

Петров В.О.

Эпатаж в искусстве XX века: соблюдение и отрицание языковых средств выражения

Аннотация: Эпатаж в искусстве XX века — явление повсеместное, противоречивое, заявленное в произведениях огромного числа художников, композиторов, поэтов и писателей, но не поддающееся, как правило, четкой классификации в связи с многообразием своих проявлений. В данной статье мы попробуем выявить типологию эпатажных в своей основе произведений искусства XX столетия с точки зрения соблюдения и отрицания языковых средств выражения, свойственных тому искусству, которому это произведение, собственно, и принадлежит. Основным методом статьи становится аналитическое рассмотрение закономерностей эпатажных произведений искусства XX века и синтез полученных результатов в виде представленной типологии. Эпатаж в искусстве XX века — проблема, до сих пор не получившая в искусствоведении комплексного осмысления. В статье предпринята попытка сопоставить ряд крупных образцов эпатурующего искусства в единой смыслообразующей типологии, то есть классифицировать их. Впервые в этом ракурсе анализируется ряд произведений В. Екимовского, С. Загния, Э. Брауна, Р. Хаубенштока-Рамати, Д. Крама.

Review: Epatage in art of XXth century was a widespread and quite contradictory phenomenon that was described by many artists, composers, poets and writers but still cannot be clearly classified due to its diversity. However, the author of the present research article tries to give a classification of epatage artwork of XXth century from the point of view of observation or denial of linguistic expressive means. The main research method used by the author of the article is the analytical analysis of regular patterns of the artwork of XXth century and synthesis of the results into a classification. Epatage in art of XXth century hasn't been sufficiently studied modern cultural researchers. Therefore the author of this article tries to compare major pieces of the epatage art and create their classification. For the first time in cultural researches the author views works created by V. Ekimovsky, S. Zaniy, E. Brown, R. Haubenstein-Ramati and D. Cram from this point of view.

Ключевые слова: искусствоведение, музыка, музыка XX века, эпатаж, типология, Екимовский, Загний, Браун, Хаубеншток-Рамати, Крам.

Keywords: art history, music, music of XXth century, epatage, classification, Ekimovsky, Zagniy, Brown, Haubenstein-Ramati, Cram.

Эпатаж в искусстве XX века — явление повсеместное, заявленное в произведениях огромного числа художников, композиторов, поэтов и писателей, но не поддающееся, как правило, четкой классификации в связи с многообразием своих проявлений. В данной статье мы попробуем выявить типологию эпатажных в своей основе произведений искусства XX века с точки зрения соблюдения и отрицания языковых средств выражения, свойственных тому искусству, которому это произведение, собственно, и принадлежит.

Таким образом, данная типология будет основана на контрасте известных эпатажных произведений по наличию или отсутствию языковых канонов:

1) произведения с соблюдением языковых средств выражения, свойственных тому или иному искусству,

2) произведения с полным отрицанием языковых средств выражения, свойственных тому или иному искусству.

Рассмотрим их последовательно.

Произведения с соблюдением языковых средств выражения, свойственных тому или иному искус-

ству, тем не менее, в общем стремлении к эпатажу в любом случае призывают «на помощь» признаки других искусств. Например, в области музыки на всем протяжении XX века заметны тенденции композиторов к модернизации внутреннего и ситуативного пространства исполнительства: появление «звуковых гроздьев» (Г. Кауэлл), препарированного (Д. Кейдж), расширенного и амплифицированного (Д. Крам) фортепиано, игра на которых требует владения элементами пластического театрального искусства, включение в «рацион» исполнителей немusических по сути предметов (четыре цветочных горшка при исполнении цикла «Падение империи» (2007) для ударника Ф. Ржевски), использование произносимого слова в инструментальных произведениях, формирующее новый жанр — инструментальную композицию со словом¹ («ММ 51» (1976) М. Кагеля, «Пассакалья» (1997) Н. Корндорфа), появление жанра инструментального театра («Секвенция V» (1966) для тромбона Л. Берио, «Арлекин» (1977) для кларнета К. Штокхаузена), в процессе сценической реализации которого инструменталисты превращаются в полноценных актеров, прибегая к законам актерской игры (пластического искусства), а само произведение фокусирует в себе несколько рядов — музыкальный, поведенческий, вербальный, визуальный и т.д.² Во всех этих случаях музыка как первоочередной компонент композиции не отрицается — новации и стремления к эпатажу находятся в контексте музыкальной композиции, несущей, как и произведения других видов искусства, эстетическую функцию.

Более отчетливо эту тенденцию можно рассмотреть на примере проникновения

¹ О теории инструментальной композиции со словом см.: Петров В.О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыкаведение. — 2011. — № 4. С. 2-8; Петров В.О. Функции вербального текста в инструментальной композиции второй половины XX века // Культура и искусство: Научный рецензируемый журнал. Вып. 4. — М.: ООО «НБ-Медиа», 2011. С. 105-114.

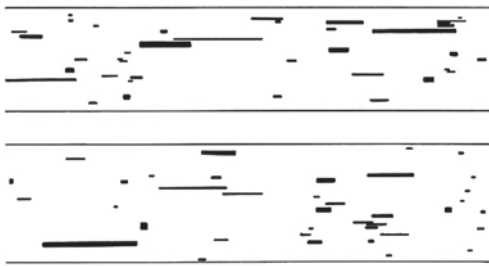
² О теории инструментального театра см.: Петров В.О. Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия. — 2010. — № 3. С. 161-166; Петров В.О. О событийности сюжетов в произведениях инструментального театра // Музыкаведение. — 2011. — № 12. С. 9-14.

изобразительного искусства в иные виды искусства. Так, к синтезу музыки и живописи обращаются композиторы М. Фелдман и Д. Хиггинс, К. Штокхаузен и В. Екимовский, С. Губайдулина и С. Загний. «Музыкальные картины» изобретает Э. Браун. Ряд их партитур — оригинальные живописные произведения, предназначенные для музыкального/исполнительского прочтения. Например, Браун всегда подчеркивал, что его партитуры — реакция на современную ему живопись и многие свои полотна, выявляющие причастность к эпатажу, он снабжал определенными комментариями: «...создавать графические ситуации, значения которых включали бы исполнительскую реакцию как фактор, приводящий к многократным “характерным” реализациям пьесы в качестве слышимого события, расширять и усиливать неопределенность, изначально присущую любому графическому представлению, любому композитору, исполнителю и слушательской реакции на все это; произведение и любое его исполнение как процесс, а не нечто статичное и завершенное»³. Главенствует при этом импровизация. Пример его графической нотации — фрагмент партитуры «Синтагма III» (1970) для камерного ансамбля:



За пределами точной фиксации остаются звуковысотность (указывается примерный диапазон), ритмическая составляющая композиции. Графически оформленными также предстают и партитуры многих других произведений Брауна, в частности, — его знаменитой пьесы «Четыре системы» (1954) для фортепиано:

³ Браун Э. Открытая форма // Композиторы о современной нотации: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — М., 2009. С. 125.

