

2. Информация об итогах деятельности организаций культуры в 2017 году и задачах на 2018 г. // Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь [Афіцыйны сайт]. – Рэжым доступа: <http://kultura.by/by/karysnaaya-infarmasyua>. – Дата доступа: 28.10.2018 г.

3. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. – 2009. – № 5. – С. 47–68.

4. Шляхтина, Л. М. Социальные практики современного музея: границы доступности / Л. М. Шляхтина // Вопросы музеологии. – 2014. – № 2(10). – С. 10–15.

СИМВОЛИКА НАЗВАНИЙ БЕЛОРУССКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ НАЧАЛА XXI в. (на примере творчества О. Подгайской, К. Яськова и А. Даньшовой)

*В. В. Беглик, кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры теории музыки
Белорусской государственной академии музыки*

На протяжении многих веков различные символические приемы играют значительную роль в музыкальных произведениях, равно как и в произведениях иных видов искусства. На сегодняшний момент символика продолжает оставаться невероятно востребованным явлением композиторского творчества. Чем же обусловлена столь высокая степень ее популярности в наши дни? Одной из причин, вероятно, можно считать возможность подчинить звуковой ряд определенной структурной логике, насытить его дополнительным уровнем содержания. В условиях стремительного темпа современной жизни, активного развития технологий приемы символики дают композитору возможность в сжатый временной отрезок сообщить больше информации. Содержательная безграничность и неисчерпаемость символа сообщают произведению некоторый элемент смысловой незамкнутости, требующий от слушателя додумывания, продолжения дешифрования смысла прослушанного, что также расценивается искусствоведами как показатель-

ная тенденция современных видов художественного творчества.

Музыкально-символические формы – интернациональное средство, применяемое сегодня композиторами разнообразных национальных школ и традиций. С этой точки зрения процесс музыкальной символизации – это и своего рода средство коммуникации «посвященных» в некое таинство музыкантов. Довольно интенсивный характер процесса развития средств символики наблюдается и в композиторском творчестве Беларуси последних десятилетий.

Средства символики, неизменно будоражащие фантазию композиторов, привлекают к себе внимание музыковедов. Список исследований, в частности, в столь фундаментальном жанре, как диссертация, ежегодно пополняется новыми заглавиями. В качестве примеров приведем работы, изучающие феномен символа в музыке, возникшие в музыковедении уже в XXI веке.

Средства символики используются композиторами разных поколений. Рискнем предположить особую их показательность на начальном (условно говоря) этапе творчества композитора – этапе поиска своей технологии создания произведения, поиска своей системы музыкально-выразительных средств, этапе, связанном со стремлением «обуздать» неумную фантазию с помощью неких конструктивно-рационалистических элементов. Начинающие авторы нередко склонны и теоретически обосновывать свою композиторскую систему в духе классических в этом смысле трудов О. Мессиан, В. Екимовского, Д. Смирнова и др.

Материалом для аналитического обобщения в данном выступлении решено было избрать творчество композиторов, родившихся в конце 1970-х – начале 1980-х, период творческого становления которых связан с 2000-ми. Это три автора – Ольга Подгайская, Константин Яськов и Александра Даньшова. Имена этих композиторов не нуждаются в рекламе. Степень их вклада в современное композиторское творчество уже может быть оценена как весьма значительная, влиятельная на тенденции его развития в наши

дни. Премьерами их произведений, имеющими регулярный характер, отмечены многие академические и неакадемические концертные площадки республики. Их сочинения, кроме того, исполняются и далеко за пределами Беларуси. Не удивительно в связи с этим, что творчество названных композиторов привлекает все большее внимание со стороны музыковедения и, безусловно, лишь начинает осваиваться. Их творчеству посвящены главы из переизданного в 2014 г. энциклопедического издания «Композиторы Беларуси».

Большинство названий инструментальных композиций указанных авторов так или иначе тяготеет к смысловой «размытости» и некоторой загадочности*, присущим символу как художественному феномену. Проявление этих качеств происходит разными способами. Музыковедческое наблюдение за спецификой современных заглавий предсказуемо и закономерно приводит к постановке вопроса на какой стадии реализации композиторского замысла происходит их рождение? Композиторы по-разному обосновывают свой ответ. По словам О. Подгайской, название может быть присвоено композиции на разных этапах творческого процесса: оно нередко предшествует сочинению, особенно в случае, если произведение пишется по заказу, но возможен и прямо противоположный вариант. К. Яськов же отвечает следующим образом: «...уже после создания музыкальной партитуры могу дать сочинению какое-нибудь название, которое дополняет всю вертикаль смыслов <...> Музыка может и должна говорить сама за себя. Для меня в этом контексте идеалом является наследие эпохи классицизма..., где нет лишних слов и звуков».

Один из вариантов проявления символично-смысловой загадочности и некоторой «скрытности» названий – их оформление посредством слов иностранных языков, одной

* Попутно заметим, что смысловая неопределенность влияла на качество заглавий произведений, создававшихся на разных этапах музыкальной истории – в эпоху романтизма, импрессионизма и др., загадочности, оставляющей слушателю повод для обдумывания содержания произведения уже после его прослушивания.

из причин которого для композиторов становится поиск уникального, оригинального и вместе с тем наиболее интересного, гармоничного звучания слова. Целый ряд такого рода названий находим в творчестве О. Подгайской. Это названия, прописанные на латинском языке – соната для органа «Alias» («В другом месте, в другое время») (2003), «Tortor lamentabilis» («Плачущий палач») для симфонического оркестра (2005), «Felix dies natalis» («С днем рождения») для голоса и органа (2013); в ряду немецкоязычных названий – органные пьесы «Orgelzeit» (2009), написанная по заказу немецкого посольства, и «Tanz-Toccata» (2015); представлены и заглавия на польском – «Strefa ciszy» («Зона тишины») для органа (2016) и «Rozblat» («Разлад») для фортепиано (2016).

Благозвучными, но в то же время загадочными, требующими некоторой подготовки слушателя либо комментариев композитора можно признать и следующие названия: «Монгольфьеры» для гобоя, фагота и клавесина (2017) (монгольфьер – это тепловой аэростат с оболочкой, наполняемой подогретым воздухом); «Кобенхавн» для кларнета и аккордеона (2017) (кобенхавн – последний пятимачтовый барк, построенный в 1921 г. шотландской верфью «Рэмэдж энд Фергюсон» по заказу датской Восточно-Азиатской компании уже после Первой мировой войны в Копенгагене); «Менгиры» для струнного квартета (2001) (менгир – грубо обработанный камень в виде столба).

Загадочность многих названий не случайна, а непосредственно связана с символическим содержательным наполнением сочинения. Это может проявляться, в частности, на уровне образного осмысления сочинения. По словам композитора, в образе улетающих в небо аэростатов в пьесе «Монгольфьеры» запечатлен романтический образ желаний и мечтаний; в пьесе «Кобенхавн» автору хотелось создать образ-призрак; обращает на себя внимание в данном смысле также фортепианная сюита «Окна» (2001), название которой связано с идеей воплощения разнообразных картинок жизни людей, скрытой за каждым окном, т.е. симво-

лической адресации к образам иного образно-смыслового уровня.

К ряду содержательно «размытых» причислим и названия, несущие в себе отрицание: «Не тот город» для цимбал, клавесина и оркестра (2011) и «Не зима» для фортепиано (2017) О. Подгайской. Образно-содержательный комментарий касательно такого рода названий по отношению к творчеству О. Подгайской находим в очерке Т. Г. Мдивани: «Другие <...> место и время – характерный контекстный ряд для создания необычных образов и поиска способа уйти от реальности, что вполне согласуется с осмыслением автором идеи «гармонии в смерти». Эта идея, отчасти отсылающая к Шопенгауэру, Вагнеру, Шенбергу, является концептуально-философской и содержательно-смысловой основой многих произведений О. Подгайской».

Среди названий, выполненных в оригинальной словесной форме, у О. Подгайской находим «Innhaaa» в пассакалии для 15 исполнителей (2007), где слово «innhaaa» буквально означает «in h», а также «Прелюдию и пароход» для органа (2007), где слово «пароход» намекает на тему фуги, в которой, по словам автора, может быть распето это слово. Загадочность и, возможно, даже эпатажность некоторых названий могут быть прокомментированы словами самого автора: «В названиях я стараюсь совместить несовместимое. Люблю парадокс, абсурд и создавать то, что нельзя».

Символический прообраз, представленный уже на до-композиционном уровне, как правило, «режиссирует» музыкальное произведение, оказывая влияние на логику его структурирования. Такого рода пример находим в Концерте для симфонического оркестра «Уроборос» О. Подгайской (2006). Поясним, что уроборос, один из древнейших символов, – это свернувшийся в кольцо змей или дракон, кусающий себя за хвост. Этот символ имеет множество различных значений. Наиболее распространенная трактовка описывает его как репрезентацию вечности и бесконечности, в особенности – циклической природы жизни: чередования созидания и разрушения, жизни и

смерти, постоянного перерождения и гибели. