

10. Lyotard J. F. Le Reflection Creatrice: entretien avec Pierre Boulez // «Eclat: Boulez» / Ed. C. Samuel. – Paris: Editions du Centre Pompidou, 1986. – P. 14–17.
11. Lyotard J. F. Lecons sur l'analitique du sublime. – Paris: Galilee, 1991. – 294 p.
12. Lyotard J. F. Libidinal Economics. – Bloomington: Indiana University Press, 1993. – 275 p.
13. Lyotard J. F. Music and Postmodernity // In: «Postmodernism, Music and Cultural Theory» / Ed. D. Bernet. Special Issue of «New Formations». – 2009. – Vol. 66. – P. 37–45.
14. Lyotard J. F. Music, Music // Lyotard J. F. Collected Writings of Art. – London: Academy Edition, 1997. – P. 205–226.
15. Lyotard J. F. Music, mutique // In: «L'Idee musicale. La philosophie hors de soi» / Ed. C. Gluckmann et M. Levinas. – Saint-Denis: Universite de Vincennes, 1993. – P. 111–124.
16. Lyotard J. F. Notes sur le Retour et le Capital // Lyotard J. F. Des Dispositifs pulsionnes. – Paris: Union Generale de Editions, 1973. – P. 215–227.
17. Lyotard J. F. Plusiers Silence // Musique en Jeu. – 1972. – № 9. – P. 63–76.
18. Lyotard J. F. The Inhuman: Reeflection of Time. – Oxford: Blackwell, 1991. – 224 p.
19. Lyotard J. F. The Postmodern Conditions: A Report on Knowledge. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. – 111 p.
20. Lyotard J. F. The Postmodern Fables. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. – 160 p.
21. Lyotard J. F. The Sublime and the Avant-Garde // Artforum. – 1984. – Vol. 22. – № 8. – P. 36–43.

**Емельяненко М.С.**

## **СТИЛЕВОЕ СОДЕРЖАНИЕ И СВОЕОБРАЗИЕ ЦИКЛИЧЕСКОЙ СИМФОНИИ КАК НАИБОЛЕЕ ОБЩЕЙ И ОБОБЩАЮЩЕЙ ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ XX СТОЛЕТИЯ**

Характеристика актуальных музыковедческих подходов к стилевому содержанию симфонической музыки XX и XXI вв. позволяет выделять те из них, которые указывают на переходные свойства циклической симфонии. Это, прежде всего, дискурсивный подход, позволяющий формировать понятийно-терминологическое поле обсуждения циклической симфонии; аналитический компаративный подход, основанный на сопоставлении структурно-композиционных черт музыкальных текстов различных симфонических произведений; монографический стилевой, позволяющий судить об авторском своеобразии стиля определенного композитора-

симфониста; наконец, *интертекстуальный, перерастающий в интерстилевой*, способствующий определению общего художественного пространства циклической симфонии в XX веке. Последний подход оказывается итоговым и синтезирующим; он соответствует представлению о музыковедческой семиологии, то есть о музыковедческих путях и способах содержательно-смысловой реконструкции музыкальных артефактов.

В связи с этим изучение путей становления жанра симфонии в творчестве Г. Малера, Д. Шостаковича и Б. Лятовинского, как представителей рубежного исторического времени композиторского творчества, позволяет обнаруживать переходные свойства циклической симфонии, которые выражаются как в ее «жанровой переакцентуации» и жанрово-семантической полифонии, так и в формировании единых стилиевых свойств – на основе общего интертекстуального поля симфонических произведений названных авторов. *В дальнейшем развитии циклической симфонии данные ее переходные свойства не только сохраняются, но и возрастают, укрупняются – поднимаются до уровня «большого» стиля, исторического межкультурного художественно-эстетического диалога.*

Ведущей чертой симфонического стиля Б. Тищенко является именно его сложно-диалогическая направленность, приобретающая и межавторский (межличностный), и межжанровый характер. В творчестве Б. Тищенко, как и в творчестве Д. Шостаковича, жанры квартета и симфонии возникают и развиваются параллельно; путем сопоставления структурно-композиционных черт данных жанров может быть представлена как трагедийная поэтика Д. Шостаковича, так и амбивалентная трагико-эпическая концепция циклической композиции в творчестве Б. Тищенко. Именно в квартетах оба композитора создают свой «семантический инвариант» симфонического «большого» цикла, и, напротив, квартеты Б. Тищенко предстают камерной модификацией симфонического замысла, предвещаая процесс камернизации циклической симфонии.