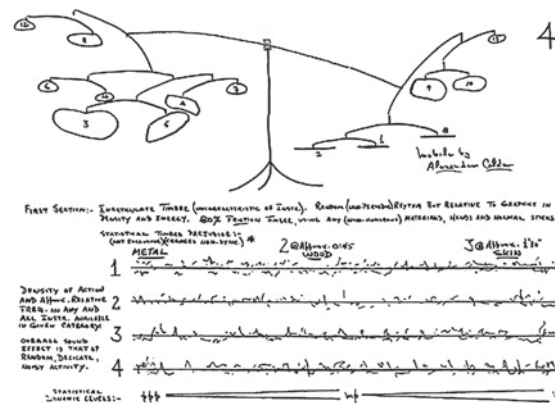


Варианты исполнения пьесы — произвольны. В качестве заритушированных фрагментов (полосок, квадратов, других геометрических фигур) может избираться все, что угодно — например, динамический план, как это делает пианист Д. Тюдор в своей интерпретации композиции. Им избран произвольный тематизм, ритмический рисунок. Помимо такой трактовки графики Брауна в качестве единицы фигуры может быть избрана временная продолжительность определенных звукокомплексов: чем ярче в партитуре фигура, тем больше звуков в нее входит, чем длиннее выписана эта фигура — тем продолжительнее она звучит или тем крупнее длительность используется. Еще один эксперимент Брауна представлен в его партитуре «Доступных форм II» (1958) для двух оркестров. Композитор обосновал цель достаточно эпатажного для своего времени опуса следующим образом: «В данном произведении больше всего меня интересует [...] попытка оказаться в такой ситуации, когда в исполнительском процессе усиливается творческое начало. [...] Материал был создан “абстрактно”, так сказать, в качестве исходных структурных возможностей, имеющих множество потенциальных функций внутри их предполагаемого контекста. [...] Я предпочитаю, чтобы сочинение основывалось на непосредственных и спонтанных решениях, принимаемых дирижерами в отношении к созданному материалу — “событиям”, а также уникальных качествах музыкантов и условиях каждого исполнения. [...] Мой замысел состоит в том, что материал становится творческим связующим элементом между композитором, дирижерами, музыкантами и слушателями как бесконечно изменяющийся и протекающий “процесс”, свойственный художественному произведению»⁴. Таким

⁴ Цит. по: *Переверзева М.В.* К проблеме классификации алеаторных форм // Израиль XXI: музыкальный журнал. — № 28 — июль, 2011 / Ред.

образом, Браун мыслил как спонтанный процесс не только акт сочинительства, но и акт интерпретации музыки, а также — акт его восприятия. Все это логичным образом обосновывало его идею создания графических партитур.

На протяжении всей жизни Браун культивировал графику в партитурах, называя их визуальным выражением собственных мыслей. Помимо этого, Браун считал американского скульптора А. Колдера, явившему миру в середине 40-х гг. XX века известные «Мобили», своим духовным наставником (среди других его скульптур с использованием мобилей назовем «Универсум» (1934), «Павлин» (1941), «Раздвоенная башня» (1950)). Стараясь воплотить идеи Колдера, Браун посвящает ему «Calder Piece» (1966) для четырех ударников и мобиля. Партитура не просто графически оформлена, но все партии помещены на одном большом листе, совмещающем в себе цифры, слова, тексты, нотные станы, графические рисунки и т.д. В партитуре дословно описывается, что необходимо производить исполнителям на сцене во время представления перформанса. Вот ее фрагмент:



Своеобразным философом графической нотации стал позже немецкий авангардист Р. Хаубеншток-Рамати, утверждавший в своих партитурах и музыковедческих работах соединение двух искусств — музыки и живопись. «Решающим является при этом тот факт, что абстрактная форма картины рождается из временного музыкального мышления. Двухмерная плоскость абстрактной картины, испытывающая

М. Райс // Электронный ресурс: http://www.21israel-music.com/Aleatorika_klassifikatsia.htm

влияние этого нового структурирующего элемента, развитая благодаря новому временному измерению, становится теперь трехмерной сценой некоего временно-пространственного, звуко-визуального события. Листки (музыкальной графики) можно окинуть «одним взглядом» (как любую абстрактную картину), а можно «считать» — медленно, как музыку. Первый способ соответствует рассмотрению вневременной идеи, присущей каждому музыкальному произведению. Другой — музыкальный; этим способом используется музыкант, когда читает листок как музыку или учится его играть. Глаз его блуждает от одного объекта (звукового события) к другому. Некоторые объекты (формы) служат при этом указателями направления и автоматически приводят к следующему событию»⁵. Хаубенштоком-Рамати создан ряд графически решенных партитур, находящихся на грани между собственно партитурой и произведением живописного толка. Приведем в пример партитуру «Дуэта» (1972) для гитариста и ударника:



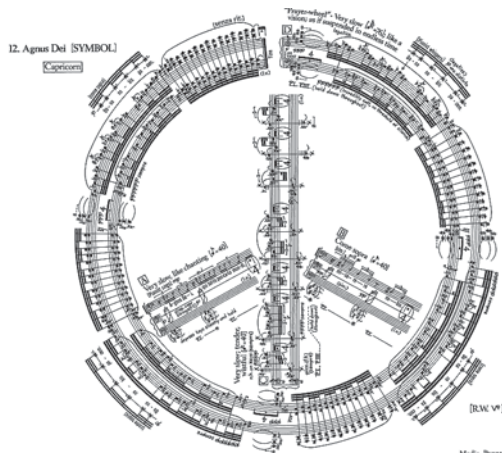
⁵ Хаубенштоком-Рамати Р. Музыка и абстрактная живопись // Композиторы о современной нотации: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — М., 2009. С. 230.

Как видно, партитура соткана из ряда графических формант, следующих друг за другом, представляющих собой набор звуков, ритмических комплексов, фактур, сонорных потоков и т.д., исполнение которых произвольно.

Действительно, в 1960-1970-х гг. XX столетия принципы художественного акционизма, провозглашающего эпатаж как средства, направленного против действующих законов искусства, прочно вошли и закрепились в области музыкального искусства, примером чему может стать не только проникновение в последнюю графической нотации, использованной, помимо названных выше композиторов, также К. Штокхаузеном («Контакты»), М. Кагелем, Ла Монте Янгом, но и применение авторами музыкальных композиций спонтанности сочинения во время исполнительского акта, наподобие живописной техники «случайной абстрактности».

Весьма показательна графическая символизация музыкальной партитуры, представленная в наследии Д. Крама. В частности несколько пьес его сверхцикла «Макрокосмос» (1972-1979) обличены в отточенно смоделированные символы, основу которых составляет, как это ни удивительно в контексте рассмотренных ранее партитур Брауна и Хаубенштока-Рамати, традиционная нотация. Например, «Макрокосмос I»: № 4 («Распятие») — крест, № 8 («Магический круг бесконечности») — круг, № 12 («Спиральная галактика») — спираль, «Макрокосмос II»: № 4 («Солнца-близнецы») — два круга, № 8 («Пророчества Нострадамуса») — око, № 12 («Агнец Божий») — пицифик. Использование данных символов обусловлено образной драматургией сверхцикла⁶. Так, пацифик, являющийся символом мира, завершает вторую тетрадь «Макрокосмоса», которая, согласно общему драматургическому плану акцентирует значимость ... :

⁶ См. об. этом: Горбунова Ю.В. Сверхцикл «Макрокосмос» Джорджа Крама: образная драматургия: Дипломная работа / Астраханская государственная консерватория (академия) / Науч. рук. — канд. иск., доцент В.О. Петров. — Астрахань: АГК, 2012.



Популярность же графически оформленных литературных сочинений возникает несколько ранее — в самом начале XX столетия, например, в творчестве Г. Аполлинера. Таковы его «Каллиграммы» (1918):



Однако, история визуального решения текстовых строк ведет свою линию, начиная с сочинений древнегреческого поэта С. Родосского, французского писателя-гуманиста Ф. Рабле (стихотворение «Божественная бутылка» (опубл. в 1564)), Папы Римского Б. Бонифация («Уrania» в форме песочных часов (1628)) и русского поэта-богослова С. Полоцкого. В XIX–XX веках эта визуализация характерна для ряда поэтических и прозаических текстов Г. Малларме («Бросок костей никогда не исключает случайность» (1897)), Л. Кэр-

ролла («Стихотворение в виде мышинного хвоста» из «Алисы в стране чудес» (1865)), Г. Доре («История святой Руси» (1854)), Ю. Каца («Манифесты антимифа»), И. Руквишника («Звезда»), Д. Хирсела и других. Американский концептуалист Д. Балдессари, синтезировавший в произведениях текст и изобразительное искусство (преимущественно, графику), в 1971 году создает свое знаменитое сочинение «Я не буду изобретать какое-либо скучное искусство» (произведение приводится целиком):

*I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.*

Написанные рукой строки с идентичным текстом, с одной стороны, действительно, не несут в себе ничего конкретного с точки зрения литературного искусства — здесь отсутствует сюжет, драматургия в традиционном их понимании. С другой стороны, присутствующий концепт, становящийся лозунгом («Я не буду изобретать...»), демонстрирует четкую авторскую позицию относительно самого процесса творчества: Балдессари отвергает произведение искусства как таковое, превращая акт его сочинения в спонтанную акцию. Тем не менее, эти зафиксированные строки стали тем самым произведением искусства, которое так тщательно стремился перечеркнуть автор.

