971), «На кромке» (1974); «Рамки для рисунков»; Пивоваров «Проекты для одинокого человека» (1975); Чуйков «Далекое-близкое. Листы из тетради» (1976), «Окно XIV» (1980); Булатов «Добро пожаловать» (1974); Алексеев «Маленькие работы» и многие другие). В таких произведениях

художественный посыл автора остается незамеченным, скрытым, не имеющим условий быть обнаруженным и идентифицированным на уровне не только завершеного художественного высказывания, но и отдельных элементов культуры, причудливо вплетенных в рамки одной композиции. Это перекликается с идеей конца индивидуально-авторского высказывания, обсуждаемой в работах французских философов второй половины XX века. По словам Бакштейна: «Отказ от изобразительных задач виден и в тотальности цитирования и самоцитирования в московском концептуализме. <...> Концептуализм последовательно избегает устойчивых эстетических моментов» [11, с. 55].

Стремление авторов выразить в своих работах размытый, неоднозначный, нематериальный предмет высказывания в определенной степени связано с попыткой каким-либо образом выйти за пределы запретов идеологии советского времени. В том числе и благодаря этому в Москве появляется *альбомный жанр*, который представляет личную рукопись, заполненную различного рода заметками, фотографиями, иллюстрациями, чертежами и т.д. Она способствует погружению в сознание автора (Кабаков, серия альбомов «Десять персонажей» (1970–1976); Пивоваров «Проекты для одинокого человека» (1975) и др.). Подобные работы художников были ориентированы на ограниченную аудиторию круга единомышленников (работы Кабакова, Герловиных, Алексева, Меламида и других).

Также московские художники подобно западным художникам-минималистам/концептуалистам используют подручные материалы при создании инсталляций, среди которых различные объекты или детали объектов, а также предметы быта (Кабаков «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985), «Инцидент в коридоре возле кухни» (1989) и др.).

Кроме этого, в творчестве московских арт-деятелей большое внимание уделяется жанру перформанса (фотоперформанса, саундперформанса), окончательно стирающему границы между областями искусства, пространством искусства и реальностью, а также создателями и зрителями-участниками (загородная акция группы «Коллективные действия» – «Появление», «Либлич»

(Москва. Измайловское поле.1976), «Палатка» (Московская область. Савеловская ж/д., станция «Депо» (1976), «Лозунг» (Московская область. Ленинградская ж/д., станция «Фирсановка» (1977), а также многие другие перформансы группы «КД», описательные материалы которых собраны в тринадцати томах «Поездок за город»; образцы творчества Герловиных («Зеркальная игра» (1977), «Деревья. Сны Риммы и Валерия Герловиных» (1978)), Меламида, Комара, Алексеева, объединения «Мухоморы», «Гнездо», «Тот-арт»).

Отечественное концептуальное искусство не было нацелено на широкую аудиторию, а скорее направлено на ограниченный круг аналогично ориентированных арт-деятели или творческих объединений. Такая направленность затрагивала все концептуальные жанры, в которых работали художники, в том числе и коллективные (перформансы, акции).

Московские арт-деятели не смогли избежать самокомментирования своих идей, представленных в не всегда понятных, объяснимых и воспринимаемых наблюдателями и коллегами произведениях искусства. Зачастую они воспринимались как «совершенно неопределенная смесь несочетаемых стилевых и жанровых черт, подрывающая возможность однозначного его понимания» [124, с. 80]. Как говорит Кизевальтер, с 1980-х годов пояснительные высказывания, выраженные в вербальной форме, и письменные тексты, отражающие содержательную сторону произведения и манеры высказывания автора в целом, становятся неотъемлемым атрибутом деятельности московских художников. Так, авторские пояснения работ некоторых арт-деятели или творческих объединений, а также рассуждения философов, культурологов и искусствоведов о культурной ситуации этого времени можно встретить в разных печатных изданиях (журнал «А-Я», «Родник», «Искусство», «Папки МАНИ» (Московский архив независимого искусства 1981-1986) и другие).

Несмотря на подчас детальную точность и ясную конкретику описания структуры и функционирования художественного произведения, оно не исключает множественность интерпретаций и уровней понимания. Об этом говорит и Бакштейн, подчеркивая структурную, жанровую, композиционную

размытость произведений концептуального искусства, материал и принципы цитирования которых неоднозначны, спорны не только в приемах их воплощения и интерпретации, но и в способах осмысления.

Концептуализм, вобравший ресурсы западной и отечественной культуры нескольких столетий, работает с элементами и принципами разных областей искусства, свободно сочетая их. Подобное смешение разных языковых и культурных принципов в ряде случаев не является логичным, исключая какую-либо структуру, форму и содержательную наполненность художественного произведения. Кроме этого, оно предполагает свободу в манере исполнения, прочтения, восприятия и понимания. По мнению Бакштейна: «Московский концептуализм, если и свидетельствует о чем-то, то только о свободе суждения и обсуждения, смысла и абсурда» [11, с. 76]. Рассматривая особенности культурной действительности второй половины XX века и давая индивидуальную характеристику и оценку концептуальному направлению в целом, Бакштейн, продолжая идею пояснительных толкований исследователей и самокомментирования художников, говорит о том, что такие способы функционирования искусства, которые возникают благодаря Дюшану, полностью изменяют роль слушателя, который перестает быть всего лишь зрителем, а становится неотъемлемым, безусловным участником произведения.

Таким образом, рассмотренные выше, значительные культурные преобразования второй половины XX столетия, которые возникают на Западе со второй половины 1960-х годов и в России в 1970-е годы, убедительно иллюстрируют образование и функционирование нового направления в искусстве. Концептуализм, сложившийся под влиянием ряда художественных направлений и идеологической ситуации в России этого времени, установил индивидуальные особенности своей деятельности.

Концептуальное искусство, находя интерес в среде немногочисленных, локальных творческих объединений, раскрывает предмет своего развития в широком культурном пространстве на различных уровнях в многообразии разных аспектов. Концептуализм полностью изменяет роль художника, окончательно

стирая индивидуальные приемы и черты авторского стиля. Он способствует унификации, «ничейности» и одновременно всеобщности художественного жеста. Автор становится интерпретатором выбираемой им языковой структуры, так называемого уровня языка описания (по Пригову). В нем наблюдается отсутствие каких-либо строгих закономерностей, принадлежащих определенному стилю, стилистике, форме, манере высказывания, а также рамок между различными областями искусства, искусством и действительностью (реальной повседневностью), художником и зрителем, концептуальным арт-объектом, имеющем предметное выражение и виртуальной, воображаемой формой высказывания.

Стремление художников к контекстуальным смысловым компонентам способствует возникновению новых жанров. Они допускают свободное существование художника на всех уровнях творческой деятельности: от создания и пребывания в процессе творчества до возможности разного рода прочтений готового объекта, исключаящего какие-либо запреты.

Глава 2. Музыкальный концептуализм в контексте современной культуры

§1. Концептуальное направление в музыкальном искусстве⁵

Одним из главных представителей, способствующих формированию концептуализма в музыкальном искусстве, считается американский композитор Джон Кейдж. Именно влияние Кейджа содействовало интенсивному развитию идей концептуально направленного творческого объединения «Флаккус».

Являясь приверженцем концепций Дюшана, Кейдж полностью изменяет законы привычной творческой деятельности, в том числе и композиторской, кардинально преобразовывая формы музыкального выражения. Он сознательно отвергает существующие нормы художественной практики путем отрицания общепринятых приемов работы с материалом. Композитор выходит далеко за их пределы, синтезируя не только элементы разных областей искусства, но и религиозно-философского учения и науки.

В интервью и беседах композитор не раз отмечает тенденцию современного искусства к преимуществу идеи над материалом, который выполняет функцию «нейтрального», как бы несколько отстраненного от главенствующих, первостепенных категорий элемента. Как отмечает Кейдж, современное искусство должно существовать независимо от каких-либо материальных и пространственных компонентов. Выражая свою позицию, он говорит следующее: «Моя заслуга перед музыкой – в попытке освободить ее из академических тисков» [49, с. 86].

Творчество Кейджа, направленное на существенную трансформацию принципов музыкального мышления, способствует возникновению новых жанровых форм, необычных преобразований инструментов и способов игры на них («A room» (1943) для приготовленного фортепиано, «A book of music» (1944)

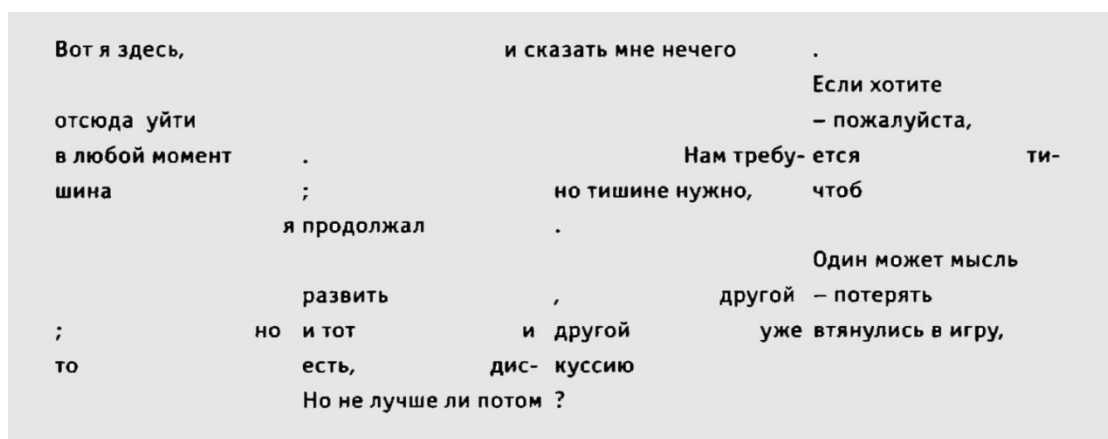
⁵ Параграф написан по материалам статьи автора настоящей диссертации [80].

для подготовленного фортепиано, «Radio music» (1956) для электроники и любых инструментов, «Renga» (1976) для инструментального ансамбля любого состава и др.), а также авторских терминов и определений, характеризующих особенности индивидуального языка определенного композитора.

Одним из ярких примеров проявления новаторских идей Кейджа является концептуальное произведение «4`33`» (1952) для любого инструментального состава, которое, по версии Григорьевой, считается одним из первых образцов новой жанровой формы (феномена тишины в музыке).

Концепция сочинения заключается в отсутствии каких-либо тембрально определяемых звуков, которые можно извлечь на музыкальных инструментах или голосом. Несмотря на условное деление композиции по временному параметру на три части (1 ч. – 00:30; 2 ч. – 2:23; 3 ч. – 1:40), на протяжении всего так называемого исполнения представлено исключительно «звуковое» пространство физической среды, в пределах которой осуществляется показ произведения (случайные шорохи, шумы, скрипы, сигналы и т.д.). Таким образом, специфику интерпретации сочинения определяют не исполнители, а внешний фон и конкретные обстоятельства.

Подобного рода эксперименты композитор проводит не только с музыкой, но и с литературным текстом. Одним из широко известных и исполняемых сочинений в России и за рубежом является его работа «Лекция о ничто» (1959). Она не передает каких-либо содержательных, глубоких идей, а скорее напоминает живую речь автора, последовательно произносящего мысли вслух, ход которых невозможно заранее спланировать или предугадать. Текст лекции, изображенный на листе белой бумаги, определенным образом занимает его пространство. Он распределен на четыре колонки, строки в которых свободно заполнены словами, отдельными фразами или знаками пунктуации. Идея такой репрезентации материала связана с желанием автора отразить особенности ритмизации произнесения литературного текста, который имеет свои индивидуальные закономерности и последовательность.

Рисунок 1 – Дж. Кейдж. В. *Лекция о ничто. Фрагмент*[125].

Другим значительным приверженцем и основоположником музыкального концептуализма принято считать американского композитора-экспериментатора Элвина Люсье, создавшего концептуальное сочинение «I am sitting in a room» (1969) с использованием магнитофонной пленки, которое получило большую популярность.

Произведение представляет многократное воспроизведение речи автора, записанной на магнитофонную ленту. Главная идея заключается в непрерывной записи звукового фрагмента в пределах комнаты. То есть, каждое последующее повторение отрывка речи является перезаписью предыдущей копии. Постепенно запись речи теряет четкость благодаря выделению определенных частот при фиксации звука на магнитофонную ленту. И, таким образом, в результате речь перестает быть понятной, трансформируясь в отдельные звуки и создавая ощущение шумового, фонового эффекта. Как объясняет композитор, магнитофонная пленка является проводником между исполнителем и слушателем, постепенно модифицирующим материал. В данном случае главной целью работы автора было представление музыкального искусства в новом ракурсе, который сместил акцент с его основного элемента (знаковой системы, определяющей различные параметры музыкального языка) на физические явления (способы колебания звуковой волны и методы ее преобразования). Сочинение представлено как открытая форма, допускающая возможность различных прочтений, которая

предполагает некоторую свободу, расширение установленных положений (временных, пространственных, технологических, физических).

Стремление отдельных музыкантов (Дж. Кейджа, Э. Люсье, Л. Ноно, Х. Лахенмана, М. Кагеля и др.) к активному поиску новых решений, способствующих смещению границ академического музыкального искусства, захватило и других зарубежных композиторов, впоследствии получивших статус преемников концептуального направления в музыке. Как отмечает Григорьева, рассматривая характерные свойства постмодернистской музыкальной культуры в труде «Теория современной композиции», их работы являются убедительной иллюстрацией значительного снижения важности материала в качестве самобытной, самостоятельной знаковой системы и тенденции к пограничным синтетическим жанрам, концепциям, формам, структурам, любой совокупности элементов различных областей искусства, науки, религии, повседневности (А. Пярт «*Tabula rasa*» (1977), Л. Ноно «*Fragmente – Stille*» (1980), «инструментальная конкретная музыка» Х. Лахенмана и др.).

В 1980-е годы концептуальное направление, продолжая активно развиваться на Западе, постепенно проникает в отечественное музыкальное искусство. Свидетельством тому служат музыкальные произведения композиторов этого времени⁶, а также их письменные комментарии, академические выступления, разного рода публичные высказывания.

Широкому развитию концептуализма в России содействовал фестиваль современной музыки «Альтернатива», возникший в 1988 году. Именно там впервые были представлены некоторые сочинения современных зарубежных композиторов (С. Райха, Ф. Гласса, Дж. Кейджа, М. Фелдмана и др.), которые в 1980-е годы были практически недоступными отечественному слушателю.

Благодаря тематике фестиваля, направленной на свободное творческое выражение внеполитических и социальных ограничений, в России значительное

⁶ Имеем в виду такие сочинения, как «Волокос» (1998), трио «Разговоры» (1997) Соколова (1988); «В созвездии Гончих Псов» (1986), «Лебединая песня» (1996) Екимовского; «Осенняя песня» (1978), «Ночь в Галиции» (1996) Мартынова; «Вера» (1980), «*Agnus Dei*» (1985) Кнайфеля и др.

распространение и развитие получили новые направления музыкального искусства (минимализм, концептуализм, электронная музыка) и жанры (различные композиции, мини-спектакль, акция, перформанс, саунд-перформанс, медиа-опера и т.д.).

Изначальному формированию и интенсивному развитию концептуализма в отечественном музыкальном искусстве способствовали отдельные композиторы, впоследствии участники фестиваля, в творчестве которых ярко и индивидуально проявились черты нового направления. Среди них: Кнайфель, Рабинович, Пелецис (Латвия), Мартынов, Екимовский, Николаев, Корндорф, Раскатов.

Несколько позже эту преемственность в развитии концептуального искусства продолжили отечественные композиторы младшего поколения (И. Г. Соколов, Ю. Ханон, А. А. Батагов, С. А. Загний, П. В. Карманов, И. Р. Юсупова и др.).

В творчестве композиторов на фоне общепринятых к тому времени приемов работы с материалом («всеобщего принципа цитирования» [117, с. 27], использования «своего круга “чужой” лексики, интерпретируемой индивидуально и избирательно» [117, с. 26]), прослеживается тенденция к поиску неординарных, эпатажных, выходящих далеко за пределы привычной композиторской практики советского времени художественных решений. Музыкальные опыты авторов этого времени, воплощенные, как правило, вне каких-либо строгих структурных закономерностей, напоминают сплавы из разных жанровых и стилистических элементов не только разных видов искусств (литературы, живописи, театра, кино), но и других составляющих культурной и социальной деятельности. Такие сочинения, требующие существенно новой жанровой идентификации, определяются музыковедами Г. В. Григорьевой, М. И. Катунян, А. А. Амраховой как *акционные действия, перформансы, концептуалистские акции*.

Этот важный компонент концептуального направления, объединяющий элементы разных процессов функционирования, интерпретируется композиторами по-разному.

Юсупова выражает свою творческую индивидуальность как композитор, режиссер и либреттист, создавая синтетические, собственно сочиненные музыкальные жанровые формы (медиа-опера, в которой к музыке добавляется визуальный ряд с определенной сюжетной линией развития (фильм «Птицы» (2011), медиа-мистерия «Сны птицелова» (2011) и др.).

Мартынов определяет свой композиторский опыт как *метод синкретизма*, представляющий произведение искусства во всей совокупности компонентов разных сфер искусства, науки, религии, которые, по мнению композитора, уже невозможно рассматривать автономно друг от друга.

В рамках концептуализма в музыке возникает новая волна интереса к *криптофонии*. Она используется композиторами не только как фрагменты собственно сочиненного или заимствованного литературного текста, являющегося основным материалом музыкальной композиции, но и как отдельные буквы алфавита (Мартынов «Ночь в Галиции» (1996), Екимовский «Лебединая песня 3» (1996), Николаев «Кьюик Амокус» (1997) и др.).

Так, Соколов в концептуальном сочинении «Волокос» (1988) отражает элементы криптофонии (индивидуально сформированные в каждой новой части), перформанса и инструментального театра. Уже в название произведения автор зашифровывает свою фамилию, представленную в обратном порядке букв. Экспериментальный подход встречается и в других музыкальных композициях автора этого времени («СонАта» (1988), «О Кейдже» (1992), «Тринадцать и семь» (1992) и др.).

Наряду с этим, особое внимание арт-деятели уделяют внешнему виду музыкального текста. В партитурах композиторов-концептуалистов могут быть отражены не только разного рода тексты и числовые прогрессии, но различные типы графики и геометрические фигуры (Екимовский «Valetto» (1974), Николаев «Жираф» (2000), Загний и др.).

Ярким примером тому служит творчество Загния, который увлекается поиском разного вида причудливых партитур (текстовых, графических), а также новых звучаний, тембровых качеств звука и индивидуальных способов

воспроизведения («Три текста» (1995), «Metamusica» (2001), «Магические звезды» (1982-2008) – таблицы для фортепиано или других инструментов и др.).

Как упоминалось ранее, интерес приобретает феномен тишины в музыке, содержание которого отражается индивидуально, и не всегда может быть понято слушателями без помощи поясняющей информации автора. Екимовский, используя в композиторском творчестве подобную жанровую форму, дает ей свое авторское определение, называя *виртуальной композицией* (Композиция 75 «Эффект Доплера» (1996) для 100 участников с исполнением на открытом воздухе).

Также и многие другие композиторы-концептуалисты индивидуально «исследуют» новые формы высказывания, воплощая их в своих сочинениях.

Напомним, что концептуальное направление в отечественном искусстве изначально получило формирование и развитие преимущественно в Москве и отчасти в Петербурге, где ярко проявилось в творчестве отдельных художников. Они явились своеобразным импульсом для других, выразивших заинтересованность в новом композиторском мышлении и ином типе восприятия художественного выражения музыкантов. Благодаря этому, направление концептуализма в музыке предпочтительно стало называться *московским музыкальным концептуализмом*. Термин, возникший в отечественном музыкальном обиходе приблизительно в конце 1970-х начале 1980-х годов просуществовал в течение нескольких десятилетий. Однако не все композиторы-концептуалисты, являющиеся первооткрывателями нового направления в музыкальном искусстве путем самостоятельного опыта или когда-либо имевшие отношение к нему, назывались московскими музыкальными концептуалистами. Так, Кнайфель и Красавин проводили свои концептуальные эксперименты в Ленинграде. Кроме этого, многие авторы в 1980–1990-е годы эмигрировали из страны (Корндорф (Канада), Раскатов (Франция, Германия), Рабинович уехал в 1970-е (Франция, Бельгия, Швейцария)). Соколов, являясь ярким представителем концептуализма так называемой первой волны, несмотря на принадлежность к другому (молодому) поколению композиторов, к середине 1990-х годов,

постепенно теряя интерес к поиску инновационных композиционных решений, отходит от нового направления, что комментирует исследователь творчества автора Н. П. Ручкина⁷, опираясь на высказывания композитора. Кроме этого, в 1990-е годы автор на некоторое время уезжает из страны. Таким образом, среду московских музыкальных концептуалистов с конца 1980-х годов главным образом формировали Мартынов, Екимовский, Николаев.

В 2011 году на 10-м Фестивале работ Владимира Мартынова сам композитор, неоднократно констатирующий свою принадлежность к направлению московского концептуализма, предложил авторский термин «*Московский музыкальный постконцептуализм*», самостоятельно определив его приверженцев, среди которых: Соколов, Юсупова, Батагов, Загний, Карманов, Пелецис, Рабинович, А. Г. Айги.

Необходимость нового термина автор объясняет тем, что концептуальное направление с течением времени постепенно включает новое поколение музыкантов, естественным образом переходя в другое качество и восприятие на новом уровне. При этом, по мнению Мартынова, главные определяющие принципы и черты музыкального концептуализма, то есть важность контекста и индивидуального замысла, выраженного в любом материале, остаются прежними и в постконцептуализме. Следуя своему мнению, он подчеркивает сознательную самостоятельность творческого опыта каждого из перечисленных художников, работа которых преимущественно осуществляется вне каких-либо коллаборационных проектов подобно отечественным художникам-концептуалистам.

В творческой деятельности каждого композитора концептуализм проявляется по-своему. Подтверждением тому являются неповторимые авторские концепции, воплощенные в различных формах и материале, а также их творческие устремления, которые они подробно представляют зрительской и исследовательской аудитории. Объединяющим фактором различного и многообразного творческого наследия композиторов-концептуалистов служит

⁷ Ручкина, Н. П. Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление «простого» стиля [91].

стремление выйти за пределы устоявшихся принципов академической музыки. Таким образом, черты концептуализма в рамках конкретного авторского стиля всегда отражают личный, самобытный способ высказывания. По словам Рубинштейна: «Концептуализмов ровно столько, сколько людей себя к ним причисляющих, и каждый это по-своему интерпретирует» [8, с. 4].

Ряд отечественных композиторов в беседах и интервью определяют свою творческую индивидуальность как концептуально ориентированную, подробно расшифровывая принципы своей композиторской деятельности, особенности музыкального мышления и индивидуально сформированные в рамках творчества черты музыкального концептуализма (Мартынов, Екимовский, Николаев, Загний, Юсупова и др.). При этом некоторые экспериментально ориентированные музыканты добровольно отрицают присутствие черт концептуализма в своей композиторской практике. Так, несмотря на наличие научных исследований, характеризующих творчество В. Г. Тарнопольского в концептуальном ключе, композитор полностью опровергает свою принадлежность к направлению концептуализма.

В 2005 году возникает так называемая «Новая шестерка» – «Сопротивление Материала» (СоМа), которая представляет объединение композиторов, настроенных на изменение устоявшейся академической системы творческого опыта – композиторского, исполнительского, слушательского/зрительского – в отечественной музыке. Среди них: Д. А. Курляндский (Москва), Б. Д. Филановский (Санкт-Петербург), С. П. Невский (Берлин/Москва), А. Е. Сафронов (Москва), А. С. Сюмак (Москва), В. Воронов (Кельн/Минск).

Свою авторскую позицию СоМа в журнале «Трибуна современной музыки» представляет следующим образом: «Современная русская музыка – это мы. <...> Мы против упрощения языка, против академического использования выразительных средств прошлого. <...> СоМа не поддерживает традицию; СоМа поддерживает традицию обращения с традицией. <...> Музыкальное произведение – это не ноты, не звуки, не восприятие и не продукт. Это – путь. Это коммуникативный мост, наведенный над пропастью между опытом автора и

опытом "человека из публики". И чем безнадежнее эта пропасть, тем глубже переживание, тем острее ощущение невесомости, свободы от догм и правил» [105, с. 12].

Манифест композиторского объединения напоминает идеи, высказанные некоторыми представителями отечественного композиторского сообщества ранее. Он как бы является продолжением линии творчества композиторов-концептуалистов 1980–1990-х годов, которые во второй половине XX столетия заявляли о необходимости кардинального нового творческого мышления, способствующего расширению строгих теоретических закономерностей, композиционных принципов музыкального творчества авторов и поиску новых форм выражения, новых структур, новых материалов, новых смыслов, новых способов и образов восприятия и т.д.

§2. Главные аспекты музыкального концептуализма 1980–1990-х годов

в творчестве московских композиторов

2.1. Авторский почерк В. И. Мартынова⁸

Владимир Мартынов является одним из ярких представителей отечественного музыкального искусства постмодернизма, творческая деятельность которого органично соединила композитора, музыковеда, исполнителя, философа, педагога, автора научных работ, а также философско-культурологических исследований, раскрывающих личный взгляд композитора на изменения культурной действительности второй половины XX – начала XXI века⁹.

⁸ Параграф написан по материалам статьи автора настоящей диссертации [79].

⁹ Труды В. И. Мартынова: «История богослужебного пения» (1994); «Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе» (1997); «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси» (2000); «Конец времени композиторов» (2002); «Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности» (2005); «Казус Vita nova» (2010); «Пестрые прутья Иакова» (2008); «Время Алисы» (2010); «Автоархеология. 1952—1972» (2011); «Автоархеология. 1978—1998» (2012); «Автоархеология на рубеже тысячелетий» (2013); «Книга книг» (2013); «2013 год» (2015); «Книга перемен» (2016).

Многожанровый, стилистически неоднородный авторский почерк устремлен к поиску и фиксации пограничных пространств между разными сферами искусства. Его творчество включает элементы науки, религии, философии и т.д. Оно представлено традиционными инструментальными, камерно-инструментальными, вокальными сочинениями, разнообразными экспериментальными программными композициями, а также музыкой к фильмам, мультфильмам и театральным постановкам.

Анализируя особенности искусства второй половины XX века, которые определили пути развития академической музыки, Мартынов на страницах своих многочисленных трудов рассматривает содержательные, структурные изменения в образцах отечественного музыкального искусства и русской литературы. Он выражает идею «смерти автора», знаменующую «превращение осмысленной новации в бессодержательное новшество» [64, с. 25].

В работе «Конец времени композиторов» Мартынов дает комментарии выбранной авторской позиции. «Когда говорится о конце времени композиторов, – объясняет он, – то под этим следует понимать не конец времени музыки вообще, но вступление музыки в эпоху нового бриколажа, или начала времени бриколажа» [64, с. 27].

Данный термин, введенный К. Леви-Строссом, Мартынов применяет по отношению к творческому процессу. Он разделяет понятие композиции как функционально осмысленной формы, которую, согласно художественному замыслу, выстраивает выбранный комплекс языковых средств, и бриколажа, отражающего явление, самостоятельно структурирующее форму. Он отмечает, что «в бриколаже событие воссоздает структуру, в композиции структура моделирует событие» [64, с. 8].

Иными словами, Мартынов затрагивает проблему смены культурно-исторической парадигмы в условиях определенной музыкальной традиции. Рациональная, осмысленная симуляция заменяет аутентичность, оригинальность художественного высказывания. Такой подход дает возможность сделать авторское сочинение свободным в выборе и систематизации средств

музыкального языка, а главное, нивелировать установление индивидуальности композиторского высказывания.

На сегодняшний день позиция Мартынова не столь радикальна и неизменна, как это было в 1970–1980 годы. Он рассуждает о смене культурных эпох, возникшей на стыке тысячелетий, отмечая, что окончание двадцатого века завершило модернизм и постмодернизм с их открытиями и различными возможностями, уступив место новому этапу. Согласно высказыванию автора, представленному на «Двенадцатом Фестивале работ Владимира Мартынова» в 2013 году (Центр ДЕВОЦИО МОДЕРНА), на котором было исполнено новое сочинение композитора «Opus Prenatum», современная культура совершила стремительный переход в новую эпоху (от эпохи Opus Posth к эпохе Opus Prenatum), провозгласившую иную роль искусства, установила другие пространства, формы, принципы его функционирования, передачи и понимания. При этом, композитор не конкретизирует ее закономерностей, исключительно в общих чертах озвучивая эту проблему и оставляя для дальнейшего размышления своим современникам, представителям искусства.

Во второй половине 1970-х годов композитор, заявляя о невозможности и тупиковости творчества в рамках локальных художественных объединений, представляет с его точки зрения единственно возможную модель композиторского творчества современной действительности, которая становится главным принципом воплощения его музыкальных произведений.

Автор создает новую стилевую модель художественного выражения. Он расширяет границы музыкального искусства, используя прием соединения музыкального языка с немusикальными элементами других областей деятельности (науки, народного поэтического творчества, обрядовой сферы, сценического действия и др.), который называет «новым синкретизмом». Мартынов утверждает, что произведение искусства не может считаться совершенным, существуя исключительно в пределах своей, определенной области (только музыки, только литературы, только живописи и т.д.). Авторский замысел новой эпохи склонен к более глубокому погружению в какой-либо контекст, а

значит способен расшатывать границы и сочетать элементы разных сфер культуры и искусства.

Понятие синкретизма, широко используемое Мартыновым, понимается им скорее как синтез, то есть сложение различных элементов, принадлежащих разным областям культуры, в единое целое, нежели как по Ожегову целостное, неделимое явление, в широком понимании выражающее синкретизм [152].

Синкретизм Мартынова прежде всего нашел отражение в минимализме. Автор обращается к его особому виду, который становится основой творческого метода в последующие десятилетия. Григорьева, рассматривая эстетические тенденции постмодернистского музыкального искусства, дает определение авторской версии минимализма: «Специфические формы синкретизм обрел в минималистской технике Мартынова. Параллельно с Пяртом, Сильвестровым, Кнайфелем композитор создает собственный концептуальный вариант минимализма, определяемый им как “нулевой стиль”, заведомо лишенный признаков собственной авторской индивидуальности в модусе раскавыченных текстов чужих произведений» [117, с. 30].

Большое музыкальное творчество Мартынова, являющееся предметом научного интереса российских музыковедов (Катунян, Григорьева, Грачев, Чередниченко и др.), разделяется ими на периоды, такие как додекафония, рок-музыка, электронная музыка, церковная музыка, фольклор, «новая простота», смена которых сопровождается изменением технических и композиционных принципов.

По периодизации Катунян, представленной в статье «Параллельное время Владимира Мартынова», ранний додекафонный период творчества берет свое начало еще со студенческих лет. Различные приемы серийной техники используются в значительной части сочинений этого времени (“*Epistole amoroze*” (“Любовные послания”, 1970), “Гексаграмма” (1971), “Варианты”, “Канцоны”, Скрипичная соната (1973) и др.).

В 1960–1970-е годы композитор проявляет интерес к рок-музыке, электронным композициям (студийные композиции «Аум — образы сияния»

(1976) и «Приглашение к путешествию» (1976); рок-опера «Серафические видения Франциска Ассизского» (1978); «Гимны» (1978)), а также к новейшим авангардным музыкальным техникам и фольклору.

В течение нескольких лет с начала 1970-х годов композитором совершались фольклорные экспедиции. Сам он отмечает, что они осуществлялись во многих районах России, а также включали территории Северного Кавказа, Центрального Памира и горного Таджикистана [46].

Другим увлечением композитора, впервые возникшим в отечественном искусстве в 1970-е годы, становится обращение к хэппенингу и акции. По мнению Чередниченко, иллюстрирующей особенности этапов творчества композитора в заключение работы Мартынова «Конец времени композиторов», автор в начале 1970-х годов одним из первых в нашей стране обращается к созданию музыкальных хэппенингов [64, с. 139]. С этого времени композитор применяет первые попытки синтезировать элементы текста разных областей творчества. Например, хэппенинги с использованием элементов инструментального театра («Музыка для фортепиано и ударных» (1974); «Музыка для фортепиано, двух скрипок и ударных» (1974)), акции («Охранная от кометы Когоутека» для двух фортепиано в восемь рук (1973) и др.). В ряде сочинений автор соединяет элементы авангардной эстетики и ритуала («Иерархия разумных ценностей» (1976), «Распорядок дня» (1978); «Триумф аэробики» (1989); «Обретение абсолютно прекрасного звука» (1993) и другие).