Сквозную лейттематическую линию симфоний Тищенко образуют цитаты, стилизации, полистилистические аллюзивные комплексы, обеспечивающие *исторический музыкальный контекст* того «образа языка», «образа традиции», к созданию которого стремится композитор. Так, в Пятой симфонии обобщенное стилиевое воссоздание стилистического содержания той музыки, которую в конце XX века уже можно считать классической по отношению ко всему опыту европейского композиторского творчества, определяет музыкально-тематическую концепцию произведения. Классическим является для Тищенко и прообраз «героя культуры» – Человека как символа уходящей в прошлое эпохи. Поэтому межавторский диалог с Шостаковичем, превращаясь в диалог с Музыкой, открывает ее метаисторические смысловые интенции. В подобный диалог естественно «вписываются» и переклички с произведениями М. Глинки, П. Чайковского, Р. Вагнера, Г. Малера, Л. Бетховена, К. Монтеверди, обращения к стилиевым

идеям А. Онеггера, С. Прокофьева, Г. Устовольской. Причем жанрово-стилевые прообразы музыкальных тем одинаково существенны для мелодико-линейного и комплементарно-сонорного уровней формообразования. Посредством их семантической двойственности яснее всего проступает драматургическая идея циклов Второй и Пятой симфоний. «Отображенные» первичные жанровые структурно-семантические модели становятся главным «смысловым кодом» симфонического замысла [2].

Структурно-семантическое единство симфонических произведений Г. Канчели обусловлено особым типом их драматургии. Все его симфонии одночастны (каждую из них можно трактовать как трехчастную композицию), во всех присутствует сонорная комплементарность (поступенность, деинтервализация, унисон, повтор, скандирование), противопоставление дискретности – континуальности, доминирование секундowych попевок. Ряд симфоний образует своеобразный цикл, служащий сквозной передаче симфонической идеи. Семь симфоний Гии Канчели воспринимаются как единый текст, основу которого представляет хоральный прообраз: идея хорового многоголосия сохраняется и в те моменты, когда доминирует другая образная сфера (пример: Вторая симфония, танцевальные эпизоды в разработке на фоне хорала). Хорал как основной прием симфоний зачастую утверждается в роли символа позитивно-ценностных сил (Первая, Вторая, Пятая симфонии), осваивая сферу тихого звучания, *PP*. Он содержит ключ к концепционному единству всего симфонического творчества Г. Канчели.

Объединяющим фактором для всех симфоний Канчели служит свободная поэзность развертывания замысла композитора, выдвижение на первый план субъективной лирики, синтез эпического начала с драматическими приемами и лирическими закономерностями. Поэтому стиль симфоний Г. Канчели не уместается в границы привычной программности, обращен к универсальной концепционности музыкальной композиции [3].

Ведущие черты циклического симфонизма, как стилевой парадигмы украинской композиторской школы, обусловлены тем, что путь украинских мастеров был более поздним, одновременно, более стремительным, активным, по сравнению с опытом западноевропейской школы. Несмотря на то, что украинских композиторов заметно привлекает жанр симфонии – наиболее объемный по своей проблематике и выразительным средствам – овладение им происходит постепенно и длительное время, из-за фактического отсутствия на Украине «своей» художественно-эстетической традиции в области симфонической музыки. И поэтому ее создатели, чтобы быть правдивыми в своем творческом выражении, стремясь к тому, чтобы и данная область не выпадала из магистрального направления развития национальной культуры, должны были следить за переосмыслением традиций, которые складывались в других музыкальных жанрах и были выражены их специфическими формами и средствами. *Перед ними стояла*

*задача не трансплантации инонациональных симфонических традиций на украинскую почву, а переосмысления их в национально-самобытном стиле, который берет свое начало в музыкальных законах украинского фольклора и лучших традициях украинской культуры.*

В 60-е годы украинская симфония, наконец, вышла из стадии становления жанра и уверенно встала на путь интенсивного развития. Ее доминирующей композиционной установкой является синтез драматической конфликтной драматургии с лирической углубленностью музыкальных тем-образов и трагедийно-философской глубиной общей концепции. Данная установка объясняет и тенденцию к стилевому синтезу — к полистилию, *соответствующему исторической широте эволюции музыкального содержания симфонического цикла.* Таким образом, *украинская циклическая симфония входит в то интертекстуальное пространство композиторского творчества XX века, которое обуславливает и объясняет феномен интерстилия.*

Именно связь циклической симфонии с интерстилевыми свойствами композиторской поэтики XX века объясняет ее возрастающее значение в творчестве С. Слонимского.

Текстологическая сторона изучения поздних симфонических произведений Слонимского, в частности программных 21-й и 27-й симфоний, позволяет выявить *общие черты трактовки симфонического цикла:*

- использование программности литературного происхождения;
- поляризация композиционных масштабов: двойственность в направлении цикла (к одно- либо многочастности);
- общность приемов, переносы тематизма, образные контрасты как текстологическое единство симфонии;
- широкое применение метода реинтерпретации, то есть повторов уже известных приемов и семантических фигур в новых композиционных (художественно-ситуативных) контекстах;
- отношение к авторскому (композиторскому) стилю как к форме игрового освоения интертекстуального пространства музыки;
- музыкально-эстетическая контаминация — перемешивание, сближение различных видов эстетического отношения, одновременно усиление семантической полярности музыкально-образного содержания, смыслообразующей событийной функции контраста;
- развитие событийного метода — как предельный охват, а также оптимизация временных и пространственных возможностей музыки, формирование особых симфонических хронотопов как «ворот смысла» и показателей событийной значимости музыкально-композиционного процесса.