Аналогичны и литературные акции американского поэта-авангардиста А. Сарояна: так, его стихотворение «Кузнечики» состоит из повтора лишь одного слова «кузнечики» в количестве 37 раз, а в стихотворении «Молчание» — дважды повторяется слово «молчание», между произнесением которого чтец имеет право ничего не говорить в течение времени, которое он установит для себя самостоятельно; книга «Арам Сароян, год 1968»

состоит из 50 совершенно пустых страниц, в верхней части которых (на месте современных колонтитулов) напечатано лишь название произведения. Эти примеры вызывают ассоциации с «белыми полотнами» художника Р. Раушенберга и «композициями тишины» композитора Д. Кейджа. В 1950-1960-х гг. такие акционистские приемы господствовали во всех видах искусства.

Архитектор по первому образованию знаменитый поэт А. Вознесенский в году сочиняет стихотворение «Мошкара», графически оформляя его в символ бесконечности:



Обратный процесс — каллиграфическая живопись, характерная для полотен Ю. Гулитова, Г. Козодуба и Ю. Тореева. Последний отмечал: «Для меня каллиграфия — графическая эмоция, экспрессия и эксперимент в композиции»⁷.

Произведения с полным отрицанием языковых средств выражения, свойственных тому или иному искусству, не многочисленны, но, тем не менее, выявляют свои позиции в контексте каждого из искусств. Например, отрицание словесных текстов и их замена визуально-цветовым рядом характерна для некоторых литературных произведений второй половины XX века. Как тут не вспомнить знаменитую книгу «Обет молчания» (1995) А. Данилова? Она состоит

⁷ Ерохин С.В. Буквы как основа палитры художника // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. — 2008. — № 2. С. 199.

из 41 страницы, на которых нет ни одного слова. «Читателю» предлагается перелистывать страницы, обращая внимание на изменение цветовой гаммы от серого на первой странице до ярко алого на последней. Выразительность слова заменяется в книге выразительностью цвета. Происходит замена одного искусства (вербального) другим (визуальным)⁸. Автор манипулирует сознанием «читателя», позволяя понять суть концепции и драматургии литературного жанра (книга) цветовыми средствами.

В XX веке существует и ряд музыкальных произведений, не являющихся по сути таковыми. Например, в музыкальном искусстве, основой которого является музыкальная композиция, выраженная звуками (так уж сложилось веками), опус может вовсе не являться музыкой. В этом контексте уместно вспомнить произведение «Лебединая песня (Третья)» (1996) В. Екимовского. В отличие от К. Штокгаузена, тоже экспериментировавшего с так называемыми «вербальными партитурами», в которых отсутствовал нотный текст и исполнители должны были импровизировать музыкально с учетом специфики чтения и пения текстов, у Екимовского музыка отсутствует вовсе, что кажется большим проявлением эпатажа. Ситуация «исполнения» его «Лебединой песни» такова: на сцене появляется ундециметр духовых инструментов (именно для этого состава написано произведение), затем один из участников ансамбля начинает читать текст (приведем его целиком для большей наглядности): *«Представьте себе лебединую стаю, которая ровным треугольным клином летит высоко в небе. Она очень далеко, и ее почти не видно и не слышно — лишь неразборчивый глухой фон в оттенке пианиссимо. Но стая приближается, и вскоре уже можно различить отдельных птиц, различить отдельные звуки, более определенные и конкретные. Стая все ближе, ближе, и вот, на подлете, прослушивается вся лебединая*

⁸ Подробнее об этом произведении и о новациях в области форм искусства в XX веке см.: Булычева Е. К вопросу о смеховой традиции антиутопии художников-нонконформистов // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: Сборник статей. — Нижний Новгород, 2001. С. 306-316.

партитура: лебеди-флейты посвистывают тремолирующими фигурациями, лебеди-гобои глиссандируют четвертитонами, лебеди-кларнеты клацают клапанами, лебеди-валторны гудят обертонными аккордами. Прорезает всю музыкальную ткань голос вожака, лебедя-трубы, с периодическим гортанным фруллато. Неизвестно, сколько они летели, но, наверно, очень долго, потому как им понадобился отдых. Шумный полифонический хор, хлопая крыльями и стуча клювами, опускается вниз, подыскивая подходящее место для остановки. Их полет заканчивается, алеаторический гвалт и клетот постепенно стихает, сменяясь консонантной аккордовой фактурой, изображающей местность, куда они залетели. А залетели они в тихую заводь, заросшую тиной и высокими камышами, настолько тихую, что здесь, казалось, даже само время остановилось. Остановилось же оно ритмически синхронными пластами, лениво перетекающими один в другой, образуя многозвучные, но спокойные и глухие вертикали. Сев на воду, каждая из птиц занялась своим делом: кто искать пищу, кто чистить перышки, а кто просто спать. Лишь один лебедь, скажем так, лебедь-романтик, недовольный мутным стоячим болотом, захотел посмотреть, а что там, за этими высокими камышами. Отыскав небольшую протоку, он поплыл по ней и вскоре очутился на большой воде, оказавшейся широкой и полноводной рекой. Ему открылся чудесный, величественный вид, который после грязного болота поразил его воображение; и от нахлынувших чувств в лебединой душе что-то произошло — захотелось совершить что-то необычное, небывалое, рассказать всему миру о своих удивительных ощущениях. И тут, неожиданно для самого себя, не осознавая, что он делает, наш лебедь вдохновенно запел — запел звучным, горделивым голосом английского рожка. Сначала это были отдельные ноты и небольшие мотивы, потом они сложились в бесконечную и прекрасную мелодию. Заслышав запретное пение, все инструменты-лебеди тут же испуганно взвились в воздух, ломаными хроматическими пассажами заметались вокруг него: как же

так, разве он не знает, что лебедь поет только один раз в жизни, и что этой песней он возвестил свой последний час? Конечно, он знал, но ведь все произошло помимо его воли, помимо сознания, помимо инстинкта самосохранения. И теперь он уже не мог остановиться — он плыл по широкой полноводной реке, плыл и пел звучным, горделивым голосом английского рожка. Мелодия ширилась, росла, крепла, захватывая новые звуки и все больший диапазон, обогащаясь новыми ритмическими вариантами и тембровыми оттенками, хоть ей и мешала разноголосица беспокойной стаи. Лебедь уже ничего не видел и не слышал вокруг себя, отдавшись пению — не видел, как погоревав о безвременной потере своего сородича, лебединая семья поднялась в небо и полетела дальше от печального места, скрывшись вскоре за горизонтом; не слышал, как музыканты засурдили свои инструменты, и постепенно затихая, доигрывали свои грустные партии. Он все пел, даже оставшись один, пел звучным, горделивым голосом английского рожка. Однако, одиночество его оказалось недолгим — как и должно было случиться, навстречу показался другой лебедь — черный, из далекой страны Туонела, палач неосторожно запевших птиц. Его английский рожок звучал уже совсем в иной тональности — отшлифованная временем песня была строгой, аскетичной, суровой, каковую и полагалось иметь «вестнику смерти». Возникший дуэт стал поединком жестко конструктивной, просчитанной последовательности холодных додекафонных звуков и импульсивной, спонтанной, живой и открыто эмоциональной импровизации. В этой музыкальной борьбе наш лебедь уже начал выбиваться из сил: его интонация стала неточной, ритм спотыкающимся, тембр хриплым, появились ненужные форшлаги и паузы, конвульсивно забились шестнадцатые и тридцать вторые и... Черный лебедь, в тысячный раз содеявший черное дело, долго смотрел, как по воде расходились круги, в тысячный раз размышляя о своем кровавом ремесле. Втайне, он уже давно завидовал своим жертвам — как бы ему хотелось спеть песню белого лебедя, найти такие же чувственные ме-

лодические обороты, такие же теплые сопряжения интервалов, такие же сильные скрытые гармонические тяготения. А может, все-таки, когда-нибудь попытаться? — мелькнула у него мысль. Черный лебедь остановил свои длинные белые ноты, глубоко вздохнул, закрыл глаза и робко представил себе звук в другой октаве, другой длительности, в ином динамическом оттенке, то есть по всем параметрам не такой, какие были в его извечной песне. К его удивлению, звук легко получился, он взял второй, третий, потом стал соединять их в целые фразы, и, наконец, почувствовал, что получается непрерывно льющаяся мелодия. Его новое пение подхватил какой-то невидимый оркестр — из подыгрывающих гобоев, контрапунктирующих флейт, искусно закрученных подголосков кларнетов, гармоний-гроздей валторн и трубы. Он плыл и пел, совсем как обычный лебедь, упиваясь своим перевоплощением, и эта музыка казалась ему еще более прекрасной, чем все то, что он слышал от своих лебедей-смертников. Только Туонельский лебедь не знал, что на широкой, полноводной реке не раздалось ни одного звука — его песня звучала лишь в каком-то далеком виртуальном пространстве. И тем не менее, даже одной преступной мысли о таком пении, где возникают чувственные мелодические обороты, теплые сопряжения интервалов, сильные скрытые гармонические тяготения, было достаточно, чтобы последовало наказание. По реке снова стали расходиться круги — пучина вод неспешно поглощала автора немой музыки».

Становится очевидным, что вся музыка заключена в слова, в которых «расписан» весь план драматургии. Эти текстовые манифесты, читаемые исполнителями, «звучат»: слушатель волен в своем воображении воссоздать звучание льющегося потока слов, перевести вербальное в музыкальное. Однако, отсутствие музыки в музыкальной композиции переводит данное сочинение из одного искусства в другое — в литературу, поскольку помимо чтения вслух заранее написанного текста ничего собственно не происходит. Таких опусов, созданных, согласно авторскому подзаголовку, для инструментальных групп, ансамблей, оркестров, иных музыкальных составов, но предполагающих

вместо звучания музыки чтение текстов, достаточно большое количество.

Иной вариант — замена нотной партитуры словесной с той лишь разницей, что литературный текст, адресованный исполнителям, не должен произноситься вслух, как в случае с «Лебединой песней» В. Екимовского; на его основе, исходя из его содержания, музыкантам предлагается играть, импровизировать. Такой тип партитур многочислен в творчестве современного московского композитора С. Загния: цикл «Три стихотворения на стихи неизвестного автора» (1995) для ансамбля, Симфония (1995), Двенадцать песен для ансамбля инструментов (1995). Например, в партитуре Симфонии при полном отсутствии нот есть следующий текст (приведем его начало): «1. Музыканты — сначала один, затем к нему постепенно присоединяются другие — играют долгие ля, каждый в удобном для себя регистре. Играя, музыканты все более погружаются в звук, обретая способность различать обертоны и малейшие градации звучания. Каждый ведет свою линию, осознавая себя в то же время причастным к общему — продолжающемуся и вновь осуществляющемуся здесь и сейчас Акту Творения. 2. Обращая взор внутрь себя, душа встречается с собою и обнаруживает что она и звук — одно. Душа являет себя в звуке — такой, какова она в данное мгновение, — реализуя через звук свои желания. Исполнитель может менять тембр, громкость, в пределах примерно 1/4 тона — высоту и на ля своей октавы создавать последования из нот и пауз любой длительности. 3. Душа оглядывается вокруг себя и обнаруживает, что есть нечто, что не есть она, но чем она могла бы и хотела бы стать. Но вскоре она обнаруживает нечто также и в себе, о чем она прежде не знала. И в какой-то момент душа вдруг начинает понимать, что, принимая внешнее, она в сущности, разрабатывает свое, — и наоборот. Теперь можно играть ля также и в других октавах. Можно играть также ми, до#, соль, си, ре#, фа#, соль#, т.е. звуки, являющиеся обертонами по отношению к ля, образуя на них любого рода мелодические последования или долго пребывая на каком-нибудь из них». Ориентируясь не этот текст и учитывая возможные образные

и звуковые паттерны, о которых говорит Загний, исполнители должны воссоздать звуковое пространство композиции.

Таким образом, в приведенных примерах композиторы прибегают к отрицанию языковых средств выражения музыкального искусства: вместо нотной партитуры исполнитель получает литературно-оформленный текст, в котором содержится идея произведения, его образная драматургия. Сам текст может просто читаться музы-

кантами без звучания музыки (возникают вопросы: может ли «Лебединая песня» В. Екимовского быть исполнена не ундециметом духовых и все ли присутствующие на сцене во время исполнения этого опуса должны вообще иметь музыкальное образование, быть музыкантами?) или подвергаться омузыкаливанию, ориентированному на смыслы этого текста (так происходит при сценической реализации указанных произведений С. Загния).

Список литературы:

1. Браун Э. Открытая форма // Композиторы о современной нотации: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — М., 2009. С. 120-130.
2. Булычева Е. К вопросу о смеховой традиции антиутопии художников-нонконформистов // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: Сборник статей. — Нижний Новгород, 2001. С. 306-316.
3. Горбунова Ю.В. Сверхцикл «Макрокосмос» Джорджа Крама: образная драматургия: Дипломная работа / Астраханская государственная консерватория (академия) / Науч. рук. — В.О. Петров. — Астрахань: АГК, 2012.
4. Ерохин С.В. Буквы как основа палитры художника // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2008. № 2. С. 197-205.
5. Переверзева М.В. К проблеме классификации алеаторных форм // Израиль XXI: музыкальный журнал. — № 28 — июль, 2011 / Ред. М. Райс // Электронный ресурс: http://www.21israel-music.com/Aleatorika_klassifikatsia.htm
6. Петров В.О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыкаведение. — 2011. — № 4. С. 2-8.
7. Петров В.О. Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия. — 2010. — № 3. С. 161-166.
8. Петров В.О. О событийности сюжетов в произведениях инструментального театра // Музыкаведение. — 2011. — № 12. С. 9-14.
9. Петров В.О. Функции вербального текста в инструментальной композиции второй половины XX века // Культура и искусство: Научный рецензируемый журнал. Вып. 4. — М.: ООО «НБ-Медиа», 2011. С. 105-114.
10. Хаубеншток-Рамати Р. Музыка и абстрактная живопись // Композиторы о современной нотации: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — М., 2009. С. 230-231.

References (transliteration):

1. Braun E. Otkrytaya forma // Kompozitory o sovremennoi notatsii: Khrestomatiya / sost. T.S. Kyuregyan, V.S. Tsenova. — M., 2009. S. 120-130.
2. Bulycheva E. K voprosu o smekhovoi traditsii antiutopii khudozhnikov-nonkonformistov /Iskusstvo KhKh veka: Paradoksy smekhovoi kul'tury: Sbornik statei. — Nizhnii Novgorod, 2001. S. 306-316.
3. Gorbunova Yu.V. Sverkhitsikl «Makrokosmos» Dzhordzha Krama: obraznaya dramaturgiya: Diplomnaya rabota / Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) / Nauch. ruk. — V.O. Petrov. — Astrakhan': AGK, 2012.
4. Erokhin S.V. Bukvy kak osnova palitry khudozhnika // Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistsika, 2008. № 2. S. 197-205.
5. Pereverzeva M.V. K probleme klassifikatsii aleatornykh form // Izrail' XXI: muzykal'nyi zhurnal. — № 28 — iyul', 2011 / Red. M. Rais // Elektronnyi resurs: http://www.21israel-music.com/Aleatorika_klassifikatsia.htm

6. Petrov V.O. Instrumental'naya kompozitsiya so slovom: voprosy teorii i istorii zhanra // Muzykovedenie. — 2011. — № 4. S. 2-8.
7. Petrov V.O. Instrumental'nyi teatr: tipologiya zhanra // Muzykal'naya akademiya. — 2010. — № 3. S. 161-166.
8. Petrov V.O. O sobytiinosti syuzhetov v proizvedeniyakh instrumental'nogo teatra // Muzykovedenie. — 2011. — № 12. S. 9-14.
9. Petrov V.O. Funktsii verbal'nogo teksta v instrumental'noi kompozitsii vtoroi poloviny KhKh veka // Kul'tura i iskusstvo: Nauchnyi retsenziruemyi zhurnal. Vyp. 4. — M.: OOO «NB-Media», 2011. S. 105-114.
10. Khaubenshtok-Ramati R. Muzyka i abstraktnaya zhivopis' // Kompozitory o sovremennoi notatsii: Khrestomatiya / sost. T.S. Kyuregyan, V.S. Tsenova. — M., 2009. S. 230-231.