В 1980–1990-е годы после продолжительного периода «ухода из музыки» (1978–1984), возвращение Мартынова сопровождается интересом к образцам церковного пения («Апокалипсис» (1991), «Плач Иеремии» (1992), Магнификат (1993), Stabat mater (1994), Реквием (1995), «Canticum fratris Solis» (1996)), арт-року и минимализму [46].

Техника минимализма, возникшая в сочинениях композитора в середине 1970-х годов, занимает значительную часть его творчества, находя выражение в ярких музыкальных идеях последующих десятилетий (1980–1990-е годы и далее). Переход к минимализму автор осуществляет благодаря замене интенсивно

используемых ранее рационалистских приемов создания композиционных структур эстетики авангарда с многослойной точно выверенной последовательностью автономных конструктивных элементов (додекафония, сериализм) принципами «новой простоты»¹⁰.

Так, творчество этого периода, начало которого положено во второй половине 1970-х годов, пронизано идеей синкретизма в технических и эстетических аспектах и представлено под знаком концептуализма. По выражению композитора: «Это время московского концептуализма и соцарта. Это время Пригова, Сорокина, и Рубинштейна. И именно в этом контексте следует рассматривать то, что делали тогда Сильвестров, Пярт, Рабинович, Пелецис и я» [68, с. 59].

На страницах своих работ Мартынов не раз подчеркивает личную принадлежность к концептуальному направлению и тесное сотрудничество с его основоположниками, формировавшими творческие устремления композитора этого периода. По его словам, в период формирования нового направления в России (Москве) он часто взаимодействовал со многими арт-деятелями-концептуалистами, такими как Пригов, Гройс, Кабаков, Рубинштейн, Нахова, Герловины, активно знакомясь с их проектами в частных мастерских. Устремления отечественных художников, кардинально изменивших вектор своей творческой работы, были близки Мартынову.

В начале 1990-х годов, после окончания церковного периода и возвращения к светской жизни, композитор вновь погружается в среду концептуализма. Главным образом этому способствует участие в фестивале современной музыки «Альтернатива», благодаря которому композитор, по его устным высказываниям в интервью, не только создает значительные для его композиторской работы сочинения («Ночь в Галиции» (1996), «Танцы Кали-Юги» (2005)), но и тесно сотрудничает с его концептуально ориентированными участниками

¹⁰ «"Новая простота" – понятие эстетическое. Его связывают с музыкой поставангарда, к которому ретроспективно стали причислять минимализм в сочетании с репетитивной техникой» [117, с. 465].

(А. А. Батаговым, Д. В. Покровским, А. Б. Любимовым, А. Г. Айги, Ф. Инфанте и другими).

Как отмечает Гуляницкая, «концептуализм Владимира Мартынова проявляется во всем – как в произведениях конца XX в., так и нынешнее время, в начале XXI в.» [33, с. 98].

Новый, концептуальный вид минимализма, возникший в творчестве композитора во второй половине 1970-х годов, развивается постепенно, приобретая индивидуальные авторские черты. Изменения отражаются не только в работе с паттернами, но и в структуре паттернов, музыкальный материал которых имеет разное композиционное устройство: от стилистически нейтральных коротких мотивов («Листок из альбома» (1976), «Осенняя песня II» (1982/1984)) до крупных конструкций, воплощенных в узнаваемых стилевых направлениях («Войдите!» (1985)).

Одним из ранних образцов, написанных в стилистике минимализма, является сочинение «Листок из альбома» (1976). Разновидность паттерна в виде краткого мелодического мотива, а также некоторые принципы работы с ним (точная многократная повторность простой мелодической ячейки, различные варианты технического преобразования паттерна, основанные на аддитивном принципе) схожи с образцами минималистской техники американских композиторов-минималистов (Стива Райха, Терри Райли).

Рисунок 2 – В. И. Мартынов. *Листок из альбома* (1987).



Как отмечают музыковеды, в сочинениях 1980–1990-х годов минимализм получает новое свойство. Наряду с разнообразными приемами воплощения технических закономерностей выбранной стилистики, он воспринимается

композитором как философская концепция (новое ощущение времени, отношение к звуку, принципы взаимосвязи отдельных звуковых ячеек и т.д.).

Рассмотрим некоторые музыкальные образцы, принадлежащие стилю минимализма этого периода.

По мнению автора, в творчестве этого времени еще встречаются примеры воплощения «классического образца минимализма» (выражение Мартынова). Одним из них является сочинение «Осенняя песня II» (1984) для двух скрипок соло, струнного оркестра, челесты, вибратона, колокольчиков и голоса.

Композиция состоит из двух крупных разделов/частей. Первый раздел, называемый автором «Прелюдией», предназначен для инструментального ансамбля. Во втором добавляется вокальная строка певца дисканта, который исполняет два музыкальных мотива, положенных на слова стихотворения А. Н. Плещеева «Осень». Музыкальный материал вокальной партии впоследствии композитор использует как автоцитату в сочинении «Листок из альбома II» (2009).

В «Осенней песне II» в качестве паттерна применяется звукоряд минорной пентатоники от звука «а», который в рамках метрической регулярности приобретает индивидуальные варианты воплощения в каждой инструментальной партии. Заданная модель выражена автором по-разному.

Изначальный вариант представлен в виде полного звукоряда с различной последовательностью звуков. Например, в партии колокольчиков, вступающих первыми, паттерн, занимающий три такта, основан на звуках пентатоники, используемых в определенном порядке. Изначальный мотив далее представлен в зеркальном отражении (краткие элементы мотива). Материал неизменно повторяется на протяжении всей первой части.

Рисунок 3 – В. И. Мартынов. *Осенняя песня II* (1984). *Партия колокольчиков.*



Другая версия звукоряда-паттерна воплощена в партии скрипок-соло, где осуществляется прямое поступенное движение с постоянным возвращением на один шаг (звук) назад. Кроме этого, в партии скрипок отражены некоторые полифонические приемы. Мелодические линии, построенные на точно повторенном музыкальном материале, представляют канон с временным (горизонтальным) сдвигом в одну долю. С новым повторением паттерна они меняются местами, образуя вертикально-подвижной контрапункт.

Рисунок 4 – В. И. Мартынов. *Осенняя песня II*(1984). *Партии скрипок соло.*

The image displays a musical score for the solo violin parts of 'Autumn Song II' by V.I. Martynov. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin I solo (V-no I solo), Violin II solo (V-no II solo), Violoncello I and II (V-cl-1-4, Celli 1,2), and Basses (Bassi). The Violin parts feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The string parts (V-cl-1-4, Celli 1,2, and Bassi) provide accompaniment with a wavy, oscillating pattern, marked with 'sim' (sustained) and circled numbers (3) and (37). The second system continues the violin parts, showing a change in the melodic line. The string parts continue with the same wavy pattern. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the violins and a bass clef for the cellos and basses.

В ряде случаев паттерн, черты которого остаются неизменными в рамках всей первой части сочинения, представлен как краткий мелодический мотив, иногда имеющий симметричное строение, или оstinатно повторяющийся интервал. Такая задача поставлена композитором для группы струнных инструментов.

Рисунок 5 – В. И. Мартынов. *Осенняя песня II* (1984). *Партии струнных.*

The image shows a page of a musical score for string instruments. The staves are labeled on the left as follows: V-no 1, V-no 2, V-ni 3,4, V-ni 5,6, V-ni 7,8, V-ni 9,10, V-ni II, 2, and Cello I, 2. The notation includes various rhythmic patterns, including dotted rhythms and sixteenth notes. There are dynamic markings such as 'stacc' (staccato) and 'stacc' (staccato) written in the score. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Музыкальная композиция не ограничивается исключительно репетитивным принципом, статично повторяя изначально заданный материал. Одновременно с этим композитор вводит новые мелодические линии, основанные на интонационно близких изначально материалу элементах, в которых заключены подвижные пласты музыки. Они выполнены крупными длительностями. Движение отдельной мелодической линии изначально осуществляется в партии одного инструмента (т.80), затем, минимально преобразовываясь, захватывает другие голоса.

Рисунок 6 – В. И. Мартынов. *Осенняя песня II* (1984).

The image shows a page of a musical score for string instruments. The staves are labeled on the left as follows: Vibes, V-ni 11,12, V-ni I, 2, V-ni 3,4, and Cello I, 2. The notation includes various rhythmic patterns, including dotted rhythms and sixteenth notes. There are dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano) written in the score. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

К середине 1980-х годов минимализм Мартынова, отбрасывая классические образцы направления *minimal art*, выработанные стилистикой американских композиторов, приобретает другую форму.

Новый вид минимализма, созданный автором, предполагает изменение музыкального текста и принципов его воплощения. Происходит замена новых способов письма объединением элементов разных языков культуры. Одним из примеров воплощения минимализма нового вида является сочинение «Come in» («Войдите!»), 1985) для скрипки с оркестром и челесты.

На сегодняшний день позиция Мартынова объясняется им следующим образом: «Минимализм исполняет антропологическое требование. Концептуализм и минимализм как направления давно сдохли, но общий минимализм и есть концептуальный поворот. Палеолитическая персеверация, навязчивое воспроизведение одного и того же. Тексты перестают генерировать смысл, оставляя эту роль контексту, или находятся минующие смысл пути вроде простых, насыщенных энергией жестов» [140].

Рассмотренные музыкальные сочинения 1980–1990-х годов, вошедшие в аналитическую часть работы, представляют наиболее известные и яркие образцы этого периода творчества. Они созданы в рамках направления музыкального концептуализма (раннего) и отражают индивидуально-авторское воплощение его характерных особенностей, на что указывают авторские комментарии Мартынова и работы отечественных исследователей. Концептуальные черты композитора, выраженные в стиле минимализма, убедительно иллюстрирует различные процессы преобразования минималистской техники письма, которая занимает значительную часть сочинений автора в последующие периоды творчества.

2.2. Авторский почерк В. А. Екимовского¹¹

¹¹ Раздел содержит материалы статьи автора настоящей диссертации [78], а также материалы беседы с В. А. Екимовским [143].

Заметной фигурой в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века становится композитор Виктор Екимовский. Стойкий, твердый в своих убеждениях авангардист решительно и последовательно воплощает в музыкальном творчестве разного рода эксперименты, диктуемые новыми тенденциями постмодернистской культуры. Именно они содействовали признанию и широкой известности автора как новатора, безграничного выдумщика, изобретателя и концептуалиста.

Личность Екимовского, представляющая сплав композитора и ученого-исследователя, вызывала стремление к воплощению различных творческих опытов, включающих не только музыкальные композиции, но и научные статьи, и монографические труды. Им написана монография «Оливье Мессиан», а также «Автобиография», которая является объемным теоретическим исследованием. В труде анализируется собственное музыкальное творчество практически четырех десятилетий (1969–2007); в нем автор отражает главные установки своей композиторской деятельности.

По мнению Екимовского, вторая половина 1970-х годов становится поворотным моментом в его музыкальном творчестве, который он называет «революционным переворотом» [43, с. 31] и «выходом к новой музыке» [43, с. 32]. Этот период сопровождается серьезным увлечением композитора авангардными музыкальными техниками письма и новыми синтетическими жанрами. Интерес к новой музыке, возникший в студенческие годы, формирует индивидуально-авторский стиль композитора, о чем свидетельствуют эпатажные, авангардные сочинения, написанные во время обучения в Институте им. Гнесиных в классе А. И. Хачатуряна (Композиция 10. *Сублимации* (1971), Композиция 9. *Лирические отступления* (1971)).

Серьезная заинтересованность новой музыкой способствовала не только формированию стиля композитора, но и активной музыкально-общественной работе. Участие в современных творческих объединениях (Ассоциация современной музыки 2), организация фестивалей, конференций, мастер-классов, содействовали обмену творческим опытом и возникновению дружеского общения

с отечественными композиторами, современниками Екимовского — Н. С. Корндорфом, А. К. Вустиным, В. А. Николаевым, Ю. С. Каспаровым, А. М. Раскатовым, В. Г. Тарнопольским и другими. Многие из них впоследствии разделяют творческие устремления автора.

С начала 1970-х годов практически каждому новому произведению автор дает порядковый номер и «иное» жанровое определение, называя его Композицией, в некоторых случаях дополненной художественным названием в виде программного подзаголовка.

Комментируя свои действия, композитор отмечает, что в его творчестве такое определение жанра является всего лишь выразительным обозначением опуса сочинения, не имеющим никакого содержательного контекста. Тем не менее, главные установки композиторской деятельности, неизменно воплощающиеся в каждом произведении, позволяют назвать Композицию Екимовского самостоятельным, новым музыкальным жанром.

Понятие Композиция (лат. *compositio* — собирание, связывание, сочетание), обладающее рядом формулировок, в общепринятом понимании выражает наличие целостной структуры, представляющей взаимодействие отдельных элементов. Подобная закономерность ярко выражена в каждом произведении, проявляющаяся в оригинальном взаимодействии элементов музыкального языка.

Согласно концепции автора, в любом сочинении, основанном на исключительно рациональном подходе, должен применяться устойчивый комплекс композиционных приемов, а именно: новая, не используемая композитором ранее в рамках собственного творчества, идея, новая техника письма (стилистика), новые способы взаимосвязи языковых и жанровых средств. И, как он пишет, «к первым произведениям “композиционной эры” я сразу предъявил жесткое и обязательное требование: каждое из них должно обладать новой и оригинальной конструктивной идеей, основанной, по возможности, на экспериментальных музыкальных средствах. Мне представлялись некие пирамиды, на вершинах которых восседали технологические открытия, а уже

ниже шло все остальное, от них производное – всякие там художественные содержания, образные сферы, эмоциональные состояния и т.п.» [43, с. 32].

Идея новаторства пронизывает все творчество композитора, не утратившего стремления к созданию неповторимых, индивидуальных опусов на протяжении нескольких десятилетий композиторской работы. В беседах, интервью и научных трудах Екимовский многократно подчеркивает идею стилистической и жанровой множественности своего музыкального творчества. Как отмечает автор, главной концепцией его композиторской работы становится индивидуальность воплощения каждого музыкального произведения, для которой характерен не только особый выбор технических средств воплощения, отличающийся абсолютной непохожестью по отношению к предшествующим сочинениям, но и оригинальная синтетическая идея, допускающая возможность дополнительных, внемузыкальных элементов. Строго придерживаясь условий выбранной позиции, он дает ей авторское определение, называя себя *панстилистом* [43, с. 305].

На страницах «Автобиографии» композитор, анализируя свое музыкальное творчество, включающее более двухсот сочинений (с 1969 года), делит его на основное, отражающее главные установки композиторского мастерства, и второстепенное, которое написано на заказ и не всегда отражает главные черты авторской концепции. Подобным образом композитор формирует основной каталог своих опусов, включающий более ста композиций, самостоятельно определяя стилистику каждого произведения. Все они, созданные по принципу неповторимого, *индивидуального проекта* (термин Екимовского), убедительно отражают особенности стиля композитора.

Композиция 1 (1969) – атематизм; Композиция 2 (1969) – додекафония; Композиция 4 (1969) – темповая строка; Композиция 5. Каденция (1970) – атонализм; Композиция 7 (1970) – алеаторика (камерная); Композиция 8. Трио-соната *da camera* (1971) – монофактурность; Композиция 9. Лирические отступления (1971) – коллаж; Композиция 10. *Sublimations* (1971) – алеаторика (оркестровая); Композиция 13. *Ave Maria* (1974) – микрополифония; Композиция 14. *Balletto* (1974) – инструментальный театр, графическая музыка; Композиция

15. Камерные вариации (1974) – quasi-пуантилизм; Композиция 16. Ноктюрны (1974) – динамическое единообразие; Композиция 22. Квартет-cantabile (1977) - дискретность музыкальной ткани (паузы); Композиция 24. Иерихонские трубы (1977) – сонористика, двухлинейный нотный стан; Композиция 28. Бранденбургский концерт (1979) – quasi-стилизация; Композиция 30. Прощание (1980) - кич; Композиция 31. Вечное возвращение (1980) – импровизационность, театр, графика; Композиция 32. Cantus figuralis (1980) – модальность, сериализм в алеаторике и т. д. [43, с. 152].

Сочинения основного каталога, стилистика и условная жанровая ориентация которых в ряде случаев продиктованы художественным названием, выражены в индивидуальной технике письма с различными приемами работы с музыкальным и внемузыкальным материалом, а также особенностях структурной организации, инструментальном составе, системе динамического развития, действиях исполнителей и т.д.

Как отмечает Гуляницкая, подзаголовки композиций, определяющиеся не только жанровым разнообразием (вариации, соната, концерт и д.т.), но и множественностью и пестротой *внежанровых* (термин Ю. Н. Пантелеевой) художественных заглавий значительной части сочинений, можно объединить определенной классификацией. В ней исследователем представлены три категории пьес, а именно: сочинения с беспредметным, нейтральным обозначением, аллюзии на имеющиеся образцы искусства, названия, охватывающие элементы глубокого культурно-исторического контекста, которые сознательно скрыты от наблюдателя [32, с.118].

В каталоге автора встречаются композиции не только с дополнительным названием, но и без него (Композиция 1 для скрипки, альты, виолончели, фортепиано (1969); Композиция 2 для скрипки, кларнета, виолончели, фортепиано (1969); Композиция 4 для фортепиано (1970); Композиция 7 для двух скрипок, альты, виолончели (1970); Композиция 43 для двух фортепиано (1986).

Дополнительные названия композиций, выполняющие роль подсказок приемов реализации сложно сконструированных, рациональных идей, в

некоторых случаях выражают жанровую ориентацию произведения. Они отражают в музыке автора наличие узнаваемых стилевых и жанровых элементов, традиционных композиционных структур, являющихся принадлежностью музыкальной культуры прошлых столетий. Так, в каталоге основных сочинений встречаются названия традиционных жанровых форм (прелюдия и fuga, квартет, каденция, кантата, трио-соната, различного рода камерные вариации, ноктюрн, концерт, соната) – Композиция 1 для скрипки, альты, виолончели, фортепиано (1969). *Фортепианный квартет*; композиция 2 для скрипки, кларнета, виолончели, фортепиано (1969). *Фортепианный квартет*; композиция 5. *Каденция* для виолончели (1970); композиция 15. *Камерные вариации* для тринадцати исполнителей (1974) (вариационная форма с использованием сериальной техники); Композиция 28. Бранденбургский концерт для камерного оркестра (1979); Композиция 60. Лунная соната для фортепиано (1993) и другие. Композиции так называемого традиционного типа наблюдаются преимущественно в ранний период творчества.

Большая часть сочинений каталога, равномерно распределенная по всем перечисленным десятилетиям творчества, представляет, по Гуляницкой, композиции с выражением *новой программности*, отраженной в многозначительном художественном названии. Такие сочинения обозначены композитором по-разному. Они могут быть выражены в качестве инструментальных композиций без каких-либо визуальных эффектов (Композиция 9. *Лирические отступления* для виолончелей *solì* и симфонического оркестра (1971); Композиция 10. *Sublimations* для симфонического оркестра (1971); Композиция 13. *Ave Maria* для сорока восьми скрипок (1974); Композиция 24. *Иерихонские трубы* для тридцати медных инструментов (1977); Композиция 31. *Вечное возвращение* для бас-кларнета (1980)), с включением театрализованного действия (Композиция 63. *Из каталога Эшера* для семи музыкантов и диапозитива (1994); Композиция 71. *Призрак театра* для композитора и десяти музыкантов (1996); Композиция 86. *Принцесса уколола палец - и все королевство заснуло* для пяти исполнителей и пленки (2003);

Композиция 14. *Balletto* для дирижера и любого ансамбля (1974); Композиция 58. *Посиделки двух пианистов* для двух роялей и десяти обычных стульев со спинками (1992); Композиция 76. *Уроки музыки в византийской школе* для теноровой блокфлейты (1998); Композиция 81. *Словарь непечатных выражений* для струнного трио (1999); Композиция 87. Ремейк для одиннадцати исполнителей (2004), а также произведений без музыкального воплощения, которые В. Екимовский называет *виртуальными композициями* (Композиция 74. *Лебединая песня* для ундецимета духовых (1996); Композиция 75. *Эффект Допплера* для ста участников с исполнением на открытом пространстве (1997) [43, с. 391].

Музыкальный материал основных сочинений в самобытной авторской манере ярко воплощает стилистические и жанровые особенности современного искусства. Екимовский пытается открыть в музыке новые акустические возможности, отразить не использованную им ранее, малознакомую для отечественного творчества того времени музыкальную технику письма, а также нетрадиционные образцы композиционной структуры. Он затрагивает разные постмодернистские художественные направления и жанры. Среди них: полистилистика, минимализм, концептуализм, спектрализм, различные виды конкретной и электронной музыки, феномен тишины в музыке, жанр инструментально театра, перформанс, инсталляция, с сопутствующей им определенной совокупностью элементов музыкального языка. На их основе Екимовский осуществляет различные приемы работы: от создания хрестоматийных образцов строго выдержанной стилистики, до организации полной свободы использования музыкальных средств, техник, приемов исполнения, способов и предметов звукоизвлечения, стирающей какие-либо границы родов/видов искусства и, таким образом, препятствующей возможности их идентификации.

Точной иллюстрацией такой работы ряда композиторов-постмодернистов служит высказывание Мартынова в интервью «Музыка без антропологии – ничто...». По его словам: «В какой-то степени – это игра в бисер: мы берем

элементы существующих высказываний, текстов и, как в калейдоскопе, перемешиваем их. И получаются новые смыслы» [128].

В начале 1970-х годов Екимовский впервые обращается к *полистилистике* в дипломной Композиции № 9 «Лирические отступления» (1971), легко сочетая разные по стилю и материалу фрагменты музыкального текста, часть из которых представляет цитаты¹². Год создания произведения Екимовского ознаменован появлением термина полистилистика. В 1970-е годы эта техника композиции только начинает появляться в творчестве отечественных композиторов и еще практически не имеет сложившихся музыкальных примеров.

С этого времени композитор, продолжая проводить эксперименты, создает другие сочинения, используя новые возможности музыкальной техники. Так, в некоторых произведениях композитор заимствует исключительно технические приемы работы с материалом, характерные для конкретного стиля эпохи или индивидуально-авторского стиля, которые помещает в условия собственной музыкальной концепции (Композиция 28. *Бранденбургский концерт* (1979) для камерного оркестра (И. С. Бах); Композиция 60. *Лунная соната* (1993) для фортепиано («элементы бетховенского тематизма»); Композиция 4 (1969) для фортепиано (музыкальная ткань «пост-позднего А. Скрябина»); Композиция 64 *La Favorite – La Non Favorite* (1994) для клавесина («посткупереновская женская сюита») [43]. Такие сочинения автор называет *композиции-аллюзии*.

Одновременно с этим, композитор проявляет интерес к минимализму. Однако в сравнении с Мартыновым минимализм Екимовского иного вида и содержания. Он рассматривается автором исключительно как одна из возможных техник работы с музыкальным материалом и не является основой воплощения черт концептуального направления в творчестве, как в музыке Мартынова.

Виктор Екимовский практически не использует репетитивный принцип повторности с определенной частотой повторений звуковых и/или ритмических

¹² III часть симфонии № 5 Г. Малера, Adagio из Струнного квартета № 1 op. 11 С. Барбера, III часть симфонии № 3 И. Брамса, тема любви из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» П. Чайковского [43, с. 49].

ячеек. Для автора характерно применение простейшего музыкального материала (Композиция 30. Прощание для фортепиано (1980); Композиция 44. В созвездии Гончих Псов для трех флейт и магнитофонной пленки (1986); Композиция 52. Успение для ансамбля ударных (1989); Композиция 59. Полет воздушных змеев для квартета сопрановых блок-флейт (1992) и др.).

Черты концептуального искусства возникают в музыке Екимовского в начале 1980-х годов. Они становятся неотъемлемым элементом практически всего творчества композитора. В беседах и интервью автор открыто заявляет о своей принадлежности к концептуальному направлению, при этом подчеркивает, что он не причисляет себя к какому-либо объединению композиторов-концептуалистов, так как его музыкальный концептуализм неповторим, уникален и имеет индивидуальные черты. Согласно Екимовскому, композитор-концептуалист должен реализовывать идею исключительно в музыкальном материале. Автор критикует некоторых отечественных композиторов-современников, которые заменяют музыку видеорядом, театрализованным действием, различного рода акциями. И, как он комментирует свою позицию, «я – чисто музыкальный концептуалист! Мои идеи могут выходить за рамки музыки, но только идеи, а технология у меня все равно вся музыкальная. Я не привлекаю кино, театр и т. д. Конечно, я использую инструментальный театр, но это другое, это часть музыки, а не театральная постановка. Поэтому мой концептуализм чисто музыкальный. И именно в этой области, мне кажется, надо искать музыкальный концептуализм» [143].

Принципы концептуального искусства, выраженные в новой, неповторимой форме авторского высказывания с включением множества разного рода смыслов (контекстов) и бесконечной возможностью интерпретаций, проявляются в творчестве композитора как выразительное объединение различных технических элементов. Их свойства определяют содержание, структурную организацию и возможные способы воплощения конструктивной идеи.

Таким образом, черты концептуализма в музыке Екимовского представляют рациональный тип мышления, допускающий экспериментальные, несвойственные музыкальному искусству принципы формирования композиции, а именно:

– создание нового стиля, как в понимании всего творчества, так и отдельного произведения, воплощенного в свободном смешении стилистических элементов не только в музыкальных формах, допускающих подобные принципы (полистилистические композиции), но и любых других сочинениях;

– намеренное отрицание прежней значимости жанра путем нарушения или исключения жанровых признаков. Особенно ярко этот авторский жест заметен в композициях, «вторые названия» которых ориентированы на классические жанровые формы;

– стирание изначальной функциональной роли стилистически определяемых элементов музыкального языка по причине сосредоточенности на пространственно-временных отношениях между ними. Отсюда индивидуальное воплощение новых, постмодернистских музыкальных техник письма;

– различные типы звуковых эффектов (шумы, нетрадиционные приемы игры и способы звукоизвлечения на музыкальных инструментах);

– оригинальность партитурного текста (фиксация музыкального материала в виде графиков, проекций, геометрических фигур);

– различные элементы театрализации, воплощение которых может быть изображено в виде театральной сценки, отражающей определенный сюжет, или своеобразного поведения исполнителей.

Новый тип мышления Екимовского, охватывающий перечисленные композиционные принципы, которые могут воплощаться в музыкальных замыслах в совокупности и самостоятельно (как отдельно взятый принцип), является для него концептуальным. Названные приемы композитор рассматривает как концептуальные черты своего музыкального творчества, которые окончательно складываются в 1980-е годы. До этого времени (1969 – 1985) автор активно осваивает авангардные музыкальные техники письма (сонорику,

алеаторику, серийную технику, атональность и т.д.), о чем можно судить по стилистикам сочинений этого времени, указанным автором в «Автобиографии».

Работа композитора в концептуальном ключе способствовала использованию новых техник письма. Так, с 1986 года Екимовский обращается к конкретной музыке. Применяя в сочинениях готовые фонограммы, он разными способами объединяет элементы «живого» и записанного звука (Композиция 44. В созвездии Гончих Псов для трех флейт и магнитофонной пленки (1986); Композиция 73. Лебединая песня (2) для струнного квинтета, дирижера и магнитофонной пленки (1996)).

В монографических беседах с Д. И. Шульгиным композитор применяет термин *виртуальная композиция*. Это понятие, используемое в сфере компьютерной музыки, автор наделяет новым содержанием. По словам Екимовского, к нему относятся сочинения с «немой» музыкой, «в которых музыки нет, но она “мыслится”» [123, с. 148] (Композиция 75. Эффект Допплера для 100 участников (1997); Композиция 74. Лебединая песня (3) для ундецимета духовых (1996)).

С 1990-х годов автор активно работает в жанре инструментального театра. До этого времени им было написано сочинение «Balletto» (Композиция 14). В творчестве Екимовского можно увидеть различные композиции, созданные в этом жанре (Композиция 63. Из каталога Эшера для семи музыкантов и диапозитива (1994); Композиция 71. Призрак театра для композитора и десяти музыкантов (1996); Композиция 86. Принцесса уколола палец - и все королевство заснуло для пяти исполнителей и пленки (2003); Композиция 58. Посиделки двух пианистов для двух роялей и десяти обычных стульев со спинками (1991); Композиция 58. Посиделки двух пианистов для двух роялей и десяти обычных стульев со спинками (1992); Композиция 76. Уроки музыки в византийской школе для теноровой блокфлейты (1998); Композиция 81. Словарь непечатных выражений для струнного трио (1999)) [43].

Ряд перечисленных произведений представляет музыкальный концептуализм автора в многообразном музыкальном выражении. В соответствии

со словами композитора, приведенными ранее, немзыкальные аспекты, которые ограниченно, но все же применимы в сочинениях, используются довольно редко и исключительно по необходимости [78, с. 92].

В интервью с Амраховой «Метаморфозы стиля» Екимовский в очередной раз раскрывает особенности концептуальной музыкальной композиции. По словам автора: «Это такие структуры, которые привлекают средства различных видов искусств, но конечно, с приматом музыкальной идеи. <...> Собственно, когда музыка выходит за рамки чистого своего звучания, приобретая какой-то дополнительный (не один и не два) смысл, – это и есть концепт» [4, с. 197].

Особый интерес представляли произведения 1980–1990-х годов, так как именно этот период ознаменован появлением концептуального направления в творчестве композиторов московской школы. Чтобы наглядно показать черты концептуализма в творчестве автора, были проанализированы сочинения этого времени с учетом изложенных выше особенностей индивидуально-авторского стиля Екимовского. Для анализа отбирались наиболее яркие произведения с точки зрения композитора, отражающие все аспекты рассматриваемого направления. Таким образом, в аналитическую часть работы вошли четыре композиции автора (Композиция 44. *В созвездии Гончих Псов* (1986); Композиция 72. *Лебединая песня* (1996); Композиция 73. *Лебединая песня* (1996); Композиция 74. *Лебединая песня* (1996)).

2.3. Авторский почерк В. А. Николаева¹³

Авторитетный представитель музыкальной культуры постмодернизма композитор Владимир Николаев индивидуально отражает главные тенденции стиля времени. Музыкальная деятельность автора, ориентированная на разные стилевые направления в определенные периоды творчества, включает элементы и

¹³ Раздел содержит материалы статьи автора настоящей диссертации [145] и материалы беседы с В. А. Николаевым [144].

приемы не только академической музыки, но и электронной, рок, киномузыки, фольклорной традиции и в некоторой степени джаза.

Обширный круг музыкальных жанров, к которым обращается композитор, охватывает камерно-инструментальные и симфонические произведения («Кьюик амокусь» для восьми исполнителей (1998), «19 пик» для терменвокса и струнного квартета (1999), «Vnik-ton experience» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и ударных (2003); «Поэма для фортепиано с оркестром» (1981), «Осенняя фантазия» для струнного оркестра (1984), «FM-stuck» для симфонического оркестра и фонограммы (1995)), а также музыкально-театральные композиции («Улари удила» (1997), опера «Царь Демьян» (2001), балет «Золото Нартов» (2003) и др.), электроакустические сочинения («Три пьесы для электроники» (1992), «Из жизни планктона», пять пьес для электроники (1993-1994), «Проделки Фрэнка» (1993), «JD-diptych» (1994) и др.), киномузыку («БОБО», музыкальный фильм (1991), «Русский исход», документальный фильм (1992) и др.).

Такая стилистическая множественность композиторского творчества Николаева обусловлена увлечением новыми музыкальными направлениями, возникшим еще в студенческие годы во время обучения в Институте им. Гнесиных. В середине 1980-х годов область рок-музыки, а также новых стилистических направлений музыкального авангарда (тотального сериализма, сонористики, алеаторики и т.д.), к которым проявлял интерес композитор, привлекала лишь определенный, немногочисленный круг авторов. С некоторыми из них у композитора сложилась тесное творческое общение (Екимовским, Корндорфом, Вустиным, Тарнопольским, Соколовым и др.). Результатом такой коммуникации, связывающей художников по интересам, устремлениям, оценкам происходящего в искусстве, стала их активная деятельность в объединении Ассоциация современной музыки (АСМ-II). Кроме этого, увлеченность новой музыкой способствовала участию в фестивале современной музыки «Альтернатива»¹⁴, с которого возникла линия концептуализма в творческой

¹⁴ В 1992(1993) Николаев впервые принял участие в фестивале современной музыки «Альтернатива».

биографии Николаева, а также сотрудничеству с передовыми арт-деятелями, исполнителями, дирижерами (В. Д. Пономаревой, ансамблем Дм. Покровского, исполнительницей на терменвоксе Л. Е. Кавиной, виолончелистом Д. Д. Чеглаковым, дирижером Т. Курентзисом и др.).