На всех уровнях структуры художественного текста, именуемого в диссертации Л. Гавриловой «супердрамой Слонимского» [1],

прослеживаются не только *прочные интерстилевые связи*, но и действие общего (генерального) принципа построения художественной реальности.

Это дает все основания для подтверждения идеи о возникновении на основе всех симфоний Слонимского особого авторского метатекста, в условном пространстве которого приобретают устойчивость и семантическую определенность избранные композитором закономерности циклической симфонии.

В целом, основные принципы интерстиля как необходимого условия развития циклической симфонии определяются следующим образом.

Стиль культуры становится достоянием композиторской индивидуальности или индивидуальный композиторский стиль поднимается до значения стиля культуры в том случае, когда творчество композитора обладает способностью к *стилевой переходности*. Именно способностью к такой переходности объясняется и способность к широкому стилевому синтезу, следовательно, к *реализации принципа интертекстуальности на стилевом уровне*. На основании вышесказанного, *интерстилевой диалог* мы определяем как показательный для современного этапа композиторского творчества способ межсубъектного общения – как взаимообмена ценностно-смысловыми представлениями. Он образуется на основании стилового взаимодействия индивидуальных композиторских поэтик и ведет к расширению интертекстуального поля музыки.

Данная форма диалога (диалог *индивидуальных творческих сознаний*) переводит композиторское мышление на новую, по сравнению с интертекстуальностью, ступень активности. В отличие от безличности, «анонимности» интертекста – интертекстуального содержания музыки, *интерстиль всегда имеет определенного конкретного и адресата, и адресанта*. Он неотъемлем от межавторского диалога, собственно говоря, он и определяет стилевое значение такого диалога.

*Именно приобретая черты интерстиля, авторский композиторский стиль поднимается до уровня эпохального, то есть становится основой всеобщего «стилевого законодательства» музыки.*

### Литература:

1. Гаврилова Л.В. Музыкально-драматическая поэтика С. Слонимского: Парадигмы метатекста: автореферат дис. на соискание докт. искусствоведения / Л.В. Гаврилова. – Санкт-Петербург, 2001. – 14 с.
2. Емельяненко М.С. Тематизм и форма в Пятой симфонии Б. Тищенко: к проблеме интерстилевых свойств циклической симфонии / М.С. Емельяненко // Київське музикознавство : зб. наук. статей / ред. В.І. Рожок, Т.К. Гуменюк та ін.. – Київ, 2011. – Вип. № 39. – С. 23–32.
3. Емельяненко М.С. Драматургическое единство симфонических произведений Г. Канчели и проблема «концепционной симфонии» / М.С. Емельяненко // Музична драматургія: теорія і практика: зб. наук. статей

Хабилова Д.Р.

## ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНОМУЗЫКИ

Киномузыка в настоящее время является одним из самых активно развивающихся направлений композиторского творчества. Она продолжает расширять свою и без того огромную аудиторию, все более активно влияет на формирование музыкального вкуса и «интонационного фонда» эпохи. Однако отечественное музыкознание все еще не уделяет достаточного внимания музыке в кино. Не сформировалась ее теория, отражающая особенности создания, строения и функционирования этой музыки, учитывающая взаимосвязь технической базы и композиторского творчества. И даже история киномузыки еще только начинает выстраиваться в единое «здание».

История киномузыки в нашей стране имела свои особенности, как в периодизации этапов технического совершенствования, так и в жанрово-стилевых тенденциях. Впервые музыка специально для кино была сочинена М. Ипполитовым-Ивановым. В 1920-х годах стали в большом количестве появляться законченные полнометражные фильмы, для которых специально писали музыку известные композиторы (Д. Шостакович к фильму «Новый Вавилон», С. Прокофьев к фильму «Поручик Киж»).

Первый *звуковой фильм* в СССР вышел в 1930 г. («Путевка в жизнь»). Чуть позже стали появляться первые звуковые кинотеатры с достаточно дорогим звуковым оборудованием.

В эти же годы в советском киноискусстве была заложена традиция использования массовой песни в качестве визитной карточки фильма. Одним из первых подобных опытов стали фильмы с музыкой Д. Шостаковича «Встречный» (1932) и «Юность Максима» (1934). Затем эту тенденцию подхватил И. Дунаевский в фильмах «Веселые ребята» (1934), «Волга-Волга» (1938) и «Светлый путь» (1940). Массовая песня, бодрые маршеобразные ритмы в фильме как нельзя лучше характеризовали главенствующий в те годы «официальный оптимизм» и вселяли в народ надежды на светлое будущее. Одновременно с внедрением массовой песни в кино, в исторических фильмах возник прием музыкальной психологической атаки в батальных сценах и предельная симфонизация музыкального текста. Впервые этот прием был использован в фильме «Чапаев» с музыкой Г. Попова (1934). Позже этот способ художественного воздействия продемонстрировал С. Прокофьев в фильме «Александр Невский» (1938).

Киномузыка военных лет значительно отличается от бравурного звучания 1930-х. В песенных мелодиях появились реалистичный, «трезвый»