Композитор разделяет свое творчество на три периода, сопровождаемых своеобразием музыкального языка, композиционных принципов, инструментального состава. Периоды не имеют четких временных рамок. Принадлежность сочинений к какому-либо из них определяется преобладанием избранного стилевого направления или стилистики. Благодаря этому время создания ряда музыкальных композиций не соответствует стилистике заявленного периода творчества, к которому они относятся. Условное деление на десятилетия (1980-е, 1990-е, 2000-е годы) связано скорее с ключевыми моментами деятельности композитора (участие в международном конкурсе им. Лютославского, конкурсе мемориального фонда им. Лили Буланже, фестивале современной музыки «Альтернатива» и др.). Рассмотрим подробнее стилистические особенности каждого из них.

Ранний период композиторской работы, продолжительность которого определяется несколькими десятилетиями (до первой половины 1980-х годов), наряду с серьезным увлечением рок-музыкой связан с серийной техникой, где осуществлялись различные приемы работы с ней, а также инструментальной сонористикой. Как отмечает композитор, особый интерес для него представляло взаимодействие тональной музыки и сонористики с постепенным преобразованием, размыванием тональности до полного ее растворения в сонорном звуковом пространстве. Примеры такой работы ярко представлены в сочинении «Осенняя фантазия» для струнного оркестра (1984), «Поэме для фортепиано с оркестром» (1981) и других.

Переход к новому периоду творчества происходит благодаря обращению автора к электроакустической музыке. По мнению композитора, работа в области электроники, которую Амрахова называет «синхронной артикуляцией разных звуковых начал» [5, с. 78], возникает в начале 1990-х годов. В это время,

овладевая новыми компьютерными программами в области работы со звуком, он применяет искусственные тембры, различные приемы объединения акустических и электронных звучаний («Концерт для оркестра» (1982), «FM-stuck» (1997), «Жираф» (2000) и др.), увлекаясь выверенной до мельчайших деталей технической точностью исполнения.

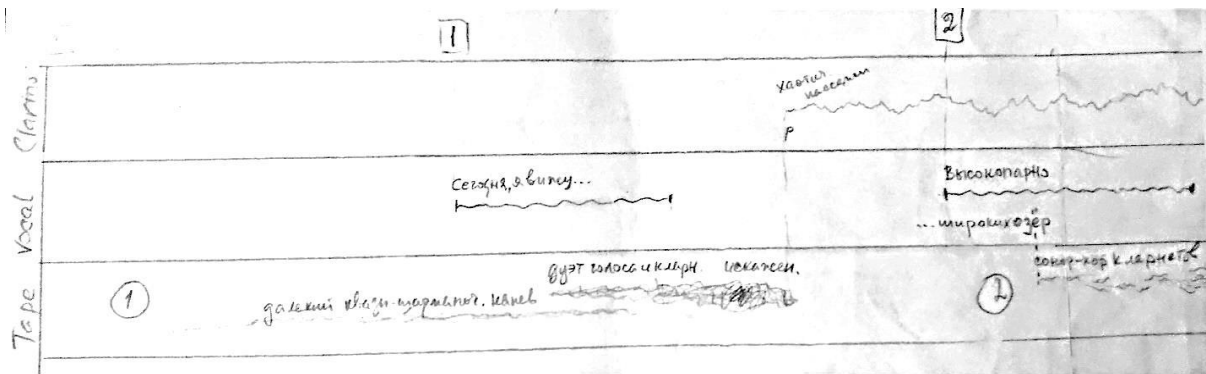
Наряду с этим, во второй половине 1980-х годов в творчестве Николаева возникает новый стилевой вектор, принципы которого впоследствии станут основной композиторской работы. Автор определяет его как концептуальный. В нем преобладающая роль отводится «новым приемам формообразования, новым контекстам» [144]. В беседах и интервью композитор констатирует отсутствие в его музыке универсального принципа создания концептуального произведения с комплексом устойчивых структурных элементов. В каждом сочинении нового этапа творчества концептуальные черты проявляются индивидуально. «Поскольку сегодня звуковой результат все чаще бывает вторичен от концепции, то, стало быть, композиторы в своих названиях, как и в прошлые времена, отталкиваются от главного. Только главное теперь – не эмоция, а идея <...> Сегодня к каждому сочинению искать свой стилистический ключ для меня просто аксиома» [5, с. 83], – сообщает он.

Пытаясь найти универсальные черты концептуального сочинения, охватывающие стилевое, жанровое, композиционное, структурное, техническое устройство любого музыкального образца, автор отмечает, что его концепция творчества близка композиторской деятельности Екимовского, своеобразно воплощающего в каждом сочинении неповторимую идею. Такой подход к созданию сочинений, по мнению Николаева, является обязательным условием работы арт-деятели-концептуалистов, к которым на сегодняшний день можно причислить большинство отечественных и зарубежных композиторов.

Рассматривая музыкальные композиции автора 1980–1990-х годов, в период возникновения нового направления в его творчестве, можно увидеть применение не используемых ранее композиционных приемов, отражающих индивидуальное воплощение концептуализма в музыке композитора.

В значительной части музыкальных примеров этого времени автор практически полностью отказывается от традиционного нотного письма, заменяя привычную нотацию различного рода графическими партитурами, таблицами и т.п. («19 пик» для терменвокса и струнного квартета (1999), «Жираф» для голоса кларнета и электроники (2000), «Море волнуется» (инструментальный театр) для скрипки, виолончели и фортепиано (2009) и др.). С этим соглашается и сам автор в интервью Алпаровой, отмечая, что его деятельность не исключает так называемых партитур, в которых предусмотрено отсутствие какого-либо нотного текста. Зафиксированы лишь немногочисленные заметки и графические элементы [126].

Рисунок 7 – В. А. Николаев. Жираф (2000). Фрагмент схемы композиции



В сочинениях композитора также представлены образцы авторской работы с литературным текстом. Программный подзаголовок ряда музыкальных композиций не несет содержательной функции, отрицая какую-либо связь с художественным образом. Названия произведения скорее являются замысловатым сочетанием букв-фонем, отражающим звуковую структуру определенной языковой системы («Кьюик амокусь», «Улари удила» и др.). В некоторых сочинениях такой текст выполняет функцию композиционного элемента наряду с другими средствами музыкальной выразительности. Как отмечает композитор, называя свои литературные опыты quasi-текстом, «мой <...> текст, не несущий определенной смысловой нагрузки и <...> часто создающийся одновременно с музыкой, дает мне необходимую свободу. В то же время мой quasi-текст не является пустым набором фонем. Мои quasi-слова

семантически рельефны, они всегда с чем-то ассоциируются, формируя смысловой объем. <...> Я отношусь к своему тексту, как к музыкальной атрибутике, которая несет в себе и симптомы семантики, но очень размыто, почти абстрактно. <...> Меня больше привлекает не четко очерченная плоскость, а пространство объемное и многозначное в своей неопределенности» [5, с. 81].

Кроме того, концептуальный период сопровождается обращением композитора к жанру инструментального театра, интерес к которому не угасает и в настоящее время («Кьюик амокусь» (1997), «Море волнуется» (2009), «ХармStory» для флейты, скрипки, баритон-саксофона, контрабаса и гармонии (2013) и др.). Такие сочинения, в которых для автора важно индивидуальное выражение исполнителя, предполагают наличие не только театрального элемента, но и необычных способов звукоизвлечения на музыкальных инструментах, нетрадиционных приемов вокальной техники (максимального напряжения голосовых связок на минимальной динамике, имитации рычания, шипения, шепота, свиста и т.д.), а также взаимодействия различных пластов звука (электронной и инструментальной/вокальной музыки). Как говорит Алпарова, композитор свободно работает с разного рода материалом, представляющим не только «живые» и электронные звуки, но и скрипы, сигналы, шумы, шорохи и т.д. Творческие устремления автора, подобно его коллегам современникам, о которых шла речь выше, располагаются на границе между разными областями искусства, причудливо совмещая элементы традиции и новаторства.

Таким образом, черты концептуализма в музыке Николаева представлены в новом подходе к принципам композиторского высказывания, предполагающим экспериментальные подходы в композиционных, структурных, технических аспектах музыкального произведения. Среди них:

– создание индивидуального стиля в каждом произведении, продиктованное новой конструктивной идеей, которая определяет его форму, структуру, комплекс средств музыкального языка. «Форма должна соответствовать <...> «сценарным концептам» (термин Амраховой. Конструктивные идеи – сценарные концепты). А

поскольку концепты могут быть самые разные, то и в формообразовании простор и свобода» [5, с. 85];

- новое обозначение партитурного текста без традиционной нотации (графики, таблицы, авторская знаковая система);

- создание quasi-текста, изображающего звуковое устройство языка путем различного сочетания букв-фонем, которое в ряде случаев используется не только в качестве поэтического названия произведения, но и главного структурного элемента музыкальной композиции;

- обращение к жанру инструментального театра, закономерности которого в каждом сочинении проявляются индивидуально. Они могут воплощаться в определенном эмоциональном поведении (смех, рычание, шипение), движениях, действиях музыкантов, а также в свободной импровизации исполнительских приемов, способствующих достижению совершенного воплощения авторской концепции;

- применение искусственного звука (различных версий электронных записей) и внемузыкальных элементов (шума, стука, скрипа и т.д.).

Перечисленные принципы возникают в творчестве композитора в 1980–1990-е годы. Об этом свидетельствуют музыкальные композиции этого времени, определяемые Николаевым как концептуальные сочинения. Так, в произведении «Кьюик амокусъ» для семнадцати исполнителей (1997) представлено несколько концептуальных идей, а именно: графическая партитура, электронный музыкальный объект в качестве звуковой единицы, авторский литературный текст, элементы инструментального театра. В сочинении «Жираф» для голоса, кларнета и электроники (2000) главным композиционным элементом является текст одноименного стихотворения Н. С. Гумилева. Вторая и третья строфы стихотворения произносятся вокалисткой восемь раз, отражая разные эмоциональные состояния благодаря своеобразным исполнительским приемам и поведению музыкантов. В музыкальной композиции «Море волнуется» (инструментальный театр) для скрипки, виолончели и фортепиано (2009) представлен индивидуальный музыкальный язык в каждой части.

В аналитической части работы рассматриваются две композиции этого периода. По мнению Николаева, они наиболее ярко отразили первые попытки проявления концептуального направления в его творчестве («Кьюик амокус» (1997), «Жираф» (2000)), которое станет главной линией композиторской деятельности последующих лет. Анализ названных произведений осуществлялся с позиции перечисленных выше особенностей индивидуально-авторского стиля композитора 1980–1990-х годов.

Глава 3. Индивидуальные черты концептуализма в музыкальных композициях

Культура XX века полностью изменяет систему жанров и формирует в искусстве иное понимание стиля. Современная трактовка стиля, исключая его широкое осмысление как смены исторической культурной эпохи, связана с индивидуализацией композиторского творчества. Сложная жанрово-стилевая система складывается из единичных авторских экспериментов. Как пишет Григорьева: «Преднамеренность выбора структурно-семантических единиц делает каждый опус глубоко индивидуальным, и это сказывается уже в выборе исполнительских средств для воплощения концепта» [117, с. 34].

§1. В. И. Мартынов. «Войдите»: «двойной материал» как принцип взаимосвязи контекстуальных смысловых уровней¹⁵

Сочинение «Come in» («Войдите!», 1985) для скрипки с оркестром и челесты, называемое исследователями *концептуалистской акцией*, является ярким примером воплощения *нового вида минимализма*, принадлежащего авторскому стилю композитора.

Концептуальная направленность произведения, включающая совокупность контекстуальных смысловых линий, объединяющих «просто музыку, концептуальное послание и размышление музыкой о музыке» [46, с. 64], выражается в литературном первоисточнике, лежащем в основе музыкальной композиции. Его принадлежность трактуется учеными по-разному.

Как отмечает Гуляницкая, высказывание Мартынова, представленное на премьере музыкального опуса, опирается на сочинение преподобного Иоанна Лествичника (преподобного Иоанна, игумена Синайской горы) «Лествица» или «Скрижали духовные», в котором преподобным изложены правила сложного,

¹⁵ Параграф содержит материалы статьи автора настоящей диссертации [79].

аскетического пути монашеской жизни. Согласно словам святого Иоанна, точное следование им способствует восхождению послушника в небесное царство¹⁶.

Другую версию первоисточника дает Катунян в статье «Параллельное время Владимира Мартынова», представляющего перефразированный фрагмент текста Слова 2. О благодарности Богу, с присовокуплением краткого изложения первоначальных учений преподобного Исаака Сирина Невского из книги «Слова подвижнические»¹⁷. Согласно варианту Катунян, один старец-подвижник в беседе со своим учеником открывает ему смысл фрагмента священного писания, который гласит о том, что Царство Бога находится в душе человека. Как пишет исследователь: «“Постарайся войти во внутреннюю клеть твоего “я” и узришь клеть небесную. И первая и вторая одно: одним входом входишь в обе. Лестница в Небесное Царство находится внутри тебя: оно существует таинственно в душе твоей”. Когда-нибудь мы должны постучаться в тайную дверь нашего сердца в надежде на то, что дверь эта откроется, ибо сказано: “Стучите, и отворят вам”» [46, с. 64].

¹⁶ «“Лествица”, именуемая также “Скрижали духовные”, написана преподобным Иоанном Синайским, или Лествичником, в середине VI века по настоянию другого Иоанна – игумена Раифского монастыря. <...> Название книги восходит к рассказу Библии о сновидении праотца Иакова, которому явилась лествица, соединяющая небо с землей, и Ангелы, восходящие и нисходящие по ней. <...> Сам же преподобный Иоанн объясняет выбор названия так: “Соорудил я лествицу восхождения... от земного во святая... во образ тридцати лет Господня совершеннолетия... из 30 степеней [ступеней], по которой, достигнув Господня возраста, окажемся праведными и безопасными от падения”. <...> Иоаннова “Лествица” состоит из тридцати бесед, посвященным тридцати ступеням восхождения к духовному совершенству... <...> Первыми ступенями в этом многотрудном делании преподобный полагает оставление земных попечений и достижение бесстрастия. Затем следуют странничество, или уклонение от мира, послушание, покаяние, память о смерти, радостотворный плач, безгневие и кротость. Раскрыв природу страстей наряду с прочими греховными состояниями и указав средства борьбы с ними, преподобный Иоанн всесторонне освещает путь добродетелей, матерью которой является “священная и блаженная” молитва. Венчает “Лествицу” союз трех добродетелей – веры, надежды и любви» [57, с. 3].

¹⁷ Оригинальный вариант: «Потщись войти во внутреннюю свою клеть и узришь клеть небесную; потому что та и другая – одно и то же, и, входя в одну, видишь обе. Лествица оного царствия внутри тебя, сокровенна в душе твоей. В себе самом погрузись от греха и найдешь там восхождения, по которым в состоянии будешь восходить» [94, с. 10].

Музыковеды объясняют, что цитата в программе сочинения является всего лишь метафорой, применение которой способствует воплощению сложной, контекстуально многослойной структуры сочинения.

Внешний слой, как говорит Катунян, выраженный в музыкальном материале сочинения, представлен как воспоминание о прежних образах скрипичной музыки романтизма (Брамса, Вагнера, Мендельсона, Сен-Санса, Чайковского), запечатленный в состоянии бесконечного, непрерывно текущего времени. По ее мнению, содержательная сторона сочинения здесь представлена несколькими способами. Музыкальный материал, отсылающий к большому стилю определенной эпохи, является исключительно метафорической формой высказывания как аллюзией, воспоминанием о чем-то давно ушедшем и забытом, на фоне которой раскрывается заложенный композитором контекст [46].

В произведении Мартынов применяет новый, авторский вид минимализма, принадлежащий исключительно его музыкальному почерку. Автор самостоятельно определяет границы и параметры так называемой простейшей музыкальной ячейки, применяемой в стилистике минимализма. По замыслу автора, паттерн изначально представлен в виде цельного, достаточно продолжительного инструментального фрагмента (1–20 тт.), воспринимаемого как стилевая цитата. Кроме этого, в сочинении используется репетитивный принцип, осуществляемый шестикратным проведением паттерна, повторенного дважды. Материал паттерна с новым проведением (в новой части) постепенно разрастается, незначительно видоизменяясь путем включения новых выразительных элементов в партию солирующей скрипки (варьирование мелодического рисунка, новые способы воплощения ритмической организации и динамических оттенков), при этом сохраняя изначальное устройство элементов музыкального языка.

Рисунок 8 – В. И. Мартынов. *Войдите. 1ч.* (1985).

Handwritten musical score for Figure 8, showing staves for V-no solo, V-ni I, V-ni II, V-la, Celli, and Basso. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'div'. A circled '1' is visible at the beginning of the lower section.

Каждое дважды повторенное проведение паттерна завершается кодой, также немного меняющей свои очертания в новом разделе. В ней передается стук ритуального молоточка (в партии челюсты), знаменующий новую попытку восхождения.

Рисунок 9 – В. И. Мартынов. *Войдите. 1ч. Кода* (1985).

Handwritten musical score for Figure 9, titled "Coda", showing staves for V-no solo, Celesta, V-ni I, V-ni II, V-la, Celli, and Basso. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p' and 'div'.

В структуре сочинения, раскрывающей последовательное проведение близких по материалу, но разных по продолжительности восемнадцати музыкальных фрагментов, включающих шесть вариантов дважды повторенного паттерна и коды, можно увидеть черты формы рондо, где в качестве рефрена представлена кода.

Таблица 1. В. И. Мартынов. *Войдите (1985)*. Обозначение заключительного раздела каждой части (коды) отражено буквой с.

Номер фрагмента	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Раздел формы	I	I	с	II	II	с	III	III	с	IV	IV	с	V	V	с	VI	VI	с
такты	20	20	10	26	26	18	29	29	24	27	27	32	27	27	48	31	31	12

Другим способом выражения нового контекстуального смыслового уровня сочинения является использование концептуалистских приемов, предусмотренных для исполнителей и дирижера. Их композитор фиксирует в партитуре, выписывая ряд примечаний¹⁸.

Согласно указаниям автора, в завершающем шестом проведении дирижером инструментального ансамбля осуществляется концептуалистский жест. Он поворачивается к аудитории слушателей и произносит слово: «Войдите!». Такое

¹⁸ Из партитурного текста:

1. Каждая часть исполняется дважды. Первый раз играет только оркестр. В это время скрипач сидит. За 5 тактов до повтора он встает, берет твердую колотушку вудблока и играет указанные в партитуре 4 такта на вудблоке, после чего идет общая пауза, необходимая для замены колотушки смычком. Далее часть повторяется со скрипкой соло при этом партия вудблока и следующая за ним общая пауза опускаются. Партия челесты при повторе сохраняется. После второго проигрывания части со скрипкой соло следует «coda». В первой части оба проведения выписаны отдельно, во всех остальных частях эти проведения записаны совместно, и все они играют по образцу первой части;
2. Сразу по окончании шестой части, прежде чем снять оркестр, дирижер поворачивается к публике и говорит «Войдите!» (или «Come in!»);
3. Все части исполняются штрихом *sempre legato*;
4. Все части исполняются в пределах динамических оттенков *mp* – *mf*. Необходима дирижерская инициатива в области динамики, обеспечивающая максимальную выразительность деталей при общей однородности динамики.

действие одновременно завершает сочинение в его привычной трактовке и открывает в новом пространстве, осуществляя работу с восприятием материала на подсознательном уровне. Оно способствует появлению новых смыслов и индивидуальных интерпретаций.

Мартынов использует особый принцип, что является одной из особенностей авторского стиля композитора рассматриваемого периода творчества. В его основе заложено использование узнаваемых, так называемых «готовых» музыкальных структур, в которых возможно определение стилистических особенностей конкретного периода в музыкальной культуре, но невозможно уловить индивидуальности композиторского жеста. Кроме этого, здесь просматривается другой смысловой уровень, объединяющий ограниченность и строгость в изложении избранного материала, а также пышность и величие романтической эпохи.

§2. В. И. Мартынов. «Ночь в Галиции»: авторские «архаические паттерны» в многоплановом композиционном воплощении¹⁹

Новый вид минимализма представлен в сочинении Мартынова «Ночь в Галиции» (1996). Созданное для фольклорного ансамбля Дмитрия Покровского,²⁰ оно является одним из ярких примеров новаторской, самобытной работы с фольклорной традицией.

Музыковеды причисляют композицию к сфере *неофольклоризма* и отмечают, что в музыке отсутствуют какие-либо заимствования или цитаты. Находка автора заключается в создании собственной версии архаического фольклорного материала, приближенного к аутентичному, который сочетается с

¹⁹ Параграф содержит материалы статей автора настоящей диссертации [79], [80], [81].

²⁰ «Ансамбль Дмитрия Покровского — экспериментальный ансамбль, созданный в 1973 году музыкантом, педагогом и учёным-исследователем Дмитрием Викторовичем Покровским (1944—1996) при Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР. Первым в СССР и России объединил богатые традиции народной, национальной музыкальной культуры с современными выразительными средствами и способами подачи материала» [127].

приемами репетитивной техники и других музыкальных техник авангарда (сонористики, пуантилизма).

Материал сочинения автор делит на 13 неравных фрагментов, предназначенных для разных групп исполнителей. В сочинении представлены сольные вокальные реплики женских и мужских голосов, ансамблевые и хоровые номера, инструментальные фрагменты струнного состава.

Порядок исполнения непрерывно сменяющих друг друга так называемых разделов/частей, как и состав участников, манера исполнения, визуальное пространство сценического действия, может меняться по инициативе исполнителей. Музыкальная композиция представляет неустойчивую, подвижную конструкцию с открытой формой. Постановки сочинения (с участием Дмитрия Покровского, Татьяны Гринденко и др.) всегда были разными: каждое исполнение вносило свои изменения, относящиеся к последовательности и количеству разделов произведения, составу музыкантов, сценическому действию и т.д.

В произведении отражается главная идея композиторского мышления. Применяемый метод синкретизма, способствующий объединению разных сфер (в данном случае – пения, сценического действия, жестов, танца), позволяет назвать его «концептуалистской акцией» [19, с. 144].

Оригинальная концепция автора с подобным воплощением принципов развития, исполнительских приемов, изменением состава участников в каждом крупном разделе сочинения схожа с закономерностями архаического ритуала, который «предполагает участие всех членов коллектива <...> и всех доступных форм и способов выразительности, образующих своего рода парад всех знаковых систем (естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т.п.) [9, с. 18]».

В сочинении отсутствуют какие-либо ясные признаки жанровой направленности. Как справедливо отмечает Катунян: «Ни один из академических жанровых ярлычков к нему не подобрать. Обряд, концерт, игра, опера, акция – все вместе» [139].

«Ночь в Галиции» написана на тексты В. Хлебникова. В своей музыке композитор не раз обращался к творчеству русского поэта-авангардиста. В 1960–1970-е годы Мартынов создает ряд сочинений на стихи Хлебникова (кантату «Четыре стихотворения В. Хлебникова» (1964), сочинение для ударных «Иерархия разумных ценностей» (1977), представляющее шестичастный цикл, в котором использованы фрагменты из пьесы «Зангези» и поэмы «Настоящее»). В 2009 году появляется «этномифологический перформанс», «ритуальная акция» [148], как называет ее композитор, «Дети Выдры» на тексты «сверхповестей» Хлебникова «Дети Выдры» и «Зангези».

Основой содержания музыкального произведения «Ночь в Галиции» стал сюжет поэмы Хлебникова «Лесная тоска», текст которой практически полностью используется композитором. События поэмы, иллюстрирующие картины жизни персонажей языческой мифологии (Вила, Лешак, Ветер, Русалка и др.) представлены в сочетании с песнями русалок из поэмы В. Хлебникова «Ночь в Галиции²¹», взятыми из «Сказаний русского народа» И. П. Сахарова и «Песней ведьм на Лысой горе» из того же сборника [92].

Рисунок 10 – В. Хлебников. *Ночь в Галиции. Фрагмент.*

Песня	Ла-ла сов! ли-ли соб!
ведьм.	Жун-жан — соб леле.
	Соб леле! ла, ла, соб.
	Жун-жан! жун-жан!

Русалки (держат в руке учебник Сахарова и поют по нему).

Иа но цолк.
Цио на паццо!
Пиц паццо! пиц паццо!

²¹ «Стихотворение “Ночь в Галиции” написано с использованием ведьмовских песен и заклинаний, приведенных в книге русского фольклориста 30–40-х годов XIX в. И. Сахарова “Сказания русского народа”. <...> “заумная” песня русалок вовсе не сочинена, а является обработкой “чародейской песни русалок” у Сахарова. <...> Так же и “песня ведьм” в этом стихотворении восходит к “Песне ведьм на Лысой горе” у Сахарова (“Ла, Ла, соб...Жунжан”))» [101, с. 70].

По словам композитора, в произведении представлено взаимодействие максимально отдаленных и различных по своей функции и происхождению компонентов и приемов. Идея Мартынова заключается в объединении элементов архаики и современной, минималистской техники письма.

Мартынов, исключая ряд коротких эпизодов, компилирует фрагменты текста в нужной для него последовательности. В общей композиции сочинения текст распределен по разделам следующим образом.

Таблица 2. В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. Структура сочинения.*

Литературные источники	Разделы/части	Герои
«Песня ведьм на Лысой горе» «Ночь в Галиции»	1. ААА ООО ЭЭЭ ИИИ УУУ	Песня ведьм Русалки
«Лесная тоска»	2. Пали вои полевые на речную тишину	Вила
	3. Твои губы – брови тетерева	Лешак
	4. Ты, это, ветер, ты?	Вила
	5. На обрыве, где гвоздика	Ветер
	6. Беру в свидетели потомство	Вила
	7. Всюду тени те, меня тянете	Русалка
	8. Там не та темнота, вы ловите мошек стада	Ветер
	9. Как черный ветер	Старик
«Ночь в Галиции»	10. С досок старого дощаника	Русалка
«Лесная тоска»	11. Слышишь, ветер, слышишь ужас	Русалка
	12. Ля ля ля, девушки, ля!	Девы
	13. Поспешите, пастушата!	Утро

Драматическое действие в поэме представлено главным действующим лицом Вилой, которая отправляется спасти Русалку из сетей Рыбака и сама оказывается в плену. Композитор, рассматривая с позиции его главной авторской

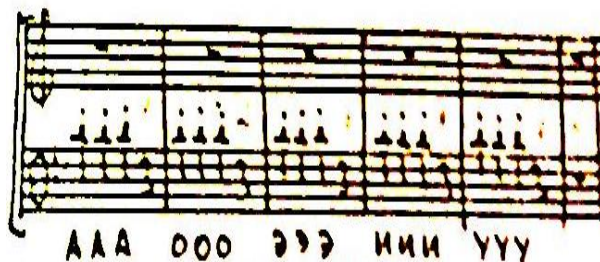
концепции «смерти авторства», сравнивает сюжетную линию с историей формирования музыкального искусства, приблизившегося к трагическому завершению пути своего развития. По словам автора, изложенным в буклете к диску с его музыкой: «К концу средневековья музыка стала изменять своим соседям по квадривиуму — арифметике, астрономии и геометрии. Музыка сблизилась с грамматикой, риторикой и диалектикой — дисциплинами, образующим тривиум, за что и понесла суровое наказание, попав в сети литературы. На протяжении всего нового времени подобно хлебниковской русалке музыка изнемогала и билась в этих коварных сетях» [134].

С незначительными сокращениями композитор использует точные цитаты текста поэм Хлебникова, добавляя к ним измененные фразы ведьмовской песни. Модификация текста происходит благодаря удалению слов из строки и смены порядка их последовательности.

Рисунок 11 – И. П. Сахаров. *Сказания русского народа – Сказания о чародействе. Песня ведьм на Лысой горе. Фрагмент.*

А. а. а.—о. о. о.—і. і. і.—э. э. э.—у. у. у.—е. е. е.
Ла, ла, собъ, лі, лі, собъ, лу, лу, собъ!
Жунжанъ.

Рисунок 12 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 1ч. Авторская версия музыкального воплощения, представленного выше фрагмента текста «Песни ведьм на Лысой горе».*



Сочинение Мартынова становится воплощением магических, ритуальных действий, погруженных в среду архаического фольклора. Сценическая постановка произведения в Зале Чайковского (2003 года) с перформансом художника авангардного направления, отражающего в своих работах традиции русского

концептуализма, Франсиско Инфанте-Арана воссоздала визуальное воплощение различных ритуальных действий в виде «магических хороводов и почти шаманских таинственных игр» [139]. Главным символическим персонажем мифологического повествования сочинения становится Ви́ла (*образ-символ*), представленная в процессе развития сюжетной ситуации как знак гибели (конца времени авторской музыки).

В композиции произведения главная роль отводится литературному тексту, представленному в виде отдельных букв и разного рода их авторских сочетаний.

Примеры музыкальных сочинений с воплощением схожих приемов обрядовой архаики и ритуальных действий встречались ранее в музыке русских композиторов. Наиболее яркое отражение они нашли в начале XX века в балете И. Ф. Стравинского «Весна священная». Ритуальность в балете воплощается в персонализированных героях (Старуха в беличьем меху («архетип смерти»), Старейший-мудрейший («архетип мудреца»)), ряде эпизодов («Весенние гадания. Пляска щеголих», «Шествие Старейшего-мудрейшего» и др.).

Элементы древнего кругового обрядового танца, представленного в сочинении Мартынова, применялись в музыкальной культуре XIX века. Так, например, в опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» «в финальном появлении Ярилы с человеческой головой и хлебным снопом и записанный не однажды обряд призывания лета» [142].

Пример воплощения магических, ритуальных действий был реализован и в инструментальной музыке: фантазия для симфонического оркестра «Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского и другие.

Возвращаясь к произведению Мартынова, рассмотрим технологические особенности его воплощения.

Звуковысотная организация сочинения опирается на модально-тональный принцип, в котором ощутимо преобладание модальности. Музыкальный материал основан на звукоряде Подгалянского лада («in D»), который представляет мажорный лад с высокой IV и низкой VII ступенями. В некоторых источниках он имеет название лидийско-миксолидийский. Различные приемы работы с ним,

используемые автором, способствуют формированию музыкального языка композиции.

Рисунок 13 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. Звукоряд Подгальянского лада.*



В виде последовательного поступенного движения, захватывающего практически все ступени гаммы, звукоряд появляется лишь один раз в конце первой части после продолжительного инструментального эпизода у струнных. Остальной материал сочинения, исключая последнюю часть (13 р. – G-dur) и ряд эпизодов внутренних разделов, основан на коротких отрезках лада (малообъемных ладовых структурах), «дооктавных формул-попевок» [46, с. 71] диатонического свойства.

По выражению Катунян, в композиции используется: «Подгальянский лад, гемииольные миксты с архаичной праславянской сербско-польско-гуцульской семантикой. Композиция построена на стилевых градациях: от минималистских первоэлементов, то есть звуков-точек-фонем – через формулы-попевки – к песням – те же вновь рассыпаются на звуки-точки. Кругооборот замыкается» [46, с. 71].

В произведении лад выступает в качестве одного из главных конструктивных элементов (наряду с ритмом). Самостоятельной структурной единицей звуковысотной организации становится один звук. Формирование мотивов/фраз в каждом разделе сочинения осуществляется путем постепенного добавления высотных единиц, а также их объединения в группы в виде различных вертикальных структур (интервалов, кластерных созвучий и т.д.). Разнообразные способы горизонтального и вертикального взаимодействия звуковысотных единиц влияют на принципы организации музыкальной ткани (фактуры).

Рисунок 14 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 1ч. «Пускай к пню тому прильнула туша белая овцы».*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Ночь в Галиции. 1ч. «Пускай к пню тому прильнула туша белая овцы»". The score is written on multiple staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ТУША БЕЛАЯ ОВЦЫ" and "И К СВИ РЕЛИ ПРОТЯНУЛА ОБНАУЧЕННЫМ РЕЗЦЫМ". Below it are several staves of accompaniment, including a piano part with chords and a bass line. The score is written in a clear, legible hand.

В начале первой части композитор показывает возможности работы с тоном «D». Первоначальное изложение фразы песни ведьм, представляющей отдельные звуки, осуществляется в виде оstinатно повторяющихся коротких мотивов, состоящих из одного звука «D» в переключках между отдельными голосами. Сохраняя репетитивный принцип, автор добавляет другие голоса и излагает мотив у разных групп исполнителей-вокалистов в виде канона, постепенно уплотняя монодийную фактуру. Нарушение унисона создается благодаря их временному несоответствию в результате разного порядка вступления каждого из них.

Репетитивный метод становится главным технологическим принципом композиции. В сочинении он представлен в виде точной и вариантной повторности новых мелодических ячеек каждого раздела и разного рода гармонических созвучий, основанных на звукоряде Подгальянского лада.

По утверждению Григорьевой, которая ссылается на исследование Катунян, в сочинении Мартынова минимализм представлен как репетитивный принцип, включающий аддицию, субтракцию и принцип бинарных оппозиций в рамках числовых прогрессий в сторону увеличения или уменьшения в зависимости от раздела формы (1-8/8-1) [19, с. 147].

В последующих разделах первой части (фрагментов введения нового литературного текста) и далее Мартынов постепенно добавляет другие звуки (d a c e fis...), создавая новые мотивные варианты. Начиная с повторов отдельных звуков («точек-фонем»), которые появляются снова в завершающей части композиции, мотивы разрастаются до продолжительных фраз и песенных строфических структур (13 р. – «Поспешите, пастушата!») в последующих разделах формы.

В музыкальной ткани появляются квартовые (1р. – «и о и а о и о и а о и о и а цолк»), секундовые («Пали вои полевые...»), кварто-секундовые (1р. – «и о и а о...»), терцово-секундовые («раухадо рындо...»), квинтовые и другие дооктавные мотивы. Эпизодически их появление сопровождается последующим поступенным заполнением скачка в различных вариантах на фоне тянущегося звука «d» в виде педали или речитации текста на одном звуке у солиста или ансамблевой группы.

В вокальной и инструментальной партиях фрагменты лада или его отдельные звуки приобретают разные формы изменений. Для каждой части и ряда разделов внутри одной части автор использует определенный прием работы с избранным числом звуков (от одного до целого звукоряда), создавая новые мелодические обороты. В некоторых случаях такие методы предназначаются для образования внутренних построений, имеющих узнаваемые жанровые признаки (народная песня, барочная полифония свободного стиля, пасторальная музыка (13 р. – «Поспешите, пастушата!») и др.).

Так, например, во второй части сочинения нотация малообъемного секундового мотива указывает на скользящее, глиссандирующее движение звука без четкой темперации, приближена к типу исполнения фольклора.

Рисунок 15 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции*. 2ч. «Пали вои полевые на речную тишину».



Наряду с этим автор использует интонации гетерофонного склада, которые отражают другие типы организации музыкальной ткани, применяемые в фольклоре (4р. – «И о и а о...» и др.).

Рисунок 16 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции*. 4ч. «И о и а оцолк».

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics under the vocal line are: ПАСЕ-НУТЬ. The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics under the vocal line are: И О И А О И О И А О И О И А ЦОЛК. There is a handwritten '3 рел.' in the upper right corner of the second system.

Фрагменты материала пятой части, изложенные у струнных, воплощают работу композитора с полифоническими приемами. В нем представлены все ступени лада. Первоначально изложенные имитации с постепенно сокращающимся временным интервалом вступления голосов (1-4тт., 5-6тт., 7-8тт., 9-10тт.) переходят в канон на фоне выдержанной квинты (d-a) в нижней партии инструментального ансамбля (тт.11–16..).

Рисунок 17 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 5 ч. «И о и а о...»*

Модальный принцип звуковысотной организации сочинения становится преобладающим. Внешний облик фрагментов звукоряда предполагает индивидуальный графический рисунок. Они изображены в виде последовательности различных мелодических отрезков, вертикальное взаимодействие которых способствует возникновению созвучий с увеличенными и уменьшенными интервалами, а также гармонических вертикалей, основу которых составляют интервальные сочетания с октавными дублировками у разных пар голосов.

Рисунок 18 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 5 ч. «Что же волосы развеяв».*

The image shows a page of handwritten musical notation for a string ensemble. It features five staves, each labeled on the left: V-ni I, V-ni II, V-cl, Cello, and Bassi. The notation is primarily rhythmic, consisting of groups of notes with stems and flags, often beamed together. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation is consistent across all staves, suggesting a homophonic texture.

Использование новых типов письма, предназначенных для разнообразных исполнительских составов (вокальных и инструментальных ансамблевых групп), способствует расслоению музыкальной ткани сочинения. Материал распадается на отдельные, фактурно замкнутые пласты со своим индивидуальным тематизмом. Иногда они взаимодействуют между собой, создавая различные сонористические эффекты.

Особое значение в произведении уделяется метру и ритму. Музыкальный материал развивается не только в рамках строгой четырехдольной метрической структуры, но и вне ее (завершение 2ч. – эп-д струнного ансамбля; 4ч. – «Ты это ветер...»; 6ч. – «Ах, Вила...» и др.)

Рисунок 19 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции*. 4ч. – «Ты это ветер...».



В условиях регулярного метра композитор использует различные ритмические структуры не всегда совпадающие с закономерностями данного размера. В первой части оstinатно повторяющийся звук «D» (1ч. – «Ааа ооо...») имеет разную ритмическую организацию. В момент вступления четырехголосия и далее в партии нижнего голоса к каждой длительности добавляется точка. Происходит увеличение ритмической фразы благодаря добавлению к каждой ноте одной восьмой длительности. Такая организация ритма способствует «отставанию» сильной доли на добавленную длительность, создавая полиритмический эффект. Если отдельно рассмотреть метрическую организацию каждой линии, опираясь на изначально заданный мотив (♩♩♩), то можно увидеть,

что развитие верхних голосов в четырехдольном метре (4/4) соотносится с трехдольным метром нижнего голоса (6/4).

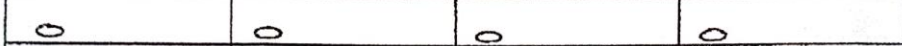
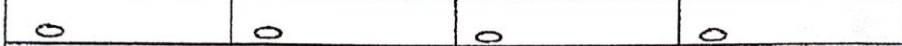
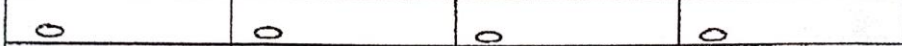
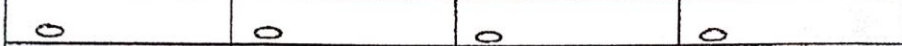
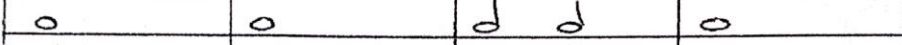
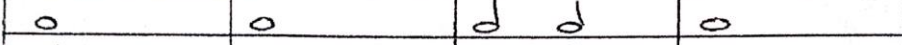
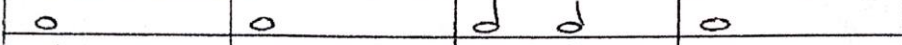
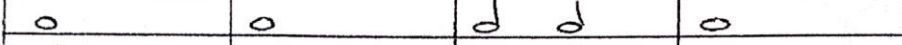
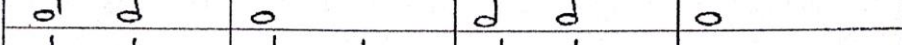
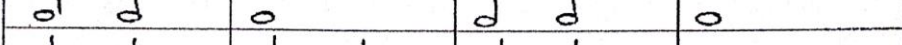
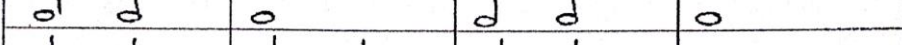
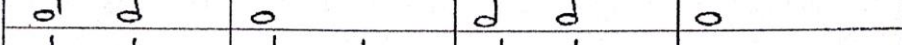
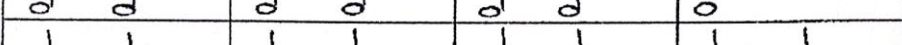
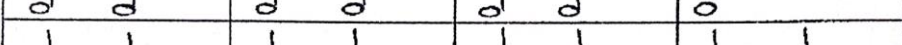
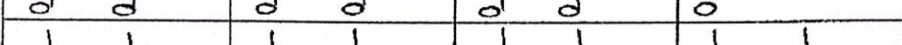
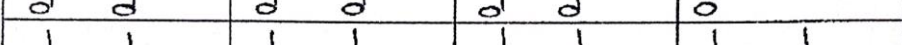
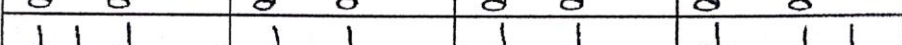
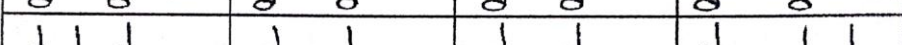
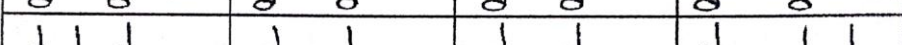
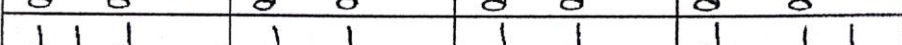
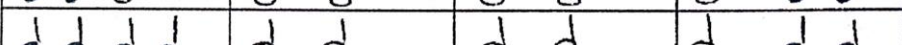
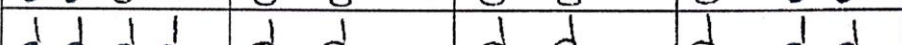
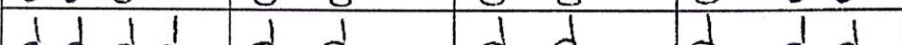
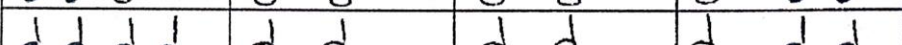
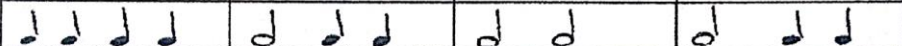
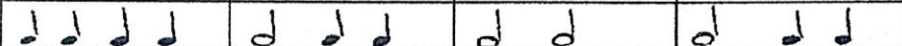
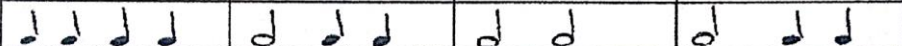
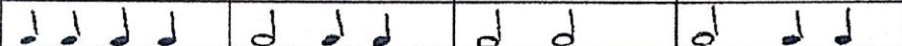
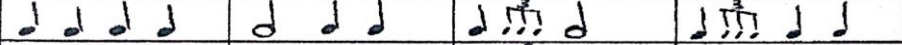
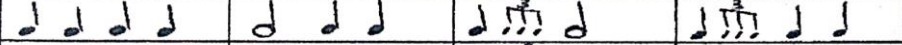
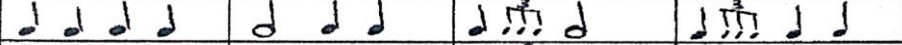
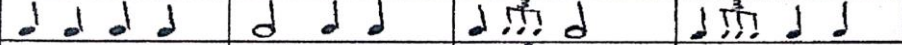
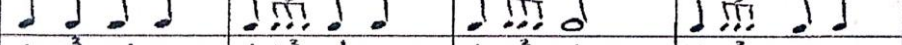
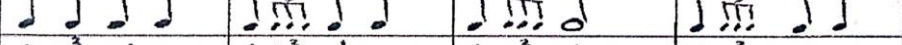
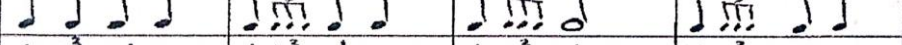
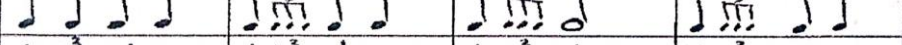




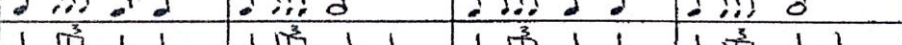
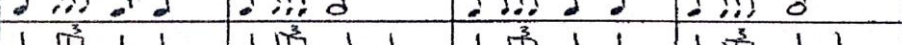
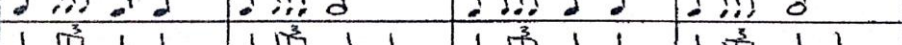
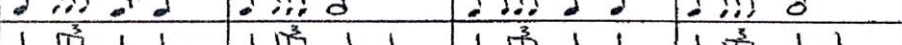
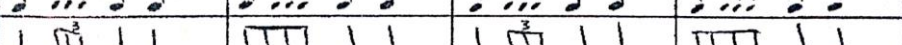
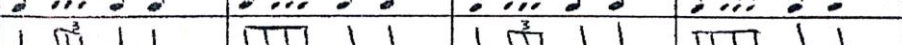
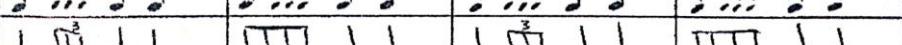
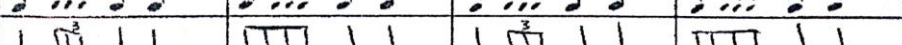
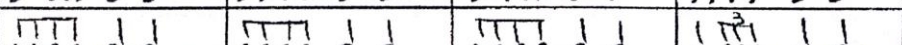
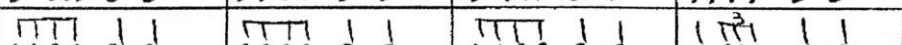
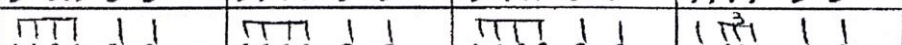
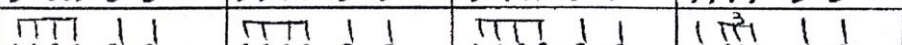
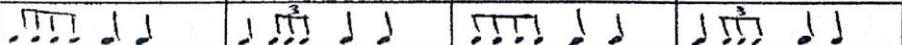
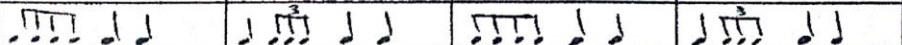
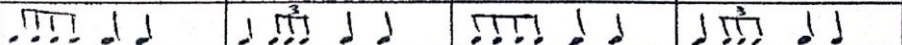
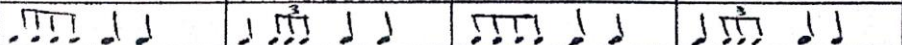
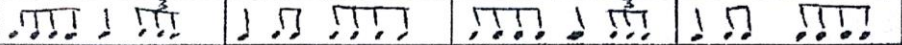
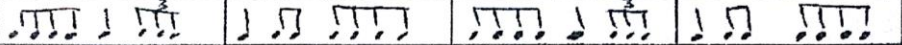
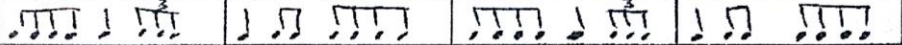
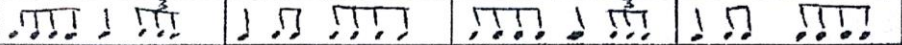
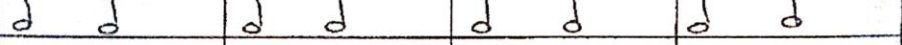
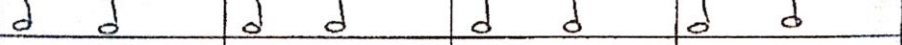
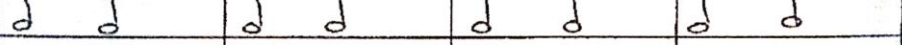
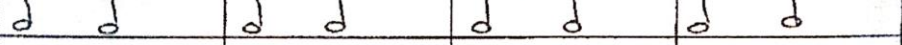












Рисунок 20 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 1ч.* – «Ааа ооо эээ иии ууу».

Кроме этого, композитор использует прием смещения сильной доли вступления фразы на другие доли такта. Используя репетитивный принцип, при каждом новом повторе мотива происходит его сдвиг на одну долю вперед. Мотив повторяется до тех пор, пока момент его вступления не захватит все доли такта. После незначительного высотного преобразования мотива путем добавления одной ноты этот принцип повторяется без всяких ритмических изменений. Работу с данной ритмической фигурой автор осуществляет в последующих разделах первой части.

Рисунок 21 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 1ч.* (порядок вступления первого мотива).

Одним из способов развития музыкального материала при стабильной, малоподвижной звуковысотности является работа с ритмическим рисунком. В завершающем инструментальном разделе первой части автор использует разные типы ритмических структур. Небольшие, четырехтактовые фрагменты музыкального текста представлены в виде девятнадцати ритмических вариантов.

Таблица 3. В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции I ч.* (схема).

V-ni I, V-ni II, V-le, Celli, Bassi				ТАКТЫ
				тт. 295
				тт. 307
				тт. 315
				тт. 323
				тт. 327
				тт. 331
				тт. 335
				тт. 339
				тт. 343
				тт. 347
				тт. 351
				тт. 355
				тт. 360
				тт. 364
				тт. 368
				тт. 372
				тт. 376
				тт. 380
				тт. 384

В завершающей части сложные ритмические структуры и разнообразные звуковысотные преобразования развивающих, срединных построений возвращаются к простым, изначальным конструкциям.

Таким образом, стиль opus-композиции Мартынова обусловлен авторской концептуальной идеей, определяющей выбор материала и принципы работы с ним. Музыкальная ткань иллюстрирует элементы ритуальной символики литературного текста, в основе которых заложена последовательность отдельных

букв магического алфавита «Песни ведьм на Лысой горе», выражающая высший мировой порядок, периодически сменяющийся речитативными фрагментами и песнями героев земного мира.

В сочинении используются элементы архаического фольклора, на основе условий которых возникают его авторские образцы, а также приемы минималистской музыкальной техники (аддиции, репетитивности, принципа бинарных оппозиций) с элементами других техник письма, сопровождаемые различными визуальными эффектами.

Как отмечает Катунян, опираясь на устные комментарии композитора, в произведении: «в игровой структуре он воплощает идею нового синкретизма – того, что означает конец автономного опуса музыки. Так что конец времени композитора – это начало времени открытого проекта, “нового эпоса, нового фольклора, нового ритуала”» [47, с. 125].

§3. В. А. Екимовский. «В созвездии Гончих Псов»: «проекция звездного неба» как главный структурный принцип музыкальной композиции²²

Показательным примером воплощения концептуализма в творчестве Екимовского является Композиция 44 «В созвездии Гончих Псов» для трех флейт и магнитофонной пленки (1986).²³ Она раскрывает реализацию многообразных авторских замыслов (технических, содержательных) в пространстве одной концепции.

Аналогичную технологию сочинения, с точки зрения автора, никто никогда не использовал. Оно представляет уникальный образец музыкального выражения, в основе которого лежит совокупность технических компонентов разных видов искусства.

²² Параграф содержит материалы беседы с В. А. Екимовским [143].

²³ Сочинение было создано по заказу друга композитора, проживающего в Югославии, для Трио флейт Нови Сада.

Партитура произведения написана в виде круга, воссоздающего карту северного полушария звездного неба. Схожие примеры нотного текста встречались ранее в музыке отечественных и зарубежных композиторов (Э. В. Денисов «Пение птиц» (1969), партия солиста выписана в виде концентрических колец; Дж. Крам «Makrokosmos I-II (twelve phantasy pieces after the zodiac» (1972); Кнайфель «A prima vista» («С листа») для четырёх исполнителей на пяти группах ударных (1972); Ф. Караев «Соната для двух исполнителей» (1976)). Однако, по мнению Екимовского, идеи существующих сочинений совсем иные. Они представлены как абстрактные явления подобно простому визуальному чертежу или схеме, в то время как у него отражена проекция звездного неба.

В заголовке сочинения композитор помещает название созвездия северного полушария «Гончие Псы», при этом отмечая, что оно является всего лишь ярким названием, не выражающим никаких смысловых уровней композиции.

В партитуре с помощью нотного текста он фиксирует расположение созвездий, ориентируясь на карту северного полушария. Несмотря на это, музыкальный материал включает созвездия не только северного полушария, но и южного. Такие действия композитора объясняются использованием хронологического принципа, при котором в партитуру добавляются созвездия по этапам возникновения. Установленные им, количественные ограничения музыкальных мотивов, визуально отражающих созвездия, способствуют исключению определенного их числа путем случайного отбора.

Екимовский опирается на известный в настоящее время каталог созвездий, насчитывающий восемьдесят восемь образцов. Он обращается к первоначальному звездному перечню из сорока восьми созвездий, знакомому со времени Клавдия Птолемея, который использует практически целиком, включая в нотный текст двенадцать зодиакальных созвездий (Овен, Телец, Близнецы, Рак, Лев, Дева, Весы, Скорпион, Стрелец, Козерог, Водолей, Рыбы) и все остальные (Большая Медведица, Малая Медведица, Дракон, Цефей, Волопас, Северная Корона, Геркулес, Лира, Лебедь, Кассиопея, Персей, Возничий, Змееносец, Змея, Стрела,

Орел, Дельфин, Малый Конь, Пегас, Андромеда, Кит, Орион, Заяц, Большой Пес, Малый Пес, Корабль Арго (Корма, Паруса), Гидра, Чаша, Ворон, Центавр, Волк, Южная Рыба и Волосы Вероники, впоследствии добавленные астрономом Кононом), и исключая пять созвездий из полного списка (Треугольник, Эридан, Корабль Арго (Киль), Жертвенник, Южный Венец) [121, с. 7].

Затем композитор добавляет созвездие Голубь, найденное Августином Ройе в 1679 году в числе остальных четырех созвездий (Южный Крест, Малое Облако, Большое Облако, Муха), которые Екимовский пропускает.

Из следующего этапа открытия новых созвездий (1960), принадлежащего польскому астроному Яну Гевелию, Екимовский использует ряд созвездий (Жираф, Лисичка, Ящерица, Секстант, Малый Лев, Щит, Малый Треугольник, Ветвь, Единорог), исключая созвездия Гончие Псы и Рысь [121, с. 8].

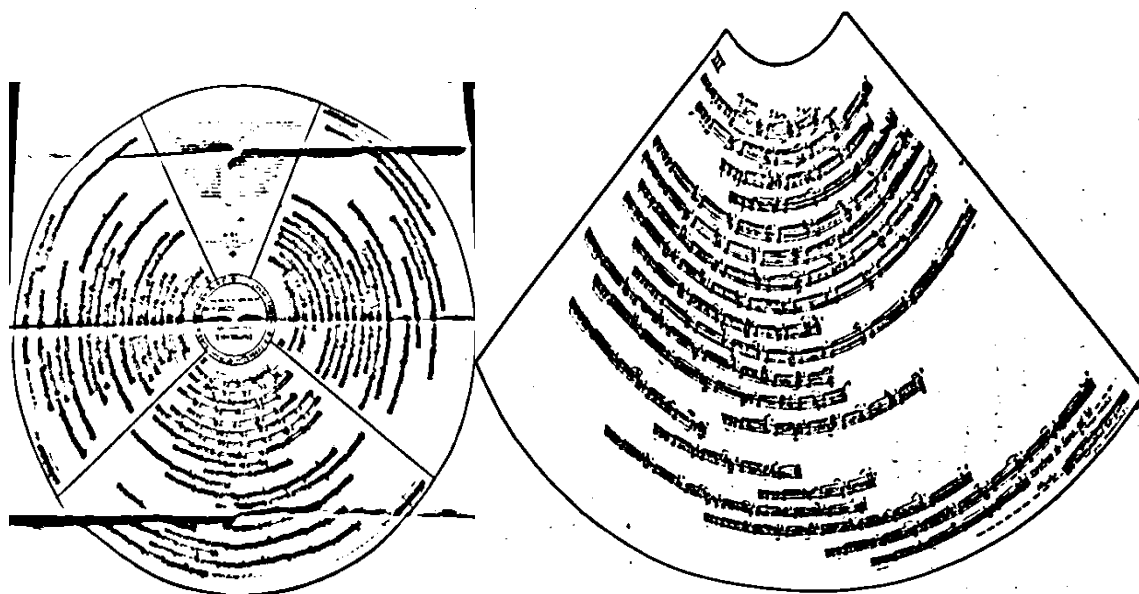
Также автор включает несколько созвездий южного полушария. Их Никола Лакайль создал в середине XVIII века (Скульптор, Печь, Компас, Насос).

Партитура разделена на три сегмента, в которых созвездия упорядочены особым образом (Приложение А. Таблица 4).

Каждый из трех сегментов партитуры предназначен персонально для одного флейтиста. Кроме этого, в окружность помещены авторские комментарии для трех исполнителей на флейте²⁴.

²⁴ Из авторского комментария: «Все исполнение сопровождается шумом эфира, записанным с радиоприемника на магнитофонную ленту с произвольными колебаниями динамического уровня от *pp* до *mf*. Шум эфира вводится микшером за несколько секунд до начала игры и уводится микшером спустя несколько секунд после окончания. Каждый исполнитель играет всю свою партию подряд и целиком, затем повторяет ее фрагменты в произвольном порядке. Заканчивается сочинение в любом месте по договоренности исполнителей, но обязательно с одновременным переходом на заключительную фразу (*finale*). Вместо шума эфира можно использовать авторскую магнитофонную пленку с записью фона, сделанного на синтезаторе» [43, с. 84].

Рисунок 22 – В. А. Екимовский. *В созвездии Гончих Псов. Партитура/третий сегмент.*



В сегментах расположены небольшие нотные фрагменты, приблизительно фиксирующие расположение созвездий на карте. В каждом насчитывается по 20 так называемых музыкальных мотивов, которые последовательно воспроизводятся музыкантами от середины к краям.

Музыкальный материал композиции выражен преимущественно в технике минимализма, которая сочетается с принципами алеаторики и сонорики. Алеаторная музыкальная техника возникает после первоначального экспонирования двадцати нотных фрагментов каждого сегмента при повторном исполнении, о чем свидетельствуют авторские пояснения, воплощая «напластование однородных <...> фактурных фигур, которые повторяются энное число раз без особой координации по вертикали на протяжении так или иначе ограниченного временного отрезка» [117, с. 413]. Сонорный эффект создается благодаря присутствию дополнительного источника звука.

Рассмотрим подробнее приемы работы Екимовского в стилистике минимализма.

Композитор формирует простейшую музыкальную ткань, основанную на первоэлементе музыки, в частности звуке «е» первой октавы. Все элементы, на которые расслаивается материал, состоят из различных повторов этого звука с

добавлением коротких более высоких звуков, дополняющих общий фон и художественную атмосферу авторского замысла.

В каждом случае нота «е» представлена в виде многократного повтора (от 3 до 6 звуков) в различных ритмических комбинациях восьмых и четвертных длительностей, которая впоследствии преобразуется в долгие половинные звуки. При этом минимализм в композиции исключает принцип репетитивности как основного технического метода развития. Несмотря на ограничения используемого материала, короткие построения не воспринимаются в качестве паттернов, так как не несут функционального подобию, а являются самостоятельными, обновляясь с каждым новым повтором.

Путем разных сочетаний коротких длительностей, автор определенным образом фиксирует названия созвездий с помощью азбуки Морзе. По словам Екимовского, шифровка нот, представленная в воплощении точек и тире, осуществляется с помощью четвертных и восьмых длительностей (четверть – тире, восьмая – точка). Количество белых «тянующихся» нот, как отмечает композитор, соответствует количеству букв или слогов в названии созвездия (Приложение А. Таблица 5).

Фактурные элементы каждого сегмента, исполняемые сверху вниз (как это показано в схеме), последовательно отражают созвездия. После так называемого экспозиционного фрагмента, охватывающего первоначальный показ всех двадцати созвездий каждого сегмента, музыканты повторяют их в любом порядке. В этот момент в музыке наряду с динамической алеаторикой, наличие которой выражают авторские пояснения в партитуре, появляется тематическая алеаторика²⁵. Случайный переход от одного музыкального фрагмента к другому создает множество мотивных соотношений в разное время и способствует возникновению различных созвучий. Продолжительность алеаторной техники

²⁵ «Тематическая алеаторика: выбор того или иного тематического фрагмента (блока, квадрата) зависит от исполнителя. <...> Тематическая алеаторика может носить характер комбинаторики» [42, с. 133].

имеет временные ограничения, так как завершает сочинение момент синхронного исполнения музыкантами последней фигуры в каждой партии.

Этот материал взаимодействует с принципами сонорики, присутствующими в произведении изначально. Они возникают благодаря использованию разного рода концептуальных приемов, основанных на работе с дополнительными элементами. Согласно идее композитора, тембр флейт должен постоянно взаимодействовать с искусственным (записанным) звуком так называемого «шума эфира» в виде различных шорохов, скрипов, щелчков, подобных радиопомехам, которые не имеют установленной звуковысотности. Воспроизведение шумового фона осуществляется благодаря заранее подготовленной магнитофонной пленке, записанной с помощью синтезатора.

Присутствие сонорной техники в композиции отмечает исследователь Шульгин. «Вся звуковая ткань сочинения решена как сонорная структура, в которой взаимодействуют два относительно самостоятельных пласта: фоновый – сонорно-шумовая субструктура (ее конструктивные элементы – эфирные сонорошумы, зафиксированные и проигрываемые на магнитофонной пленке) и ведущий – субструктура, конструктивными единицами которой являются “соноры-линии” и “соноры-точки”», – отмечает он [122, с. 359].

Благодаря различным приемам работы с материалом (рассмотренным ранее) медитативная музыка композиции воплощается в открытой форме как непрерывный, длящийся установленное время процесс, в котором все элементы музыкального языка воспринимаются в совокупности. Главным принципом развития сочинения становится отражение пребывания в определенном состоянии, в атмосфере безграничного космического пространства. Шульгин, пытаясь найти в музыке композитора подобие музыкальной формы, приближенной к классическим образцам, определяет ее как *«ограниченно-алеаторические свободно-канонические вариации»* [122, с. 359].

Другой концептуальный прием, без присутствия которого невозможно полностью показать авторский замысел произведения, выражен в визуальном эффекте. Композитор уточняет, что исполнение должно осуществляться в полной

темноте, исключая небольшой свет лампы на столе для исполнителей, где лежит партитура. При этом необходимо создать имитацию мерцания звезд с помощью различных световых технологий (осветительных систем для декоративного освещения) или исполнять сочинение в Планетарии.

Обобщая рассмотренные особенности сочинения, можно говорить о воплощении в нем черт концептуального искусства, характерных для музыки Екимовского.

Стиль сочинения представляет не имеющий аналогов образец музыкального высказывания, основанный на экспериментальном принципе. Идея шифровки букв алфавита в музыкальном тексте отражена в совокупности различных стилистических элементов.

В произведении по-новому представлена музыкальная техника письма, гармонично объединяющая минимализм, алеаторику и сонорику.

Кроме этого, в сочинении присутствуют визуальные и шумовые эффекты, в ряде случаев являющиеся принадлежностью других видов искусства, а именно: партитура в виде круга, наглядно отражающая проекцию полушарий звездного неба (несмотря на схематичность и условность); включение дополнительного источника звука, воссоздающего шум эфира; имитация звездного неба различными световыми приемами, либо использование специального сценического пространства, создающего необходимую художественную атмосферу произведения.

Композиция 44 «В созвездии Гончих Псов» является ранним образцом нового направления в творчестве Екимовского, в которой композитор вырабатывает и применяет определенные композиционные приемы, называемые им концептуальными чертами. Они станут неизменными, устойчивыми элементами музыкальных замыслов последующих лет.

§4. В. А. Екимовский. «Лебединая песня № 1, № 2, № 3»: многообразие композиционных структур в воплощении литературной программы²⁶

В 1996 году Екимовский создает цикл из трех концептуальных пьес, каждой из которых дает порядковый номер и называет «Лебединой песней» (Композиция 72. Лебединая песня для струнного квартета; Композиция 73. Лебединая песня для струнного квинтета, дирижера и магнитофонной пленки; Композиция 74. (виртуальная) Лебединая песня для ундецимета духовых).

Сочинения, пронизанные общей идеей, различны по стилистике, жанровой направленности, характеру и инструментальному составу. Все они являются самостоятельными, завершенными произведениями, которые обычно исполняются отдельно. Объединяющим элементом цикла служит литературная программа, основанная на сюжете басни древнегреческого баснописца Эзопа (VI в. до н. э.)²⁷. В ней излагается легенда о лебедь, поющем последнюю «предсмертную» песню. Умирая, лебедь подобно певчим птицам издает прекрасные мелодичные звуки. Выражение «лебединая песня» в отношении художественного процесса принято считать последним успешным достижением, итогом проявления творческих способностей.

Сюжет литературного первоисточника, положенный в основу всех «Лебединых песен» Екимовского, становится определяющим фактором в формировании композиционной структуры сочинений. Раскрытие содержания художественного названия в каждой композиции представлено индивидуально.

В первой песне (Композиция 72) идея трагичного финала (прощания с реальностью и гибели), переданная предсмертной песней умирающего лебедя,

²⁶ Параграф содержит материал статьи автора настоящей диссертации [78].

²⁷ «Выражение “Лебединая песня” впервые применяется в одной из басен легендарного баснописца Древней Греции Эзопа (VI век до н. э.). <...> Поэт имел в виду легенду, согласно которой лебеди, эти непевчие, “молчащие” птицы, за несколько мгновений до смерти обретают голос, и это предсмертное пение лебедей удивительно красиво» [93, с. 207].

отражена в завершающем типе изложения музыкального материала, в основе которого последовательность различных видов кадансового квартсекстаккорда.

Вторая песня (Композиция 73) является подобием жанра реди-мейд в музыкальном изложении. Композитор использует материал последнего сочинения Бетховена, представляющего фрагмент первой части струнного квинтета (24/16 тт.)²⁸. Екимовский инструментует нотный текст, изменяя последовательность тактов, которая варьируется с каждым исполнением. Кроме этого, авторский замысел дополняется другими концептуальными приемами в виде определенных звуковых эффектов и визуальных действий. Как выражает свой замысел композитор: «Постепенно я стал добавлять паузы, плюс ко всему дал фон, записанный на компьютере – четыре последние ноты – ми-ре-соль-до. Потом я подумал, что нужно это немножечко театрализовать. И вот, выходит дирижер, который дирижирует этим квинтетом. Сначала все нормально. Потом дирижер начинает ошибаться. Он имитирует глухоту, вставляя слуховой аппарат. В общем, всякая чушь, которая связана с тем, что он уходит из жизни» [143].

Третья песня, называемая автором *виртуальной* композицией, представляет перформанс с полным отсутствием музыки и музыкального материала. В ней композитор создает авторский литературный текст со своей интерпретацией легенды о лебеде. Подобно музыкальным идеям Джона Кейджа, композиция сосредоточена на фиксации различных звуков и шумов в пространстве тишины. Во время исполнения перформер в полном безмолвии читает отрывок текста.

Во всех композициях, самобытно воплощающих содержание авторской художественной идеи, очевидно присутствие черт музыкального концептуализма. Первая часть цикла (Композиция № 72) несмотря на традиционность изложения музыкального материала, не утрачивает принадлежности к этому направлению. Музыкальный концептуализм в ней представлен разными приемами воплощения. Прежде всего, в музыкальном материале и способах его развития.

Произведение написано для струнного квартета. Новый индивидуальный проект, основанный на рациональном типе мышления, выражен в завершающем

²⁸ «Letzter musikalischer Gedanke»

принципе изложения музыкальной ткани всего сочинения. По замыслу автора, реализация концептуальной идеи сочинения заключается в quasi-импровизации на basso ostinato, в качестве которого выступает кадансовый квартсекстаккорд. Завершающий тип изложения пронизывает весь материал сочинения, объединяя короткие фрагменты музыкальной ткани, в которых представлены различные кадансовые обороты.

Композитор не ограничивается новыми способами работы с музыкальным материалом. В воплощении идеи присутствует и другой концептуальный прием. Завершением небольших фрагментов произведения становится театрализованный жест, выполненный одним из исполнителей. В порядке определенной очереди, установленной музыкантами, каждый из них артистично бросает партитурный лист на пол. Последний брошенный лист, согласно идее композитора, должен напоминать абрис лебединого крыла.

Обратимся к музыкальному материалу сочинения. Учитывая вышеперечисленные особенности нового творческого замысла Екимовского, рассмотрим подробнее воплощение в нем индивидуальных черт авторского музыкального концептуализма, выраженных в новой организации структурных и технических принципов, которые способствуют неповторимому музыкальному выражению художественного образа.

В Композиции 72 практически невозможно установить очевидных жанровых и стилистических признаков. Структурная организация текста, основанная на взаимодействии отдельных элементов музыкального языка, формируется весьма свободно, о чем свидетельствует высказывание автора. «Даже стилистика – святая святых композиторской атрибуции – здесь невероятно пестрая и абсолютно бессистемная: авангард – не авангард, традиция – не традиция, стилизация – не стилизация, кич – не кич...», – говорит он [43, с. 262].

Материал квартета представлен в виде двух крупных разделов. Первый раздел контрастно-составного типа показан континуальным проведением пяти эпизодов, имеющих индивидуальные черты (первый эпизод – тт. 1–14; второй эпизод – тт. 15–36; третий эпизод – тт. 37–67; четвертый эпизод – тт. 68–76; пятый

эпизод – тт. 79–93). Экспонирование эпизодов сменяется крупным (вторым) разработочным разделом (тт. 94–195), в котором композитор использует музыкальную ткань с отдельными, небольшими вкраплениями материала эпизодов первой части.

Таблица 6. В. А. Екимовский. Лебединая песня 1. Схема композиции сочинения
(все эпизоды обозначены прописными буквами)

1 раздел						2 раздел
A	B	C	D	E	F	C/B...A..B..D..E..C
тт. 1–93						тт. 94–196

Свободная структура сочинения, воплощенная в многоплановости, разной функциональной направленности компонентов, способствует возникновению нескольких точек зрения к ее интерпретации, как в отношении всей композиции, так и отдельных внутренних построений. В произведении можно выделить два плана, первый из которых представлен фактурными вариациями на *basso ostinato*; второй – формой рондо.

Применение полифонических вариаций, идущих от жанров пассакалии и чаконь, Екимовский осуществляет с новыми художественными решениями. Композитор сохраняет присутствие кадансовости, при этом сокращает мелодический ход до одного звука, намеренно отказываясь от последований с поступенным движением от I к V ступени и наоборот. Каждый эпизод сочинения изображен в новом фактурном варианте.

Рисунок 23 - В. А. Екимовский. Лебединая песня 1. (тт.1 – 2).



Порученный тембру виолончелей, в ряде случаев он является составной частью аккордовой вертикали, определяющей ее функциональную окраску (когда

это возможно), гармонического или мелодического интервала, а также элементом ритмической фигуры или отдельным самостоятельным звуком.

В Композиции условно можно выделить тему, семь вариаций, в некоторых случаях имеющих фактурное сходство, и коду, основанную на материале

отдельных элементов всех разделов.

Тема	тт. 1–14
1 Вар.	тт. 15–36
2 Вар.	тт. 37–67
3 Вар.	тт. 68–76
4 Вар.	тт. 77–78
5 Вар.	тт. 79–93
6 Вар.	тт. 94–127
7 Вар.	тт. 128–130
Кода	тт. 131–196

Таблица 7. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1.*

Форма композиции (вариации, имеющие сходства по фактурному признаку, показаны в таблице синим цветом).

Одновременно с этим наличие условной фактурно-гармонической периодичности позволяет предположить присутствие в композиции формы рондо, в которой функцию рефрена выполняют гармония и фактура. Условная принадлежность сочинения к конкретной музыкальной форме допускает значительные несоответствие разделов по продолжительности (соотношению количества тактов), а также размытость и свободную организацию музыкального материала.

Таблица 8. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Форма композиции.*

Вариант 2.

Рефрен	тт. 1–14	14
1 эпизод	тт. 15–76	62
Рефрен	тт. 77–78	2
2 эпизод	тт. 79–127	49
Рефрен	тт. 128–130	3
3 эпизод	тт. 130–196	67

Основываясь на структурной организации формы первого плана (вариации), обратимся к другим параметрам музыкального языка.

Исследователь Шульгин считает, что в формировании структуры композиции большое значение отводится именно фактуре. Ученый обнаруживает в композиции многоплановую компонентную форму, выявляя в ней разные способы изложения музыкальной ткани.

Смена разделов формы осуществляется благодаря изменению типов изложения музыкальной ткани в каждом новом эпизоде. Так, частично удержанный гармонический материал первого эпизода в виде оstinatно повторяющегося звука «d» в басу с каждым последующим эпизодом приобретает новый фактурный облик. В композиции применимы различные способы изложения музыкального материала. Здесь используются *монофункциональные*²⁹ и *полифункциональные* типы фактур.

К полифункциональному типу приближены основная тема, третья, четвертая и седьмая вариации, в которых применим синтезированный тип фактуры, возникший в результате объединения аккордового склада и гомофонного. Основная тема представлена в виде аккордовых вертикалей с развитым мелодическим голосом у скрипки. Ее музыкальный материал выражен в плавном переходе от аккорда, объединяющего все тембровые голоса, к мелодическому мотиву у скрипки solo.

²⁹ «Основан на функциональном равноправии голосов, возникающем в условиях гоморитмического строения многоголосия. Голоса складываются в каждый момент времени в единые вертикальные комплексы – интервалы, созвучия, аккорды, кластеры; благодаря этому понижается вероятность выделения каких-либо голосов – все они как бы уравниваются в правах, выполняя в ткани приблизительно одинаковые функции <...> Поскольку этот фактурный тип строится на принципе функционального равноправия компонентов ткани <...>, он по структуре является монофункциональным» [100, с. 54].

Рисунок 24 - В. А. Екимовский. *Лебединая песня. Главная тема. (тт.1 – 4).*

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (V-no 1), Violin 2 (V-no 2), Viola (V-la), and Cello (V-c.). The score is written in a single system with four staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The first staff (Violin 1) has a dynamic marking of *f espr.* and a *Len.* marking above it. The second staff (Violin 2) has a dynamic marking of *f sfz*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f sfz*. The fourth staff (Cello) has a dynamic marking of *f sfz*. The score features a melodic line in the Violin 1 part and a rhythmic accompaniment in the other parts.

Схожий фактурный облик имеют четвертая и седьмая вариации, в которых сохраняются контуры темы. Уплотняя музыкальную ткань, композитор удлиняет продолжительность аккорда до полного такта. Таким способом он формирует густой гармонический фон, на который накладывается фигурационный мелодический ход у скрипок.

Рисунок 25 - В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар.4 (начинается со смены размера) – (тт.77–78).*

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (V-no 1), Violin 2 (V-no 2), Viola (V-la), and Cello (V-c.). The score is written in a single system with four staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The first staff (Violin 1) has a dynamic marking of *f sfz* and a *7:6* marking above it. The second staff (Violin 2) has a dynamic marking of *f sfz*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f sfz*. The fourth staff (Cello) has a dynamic marking of *f sfz*. The score features a complex melodic line in the Violin 1 part and a rhythmic accompaniment in the other parts.

Рисунок 26 - В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 7 (тт.128–130).*

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of four staves (treble and bass clefs). The top staff has a melodic line with dynamics *ff* and *sf*. The bottom staff has a bass line with dynamics *ff* and *sf*. A *p cresc.* marking is present at the beginning. The second system also consists of four staves, with a *ritard.* marking above the top staff.

В третьей вариации у солирующей скрипки появляется новая тема. Прежние аккордовые вертикали, выполняющие функцию фона, представлены в другом ритмическом оформлении.

Рисунок 27 - В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар.3 (тт. 68–76).*

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of four staves. The top staff has a melodic line with dynamics *ff* and *f espr. molto*. The bottom staff has a bass line with dynamics *ff*, *dim.*, and *mf*. The second system also consists of four staves, with a *Psob.* marking above the top staff.

Рассмотренные примеры являются отражением определенного фактурного принципа, построенного на господстве одного или нескольких голосов на фоне остальных партий, музыкальный материал которых выполняет функцию сопровождения (фона).

Другой тип (монофункциональной) фактуры представлен в первой, второй, пятой, шестой вариациях и коде. Фактурная неоднородность первой вариации позволяет разделить ее на два фрагмента (1 – тт. 15–24; 2 – тт. 25–32). Первый представлен равноправием всех голосов, объединенных единым ритмом, движение которых осуществляется вертикальными интервальными или кластерными созвучиями с использованием октавных дублировок у разных пар голосов.

Рисунок 28 - В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 1. Фрагмент.*

Во втором фрагменте яркая дискретность на короткое время сменяется непрерывным, текучим проведением прежнего музыкального материала.

Рисунок 29 - В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 1. Раздел 2.* (тт. 25–36).

The image shows two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system is marked with a forte dynamic and a marcato articulation. The second system is marked with a decrescendo dynamic. The notation includes various rhythmic values and accidentals, typical of a vocal or instrumental score.

К ним можно присоединить и пятую вариацию. По выражению Екимовского, в ней используется фактура с *трезвучным эквиритмом всего ансамбля*. Сохраняя равенство между голосами, а также способ применения вертикальных созвучий, она представлена в виде плотной фигурации (гармонической, ритмической), в реализации которой принимают участие все голоса.

Рисунок 30 - В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 5.* (тт. 79–93).

The image shows two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system is marked with an acceleration instruction and a tempo change. It includes dynamic markings such as piano and crescendo. The second system is marked with a tempo of Allegro and features a dense, rhythmic texture with many notes circled. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Вторая и шестая вариации, схожие по музыкальному материалу и принципам развития, представляют полифонический склад. Можно предположить, что смена фактуры в вариациях выполняет колористическую функцию, выступая в качестве «дополнительного» принципа развития.

Рисунок 31 - В. А. Екимовский. *Лебединая песня. Вар. 2* (тт. 37–67).

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system contains four measures. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure has a *dim.* marking. The third measure has a *p* marking. The fourth measure has a *dim.* marking. The second system contains four measures of music with various rhythmic and melodic patterns.

Рисунок 32 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 6* (тт. 94–127).

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system contains three measures. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second and third measures have a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system contains three measures. The first measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second and third measures have a piano (*p*) dynamic.




Вар.3	13=♪	63=♪	8=♪	6=♪	4=♪	8=♪	3=♪	3=♪					
Вар.4	12/8	9/8											
Вар.5	4/4												
Вар.6	4/4	2/4+3/8	4/4	3/8									
Вар.7	15/8	12/8											
Кода	4/4	4/8	4/4	3/8	4/4	4/8	4/4	6/8	4/4	5/8	4/4	7/8	4/4





























































Подобный принцип организации свойственен и ритму. Внутренние разделы формы подчеркнуты новым, индивидуальным ритмическим воплощением. Такое устройство рассмотренных параметров музыкального языка (фактурного, метрического, ритмического), акцентирующее очевидное присутствие сквозной структуры, является одним из главных факторов воплощения авторской идеи.

Материал третьей вариации в исполнении солирующей скрипки представляет последовательность ритмически неповторяющихся мотивов. Такой прием разнообразия ритмической организации темы (подобно фактурному обновлению и метрической неустойчивости) встречается и в других композициях Екимовского, и является одной из характерных особенностей его авторского стиля.

Схожий принцип воплощения имеет пятая вариация, сплетенная из последовательности непрерывно перетекающих друг в друга ритмических фигураций. Ее структурная организация близка минималистической композиции. Несмотря на единое строение, эпизод можно потактово разделить на отдельные мотивы-блоки (деление охватывает материал всего инструментального состава квартета). В этом случае комплекс ритмических фигур, составляющий каждый новый мотив, подобен отдельным ритмическим ячейкам (паттернам), которые незначительно варьируются при последующем повторении в каждом новом мотиве (исключая тт. 82, 84, а также заключительные такты). Изменения осуществляются путем различных комбинаций трех ритмических групп (четыре восьмые, четыре шестнадцатые, триоль).

Таблица 10. В. А. Екимовский. Лебединая песня 1. Ритмическая организация раздела композиции.

Каждая ритмическая группа в данной схеме обозначена определенным символом. Четыре восьмые, объединенные одним ребром – , четыре шестнадцатые, объединенные одним ребром – , триоль – .

	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	
no1																
no2																
la																
v																

Гармония всего квартета произрастает из оstinатно повторяющегося на протяжении всей композиции изначального кадансового оборота. По замыслу автора, гармония «...вся – от начала и до конца – основана на разных кадансах. Конечно, я от них уйду, куда-то убегаю, но в принципе все вертится вокруг соль минора и басовые функции все время работают на нотах «ре», «ми-бемоль», «до-диез». И общий тип изложения, он тоже все время какой-то завершающий, одним словом, кадансовый – весь...» [123, с. 142].

Кадансовый квартсектаккорд, выполняя функцию лейтгармонии, представлен в различных видах. Приходящийся на сильную долю, он может быть изображен в виде интервала, аккорда в традиционном виде, а также аккорда с добавочными тонами или кластерного созвучия. Кроме этого, он может допускать частичное или полное отсутствие тонов данной гармонической функции. Главным неизменным условием является наличие звука «d», «es» или «cis» в басу.

Таблица 11. В. А. Екимовский. *Лебединая песня I. К64*.

Интерваллы		
Вар. 1	тт. 15,16	d–b
Кода	тт. 131,132	d–b
	тт. 133,134	cis–b
	тт. 146,147,156,157,166,177,191.	d–es



Аккорды (созвучия)

Основная тема, сопровождаемая кадансовой последовательностью, завершается сменой размера и проведением трех аккордовых вертикалей. Они становятся главным элементом всех разделов произведения.

Рисунок 34 - В. А. Екимовский. *Лебединая песня I. Главная тема. т.14.*

Наиболее ярко это проявляется в третьей и четвертой вариациях. В них сохраняется основной вид аккордовой последовательности, которая применяется в прямом и обратном движении.

Таблица 12. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар.3, вар.4. Последовательность аккордов. Третья и четвертая вариации – тт. 68–76; 77–78 (Последовательность из трех аккордов в схеме обозначается цифровым рядом от одного до трех).*

тт.	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78				
аккорды	1		2	3	2	1	2	3	2	1	2	3	2	1	2

Работа с данной аккордовой последовательностью осуществляется во второй (тт. 38–2; 40–2; 44–2; 62–3; 63–1), пятой (тт. 79–1; 81–2; 82–3..), шестой (тт. 95–2), седьмой (тт. 129–2) вариациях и коде (тт. 140–3).

В первоначальном проведении темы благодаря преобладанию тонального центра, а также присутствию ладовых тяготений можно говорить о наличии признаков тональности. Однако в разделе полностью отсутствует прямая функциональная роль аккордов. В сочинении скорее применимы мелодико-линейные связи, чем вертикально-функциональные, на что указывает и композитор. Он опирается на хроматическую тональность и атональность, свободно используя различные звуковые комплексы.

Впервые последовательное проведение полного хроматического звукоряда осуществляется в главной теме в мелодии скрипки из начальных звуков каждого нового такта (тт. 1–11).

Музыкальный материал первой вариации, опираясь на полный хроматический звукоряд, выстраивается из коротких мотивов (от одного до трех звуков). Автор применяет мелодические ходы с различным интервальным соотношением (от примы до децимы). Мотивы, представленные в основном виде и в инверсии, включают различные интервальные комбинации в свободной

последовательности. В качестве основных выступают нисходящие интервалы, в инверсии – восходящие. (Приложение А. Таблица 13).

Смену разделов в композиции наряду с изменением остального музыкального материала Екимовский подчеркивает и изменением темпа. Несмотря на высказывание композитора о случайной темповой изменчивости, не предусматривающей продуманной закономерности, здесь просматривается связь с особенностями воплощения других структурных элементов. Изменения темпа выполняют формообразующую функцию, так как периодичность повторений граничит с фактурными отголосками.

Таблица 14. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Схема темповых обозначений.*

Тема	Andante animato, Meno mosso (a tempo), Lento
Вар.1	Con moto
Вар.2	Adagio, Poco piu mosso
Вар.3	Moderato
Вар.4	Tempo I
Вар.5	Allegro
Вар.6	Adagio, Con moto, Meno mosso (a tempo), Adagio molto
Вар.7	Tempo I
Кода	Con moto, Listesso tempo, Lento assai Listesso tempo (Con moto), Lento assai con sord., Lento assai, Lento assai con sord., Lento assai, Lento assai con sord., Lento assai.

Рассмотренная выше работа композитора с материалом, способствующая созданию заключительного типа изложения: частое обновление параметров

музыкального языка (фактуры, метра, ритма, темпа, гармонии), фрагментарность музыкальной ткани, обусловлена концептуальной идеей сочинения.

Наряду с этим, концептуальность в Композиции 72 выражается и в применении визуального эффекта, который, по мнению композитора, является одним из важных компонентов в воплощении авторского замысла. Театрализованное действие, сопровождаемое звучание струнного квартета, способствует возникновению новых уровней восприятия (других значений и трактовок).

После исполнения небольшого музыкального фрагмента музыкант бросает партитурный лист на пол. Как отмечает композитор: «Очень важная конструктивная идея – “белые крылья лебедей”, которые будто садятся на воду и плывут по ней. <...> Публика невольно обращает внимание на их конфигурацию, которая начинает постепенно меняться и к последнему, седьмому листу приобретает абрис настоящего лебединого крыла» [123, с. 143].

Таким образом, Композиция 72 «Лебединая песня» является ярким примером музыкального концептуализма в творческой деятельности Екимовского, выраженного в уникальности его авторского стиля.

Используя привычные для современных авторов традиционные формы, музыкальную ткань, стилистики, композитор работает с ними весьма индивидуально, насыщая произведение неповторимыми, исключительными решениями.

§5. В. А. Николаев. «Кьюик амокусъ»: строго регламентированная импровизация в индивидуально-авторских знаковых системах³⁰

Оркестровое сочинение «Кьюик амокусъ» для семнадцати исполнителей было создано в 1997 году для ансамбля «Студия новой музыки». По мнению композитора, это знаковое произведение, которое отражает особенности нового

³⁰ Параграф содержит материалы статьи автора настоящей диссертации [145] и материалы беседы с В. А. Николаевым [144].

концептуального периода творчества, возникшего в конце 1980-х годов. Автор отмечает ярко выраженную концептуальность произведения, обозначая в нем воплощение совокупности идей, гармонично совмещенных в одной музыкальной композиции. Они представлены в своеобразии материала сочинения, способах его воплощения в партитуре, а также принципах выражения в процессе исполнения. Рассмотрим подробнее реализацию каждой авторской идеи.

В беседах и интервью Николаев акцентирует внимание на особенности нотной записи, которая проявляется в ее отсутствии. Композитор создает собственную знаковую систему, практически полностью отказываясь от традиционного нотного письма.

К партитуре сочинения он добавляет приложения с подробными пояснениями, выписанными персонально для каждой партии (пояснения к партии духовых, пояснения к партии фортепиано, к партии вокалиста-перкуссиониста, к партии струнных).

В пояснениях композитор говорит о способах выражения музыкального материала сочинения, изменяющегося с каждым исполнением, не имеющим фиксированной высотной организации (случайный порядок различных пассажей в партии фортепиано, представляющих хаотичное движение пальцев по клавиатуре в разном направлении, совокупность глиссандирующих фраз, складывающихся из последовательности высоких звуков без определенной высоты, исполнение любых звуков *pizzicato* у струнных в рамках предельно высокого регистра и т.д.).

Стилистику произведения Николаев определяет как *строго регламентированную импровизацию*. Согласно его указаниям, все звуки «возникают как бы случайно и неожиданно для самих исполнителей»³¹.

Музыкальные фразы каждого исполнителя-инструменталиста обозначены на нотном стане в виде волнистой линии между третьей и пятой линейками с достаточно свободной последовательностью вступления, которая приблизительно фиксируется лишь местоположением графического элемента относительно тактовых черт. Несмотря на создание единого звукового континуума с

³¹ Из пояснений в партитуре [Приложение А. Таблица 15].

отсутствием возможности вычленения отдельных смысловых единиц музыкального языка, сочинение написано в размере 4/4 с четким, визуально отраженным в партитуре, делением музыки на такты. В некоторых случаях автором предусмотрено вступление фраз в определенное время. Оно отражается в партитуре добавлением пауз или длительностей нот. Фразы в разных партиях обозначены одним знаком, который в каждом конкретном случае (в другой партии) имеет индивидуальное значение. Так называемая нотная запись представлена в сочинении в виде различных «штилей», сопровождающих знак волнистой линии.

Рисунок 35 – В. А. Николаев. *Кьюик амоксь. 4р.*

Авторская знаковая система выражена в партитуре особым образом (Приложение А. Таблица 15).

Практически не затрагивая высотной организации (звучности), система является пояснением (расшифровкой) своеобразия исполнительских приемов. В ней представлены как традиционные способы игры на музыкальных инструментах (быстрые пассажи в высоком регистре, громкие звуки), так и экспериментальные (удары деревянной палочкой по ножке стула, гвоздем по стакану, подошвой об пол, колотушкой по корпусу большого барабана и т.д.).

Еще одним важным компонентом, формирующим музыкальный материал композиции, стал новый авторский прием, идущий от традиции электронной музыки. Он, по мнению Николаева, является самостоятельной *идеей-концепцией* (выражение Николаева) композиции. Как говорит композитор, материал произведения выстраивается из единых *музыкальных объектов* (термин Николаева), выступающих в качестве самостоятельных параметров музыкального языка.

Наряду со звуковыми элементами автор включает сочиненный им литературный текст, который представляет совокупность не имеющих смысла фраз-фонем, используемых исключительно для звукового эффекта путем различных комбинаций разных по степени мягкости/твердости и звонкости/глухости букв. Одна из них стала названием произведения.

Таблица 16. В. А. Николаев. *Кьюик амокусъ. Словарь авторских фраз-фонем.*

1.	Зъчит	12.	Мёаст хио
2.	Чъету	13.	Свóоч тьюай
3.	Кáзьиот	14.	Ашьи свобъиас
4.	Танъёиш	15.	Зьяán туакит
5.	Ды́антв йозв	16.	И-йчье ва́ку
6.	Сиош съёк	17.	Кьюик амокусъ
7.	Аткиньян	18.	Угыин Аньёк
8.	Вйоисайт	19.	Глеко итьиáойт
9.	Воайльяак	20.	Цийрёк Моáку-ул
10.	Вуйк си-йгот	21.	Фу-учи́айк ми-йзёё
11.	Ма́тъи нда́кшут		

Согласно идее автора, важен не смысл текста, а звуковое воплощение благодаря сочетанию разных звуков (*звуковых объектов*) и расстановке акцентов между ними. И, как он говорит, «моя композиторская работа была в том, что я в нужном порядке располагал эти звуковые и речевые фразы. Они складывались в музыкальную форму» [144]. По замыслу композитора, все слоги представленных фраз исполняются ровными восьмыми на разной высоте в максимально высокой тесситуре каждого исполнителя, способствуя возникновению «прихотливо ползающей вверх-вниз мелодии»³². Порядок и приблизительный момент вступления фраз наряду с инструментальными так называемыми мелодическими линиями обозначен в партитуре волнистой линией между первой и второй линейками нотного стана.

Рисунок 36 – В. А. Николаев. *Кьюик амокусь*. 12р.

The image shows a musical score for the piece 'Kyuik amokusy' by V. A. Nikolaev. It consists of ten staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled on the left as follows: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Cor. (Cor Anglais), P-no (Piano), Voc. (Voice), V-no (Violin), V-la (Viola), and V-c. (Violoncello). Each staff contains a series of rhythmic markings, primarily eighth notes, with some variations in pitch indicated by wavy lines. Below the rhythmic markings, there are handwritten Cyrillic lyrics or syllables. For example, the Fl. part has 'вату' and 'сак', the Cl. part has 'анек', 'фу-учивик', and 'йозь', the Cor. part has 'афкцуг', 'алькись', and 'вбисайт', the P-no part has 'хшо', 'слоц', and 'итчарйт', the Voc. part has 'ш-изед', 'вуйк', and 'цшркс шва', the V-no part has 'автон', 'своч', and 'фу-учивик', the V-la part has 'ш-ичов', 'гювдз', and 'гавко', and the V-c. part has 'цшркс', 'швакучи', and 'вуйк'. The wavy lines between the first and second staves of each system indicate the entry points for the different parts.

³² Из пояснений в партитуре [Приложение А. Таблица 15].

Подобные образцы литературного текста схожи с примерами речи служителей древней церкви, которая получила название глоссолалия. Феномен глоссолалии, в широком значении понимаемый как наличие бессодержательных, бессмысленных фраз в речи говорящего, характеризуется учеными по-разному. В статье Э. Саракаева «Глоссолалия как психологический феномен» представлено высказывание лингвиста Е. Паттисона, который определяет глоссолалию как «пограничный феномен между внутренней и внешней речью» [151]. Автор статьи приводит фрагмент текста американского исследователя Лоренгтона (*Гипно геросто непарос борастин форман о фастос соургор боринос эпонгос ментаи о дерипан аристо экрамнос...*), о котором делает некоторые заключения. Согласно его позиции, такие приемы, не являясь компонентами языковой системы, существуют вне какой-либо связи между собой, и, соответственно, не несут никакого содержания. Автор находит аналогии между глоссолалией и периодом освоения ребенком языка, приводя исследования психолингвиста В. П. Беянина.

Ряд исследователей, занимающихся вопросами возникновения новых языковых элементов человеческой речи, не имеющих сходства ни с одной ранее известной им знаковой системой, находят некоторые соответствия способов работы с текстом, свободно сочетающих разные буквы/звуки. Их наблюдают в фольклоре (заговорах, сказаниях, народных песнях, детских играх), а также в литературе (поэзии Велимира Хлебникова («Ночь в Галиции») и других русских футуристов (Алексей (Александр) Крученых сб. «Помада» (1913) и др.), использовавших особый литературный прием с изменением языковой структуры на разных уровнях (чаще всего фонетической, морфологической, синтаксической), который получил название «Заумь», «заумный язык»).

В композиции Николаева звучание акустических инструментов, представляющее последовательность устойчивых звуковых объектов достаточно свободных по структуре, при этом цельных (неделимых) в отношении идентификации отдельных компонентов музыкального языка в сочетании с придуманным литературным текстом, озвученным как произнесение фонем с включением шороха, скрипа, свиста, шума, крика, создает определенную

художественную атмосферу. Несмотря на отсутствие ярко выраженной образной содержательности, сочинение отражает скрытую программность. Специфика музыкального материала, наполненная различными шумовыми эффектами, создающими нужную для выражения концепции звуковую среду в определенные периоды времени, способствует ощущению приближенности к образам, связанным с мифами, фантастичностью, таинственной неизвестностью, устрашающей потусторонностью.

Принципы развития, включающие ряд характерных признаков (моменты тишины, повторные фрагменты состояния (этапа развития) материала с постепенным динамическим нарастанием и спадом, создающие ощущение экспозиции и завершения, а также точкой кульминационной вершины), приближают форму произведения к классическому типу строения, имеющему основные, функционально оправданные так называемые разделы. Условные части сочинения фиксирует фактура, изменяющаяся не только в связи со степенью плотности, но и графически.

Рисунок 37 – В. А. Николаев. *Кьюик амокусь*. 12, 14р. А/В.

The image displays two pages of a musical score. The left page is labeled '12' and the right page is labeled '14A' and '14B'. The score is for a large ensemble and includes a vocal line. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Cor. (Cor Anglais), P-no (Piano), V-cla (Viola), V-la (Violin I), V-la (Violin II), V-c. (Violoncello), and Voice. The lyrics are in Russian. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

По словам Николаева, в сочинении присутствует еще одна важная концептуальная идея. Такой *идеей-концепцией* стало использование принципов инструментального театра, индивидуальные особенности которых автор также подробно описывает в пояснениях к партитуре. Согласно указаниям композитора, материал исполняется на «зажатой» гортани, неестественно приглушенным голосом при его максимально затраченной силе. «И инструментальные, и

особенно голосовые фразы реально должны звучать очень тихо, но со стороны должно казаться, что исполнение очень эмоциональное, буквально на пределе возможностей. Таким образом, приемами исполнения создается иллюзия наличия прозрачной стены между слушателями и исполнителями» [144].

Подытоживая выше рассмотренные наблюдения, можно утверждать, что в сочинении «Кьюик амокусъ» отражены особенности нового периода творчества композитора, определяемого им как концептуальный. Они связаны с многослойной *идеей-концепцией* сочинения, которая включает ряд дополнительных смысловых элементов, являющихся, по словам автора, самостоятельными идеями, которые дополняют, позволяют более интересно передать выражение авторского замысла. Такие идеи могут являться не только элементами определенной стилистики, но и жанровой сферы, и стиля.

В произведении «Кьюик амокусъ» главный замысел выражается в воплощении совокупности нескольких идей. Он представлен в создании индивидуального текста, графически отраженного на нотном стане, использовании нового композиционного приема, называемого автором музыкальным объектом, применении индивидуального литературного текста, который представляет своеобразное сочетание букв, создающих выразительное звуковое впечатление, а также в употреблении элементов жанра инструментального театра.

§6 В. А. Николаев. «Жираф»: музыкальный «мини-спектакль» с элементами электроники³³

Произведение «Жираф» (2000) для голоса, кларнета и электроники создано в третий, концептуальный период творчества. В нем воплощается специфика стилистических, композиционных и жанровых черт этого периода.

³³ Параграф содержит материалы статьи автора настоящей диссертации [145] и материалы беседы с В. А. Николаевым [144].

Музыкальная композиция была написана для вокалистки Валентины Пономаревой, неповторимый подход к исполнению, а также артистические и вокальные достоинства которой отмечает композитор, подчеркивая ценность сотрудничества с отдельными музыкантами. В их числе Валентина Пономарева, а также Кирилл Рыбаков, исполняющий в «Жирафе» партию кларнета. Объединяющим элементом разного материала исполнителей становится фонограмма, «выполняющая роль третьего участника музыкального мини-спектакля» [144].

Функцию главного материала сочинения, определяющего его структурные закономерности и содержательные компоненты, осуществляет текст стихотворения Н. С. Гумилева из цикла «Романтические цветы» (1908), посвященного Анне Ахматовой (Приложение А. Рисунок 54).

Как отмечает литературовед Инги Видугирите, в стихотворении осуществляется разговор между автором и женщиной, внешний облик и манеры которой отражаются в красочном, многогранном описании обитателя Африки. По словам исследователя: «Образ женщины вызывает разные ассоциативные параллели. Баскер указывает на “глубоко замаскированный автобиографический элемент” [13], отражающий сложные, мучительные отношения Гумилёва с юной Анной Горенко, которые отразились и в рассказе «Принцесса Зара», тематически и по времени написания связанным с “Жирафом”» [132].

Композиция Николаева не только отражает диалог героев благодаря особому взаимодействию инструмента и голоса, но и представляет новое прочтение стихотворения Гумилева, в большей степени являющееся материалом для воплощения авторской концептуальной идеи.

В интервью Амраховой автор дает подробные пояснения замысла, выражая свое отношение к сочинению. Как объясняет композитор, главный концептуальный замысел произведения заключается в продолжительном повторении фрагмента текста стихотворения Гумилева, каждый раз воплощая новое чувство, другое эмоциональное состояние (смех, радость, грусть, печаль, плач, отчаяние и т.п.) [5, с. 85].

В партитуре сочинения, называемой автором схемой композиции, отсутствует какая-либо фиксация нотного текста. Она представлена в виде трех горизонтальных строк, предназначенных для двух музыкантов (вокалистки, кларнетиста) и фонограммы, в которых фиксируются особенности воплощения материала.

Схема произведения, показывающая способ исполнения с чередованием отдельных реплик, звуковых элементов одного исполнителя или только фонограммы, а также исполнительских ансамблей и трио в некоторых моментах сочинения, отражает изменчивый, мобильный тип фактуры.

Разные способы звукоизвлечения воплощают имитацию звуков природы, рычание, пение (щебетание) птиц, стрекотание насекомых и т.п. Фонограмма, дополняя музыкантов, лучшим образом воплощает этот художественный прием. В ней представлен искаженный звук кларнета, в ряде случаев не позволяющий установить его высотный тон (узнать его характерный тембр), тихий скрежет, квази-рычание, квази-птичье пение, в результате приводящие к какофонии. Все это автор фиксирует в партитуре.

В партии вокалистки представлены отдельные строки стихотворения, соответствующие определенному времени (зафиксированному в секундах), над которыми выписан характер и некоторые нюансы их исполнения (лживо, рыдая, таинственно, птичье пение, смеясь, восторг, равнодушно, шепотом, медленно).

Партия кларнета представлена терцовыми и квартовыми интонациями, повторенными несколько раз в собственном времени и темпе. В партитуре отражена только свободная импровизация, охватывающая все параметры музыкального языка, которая представлена в виде пунктирно-волнистых линий. В некоторых случаях они сопровождаются указаниями автора (хаотичные пассажи, поправлять мундштук, пытаюсь настроить инструмент на нужный лад, затем вообще снять его, имитация африканских ритмов, криков слона, глубокие вздохи, птичья музыка и т.д.).

«В сочинении единицей, как отдельным параметром музыкального языка являются более объемная единица (звук) с различной эмоциональной окраской»

[40, с. 10]. На определенных этапах исполнения слышны специфические оттенки игры отдельных партий, а также сонорные звуковые пласты, в которых невозможно вычленение и определение компонентов музыкального языка. Так, «визуальная репрезентация замысла композитора» [40, с. 10] представлена следующим образом.

Рисунок 38 – В. А. Николаев. *Жираф*. Партитура. Фрагмент.

The image shows a handwritten musical score fragment for the piece 'Жираф' (Giraffe) by V.A. Nikolaev. The score is divided into three staves: Clarinet, Vocal, and Tape. The Clarinet staff contains rhythmic notation and handwritten notes. The Vocal staff shows a melodic line with lyrics in Russian. The Tape staff contains various sound effects and textures. The score is marked with numbers 3, 4, 5, and 6 in boxes, indicating specific sections or measures.

Насыщая каждую партию различного рода звуковыми и шумовыми элементами, композитор многообразно отражает художественную программу своего замысла.

Таким образом, «Жираф» Николаева является индивидуальной конструктивной идеей, музыкальный язык которой определяется самостоятельно с каждым новым исполнением. Яркие черты композиторской деятельности, определяющиеся концептуальным периодом, отражаются не только в замысле композиции, но и в специфике музыкального текста и его фиксации, а также в мнимой визуализации концепции как ее художественного воплощения.

Заключение

Изучение московского музыкального концептуализма 1980–1990-х годов в контексте установок культуры того времени позволяет назвать его особым феноменом, оказавшим серьезное влияние на развитие отечественного музыкального искусства. Специфика признаков нового художественного направления отразилась не только в содержательных, но и формальных компонентах авторского высказывания.

Основоположники московского музыкального концептуализма Мартынов, Екимовский, Николаев на протяжении рассматриваемого периода формировали «облик» музыкального концептуализма, осуществляя первоначальный этап развития концептуального направления в музыкальном искусстве в Москве.

Аналитическое рассмотрение ряда музыкальных образцов, представленных в творчестве названных авторов, позволило установить своеобразие их композиторской деятельности в рамках концептуализма как общего, так и частного свойства.

Опираясь на принципы композиторской деятельности Мартынова, Екимовского, Николаева, выявленные в ходе исследования их авторского почерка 1980–1990-х годов, было установлено, что общие черты музыкального концептуализма, неизменно присутствующие в творчестве авторов, отразились в необычном способе реализации музыкального произведения. Новый подход к созданию музыкальных композиций, допускающий возможность выражения в любой форме, в том числе и нематериальной, способствует проведению композиторами различных экспериментов с комбинированием принципов, стилей разных видов искусств, музыкальных стилистик, манер высказывания, языковых структур, способов выражения, элементов различных научных теорий и религиозно-философских учений.

Подобные концептуальные решения способствовали общему преобразованию содержательных, функциональных, структурных, материальных составляющих музыкальных опусов, что является объединяющим фактором композиторской деятельности представленных арт-деятели-концептуалистов. В то же время в творчестве авторов прослеживается индивидуальность концептуального высказывания.

Так, концептуализм Мартынова воплотился в новом принципе композиторской работы, которую автор называет «новым синкретизмом». В его основе лежит переплетение различных контекстуальных смысловых линий, способствующих стиранию границ между разными областями искусства, науки, религии. Используя собственный новый тип минимализма, характерной чертой которого является отсутствие идентификации черт авторского стиля, композитор создает сочинения, объединяющие элементы музыкального языка с внемузыкальными элементами других областей художественного творчества.

По словам композитора, именно в новом типе минимализма, отрицающем какие-либо черты индивидуально-авторского почерка художника, проявляется концептуальная сторона его творческого метода, которая будет сопровождать его и в последующие периоды композиторской работы, определяемые исследователями и самим автором как «постминимализм» и «постконцептуализм».

Концептуализму Екимовского свойственна стилистическая множественность, проявляющаяся в технологической и жанровой неповторимости выражения каждой музыкальной композиции. Благодаря этому свой авторский почерк композитор определяет понятием *панстилистики*. Занимаясь поиском новых технических, акустических, прикладных (вспомогательных) возможностей воплощения концепции, композитор намеренно отрицает прежнюю значимость стиля, систему жанров, принципы взаимодействия элементов музыкального языка. Он создает собственный стиль творчества, и, свободно работая с любыми доступными для него материалами, по-новому выражает стилистику каждого конкретного произведения.

Авторская позиция Николаева близка Екимовскому. Характерной особенностью творчества автора в период 1980–1990-х годов становится жанровое и стилистическое многообразие. Композитор занимается поиском самобытного воплощения своих конструктивных идей, в которых путем объединения разных языков культуры пытается показать различного рода контексты.

Представленные арт-деятели впервые в отечественном музыкальном искусстве открыто провозгласили новую концепцию композиторского творчества, отражающую доминирование авторской идеи над способами ее реализации и функционирования. Именно эта идея ляжет в основу творческого процесса композиторов-концептуалистов последующих поколений, о чем спустя несколько десятилетий будет говорить Мартынов, определяя представителей «московского музыкального постконцептуализма» (Батагов, Загний, Айги, Карманов, Пелецис, Юсупова, Соколов, Рабинович) и отмечая, что «тексты перестают генерировать смысл, оставляя эту роль контексту, или находятся минующие смысл пути вроде простых, насыщенных энергией жестов» [140].

Спустя некоторое время представленная концепция будет подхвачена представителями композиторского объединения СоМа («Новая шестерка» – «Сопrotивление Материала»: Курляндский, Филановский, Невский, Сафронов, Сюмак, Воронов).

В ходе исследования оригинальности черт нового направления в рамках творческого метода, было установлено, что своеобразие принципов московского музыкального концептуализма конца XX столетия не только нашло отражение в новых формах воплощения композиторской деятельности, но и способствовало развитию самостоятельных методов композиции, возникших в России приблизительно в это же время (минимализм, феномен тишины в музыке). Благодаря влиянию московского музыкального концептуализма, существенно укрепившего их позиции в отечественном музыкальном искусстве, они становятся ведущими техниками в творчестве московских композиторов последующих поколений.

Настоящее исследование ограничивается изучением начального этапа развития московского музыкального концептуализма, представленного временным отрезком с 1980-х по 1990-е годы. Дальнейшее изучение темы видится в расширении рамок обозначенного периода, которое предполагает изучение последующих ступеней развития концептуального направления, охватывающих круг композиторов-концептуалистов новой формации.

Список литературы

1. Автономова, Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. Критический очерк концепций французского структурализма / Н. С. Автономова. — М. : Наука, 1977. — 271 с.
2. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно ; пер. с нем. Б. М. Скуратова ; вст. ст. К. Чухрукидзе. — М. : Логос, 2001. — 352 с.
3. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 2010. — 856 с.
4. Амрахова, А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла / А. А. Амрахова. — М. : Композитор, 2009. — 358 с.
5. Амрахова, А. А. Современная музыкальная культура в поисках самоопределения / А. А. Амрахова. — М. : Композитор, 2017. — 304 с.
6. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 488 с.
7. Андреева, Е. Ю. Все и Ничто : Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Ю. Андреева. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2019. — 584 с.
8. Апресян, А. Р. Эстетика Московского концептуализма : дис. ...канд. фил. наук : 09.00.04 / Апресян Армен Рубенович. — М., 2001. — 110 с.
9. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / сост. Л. Рожанский. — М. : Наука, 1988. — 332 с.
10. Бакштейн, И. М. Внутри картины. Статьи и диалоги о современном искусстве / И. М. Бакштейн. — М. : Новое литературное обозрение, 2015. — 464 с.
11. Бакштейн, И. М. Статьи и диалоги / И. М. Бакштейн. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. — 272 с.
12. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика ; пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.

13. Баскер, М. «Далекое озеро Чад» Николая Гумилева / Гумилёвские чтения : материалы международной конференции филологов-славистов. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов и Музей А. Ахматовой в Фонтан. Сост. : В. Е. Триодин, Ю. В. Зобнин — СПб., 1996. — С. 125–137.
14. Бедерова, Ю. А. Российский музыкальный авангард в ситуации постмодернизма. На примере фестиваля «Альтернатива» : рукопись / Ю. А. Бедерова. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. — 148 с.
15. Бобринская, Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. — М. : Галарт, 1994. — 216 с.
16. Бобринская, Е. А. Чужие? Неофициальное искусство : мифы, стратегии, концепции / Е. А. Бобринская. — М. : Ш. П. Бреус, 2012. — 496 с.
17. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. А. А. Качалова. — М. : Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. — 240 с.
18. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. — М. : «РУДОМИНО», 1999. — 223 с.
19. Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 440 с.
20. Герловина, Р. А., Герловин, В. М. Концепты / Р. А. Герловина., В. М. Герловин. — Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. — 600 с.
21. Гласс, Ф. Слова без музыки : Воспоминания / Ф. Гласс ; пер. с англ. С. В. Силаковой. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2017. — 472 с.
22. Гольцов, Р. Виктор Екимовский : индивидуальные и самобытные проекты / Р. Гольцов // Логос. — 2008. — № 1. — С. 38 – 41.
23. Гомперц, У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / У. Гомперц ; пер. с англ. И. А. Литвиновой. — М. : Синдбад, 2016. — 464 с.
24. Грачев, В. Н. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова : традиция, стиль : дис. ...д-ра иск. наук : 17.00.02 / Грачев Вячеслав Николаевич. —

- Саратов, 2013. — 452 с.
25. Грицанов, А. А. Новейший философский словарь / А. А. Грицанов. — Мн. : Изд. В. М. Скакун, 1998. — 896 с.
 26. Гровье, К. Искусство с 1989 года / К. Гровье ; пер. О. Гавриковой. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2019. — 216 с.
 27. Гройс, Б. Е. В потоке / Б. Е. Гройс ; пер. А. Т. Фоменко. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. — 208 с.
 28. Гройс, Б. Е. Искусство утопии / Б. Е. Гройс. — М. : Художественный журнал, 2003. — 324 с.
 29. Гройс, Б. Е. Комментарии к искусству / Б. Е. Гройс. — М. : Художественный журнал, 2003. — 341 с.
 30. Гуляницкая, Н. С. Введение в современную гармонию : учебное пособие / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
 31. Гуляницкая, Н. С. Русская музыка : Становление тональной системы XI – XX вв. / Н. С. Гуляницкая. — М. : Прогресс-Традиция, 2005. — 232 с.
 32. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке : монография / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2015. — 255 с.
 33. Гуляницкая, Н. С. Музыкальная композиция : модернизм, постмодернизм. История, теория, практика / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2014. — 367 с.
 34. Гуляницкая, Н. С. О Московском музыкальном постконцептуализме / Н. С. Гуляницкая // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2013. — № 1 (4). — С. 3–13.
 35. Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз ; пер. с фр. Я. И. Свирского. — М. : Академический Проект, 2011. — 472 с.
 36. Деррида, Ж. Позиции / Ж. Деррида ; пер. с фр. В. В. Бибикина. — М. : Академический Проект, 2007. — 160 с.
 37. Дёготь, Е. Ю. Русское искусство XX века / Е. Ю. Дёготь. — М. : Трилистник, 2002. — 224 с.

38. Дёготь, Е. Ю., Захаров, В. А. Московский концептуализм / Ю. А. Дёготь, В. А. Захаров. — М. : WAM, 2005. — 416 с.
39. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. Изд. второе, испр. / пер. с англ. Д. Ю. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейникова. — М. : Изд-во Института Гайдара, 2019 — 816 с.
40. Дубинец, Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец. — Киев. : ГАМАЮН, 1999. — 310 с.
41. Дьяконов, И. М. Архаические мифы Востока и Запада / И. М. Дьяконов. — М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. — 247 с.
42. Дьячкова, Л. С. Гармония в музыке XX века : учебное пособие / Л. С. Дьячкова. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. — 262 с.
43. Екимовский, В. А. Автобиография / В. А. Екимовский. — М. : Музиздат, 2008. — 480 с.
44. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1998. — 256 с.
45. Катунян, М. И. Сто лет русского авангарда : сборник статей / М. И. Катунян. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — 528 с.
46. Катунян, М. И. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. — М. : Композитор, 1996. — С. 41–74.
47. Катунян, М. И. Владимир Мартынов : поиски новой ситуации // Материалы симпозиума Международного музыковедческого общества «Музыковедение сегодня : проблемы и перспективы». — Киев, 2009.
48. Кейдж, Дж. Тишина. Лекции и статьи // Библиотека московского концептуализма Германа Титова. — Вологда, 2012. — 381 с.
49. Костелянец, Р. Разговоры с Кейджем / Р. Костелянец. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 400 с.
50. Красникова, Т. Н. Фактура в музыке XX века : дис. ...д-ра иск. наук : 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. — М. : 2008. — 547 с.

51. Кристева, Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Пер. с франц. Г. К. Косиков, Б. П. Нарумов. — М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 656 с.
52. Кро, К. Марсель Дюшан (Критические биографии) / К. Кро. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. — 208 с.
53. Крученых, А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера / А. Крученых. — СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. — 480 с.
54. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. — М. : ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
55. Лаврова, С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма : дис. ...док. иск. наук : 17.00.02 / Лаврова Светлана Витальевна. — СПб. : 2016. — 535 с.
56. Левая, Т. Н. История отечественной музыки второй половины XX века : учебное пособие / Т. И. Левая. — СПб. : Композитор, 2005. — 553 с.
57. Лествичник Иоанн, преподобный. Лествица. — М. : Отчий дом, 2013. — 496 с.
58. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. — М. : Наука, 1979. — 360 с.
59. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) : монография. / М. Н. Липовецкий. — Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. — 317 с.
60. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. — К. : «Collegium», «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. — 288 с.
61. Лосев, А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи ; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. — М. : Мысль, 1995. — 944 с.
62. Лукьянова, О. А. Графические прообразы звездной азбуки Велимира Хлебникова : финикийский алфавит и письмо брахми // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. — № 1. — С. 12–17.
63. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.

64. Мартынов, В. И. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. — М. : Русский путь, 2002. — 296 с.
65. Мартынов, В. И. Зона *opus posth* или рождение новой реальности / В. И. Мартынов. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 169 с.
66. Мартынов, В. И. Пестрые прутья Иакова: Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни / В. И. Мартынов. — М : МГИУ, 2008. — 140 с.
67. Мартынов, В. И. Время Алисы / В. И. Мартынов. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2010. — 256 с.
68. Мартынов, В. И. Казус *VITA NOVA* / В. И. Мартынов. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2011. — 160 с.
69. Мартынов, В. И. Автоархеология (1952-1972) / В. И. Мартынов. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2011. — 240 с.
70. Мартынов, В. И. Автоархеология (1978-1998) / В. И. Мартынов. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2012. — 240 с.
71. Мартынов, В. И. Автоархеология на рубеже тысячелетий / В. И. Мартынов. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2013. — 192 с.
72. Мартынов, В. И. Книга книг / В. И. Мартынов. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2013. — 364 с.
73. Мартынов, В. И. История богослужебного пения: учебное пособие / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральных архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
74. Монастырский, А. В. Эстетические исследования: тексты, акционные объекты, инсталляции / А. В. Монастырский. — М. : Издательство Герман Титов, 2009. — 559 с.
75. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
76. Образ и архетип в традиции архаики: Ритуально-мифологический контекст и семантика: Сборник научных трудов семинара «Теория и методология

- архаики» / Отв. ред. М. Ф. Альбедиль, Д. Г. Савинов. — СПб. : МАЭ РАН, 2016. — 154 с.
77. Обрист, Х. У. Краткая история новой музыки / Х. У. Обрист. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 280 с.
78. Панова, А. С. «Лебединая песня» Виктора Екимовского : особенности воплощения концептуальной композиции / А. С. Панова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 3 (30). — С. 91–95.
79. Панова, А. С. Вопросы концептуального минимализма в творчестве Владимира Мартынова / А. С. Панова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2019. — № 3. — С. 38–52.
80. Панова, А. С. Музыкальный концептуализм : принципы, методы, интерпретации / А. С. Панова // Искусство и образование. — 2020. — № 3 (125). — С. 9–20.
81. Панова, А. С. «Ночь в Галиции» Владимира Мартынова : некоторые аспекты художественного стиля / А. С. Панова // Школа молодого исследователя : сборник научных трудов. Вып. 7 (14). По материалам конференции в Союзе московских композиторов. — М. : Издательство РИТМ, 2019. — С. 18–25.
82. Пантелеева, Ю. Н. Поэтика стиля Николая Корндорфа : дис. ...канд. иск. наук : 17.00.02 / Пантелеева Юлия Николаевна. — М., 2004. — 223 с.
83. Пантелеева, Ю. Н. Структурный анализ одного сочинения В. Мартынова / Ю. Н. Пантелеева // Процессы музыкального творчества. Вып. 9. Сборник трудов 169. Редактор-составитель Е.В. Вязкова // РАМ им. Гнесиных. М., 2007. — С. 203–224.
84. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР / Сборник материалов ; редактор-составитель Георгий Кизевальтер. — М. : Новое литературное обозрение, 2014 — 688 с.
85. Петров, В. О. Инструментальный театр XX века : автореф. дис. ...д-ра иск. наук : 17.00.02 / Петров Владислав Олегович. — Астрахань, 2014. — 47 с.

86. Петрова, Н. В. Интерпретация понятия «текст» в постструктурализме / Вестник ИГЛУ. Иркутск, 2013. — С. 9–12.
87. Пригов и концептуализм : сборник статей и материалов. — М. : Новое литературное обозрение, 2014. — 336 с.
88. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с франц. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.
89. Росс, А. Дальше – шум. Слушая XX век / А. Росс. — М. : Corpus, 2012. — 560 с.
90. Рондарев, А. Страх повторения. Философские, метафизические и методологические воззрения Владимира Мартынова / А. Рондарев // Логос. — 2016. — Т. 26. — № 4. — С. 119–149.
91. Ручкина, Н. П. Композиторское творчество И. Г. Соколова : становление «простого» стиля : дис. ...канд. иск. наук : 17.00.02 / Ручкина Наталья Павловна. — М., 2017. — 234 с.
92. Сахаров, И. П. Сказания русского народа / И. П. Сахаров. — Изд. 3-е. — Санкт-Петербург : Типография Сахарова, 1841. — 602 с.
93. Серов, В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / В. В. Серов. — М. : Локид-Пресс, 2005. — 852 с.
94. Сири́н, А. И. Слова подвижнические. — М. : издание Донского монастыря и издательства «Правило веры», 1993. — 87 с.
95. Словарь терминов Московской Концептуальной школы / А. Монастырский, Ю. Лейдерман, М. Рыклин, И. Бакштейн. — М. : Ад Маргинем, 1999. — 224 с.
96. Сниткова, И. И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 120. — С. 8–30.
97. Сниткова, И. И. Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме / И. И. Сниткова // Музыковедение к началу века : прошлое

- и настоящее : сборник трудов по материалам конференции 24-26 сентября 2002 года // РАМ им. Гнесиных. М., 2002. — С.158–169.
98. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учебное пособие / А. С. Соколов. — М. : ГИЦ Владос, 2004. — 231 с.
99. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества / А. С. Соколов. — М. : ИД Композитора, 2007. — 272 с.
100. Скребкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с.
101. Степанов, Н. Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. — М. : Советский писатель, 1975. — 280 с.
102. Степанов, Ю. С. Язык и Метод. К современной философии языка. — М. : «Языки русской культуры», 1998. — 784 с.
103. Суворова, А. А. Современное искусство : учебное пособие / А. А. Суворова. — Перм. гос. нац. исслед. ун-т. — Пермь, 2016. — 216 с.
104. Тейлор, Б. Актуальное искусство 1970–2005 / Б. Тейлор ; пер. с англ. Э. Д. Меленевской. — М. : Слово, 2006. — 256 с.
105. Трибуна. Свободная трибуна. Композиторы группы «Соппротивление материала» (СоМа) / Д. А. Курляндский // Трибуна современной музыки. — 2006. — № 1(4). — С. 12–26.
106. Фархадов, Р. Я. Виктор Екимовский плюс Екимовский Виктор / Р. Я. Фархадов // Музыкальная академия. — 2007. — № 3. — С. 31–40.
107. Филлипс, С. Измы : как понимать современное искусство / пер. с англ. М. Я. Визеля. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. — 157 с.
108. Хаскинс, Р. Джон Кейдж (Критические биографии) / Р. Хаскинс. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. — 192 с.
109. Хаустов, Д. С. Лекции по философии постмодерна / Д. С. Хаустов. — М. : РИПОЛ классик, 2018. — 288 с.
110. Хлобыстин, А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века / А. Хлобыстин. — СПб. : Борей Арт, 2017. — 504 с.

111. Ходж, С. Современное искусство в деталях. Почему пятилетнему ребенку не под силу сделать подобное / С. Ходж. — М. : Магма, 2015. — 224 с.
112. Ходж, С. Искусство. 50 идей, о которых нужно знать / С. Ходж. — М. : Фантом Пресс, 2014. — 208 с.
113. Холопова, В. Н. Фактура / В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 87 с.
114. Холопов, Ю. Н. Очерки современной гармонии / Ю. Н. Холопов. — М. : Музыка, 1973. — 288 с.
115. Хоум, С. Штурм культуры. Утопический самиздат от леттеризма до Class War / С. Хоум // пер. с англ. — Асебия, 2020. — 241 с.
116. Цареградская, Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Т. В. Цареградская. — М. : Издательство «Композитор», 2018. — 364 с.
117. Ценова, В. С. Теория современной композиции. — М. : Отв. ред. В. С. Ценова, 2007. — 616 с.
118. Чередниченко, Т. В. Музыкальный запас. 1970-е. Проблемы. Портреты. Случаи : монография / Т. В. Чередниченко. — М. : НЛО, 2001. — 576 с.
119. Чередниченко, Т. В. Музыка в истории культуры : монография / Т. В. Чередниченко. — Долгопрудный. Аллегро-пресс, 1994. — 344с.
120. Шиканова, В. В. Смерть автора в концепции Ролана Барта / В. В. Шиканова // ТвГУ. Серия : Философия. — 2014. — № 2. — С. 244–249.
121. Шимбалев, А. А. Атлас звездного неба. Все созвездия Северного и Южного полушарий с подробными картами / А. А. Шимбалев ; Под ред. И. А. Малевича. — М. : АСТ, Мн. : Харвест, 2006. — 320 с.
122. Шульгин, Д. И. Современные черты композиции Виктора Екимовского : монографическое исследование / Д. И. Шульгин. — М. : ИД Композитор, 2009. — 597 с.

123. Шульгин, Д. И., Шевченко, Т. В. Творчество-жизнь Виктора Екимовского : монографические беседы / Д. И. Шульгин, Т. В. Шевченко. — Москва : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. — 217 с.
124. Ямпольский, М. Б. Очерки художественного номинализма / М. Б. Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 2016. — 296 с.

Электронные ресурсы

125. Агаронян, К. Лекция о ничто [Электронный ресурс] / К. Агаронян // stravinsky.online. — 2018. — Режим доступа: http://stravinsky.online/dzhon_kieidzh_liktsiia_o_nichto (дата обращения 13. 05. 2019).
126. Алпарова, Н. Н. Владимир Николаев «На перекрестке жанров и стилей» [Электронный ресурс] / Н. Н. Алпарова // Гусли. — 2012. — № 1. — Режим доступа: <http://vnik-ton.ru/владимир-николаев-на-перекрестке-жанров-и-стилей.html> (дата обращения: 2. 02. 2019).
127. Ансамбль Дмитрия Покровского [Электронный ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ансамбль_Дмитрия_Покровского (дата обращения: 23. 11. 2018).
128. Балла, О. Владимир Мартынов : «Музыка без антропологии – ничто» [Электронный ресурс] / О. Балла // Частный корреспондент. — 2011. — Режим доступа: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=8679> (дата обращения: 19. 09. 2018).
129. Бирюкова, Е. Между АСМ и «Альтернативой» [Электронный ресурс] / Е. Бирюкова // colta.ru. — Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/music_classic/8560-mezhdu-asm-i-alternativoy (дата обращения: 7. 04. 2019).
130. Бочихина, О. «У каждой комнаты своя мелодия». Элвин Люсье об “I am sitting in a room” [Электронный ресурс] / О. Бочихина //

stravinsky.online. —

Режим доступа: http://stravinsky.online/elvin_liusie_u_kazhdoi_komnaty_svoia_mielodiia (дата обращения: 23. 01. 2019).

131. Бродова, И. А., Рослова, П. А. Концепция духовности в творчестве композитора Владимира Мартынова [Электронный ресурс] / А. И. Бродова, П. А. Рослова // Ярославский педагогический вестник. — 2013. — № 1. — Том I (Гуманитарные науки). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kontsepsiya-duhovnosti-v-tvorchestve-kompozitora-vladimira-martynova> (дата обращения: 14. 03. 2019).
132. Видугирите, И. Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева [Электронный ресурс] / И. Видугирите // Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений. — Режим доступа: <https://gumilev.ru/about/50/> (дата обращения: 25. 10. 2020).
133. Вишневицкий, И. Дмитрий Пригов. Последние вопросы [Электронный ресурс] / И. Вишневицкий // Взгляд. Деловая газета. — Режим доступа: <https://vz.ru/culture/2007/8/27/103526.print.html> (дата обращения: 12. 06. 2019).
134. Владимир Мартынов – «Ночь в Галиции» (на стихи В. Хлебникова) [Электронный ресурс] // Библиотека духовной науки. — Режим доступа: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Audio&go=page&pid=187> (дата обращения: 28. 10. 2019).
135. Глоссолалия [Электронный ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия. — Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 17. 03. 2019).
136. Гройс, Б. Е. Московский романтический концептуализм [Электронный ресурс] // Московский музей современного искусства. — Режим доступа:

http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/ (дата обращения: 24. 05. 2018).

137. Давыдова, Т. Иван Соколов : «Не хватает нашей импровизационности» [Электронный ресурс] / Т. Давыдова // belcanto.ru. — Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/04090901.html> (дата обращения: 16. 02. 2019).
138. Зарин, С. М. Иоанн Лествичник [Электронный ресурс] // Библиотека «Халкидон». — Режим доступа: <http://halkidon2006.orthodoxy.ru/i/d/343.htm> (дата обращения: 7. 02. 2018).
139. Катунян, М. И. «Ночь в Галиции» Владимира Мартынова с инсталляцией Франциско Инфанте [Электронный ресурс] // Русский журнал. — 2001. — Режим доступа: http://old.russ.ru/culture/review/20010213_kat.html (дата обращения: 19. 09. 2019).
140. Лисин, Д. Владимир Мартынов : ««Дилетантство» — самое мягкое слово в мой адрес» [Электронный ресурс] / Д. Лисин // Colta. — 2016. — Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/music_modern/10560-vladimir-martynov-diletantstvo-samoe-myagkoe-slovo-v-moy-adres (дата обращения: 17. 10. 2018).
141. Мизюркина, О. В. Ритуальность в балете И. Стравинского «Весна священная» : синестетический аспект [Электронный ресурс] // Проблемы музыкального театра. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/ritualnost-v-balete-i-stravinskogo-vesna-svyaschennaya-sinesteticheskiy-aspekt> (дата обращения: 24. 12. 2019).
142. Некрылова, А. Фольклорные элементы «Снегурочки» [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. — 2004. — № 3 [37]. — Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/37/the-petersburg-prospect-37/folklornye-elementy-snegurochki/> (дата обращения: 27. 03. 2019).
143. Панова, А. С. Мой концептуализм чисто музыкальный! (Беседа с Виктором Алексеевичем Екимовским) [Электронный ресурс] / А. С. Панова

- // Музыкальные сезоны : информационно-аналитический портал. — 2018. — 25 января. — Режим доступа: <https://musicseasons.org/moj-konceptualizm-chisto-muzykalnyj/> (дата обращения: 8. 10. 2019).
144. Панова, А. С. Владимир Николаев – это всегда игра! (Беседа с Владимиром Аркадьевичем Николаевым) [Электронный ресурс] / А. С. Панова // Музыкальные сезоны : информационно-аналитический портал. — 2019. — 17 января. — Режим доступа: <https://musicseasons.org/vladimir-nikolaev-eto-vsegda-igra/> (дата обращения: 12. 05. 2020).
145. Панова, А. С. «Стилистические ключи» творчества В. Николаева [Электронный ресурс] / А. С. Панова // «Исследования молодых музыковедов». Сборник статей по материалам XII международной научной конференции 28-29 марта 2019 года. — М. : РАМ имени Гнесиных. — 2019. — С. 115–124. — Режим доступа: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Sbornik_2019/12.Panova.pdf (дата обращения: 15. 02. 2020).
146. Паралитургические жанры [Электронный ресурс] / С. Лебедев // Большая российская энциклопедия. — Режим доступа: <https://bigenc.ru/music/text/5150081> (дата обращения: 27. 03. 2019).
147. Поспелов, П. «Альтернатива» или широкий выбор возможностей? [Электронный ресурс] / П. Поспелов // Советская музыка. — 1991. — № 6. — Режим доступа: <http://www.gomba.ru/articles/spec1991/19910001.htm> (дата обращения: 3. 11. 2019).
148. Премьера перформанса Владимира Мартынова «Дети Выдры» [Электронный ресурс] // РоссияК. Новости. — Режим доступа: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/5137/ (дата обращения: 17. 10. 2019).
149. Пригов, Д. А. Что надо знать [Электронный ресурс] / Д. А. Пригов // Современная русская поэзия. — Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/dmitriy-prigov-chto-nado-znat> (дата обращения: 4. 07. 2019).

150. Редичкина, К. Владимир Мартынов : Композитор – вымирающая профессия [Электронный ресурс] / К. Редичкина // Русский мир. — 2011. — Режим доступа: <https://www.ruskiymir.ru/publications/87894/> (дата обращения 2. 02. 2020).
151. Саракаева, Э. Глоссолалия как психолингвистический феномен [Электронный ресурс] / Э. Саракаева // The Library of the Institute of Applied Psychology. — Режим доступа: http://individual.utoronto.ca/psyling/library/religion/sarak_glosso.htm (дата обращения: 12. 10. 2019).
152. Толковый словарь Ожегова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=28695> (дата обращения: 8. 09. 2018).
153. Фольклор. Определение. Понятие о предмете. Специфика фольклора [Электронный ресурс] // Myfilology.ru. — Режим доступа: <http://xn--b1add7am7ga.xn--p1ai/folklor-opredelenie> (дата обращения: 7. 07. 2019).
154. Шевелев, И. «Проект “Дмитрий Александрович Пригов”. Модель художника и его языки» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://prigov.org/media/interview/06.03.14.11.18.34.am.Prigov2004Shevelev.pdf> (дата обращения: 16. 10. 2019).
155. Шувалова, А. С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард [Электронный ресурс] / А. С. Шувалова // Научный электронный журнал Артикульт. — 2013. — № 10. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/dematerializatsiya-art-obekta-kontseptualnogo-iskusstva-v-svidetelstvah-lyusi-lippard> (дата обращения: 21. 08. 2019).
156. 10-й Фестиваль работ Владимира Мартынова [Электронный ресурс] / В. Мартынов. — Режим доступа: <http://www.vladimir-martynov.ru/news/vladimir-martynov-festival-10> (дата обращения: 26. 04. 2019).

157. 12-й Фестиваль работ Владимира Мартынова [Электронный ресурс] / В. Мартынов. — Режим доступа: <http://www.longarms.ru/festival/martynov-12/> (дата обращения: 26. 04. 2019).

Литература и источники на иностранных языках

158. Art-Language : The Journal of Conceptual Art [Electronic resource] // Wikipedia, the free encyclopedia. — URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Art-Language> (accessed: 12.09.2019).
159. Baker, A. The Object of Moscow Conceptualism [Electronic resource] / A. Baker // Academia.edu. — URL: https://www.academia.edu/22137983/The_Object_of_Moscow_Conceptualism?email_work_card=view-paper (accessed: 7.08.2019).
160. Dreher, T. Konzeptuelle Kunst in Amerika und England 1963-76 [Electronic resource] / T. Dreher // netzliteratur.net. — URL: http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Text.html (accessed: 12. 03. 2019).
161. Dr. Adolfo Vásquez Rocca. Arte Conceptual y Postconceptual [Electronic resource] / Dr. Adolfo Vásquez Rocca //Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias. — URL: <http://revista.escaner.cl/node/42> (accessed: 2. 07. 2019).
162. Friedman, K. Twelve Fluxus Ideas [Electronic resource] / K. Friedman //. — URL: <https://researchbank.swinburne.edu.au/file/84625f87-3f05-4090-876b-4f751c53a2d6/1/PDF%20%28Published%20version%29.pdf> (accessed: 14. 11. 2019).
163. Hänsgen, S. Moscow Conceptualism in the 1980s : Interview with Sabine Hänsgen by Olga Martin (ARTMargins Online) [Electronic resource] / S. Hänsgen // Academia.edu. — URL: https://www.academia.edu/38611565/Moscow_Conceptualism_in_the_1980s_Int

- [erview with Sabine H%C3%A4nsgen by Olga Martin ARTMargins Online ?email_work_card=title](#) (accessed: 11. 03. 2019).
164. Jones, A. *A Companion to Contemporary Art since 1945* / A. Jones. — United Kingdom : Blackwell Publishing, 2006. — 628 p.
165. Kemp-Welch, K. *Resurrections (Kabakov's Slippers)* : Moscow Conceptualism for Delayed Audiences // *Oxford Art Journal*. June 2012. Vol. 35, Issue 2. P. 298-301.
166. Kosuth, J. *Art after Philosophy* [Electronic resource] / J. Kosuth // UbuWeb.com. — URL: http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html (accessed: 1. 04. 2019).
167. Lewitt, S. *Paragraphs on Conceptual Art* [Electronic resource] / S. Lewitt // arteducation.sfu-kras.ru. — URL: <http://arteducation.sfu-kras.ru/files/documents/lewitt-paragraphs-on-conceptual-art1.pdf> (accessed: 15. 10. 2018).
168. Lippard, L., Chandler, J. *The dematerialization of art* [Electronic resource] / L. Lippard, J. Chandler // monoskop.org. — URL: [https://monoskop.org/File:Lippard Lucy R Chandler John 1968 1971 The Dematerialization of Art.pdf](https://monoskop.org/File:Lippard_Lucy_R_Chandler_John_1968_1971_The_Dematerialization_of_Art.pdf) (accessed: 8. 10. 2019).
169. Robinson, J. *John Cage* / J. Robinson. — Cambridge, Massachusetts (United States) : The MIT Press, 2011. — 232 p.
170. Schellekens, E. *Conceptual Art* [Electronic resource] / E. Schellekens // *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. — URL: <https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/> (accessed: 18. 05. 2019).
171. Stangos, N. *Concepts of Modern Art : From Fauvism to Postmodernism (World of Art)* / N. Stangos. — London : Thames & Hudson, 1994. — 426 p.
172. Vergine, L. *Art on the Cutting Edge : A Guide to Contemporary Movements* / L. Vergine. — Milan: Skira, 2001. — 304 p.

Список иллюстраций

- Рисунок 1 – Дж. Кейдж. *Лекция о ничто. Фрагмент*
- Рисунок 2 – В. И. Мартынов. *Листок из альбома (1987)*
- Рисунок 3 – В. И. Мартынов. *Осенняя песня II (1984). Партия колокольчиков*
- Рисунок 4 – В. И. Мартынов. *Осенняя песня II (1984). Партии скрипок соло*
- Рисунок 5 – В. И. Мартынов. *Осенняя песня II (1984). Партии струнных*
- Рисунок 6 – В. И. Мартынов. *Осенняя песня II (1984). тт. 80-86*
- Рисунок 7 – В. А. Николаев. *Жираф (2000). Фрагмент схемы композиции*
- Рисунок 8 – В. И. Мартынов. *Войдите. 1ч. (1985)*
- Рисунок 9 – В. И. Мартынов. *Войдите. 1ч. Кода (1985)*
- Рисунок 10 – В. Хлебников. *Ночь в Галиции. Фрагмент*
- Рисунок 11 – И. П. Сахаров. *Сказания русского народа – Сказания о чародействе. Песня ведьм на Лысой горе. Фрагмент*
- Рисунок 12 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 1ч. Авторская версия музыкального воплощения «Песни ведьм на Лысой горе»*
- Рисунок 13 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. Звукоряд Подгалянского лада*
- Рисунок 14 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 1ч. «Пускай к пню тому прильнула туша белая овцы»*
- Рисунок 15 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 2ч. «Пали вои полевые на речную тишину»*
- Рисунок 16 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 4ч. «И о и а оцолк»*
- Рисунок 17 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 5 ч. «И о и а о...»*
- Рисунок 18 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 5ч. «Что же волосы развеяв»*
- Рисунок 19 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 4ч. «Ты это ветер...»*
- Рисунок 20 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 1ч. «Ааа ооо эээ иии ууу»*

Рисунок 21 – В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 1 ч. (порядок вступления первого мотива)*

Рисунок 22 – В. А. Екимовский. *В созвездии Гончих Псов. Партитура/третий сегмент*

Рисунок 23 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. тт.1 – 2*

Рисунок 24 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Главная тема. тт.1 – 4*

Рисунок 25 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 4. тт.77–78*

Рисунок 26 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 7. тт.128–130*

Рисунок 27 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар.3. тт. 68–76*

Рисунок 28 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 1. Фрагмент*

Рисунок 29 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 1. Раздел 2. тт.25-*

36

Рисунок 30 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 5. тт. 79–93*

Рисунок 31 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня. Вар. 2. тт. 37–67*

Рисунок 32 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар. 6. тт. 94–127*

Рисунок 33 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Кода. тт. 131–196*

Рисунок 34 – В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Главная тема. т.14*

Рисунок 35 – В. А. Николаев. *Кьюик амокусь. 4р*

Рисунок 36 - В. А. Николаев. *Кьюик амокусь. 12р*

Рисунок 37 - В. А. Николаев. *Кьюик амокусь. 12, 14р. А/В*

Рисунок 38 - Н. С. Гумилев. *«Жираф»*

Рисунок 39 – В. А. Николаев. *Жираф. Партитура. Фрагмент*

Список таблиц

- Таблица 1. В. И. Мартынов. *Войдите (1985)*
- Таблица 2. В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. Структура сочинения*
- Таблица 3. В. И. Мартынов. *Ночь в Галиции. 1 ч. (схема)*
- Таблица 4. В. А. Екимовский. *В созвездии Гончих Псов. Схема партитуры (Приложение А)*
- Таблица 5. В. А. Екимовский. *В созвездии Гончих Псов. Перечень зашифрованных созвездий (Приложение А)*
- Таблица 6. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Схема композиции сочинения*
- Таблица 7. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Форма композиции*
- Таблица 8. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Форма композиции. Вариант 2*
- Таблица 9. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Метрическая организация композиции*
- Таблица 10. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Ритмическая организация раздела композиции*
- Таблица 11. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. К64*
- Таблица 12. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар.3, вар.4. Последовательность аккордов*
- Таблица 13. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Вар.2. (Приложение А)*
- Таблица 14. В. А. Екимовский. *Лебединая песня 1. Схема темповых обозначений*
- Таблица 15. В. А. Николаев. *Кьюик амокусъ. Авторская знаковая система (Приложение А)*
- Таблица 16. В. А. Николаев. *Кьюик амокусъ. Словарь авторских фраз-фонем*

Таблица 17. В. А. Николаев. *Жираф. Композиция сочинения*

Приложение А

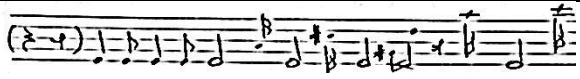
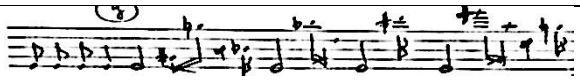
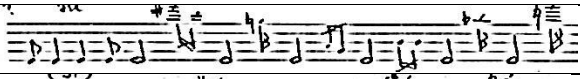
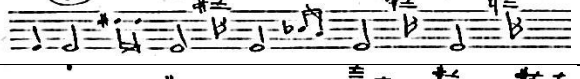
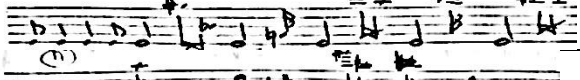
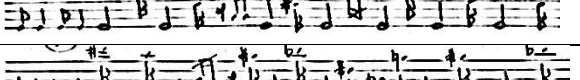
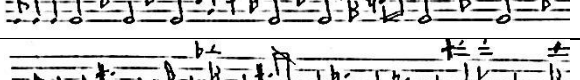
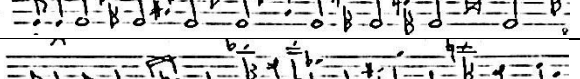
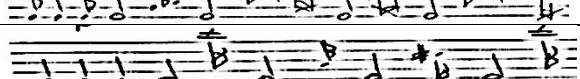
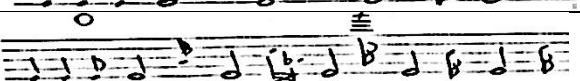
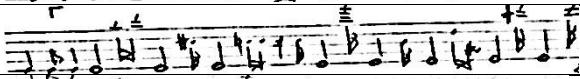
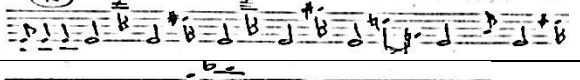
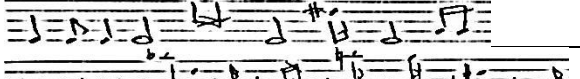
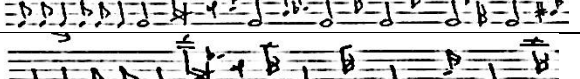
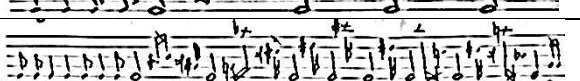
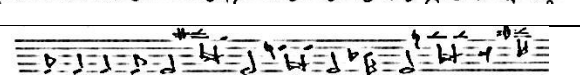
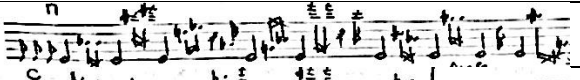
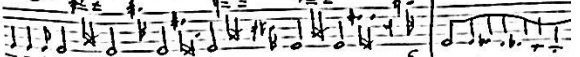


Схемы музыкальных произведений

Таблица 4. В. А. Екимовский. *В созвездии Гончих Псов*.
Схема партитуры.

1 сегмент		2 сегмент		3 сегмент	
Северное полушарие	Южное полушарие	Северное полушарие	Южное полушарие	Северное полушарие	Южное полушарие
Дева	Ворон	Цефей	Заяц	Лира	Щит
Лев	Компас	Жираф	Южная Рыба	Дракон	Козерог
Рыбы	Насос	Персей	Печь	Змея	Стрелец
Малый Лев	Большой Пес	Телец	Скульптор	Весы	Скорпион
Близнецы	Корма	Пегас	Голубь	Волопас	Волк
Большая Медведица	Центавр	Ящерица		Малая Медведица	
Малый Пес	Паруса	Возничий		Геркулес	
Рак		Андромеда		Змееносец	
Волосы Вероники		Рыбы		Лебедь	
Единорог		Овен		Северная Корона	
Секстант		Орион		Лисичка	
Гидра		Кассиопея		Дельфин	
Чаша		Водолей		Стрела	
		Кит		Малый Конь	
				Орел	

Таблица 5. В. А. Екимовский. *В созвездии Гончих Псов.*
Перечень зашифрованных созвездий.

№	Первый сегмент	Вид знакового кодирования по азбуке Морзе	Рас шиф ровк а бук вы	Название созвездия (подчеркиванием обозначены созвездия южного полушария; красным цветом отмечены опечатки в партитуре)
	Музыкальный мотив			
1		— ● ●	Д	Дева
2		● — ● (—) ●	Л	Лев
3		● — —	В	<u>Ворон</u>
4		● — ●	Р	Рыбы
5		— — ● — ● ●	МЛ	Малый Лев
6		— ● ● ●	Б	Близнецы
7		— ● ● ● — —	БМ	Б.Медведица
8		— — ● — — ●	МП	Малый Пес
9		● — ●	Р	Рак
10		● — — ● — —	ВВ	Волосы Вероники
11		●	Е	Единорог
12		● ● ●	С	Секстант
13		— — ●	Г	Гидра
14		— — — ●	Ч	Чаша
15		— ● —	К	<u>Компас</u>
16		— ●	Н	<u>Насос</u>
17		— ● ● ● ● — — ●	БП	<u>Большой Пес</u>
18		— ● —	К	<u>Корма</u>
19		— ● — ●	Ц	<u>Центавр</u>
20		● — — ●	П	<u>Паруса</u>

№	Второй сегмент	Вид знакового кодирования	Рас шиф ровк а букв ы	Название созвездия
	Музыкальный мотив			
1		— ● — ●	Ц	Цефей
2		● ● ● —	Ж	Жираф
3		● — — ●	П	Персей
4		—	Т	Телец
5		● — — ●	П	Пегас
6		● — ● —	Я	Ящерица
7		● — —	В	Возничий
8		● —	А	Андромеда
9		● — ●	Р	Рыбы
10		— — —	О	Овен
11		— — (●) —	О	Орион
12		— ● —	К	Кассиопея
13		● — —	В	Водолей
14		— ● —	К	Кит
15		● ● — ● ● —	Э	Эридан
16		— — ● ●	З	<u>Заяц</u>
17		● ● — — ● — ●	ЮР	<u>Южная Рыба</u>
18		● — — ●	П	<u>Печь</u>
19		● ● ●	С	<u>Скульптор</u>
20		— — ●	Г	<u>Голубь</u>

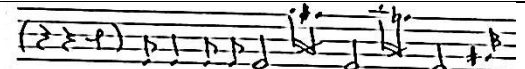
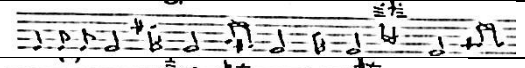
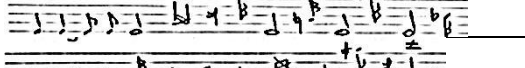
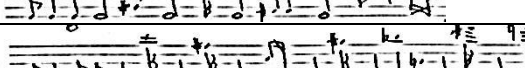
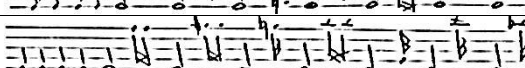
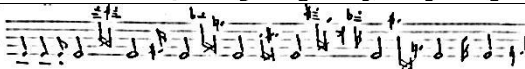
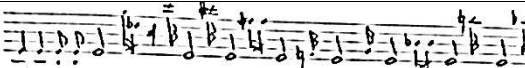
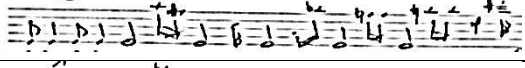
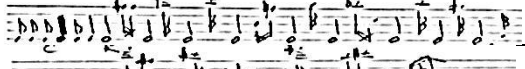
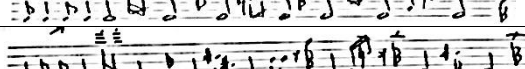

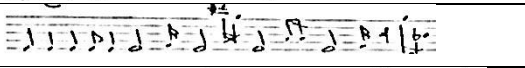
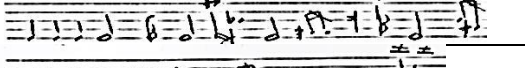
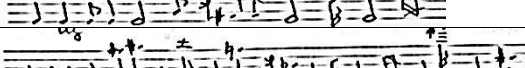
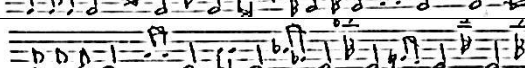
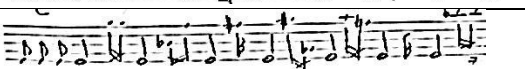




№	Третий сегмент	Вид знакового кодирования	Расшифровка буквы	Название созвездия
	Музыкальный мотив			
1		● — ● ●	Л	Ли́ра
2		— ● ●	Д	Драко́н
3		— — ● ●	З	Змея́
4		● — —	В	Ве́сы
5		● — (● ●) —	В	Волопа́с
6		— — — —	ММ	М. Медве́дица
7		— — ●	Г	Герку́лес
8		— — ● ●	З	Змееносе́ц
9		● — ● (—) ●	Л	Лебе́дь
10		● ● ● — ● —	СК	Северн.Коро́на
11		● — ● (—) ●	Л	Лисичка́
12		— ● ●	Д	Дельфи́н
13		● ● ●	С	Стре́ла
14		— — — ● —	МК	Малы́й Ко́нь
15		— — —	О	Оре́л
16		— — ● —	Щ	<u>Щит</u>
17		— ● —	К	<u>Козеро́г</u>
18		● ● ●	С	<u>Стрелец</u>
19		● ● ●	С	<u>Скорпио́н</u>
20		● — —	В	<u>Волк</u>

Таблица 13. В. А. Екимовский. *Лебединая песня I. Вар.2.*




Вар.2 – гг. 15–32. В данной схеме интервалы имеют цифровое обозначение (1–один звук, 2–секунда, 3–терция и т.д.). Основной вид интервала представлен черным цветом, интервал в обращении – красным.

	гг.15				16				17				18				19								
no1					1	4	1	5/3	2	1	2	1	5	2/3	1	1	1	1	2	2	2/4	6	1	5	1
no2	1	2	1	7						1	2	1	2	2/2	1	1	1	1	2	2	2/3	2	1	2	1
la	1	2	1	5	1	5	1	2/2	2	1	5	1	5	3/3	1	1	1	1	2	2	2/2	3	1	5	1
v	1	3	1	2	1	6	1	7/4	3	1	5	1	2	2/3	1	1	1	1	5	2	4/6	2	1		

							20						21									
no1	2	2/5	7/7	4	1	1	3	2	5	5/7	5	4/4	1	4	4/3	7	1	4/6	1	2/3	2	8
no2	2	2/3	7/2	3	3	1	3	2	3	2/4	4	2/5	1	4	3/2	2	1	2/7	1	4/2	2	7
la	2	4/5	5/5	4	1	1	4	2	3	3/5	4	3/7	1	2	3/2	2	1	2/7	1	7/4	2	4
v						1	2	5	2	3/4	5	2/2	1	2	4/3	3	1	2/7	1	3/5	5	2

					22		23		24		25–30		31			32	
no1	9	7/6	4	6	1	2/4	1	4	1	1		5	5	5	1	4	5
no2	10	3/3	4	4	1	2/5	1	2	1	1		3	3	4	5	1	4
la	10	2/4	7	1	1	4/5	1	2	1	1		4	4	3	2		2
v	6	4/2	3	1	1	5/3	1	4	1	1		4	4	2	3		2

Таблица 15. В. А. Николаев. *Кьюик амокусь*.
Авторская знаковая система

	В партитуре деревянных (медных духовых)	Быстрые пассажи в самом высоком регистре с активным, беспорядочным перебиранием пальцами клапанов, когда слышны их стуки. Губы с тростью (мундштуком) взаимодействуют так, что мы ощущаем плотный, предельно громко слышимый выход воздушной струи (вместе с прочими возможными призвуками) в основном проходящей мимо трубки инструмента. Динамика этой как бы отчасти воображаемой музыки постоянно хаотично колеблется, но в целом реально звучит не более <i>p</i> , хотя психологически воспринимается как <i>f</i> . Звук выдуваемого воздуха, доминирующий здесь, моментами переходит в более привычное звучание неистово играемых пассажей, опять-таки очень сдавленное, на грани исчезновения, поэтому реально тихое.
	В партиях струнных	Левая рука играет быстрые, беспорядочные пассажи из любых звуков. Правая рука при этом делает довольно частые, неравномерные смены смычка. Основной нажим на струну делается не волосом, а древком. Волос же лишь слегка касается струны в месте ее перегиба на подставке или совсем рядом с ней. Таким образом видимость неистовой игры сопровождается тихим, невнятным скрипом или шорохом.
	В партии <i>voce</i> (percussion)	Палочкой от литавр (или чем-то иным с мягким покрытием) непрерывными дергаными движениями, с нажимом, нервно и порывисто тереть по коже (пластик здесь не годится) большого барабана или большого тома или ребром деревянной палочки по какой-то деревянной или металлической, относительно гладкой поверхности, например, по пластине маримбы или виброфона, по заглушенной пластине <i>agogo</i> или наковальне.
	В партии фортепиано	Быстро и экспрессивно водить подушечками пальцев (с размашистым движением обеих рук) вправо-влево по клавиатуре так, чтобы был слышен стук ногтей о края клавиш. Отдельными моментами нажим на клавиши можно увеличивать настолько, чтобы молоточки доставали и ударяли по струнам. Следить, чтобы реальная громкость рояля при этом не превышала динамику других исполнителей.
	В партии флейты, кларнета, валторны	Громкий, короткий, предельно высокий звук без фиксированной высоты и звучащий как бы в процессе глиссандирования, у кларнета это может быть намеренно сделанный кикс.
	В партии струнных	Громкий, короткий, очень высокий звук. Играть смычком у колодки <i>molto sul ponticello</i> . Должен получиться короткий, напряженный скрежет без определенной высоты.
	В партии <i>voce</i> (percussion)	Довольно громкий, сухой, относительно высокий звук от удара нестандартным приемом, например, деревянной палочкой по ножке стула или гвоздем по стакану (желательно, не разбивая его).
	В партии виолончели	Короткий дряблый звук на предварительно опущенной (примерно на кварту) открытой нижней струне, <i>sul ponticello</i> .
	В партии <i>voce</i> (percussion)	Такой же нестандартный прием, как у первого исполнителя, только здесь звук должен быть относительно низким, глухим. Например, удара подошвой об пол, колотушкой по корпусу большого








		барабана и т.д.
	Игра на приготовленных клавишах	У рояля необходимо заранее «приготовить» минимум 4 клавиши: две – самых низких и две – самых высоких. Препарировать эти клавиши следует таким образом, чтобы звуки получились глухими, зажатыми, с преобладанием стука молоточка. Можно приготовить большее количество клавиш с каждого края клавиатуры и в процессе исполнения использовать все. Звуки, издаваемые на остальных клавишах, можно приглушить, положив на струны, что-то мягкое, например, полотенце.
	В партии струнных	Громкий, короткий звук. Играть смычком за подставкой на высокой струне (у виолончели к тому же <i>molto sul ponticello</i>).
	В партии струнных	Довольно громкий удар концом древка смычка о струны в месте их перегиба на подставке. Все струны после удара тут же глушатся левой рукой.
	В партии voce (percussion)	Довольно громкий, сухой, относительно высокий звук от удара нестандартным приемом, например, деревянной палочкой по ножке стула или гвоздем по стакану (желательно, не разбивая его).
	В партии voce (percussion)	Такой же нестандартный прием, как и у первого исполнителя, только здесь звук должен быть относительно низким, глухим, например, от удара подошвой об пол, колотушкой по корпусу большого барабана и т.д.
	В партиях струнных	Сильно, быстро и беспорядочно барабанить пальцами по деке инструмента.
	В партии виолончели	<i>Pizz.</i> На одной из нижних струн с ее ударом о гриф. После шлепка струны о гриф сразу заглушить ее.
	В партии виолончели	Быстро перебирать любые звуки <i>pizzicato</i> в предельно высоком регистре так, чтобы слышны были лишь щипки пальцев о струны.

Рисунок 54 – Н. С. Гумилев «Жираф» [132].

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про чёрную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав.
Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Приложение Б

Интервью с композиторами

Мой концептуализм чисто музыкальный!³⁴

(Беседа с Виктором Алексеевичем Екимовским)

А.П. – Виктор Алексеевич, зная, что 12 сентября Вам исполнилось 70 лет, прежде чем мы начнем разговор, хотелось бы поздравить Вас с прошедшим юбилеем. В одном из интервью Вы говорите, что стали профессионально сочинять музыку в конце 60-х годов. На сегодняшний день вашему композиторскому творчеству около 50-ти лет. Как Вы можете его охарактеризовать? Оно состоялось? Оправдало ли Ваши ожидания?

В.Е. – Насчет того, состоялся я как композитор или не состоялся – это бессмысленный разговор, потому что кроме как сочинять музыку, я себе ничего другого не представлял все эти 50 лет. Для меня это было главное занятие, которое затмевало все другие мои действия как жизненные, бытовые, так и все остальные. Поэтому мне тут и сказать нечего. Это моя профессия и мое предназначение, которое в конце 60-х годов вдруг проявилось и уже никуда от меня не могло деться. Так что этот момент снимается. Он ясный.

Теперь по поводу того, что произошло и какие достижения. Конечно, каждый для себя по-разному мыслит, что у него получилось, что у него не получилось. Наверное, все равно у каждого до конца ничего не получалось, но какие-то определенные достижения я мог бы для себя отметить. И, прежде всего, я понимаю, что это не только у меня, но и у многих других композиторов. Мы попали в определенное время, в определенную эпоху, когда не приветствовалось никакое новаторство в нашей стране. Это давало очень сильный импульс, когда вопреки чему-то надо было подавать себя, реализовывать. И, на мой взгляд, самыми плодотворными были времена, когда мы писали музыку тридцати-

³⁴ Раздел содержит материалы беседы с В. А. Екимовским [143].

сорокалетними. Я подозреваю, что если бы мы жили в другое время, у многих из нас не было бы таких интересных достижений. А со временем начинаешь понимать, что действительно самые удивительные плодотворные времена – это от тридцати до пятидесяти. Потому что уже что-то умеешь и еще есть фантазия.

В этой связи хочу рассказать историю о моём учителе Араме Хачатуряне. Однажды пришел к нему на урок композиции один студент. Арам Ильич, посмотрев его работу, сказал, что все плохо и объяснил почему. Огорченный студент трясущимися губами спросил: «Все это мне нужно переделать?» На что Хачатурян ответил: «Нет, пишите новое. Сейчас у Вас есть фантазия, но Вы ничего не умеете. А когда Вы всему научитесь, у Вас уже не будет фантазии».

Продолжая отвечать на вопрос, я думаю, что самые плодотворные времена и для меня, и для моего поколения – это, действительно, были 70-е, 80-е годы. А после 90-х, когда уже все разрешалось и стало дозволено делать что хочешь, пошел спад. Наступил какой-то кризис, причем не только у нас в стране, а во всем мире, и не только в искусстве, но и во всем остальном. Так что, вот этот миллениум во многих положениях был все-таки отрицательным.

А.П. – Как известно, главная концепция Вашего творчества – новая конструктивная идея в каждом сочинении. Вы продолжаете этот принцип?

В.Е. – По идее, конечно, хотелось бы, но не всегда все получается. Повторюсь, если сравнивать нынешнее время с предыдущими, то оно гораздо менее активное, как мне кажется. Даже та самая фантазия, о которой я говорил, начинает с трудом пробивать себе дорогу. Поэтому, если удастся придумать что-то необычное, конечно, я всегда за. Многие композиторы, попадая в какую-то тупиковую ситуацию, вообще прекращают писать музыку, поэтому этот вопрос очень тонкий. С одной стороны, мне по-прежнему хочется, чтобы я не повторял ни себя, ни кого-либо другого, но я вижу, что в этом направлении стало гораздо сложнее развиваться и не всегда получается продолжать этот путь, поэтому у меня сейчас гораздо меньше пишется музыки, чем было раньше.

А.П. – Существует ли у Вас какой-нибудь универсальный способ работы при создании произведения, или в каждом конкретном случае свой подход?

В.Е. – Подход и способ не изобретаются, изобретаются какие-то технологические или смысловые моменты, и от них уже идет все остальное. Специально сесть и подумать, – давай-ка этим способом что-нибудь сделаю, – это бесперспективный путь. Всегда нужен концепт, то есть идея. Она может быть и конструктивная, и эмоциональная. Она может быть какой угодно. А потом уже подыскиваются средства, которыми можно этот концепт воплощать. И он может быть как музыкальным, так и внемузыкальным. На мой взгляд, это и есть способ, но он никогда не бывает первичным. Например, в моей концептуальной композиции «В созвездии Гончих Псов» придумана технология, которой никогда никто не пользовался.

А.П. – Что Вы имеете в виду под технологией?

В.Е. – В данном случае партитура в виде круга.

А.П. – А как же Крам с подобной партитурой?

В.Е. – Да, есть круги разные. Например, у Кнайфеля, Денисов делал круг в свое время. Сам по себе круг не находка. Но в каждом круге заключена своя идея. У Крама круг представлен как абстрактное понятие, а у меня же – проекция звездного неба. Это немного другое. И потом, внутренность моего сочинения оказалась минималистической, потому что там используется как бы один и тот же паттерн, а у Крама идет нормальная музыка.

А.П. – Обращаясь к области концептуальных проектов, занимающей в вашем творчестве одну из главных позиций, хотелось бы задать такой вопрос. В трудах ряда отечественных исследователей Вы представлены как композитор-концептуалист. Как Вы можете прокомментировать это утверждение? Согласны ли Вы с ним? Некоторые композиторы называют себя таковыми. Например, Ираида Юсупова в одном из своих интервью. Что, на Ваш взгляд, характеризует композитора-концептуалиста?

В.Е. – Ираиду Юсупову я бы назвал не композитором-концептуалистом, а просто концептуалистом, так как музыка у нее стоит на последнем месте. Она работает с кинофильмами, театром, хеппенингами. Причем здесь музыка?! Я – чисто музыкальный концептуалист! Мои идеи могут выходить за рамки музыки,

но только идеи, а технология у меня все равно вся музыкальная. Я не привлекаю кино, театр и т.д. Конечно, я использую инструментальный театр, но это другое, это часть музыки, а не театральная постановка. Поэтому мой концептуализм чисто музыкальный. И именно в этой области, мне кажется, надо искать музыкальный концептуализм. И, думаю, можно что-то даже найти, потому что все-таки связь с другими искусствами – это слишком простой способ. А просто сказать: – я концептуалист? нет. Или там, как Загний нарисует свои графики со звездами. А где там музыка? Я всегда стараюсь, чтобы это был музыкальный концептуализм.

А.П. – У Вас тоже есть сочинения, где используются внемузыкальные элементы, в том числе и театр, и цвет. Например, композиция «Призрак театра».

В.Е. – Да, но это сочинение написано специально по заказу фестиваля «Золотая маска». В моем понимании, музыкальный концептуализм – это внутримузыкальный принцип.

А.П. – Как Вы думаете, оценивая творчество современников, близка ли Ваша позиция кому-нибудь из композиторов-концептуалистов московской школы? Владимиру Мартынову, например?

В.Е. – Думаю, вряд ли кому так уж близка. Наши концептуалисты, типа той же Юсуповой или Загния, пытаются выступить фронтёрски, бунтарски, а мне ближе более спокойная, интеллектуальная концептуальность, когда концептуализм куда-то спрятан и до него еще надо как-то добраться. У них главное – всё напоказ, и чем брутальнее, тем лучше. Мартынов не такой ярый, но тоже любит всякие броские концептуальные эффекты.

А.П. – Какие свои сочинения Вы считаете концептуальными?

В.Е. – Много могу привести таких своих сочинений. Например, сочинение «Мандала». Квадрат в круге. Я рассадил исполнителей соответствующим образом. Две группы музыкантов, выступающих парами, играют большие фрагменты музыкального текста. Получается идея круга. Может быть, это слишком мелко для концептуализма, но мне кажется, что в этом он и есть. Чисто

музыкальный концептуализм. Та же «Лунная соната». Даже само название уже концептуально. Оно сразу относит к музыке, а не к картинам, не к театру, не к кино. Мне кажется, очень легко быть концептуалистом, когда ты смешиваешь разные виды искусства. И тут, как бы ты не смешал, что бы ты ни сделал, ты уже концептуален. А вот в музыке нужно находить какие-то идеи, концепты. Мы с Холоповым как-то в ходе беседы обозначили этот принцип как индивидуальный проект.

А.П. – Свои «Лебединые песни» цикл из трех композиций Вы тоже относите к концептуальным сочинениям. Расскажите немного о них.

В.Е. – Много уже об этом говорилось. Не только я, но и другие люди говорили.

А.П. – Расскажите о самом принципе объединения. Ведь это очень разные произведения и по технологии, и по своим жанровым характеристикам.

В.Е. – Дело в том, что когда я решил создать первую песню, стал думать о самом понятии «Лебединая песня». Исходя из названия, в котором заключен смысл какого-то завершения, я понял, что нужно использовать кадансовый квартсекстаккорд. И вот отсюда это поехало. Я решил написать сочинение, в котором все было бы на этом завершающем типе и вилось бы вокруг этого кадансового квартсекстаккорда. Конечно, там обороты разные бывают, но все они идут к завершению, так как в основе заложена первоначальная гармоническая ткань. Для меня не был важен собственно вот этот стилевой оттенок. А концепт заключался в том, чтобы через какое-то время люди поняли, что все это вертится вокруг завершения чего-то. Потому она и «Лебединая песня». А потом, когда у меня созрела эта мысль, я подумал, что надо написать еще одну. На этот раз я обратился к сочинению Бетховена. У него есть последние 16 тактов струнного квинтета. Причем они только в клавире, даже не инструментованы. Я сделал инструментовку этих 16 тактов, а потом по типу мозаики стал их всячески комбинировать, создавая сочетания противоречащих друг другу гармонических оборотов. Так, после четвертого мог пойти второй, после седьмого первый. Постепенно я стал добавлять паузы, плюс ко всему дал фон, записанный на

компьютере – четыре последние ноты – ми-ре-соль-до. Потом я подумал, что нужно это немножечко театрализовать. И вот, выходит дирижер, который дирижирует этим квинтетом. Сначала все нормально. Потом дирижер начинает ошибаться. Он имитирует глухоту, вставляя слуховой аппарат. В общем, всякая чушь, которая связана с тем, что он уходит из жизни. Однажды, Марк Пекарский, исполняя сочинение, вообще в конце упал. Умер.

Потом возникла третья песенка. Я подумал, что две как-то плохо, лучше три. И получилось так, что в первой я как бы немножко издевался над нормальной музыкой, во второй я как бы немножко издевался над бетховенской музыкой, а в третьей над самой музыкой, так как ее там вообще нет.

А.П. – В ней Ваш авторский текст?

В.Е. – Да, естественно. Я рассказал, как инструменты должны себя вести. На сцене должны сидеть четырнадцать музыкантов, но я их пощадил. Я просто ставил четырнадцать стульев.

А.П. – А все эти детали, о которых Вы говорите, выписаны в партитуре?

В.Е. – Конечно!

А.П. – Вы работали в разным музыкальных техниках, а именно: минимализм, сериализм, алеаторика, коллаж, спектрализм... Стала ли какая-то из них наиболее близкой для Вас?

В.Е. – превалирующей техники нет, потому что сочинение диктует свою технику. Просто абстрактной идеи не существует. Она всегда бывает чем-то подкреплена. В само понятие идеи уже включен технологический момент, каким способом она может быть реализована. Единственное, что могу сказать, я не использую всякие околосзвуки, как мы их называем – незвуки, то есть не выхожу за нормативные звуки: не распиливаю скрипку пополам, не ломаю рояль. Мне это не интересно. Единственный принцип, который может пронизывать любую технику, – это всеобщее понятие неповторности звуков. Например, не чистая додекафония из двенадцати звуков, которые не повторяются, а ряд из 24 звуков. Или еще какой-нибудь способ.

А.П. – Сейчас Вы говорите о звуковысотности. А остальные параметры музыкального языка?

В.Е. – Честно говоря, сделать ритмическую находку уже невозможно, потому что нет такого ритма, который никто не использовал. Все равно ритм, как не крути, в метре находится. Поэтому здесь могут быть какие-то более сложные моменты. Возможно, наложения какие-то.

А.П. – Над чем Вы работаете в настоящий момент? У Вас есть новый музыкальный замысел? Или сейчас такой период, когда Вы ни над чем не работаете?

В.Е. – Нет, я работаю. У меня есть большой замысел, который должен быть реализован к осени следующего года.

А.П. – Это крупная композиция?

В.Е. – Да, симфоническое сочинение.

А.П. – Оно соответствует Вашей авторской позиции? Это новая конструктивная идея?

В.Е. – Предварительно не хочу говорить, потому что там есть все что угодно.

А.П. – В «Автобиографии» Вы говорите, что для Вас не имеет значение число ценителей вашего творчества и для Вас не является важным, слушают Вас или нет. Вы по-прежнему так думаете?

В.Е. – Раньше это была более ясная и четкая позиция. Для меня не имело значение мнение окружающих. Я делал все для себя. В принципе, сейчас я так же думаю, потому что ничего не изменилось. Просто тогда была очень яркая граница между теми, кто как бы любит эту музыку, и кто ее ненавидит. И поэтому я говорил, что мне все равно. Сейчас все стерлось, так как в наше время таких любителей и ненавистников нет. И сама моя позиция тоже немножечко изменилась, стерлась. Мне в принципе все равно. Но раньше мне было активно все равно, а теперь мне просто все равно.

А.П. – Как Вы относитесь к интересу слушателей к вашему творчеству? Вас это вдохновляет на новые проекты?

В.Е. – Скорее, удивляет, что может привлекать людей в этом. Я недавно был в Нижнем Новгороде со своим авторским концертом. Там небольшой зал, но он был полный. А кто там чего знает-то?

А.П. – *Были ли люди, которые после концерта подходили к Вам, задавали вопросы, делились своими впечатлениями?*

В.Е. – Конечно! Всегда бывает. Причем часто бывают совершенно незнакомые люди. «Ой, Вы знаете, я так довольна»...

А.П. – *Это аудитория профессиональных музыкантов?*

В.Е. – Разные люди бывают. Дело в том, что непрофессиональные люди не знают вообще этой музыки. А когда они случайно что-то увидят, может им и понравится. Я так понимаю, что моя музыка для простого обывателя, конечно, технически сложна. Различные концепты, которые у меня всегда придумываются, не простые, но могут быть понятны кому-то из простых людей. Люди живут не в безвоздушном пространстве. Они читают книги, смотрят картины, телевизор. Различные типы концептов сейчас присутствуют везде. Благодаря этому человек начинает более абстрактно мыслить. И когда он слышит такую музыку с таким названием, он что-то может понять. И каждый понимает в меру своих возможностей. Как говорится, в меру своей испорченности. Но абсолютно безразличного человека сейчас уже не встретишь.

А.П. – *В «Автобиографии» Вы даете собственную периодизацию творчества, по десятилетиям. Планируется ли написание новой главы?*

В.Е. – Планирую.

А.П. – *Вы будете использовать тот же принцип, что и раньше: пересматривать свою музыку с самого начала творческого пути до сегодняшних дней с включением нового десятилетия?*

В.Е. – Так уже не буду, потому что нечего пересматривать. Но идея есть. Сначала мне нужно завершить свой проект, свое новое сочинение, а потом уже заняться этим.

А.П. – *Какой из периодов творчества Вы считаете самым ярким? Почему?*

В.Е. – Та периодизация, которую я сделал в «Автобиографии», она искусственная. Четкой периодизации, чтобы периоды отличались стилистически, жанрово, как, например, у Мартынова: джаз, рок, религиозный период, минимализм, – такого у меня нет, конечно. Если даже есть какие-то изменения, то они плавные и не имеют никаких границ. Как я уже говорил, на мой взгляд, самый плодотворный период творчества от 70-х до 90-х годов. Потому что в этот период были самые необычные и интересные сочинения.

А.П. – Вы можете вспомнить самый долгий период работы над музыкальным сочинением?

В.Е. – Все это совершенно непредсказуемо. По-разному бывает. Сама технология работы может занимать много времени. Например, «Симфонические танцы» я сочинял полгода с утра до вечера. Там очень много материала. Технология безумно сложная. А сама идея простая, ясная. А в сочинении «В созвездии Гончих Псов», написанном по заказу Трио флейт, я больше года придумывал идею. Она все никак не складывалась. И вдруг потом пришла в голову. Эта композиция была написана за три дня. Так что, все бывает по-разному.

А.П. – В ваших работах 1980-90х годов заметно довольно частое обращение к жанру инструментально театра (театральным сценкам, как Вы их называете). Чем Вам интересен этот жанр?

В.Е. – Это случайности. Например, произведение «Из каталога Эшера» было написано на заказ. Тогда я ставил перед собой определенную задачу, соответствующую требованиям заказчика. Это могло быть и в другой период.

А.П. – Многие Ваши сочинения написаны на заказ. В тот момент для Вас был важен экономический аспект или возможность реализации новой идеи?

В.Е. – Заказ заказу рознь. По советским заказам от министерства мне приходилось несколько раз писать музыку, для того, чтобы просто получить какие-то деньги. Тут я сразу отрешался от всего и писал абсолютно советскую музыку. А по зарубежным заказам, которые были в 80-90-е годы, были уже нормальные вещи.

А.П. – Назовите, пожалуйста, примеры таких сочинений.

В.Е. – Назову. По заказу Франкфуртского фестиваля для ансамбля «Модерн» я написал «Тройные камерные вариации», «Лунную сонату». «Мандалу» сочинил по заказу Югославского радио. И еще было много других произведений.

А.П. – Вы являетесь председателем Ассоциации Современной Музыки и регулярно на собраниях АСМа знакомитесь с творчеством молодых композиторов. Как вы оцениваете их сочинения? Нравятся ли Вам их работы?

В.Е. – Публика очень разношерстная. И потом с понятием «молодые» тоже надо определиться. Например, Курляндский, Сюмак – это достаточно сильное поколение. У них много интересного получается. Если говорить о совсем молодых, которым по 25 лет, я как-то в расстройстве. Нет ничего такого, чтобы привлекло, чтобы сказать «Ой какой способный, талантливый». Как-то ничего особенного не вижу. В объединении «Молота» сейчас почти нет ничего.

А.П. – Что бы Вы пожелали молодому поколению? Стоит ли осваивать эту профессию? Существует ли она на сегодняшний день? И как, на Ваш взгляд, нужно работать с материалом сегодня?

В.Е. – Могу сказать только одно: если хотите этим заниматься – занимайтесь, вырабатывайте свой авторский почерк, свою стилистику.

А.П. – Что Вы понимаете под словом стилистика? Техника письма?

В.Е. – Да, конечно. Также важно, какими инструментами композитор пользуется, какая звуковысотность, какая ритмика, фактура.

А.П. – Ваш коллега, Владимир Мартынов, в одном из своих трудов говорит, что сейчас уже невозможно найти новый материал, возможны лишь новые принципы объединения элементов текста.

В.Е. – Да, у нас возникают споры на этот счет. Я говорю, что еще можно попытаться что-то найти в самом материале.

А.П. – Многие композиторы считают, что еще допустим возврат к тональной системе, что пора закончить исследовать, придумывать и вернуться к ней. Что Вы об этой думаете?

В.Е. – Пожалуйста, возвращайтесь, сейчас ничего не запрещается, но вы же все равно должны дать в ней какое-то новое качество. А пока ничего такого нет. Возможны, пожалуй, индивидуальные проекты, в которых еще что-то можно придумать. Но что? На мой взгляд, спасает произведение только концепт, новая идея.

А.П. – *Как Вы можете охарактеризовать музыку XXI столетия? У нее есть будущее?*

В.Е. – Я думаю, что во все времена, когда появлялись какие-то новые веяния, всегда казалось, что наступил конец музыки. Это произошло и когда появились нидерландские полифонисты, и когда после романтизма возникло творчество Скрябина, Вагнер и т.д. Я не знаю, что будет дальше, и этого, естественно, никто не знает. Судя по всему, наверное, что-то должно быть все-таки. Какие-то новые направления, я бы даже сказал, какие-то находки. Но как, это я не могу сказать. Очень сложно сейчас что-то предвосхитить. Пока я не вижу ничего.

Владимир Николаев – это всегда игра!³⁵

(Беседа с Владимиром Аркадьевичем Николаевым)

А.П.: *Владимир Аркадьевич, творчество каких композиторов повлияло на формирование Вашего авторского стиля?*

В.Н.: В академической музыке нет такого композитора, но какие-то отдельные крупницы творчества того или иного автора для меня бывают интересны. Говоря о моих первых наиболее сильных впечатлениях я, возможно, не буду оригинален.

Например, «Весна священная» Стравинского, поразившая смелостью обращения с музыкальными средствами, «Ноктюрны» Дебюсси,

³⁵ Раздел содержит материалы беседы с В. А. Николаевым [144].

импрессионистические краски которых открыли во мне новый мир. Все это происходило, когда я только начал учиться в училище.

В 78-м году мне повезло, я съездил на «Варшавскую осень». Тогда выехать за границу было трудно. Я посещал все концерты фестиваля, и то, что я слышал, было для меня настоящим прорывом. Там я впервые познакомился с творчеством Ксенакиса, а также Лютославского и Пендерецкого. Сонористика Пендерецкого оказала на меня большое влияние, несмотря на то, что его музыкальный язык мне не близок. Автор использует сонористику очень статично, а для меня важным является присутствие драматургического, динамического движения.

Альфред Шнитке поразил меня своими полистилистическими приемами, которые особенно ярко отразились в *Concerti grossi*.

А.П.: Ваше музыкальное творчество является предметом научного и художественно-эстетического интереса; оно включает сочинения не только различной жанровой направленности, но и композиции для разных исполнительских составов. С какого произведения, на Ваш взгляд, Вы обрели свой индивидуальный художественный почерк? В чем проявляется его главная особенность?

В.Н.: Я пришел в серьезную академическую музыку из совсем другой сферы. Еще юношей во время обучения в школе я увлекался рок-музыкой, для которой были характерны не музыкальные концепции, а непосредственное самовыражение. Я играл на гитаре, создавал группы. А во время обучения в училище и в институте я углублялся в сторону академической музыки. Тем не менее багаж рок-музыки и отчасти джаз-музыки, с которой я соприкоснулся, когда служил в армии, остался. Традиции рок-музыки сопровождают мое творчество до сих пор. Я могу назвать целый ряд групп, которые оказали влияние на мою творческую деятельность.

А.П.: Озвучьте их, пожалуйста.

В.Н.: Это, конечно, «Битлз» (The Beatles) и The Rolling Stones, которые в некотором смысле являются разными полюсами классических образцов рок-музыки. Гитарист Джими Хендрикс, создавший свой неповторимый стиль, был и

остается моим кумиром. Сочинение «The Sinewaveland», которое я написал для Сиэтлского симфонического оркестра, является приношением Джими Хендриксу (Сиэтл – родной город Хендрикса). Группы The Dours и Led Zeppelin тоже формировали мой музыкальный вкус. Позже я увлекся арт-роком, познакомившись с творчеством «Genesis», «Van der Graaf Generator», «Pink Floyd». Группе «Pink Floyd» я тоже отдал дань, написав композицию для рок-группы и симфонического оркестра «Сквозь разбитые стекла». Благодаря Теодору Курентзису она была исполнена на Дягилевском фестивале в Перми.

А.П.: Существуют ли в Вашем творчестве переломные моменты, связанные с возникновением новых способов выражения?

В.Н.: Свое творчество я разделяю на три периода. Первый период, который длился на протяжении 80-х годов, связан с инструментальной сонористикой. До этого времени у меня были творческие опыты в серийной технике, где осуществлялись разные способы работы с серией, но этот путь с самого начала мне был не интересен. Меня привлекало соотношение ладовой мажорной или минорной музыки и сонористики, где тональность размыта настолько, что перестает быть вообще и воспринимается как некая краска. Такая работа представлена в сочинении «Осенняя фантазия» для струнного оркестра, в моем дипломе «Поэма для фортепиано с оркестром» и других произведениях. В этой стилистике я работал до начала 90-х годов, пока не почувствовал исчерпанность используемых идей. Не хотелось повторяться, хотелось развиваться, но куда? Палочкой-выручалочкой стала электроакустическая музыка.

В 1982 году я написал «Концерт для оркестра», позаимствовав название у Витольда Лютославского, а спустя девять лет послал партитуру в Варшаву на Первый международный конкурс имени Лютославского. Мое сочинение заняло призовое место. После этого, по рекомендации Лютославского, я участвовал в конкурсе Мемориального фонда им. Лили Буланже, в котором занял первое место и получил приз 2,5 тысячи долларов. В нашей стране по тем временам это были очень большие деньги. На них я купил синтезатор и компьютер для работы.

Меня всегда увлекала электронная музыка. Обращение к электронике также было обусловлено тем, что меня очень часто не удовлетворяло качество исполнения моих сочинений. Во многом я чувствовал зависимость от исполнителей, которые далеко не всегда могли адекватно передать мой замысел. Электронная музыка снимала эту проблему. И, конечно, меня влекли новые неизведанные звучания, тембры. Был еще один момент, внесший новизну в творческий процесс. Работая с компьютером, я не только генерировал свои идеи, но часто получал новые идеи от «машины».

Третий период творчества связан с новыми идеями, новыми технологиями, которые были близки концептуальному направлению. Это касалось не новых звучаний, а скорее новых приемов формообразования, новых контекстов, так бы я сказал.

А. П.: В этом году на Фестивале современной музыки «Московская осень» было заявлено Ваше произведение «Атокус». Расскажите, пожалуйста, немного о нем. Как возник замысел этого произведения? Какую идею отражает такое необычное название? Как оно «сделано»?

В.Н.: Почти 20 лет назад для ансамбля «Студия новой музыки» я написал сочинение «Кьюик амокус», которое в моем творчестве, безусловно, является этапным. Это ярко выраженное концептуальное сочинение. В нем я проводил не одну, а несколько концептуальных идей.

Одна из них заключается в том, что я отказался от нот. Конечно, многие другие композиторы до меня, например, Штокхаузен, уже отказывались от нотной записи, но для меня это была первая партитура, причем для семнадцати исполнителей. Она напоминает скорее графику.

Другой пласт концепции связан непосредственно с электроникой. В ней, в отличие от академической музыки, единицей звучащего материала является не нота, а музыкальный объект, который можно понимать очень широко. Я выстроил композицию из звуковых объектов, представленных как некая графика. Также в партитуре я изложил подробные объяснения приемов исполнения, так как музыканты должны особым способом озвучивать придуманный мною текст,

который состоит из ничего не значащих фонем. *Кьюик амоксь*, кстати, одна из таких фонем. Моя композиторская работа была в том, что я в нужном порядке располагал эти звуковые и речевые фразы. Они складывались в музыкальную форму.

Еще одним важным компонентом концепции я считаю элемент инструментального театра. Он выражен в том, что и инструментальные, и особенно голосовые фразы реально должны звучать очень тихо, но со стороны должно казаться, что исполнение очень эмоциональное, буквально на пределе возможностей. Таким образом, приемами исполнения создается иллюзия наличия прозрачной стены между слушателями и исполнителями. Если подытожить, то, наверное, с определенной натяжкой, можно сказать, что в этом сочинении реализуются несколько идей-концепций.

А.П.: Какие еще свои сочинения Вы считаете концептуальными? Почему?

В.Н.: Можно вспомнить произведение «Жираф» для голоса, кларнета и электроники на одноименное стихотворение Н. Гумилева. Главная идея-концепция заключалась в том, что вокалистка (в данном случае Валентина Пономарева, для которой я и писал сочинение) в течение композиции произносит-пропеваает текст стихотворения (точнее, его фрагмента) несколько раз, и каждый раз с совершенно разной эмоциональной подачей. В музыке отражаются разные эмоциональные состояния, которые меняются при каждом повторении фрагмента стихотворения. Таким образом, слушателю трудно понять при комедии или трагедии он присутствует.

Другое концептуальное сочинение – «Море волнуется» для скрипки, альты и фортепиано. Все четыре части произведения написаны разным музыкальным языком. В этом смысле я в шутку говорю, что превзошел В. Екимовского. Если он каждое новое сочинение делает разным, то я пошел дальше. Кстати, последнее его сочинение «Симфония № 9» написано по такому же принципу. Важно, чтобы подобный принцип построения формы произведения не привел к эклектике и все воспринималось органично. Надеюсь, у мне, как и у Екимовского именно так и

вышло. Понятно, что любой композитор как бы он не хотел быть другим в каждом следующем сочинении, всегда остается самим собой.

А.П.: В научных статьях некоторых отечественных исследователей Вы представлены как композитор-концептуалист, принимавший участие в фестивале «Альтернатива». Согласны ли Вы с этим утверждением? Как Вы полагаете, какие особенности художественной деятельности позволяют назвать композитора концептуалистом? Существуют ли какие-то черты общие для всех, или каждый случай индивидуальный? Какие уникальные черты определяют Ваш творческий опыт в этом направлении?

В.Н.: Я не считаю себя ярко выраженным концептуалистом. Концептуальные черты появились не сразу. Думаю, только с 90-х годов. Концептуализм присутствует в моем творчестве в какой-то определенной мере, но не довлеет. Например, в сочинении «JD-diptych» работа с электронными звучаниями осуществляется по принципу работы Баха с темой фуги. Можно сказать, чисто формально это была такая четверная фуга Баха, но вместо набора нот у меня были некие электронные звуковые объекты. А вторая пьеса заключалась в том, что я представил себя в качестве скульптора. Я сначала нашел звучания, которые заполняли все звуковое пространство, и как скульптор стал убирать все лишнее. Таким образом, я оставил только «радующую не глаз, а ухо скульптуру». То есть, если мы говорим о концепте, он в этом и заключался.

Однажды Борис Филановский дал моему творчеству определение, с которым я полностью согласился. Как-то на концерте, проходившем в рамках Пифийских игр в Петербурге, в которых я принимал участие, он сказал: «Владимир Николаев – это всегда игра!». Думаю, слово ИГРА очень точно характеризует мое творчество в целом.

А.П.: Ваш коллега Виктор Екимовский говорит о том, что концептуализм в композиторской практике должен быть исключительно музыкальным, имеющим отражение только в музыкальном материале. Что Вы думаете об этом?

В.Н.: С этим можно поспорить. Например, сочинение «Balletto» – одно из ярко выраженных концептуальных произведений Екимовского. Его главная идея выражена в том, что исполнители играют, что хотят, отталкиваясь лишь от жестов дирижера, который в свою очередь также не ограничен в выборе действий. В данном случае для автора более важна сама идея с ее эффектным театральным началом нежели художественный результат. Хотя в данном случае он всегда бывает на высоте. Но это уже во многом зависит от класса исполнителей. Для меня же важно контролировать музыкальный план сочинения: логичное строение формы, определенность в эмоциональном плане.

А.П.: В чем, на Ваш взгляд, должен выражаться музыкальный концептуализм? По мнению Виктора Екимовского, многие композиторы, работая в этом направлении, злоупотребляют использованием внемузыкальных принципов, как Ираида Юсупова, например.

В.Н.: Мне кажется, где-то он перегибает палку. Музыкальные средства, которые использует Ираида Юсупова, просто чужды его вкусу. Он далек от всего постромантического. Такое впечатление, что любая тональная музыка в творчестве современных композиторов ему не интересна.

В качестве типичного концептуалиста мне вспоминается Элвин Люсьер. Все его произведения в высшей степени концептуальны. В его творчестве заметно преобладание оригинальной идеи над художественным результатом. Ему не интересен творческий процесс, когда художественный результат предсказуем. На мой взгляд, его сочинение «Я сижу в комнате» является ярким примером не музыкальной концепции.

В 90-е годы, уже достаточно поработав с электроникой, я начал возвращаться к акустике, но уже с новым багажом. Многие из того, что считается естественным именно для электроники, мне оказалось вполне органично и в применении к акустической музыке. Это некие формообразующие, драматургические приемы, не говоря уже о новых тембровых красках. А далее был период, который в большей степени связан с концептуализмом. Меня стал привлекать жанр инструментального театра, который на сегодняшний день мне

интересен в большей степени. На мой взгляд, 97-й год – самый плодотворный. Тогда я написал шесть произведений, характерных для нового периода. Это «Кьюик амокус», «Улари удила» для ансамбля Покровского, «Ночные песни Валентины» с голосом Пономаревой, «Molto espressivo» сочинение, написанное для авангардного фильма, который в результате не получился, а музыка осталась.

Еще я хотел бы добавить, чем отличаюсь от Екимовского. Для него не важно, кто именно исполняет его сочинение. Главное, чтобы нужные ноты игрались в нужное время. Для меня важна не идеальная точность исполнения музыкального текста, а индивидуальный подход музыканта к исполнению. Для правильной интерпретации музыки часто необходимо работать над партитурой вместе с музыкантами. За годы работы в моем окружении сформировался круг музыкантов, которым я смело могу доверить исполнение своих сочинений. В ряде случаев я пишу произведения специально для них. Например, для виолончелиста Дмитрия Чеглакова. В процессе работы мы провели вместе десятки часов за его инструментом. Я часто в шутку говорю, что научил его играть на виолончели. Еще много писал для Валентины Пономаревой. Ее очень ценные для меня вокальные и артистические качества в полной мере проявились в «Жирафе». Для кларнетиста Кирилла Рыбакова, с которым мы тоже много сотрудничали. В моем перформансе «Игры в темноте» он не только виртуозно исполнял свою партию, но и был очень артистичен и пластичен при взаимодействии с другими персонажами этого музыкального представления. Я считаю важным для себя донести идею даже не как композитор, а как режиссер, который должен объяснить не только чисто музыкальные, но и театральные особенности художественной идеи.

А.П.: В каком году Вы впервые приняли участие в фестивале «Альтернатива»?

В.Н.: В Альтернативе где-то в 1992-1993 году.

А.П.: По мнению музыковедов, именно участие в этом фестивале причислило Вас к ряду композиторов-концептуалистов. Как известно, концептуализм как новое художественное направление появляется в

отечественном музыкальном искусстве в начале 1980-х годов. Как Вы считаете, какие наиболее яркие музыкальные образцы имеют принадлежность к этому направлению? В чем их особенность?

В.Н.: Для концептуальных сочинений характерно то, что каждое новое произведение одного и того же композитора довольно сильно должно отличаться от другого. И, кстати, это то немногое, что роднит меня с Екимовским. Для нас интересно в каждом новом сочинении открывать что-то новое для себя, так сказать, делать шаг в сторону неизведанного. Мне кажется, это вообще характерная черта концептуалистов.

Концептуализм больше свойственен современной музыке. К нему я могу отнести серийную технику Шенберга, проявившуюся в особом приеме, который структурирует определенным образом двенадцать тонов. Такая концептуальная идея. А когда в этой технике стали работать его последователи, она перестала быть концепцией, а стала определенным языком.

Айвз в своих звуковых путях тоже создал некий концепт, который представляет наложение интонационно и ритмически разных пластов. Также есть полифония пластов или полистилистика Шнитке.

А из российских современников могу назвать в первую очередь трех концептуалистов. Виктор Екимовский – первый по старшинству, хотя его концептуализм далеко не радикален. Сергей Загний, на мой взгляд, ярко выраженный концептуалист. В своем сочинении «Магические звезды» он проявил себя во многом как математик. Подобно Шенбергу с серийной техникой, а потом Булезу с сериальной, Загний тоже нашел свои закономерности. Из более молодого поколения, мне кажется, Дмитрий Курляндский. В его произведении «The Riot of Spring», исполненное с Курентзисом, какое-то время все музыканты тянут один звук, а потом они спускаются в зрительный зал и предлагают поиграть на музыкальных инструментах слушателям.

А.П.: *Вы сотрудничали с разными арт-деятелями (Теодором Курентзисом, Юрием Любимовым, Валентиной Пономаревой, Ильей Эйпельбаумом и др.). Расскажите о наиболее удачных совместных проектах?*

В.Н.: О некоторых я уже сказал. А с Курентзисом меня связывают три совместные работы. Это сочинение «Sanctus», которое является частью недописанного реквиема Моцарта. Это концептуальное произведение, идея которого заключалась в том, что композиторы XX века дописывали сочинение великого композитора XVIII века. Автором концепции был Теодор Курентзис, а работали над сочинением Антон Сафронов, Сергей Загний, Анатолий Королев и я. С оглядкой на Моцарта мы написали свои части. Второй совместный проект – это произведение «Геревень» в продолжение Стравинского «Свадебка» для того же состава. И третье сочинение, которое я написал для симфонического оркестра и рок-группы на темы Pink Floyd. Я взял одиннадцать тем Pink Floyd, которые стали строительным материалом моей композиции, при том, что цементирующим раствором являлся мой оригинальный музыкальный материал. Это сочинение вдохновило Курентзиса. И благодаря ему оно было исполнено в 2013 году.

Еще я хотел бы сказать о сотрудничестве с Владимиром Юровским, которого я ставлю на один уровень с Курентзисом. Они очень разные, но, мне кажется, оба гениальные ребята. Для Юровского я написал сочинение «Фантомы». В нем я тоже почти отказался от нот. И одна из концепций этого сочинения в некотором смысле предшествова сочинения «Амокусъ», но только для камерного состава. Это строго-регламентированная импровизация. А другая концепция выражалась в том, что оркестр был разделен на 6 групп, каждая из которых занимала на сцене свое место. Получалась пространственная игра звука. Это произведение исполнялось на концерте, посвященном памяти Булеза. Собственно, и эта идея нескольких пространств принадлежала Булезу. Я же просто по-своему ее воплотил.

А. П.: Вы сказали, что большое влияние на Вас оказала рок-культура. В этом отношении, а также в разделении творчества на определенные этапы, отражение разных уровней содержания в каждом сочинении, выборе исполнителей, можно увидеть сходство с деятельностью Владимира Мартынова. Что Вы думаете об этом?

В.Н.: К творчеству Владимира Мартынова отношусь с большим уважением. Да, наши творческие пути имеют что-то общее. Он тоже интересовался рок-музыкой и даже в какое-то время организовал свою рок-группу. Но, признаюсь, - его творческая фигура во многом для меня остается загадкой. Для меня он загадка.

А.П.: Как бы Вы определили состояние музыкальной культуры на сегодняшний день?

В.Н.: Я представляю, что говорит об этом Виктор Екимовский. Мы вместе тоже обсуждаем это на своих посиделках. Я думаю, что он всю молодую поросль, начиная с Курляндского и более молодых, явно недооценивает. Может, потому что, как он считает, выразительные средства, на которые они опираются, уже были открыты их предшественниками. В некотором смысле он прав, потому что все эти «незвуки» на самом деле придуманы далеко раньше, чем их стал использовать, например, тот же Курляндский. Просто он создал новый контекст для этих произведений. Екимовский считает, что они могут найти какой-то новый материал, но не знают, что с ним делать. Драматургия их сочинений очень однообразная. Я гораздо более терпим к молодым и считаю, что среди них композиторов много очень талантливых ребят. Например, тот же Курляндский, Сюмак, Ранеев, Хубеев, Горлинский, Подзорова и многие другие. Их сочинения я с удовольствием слушаю и многому у них учусь.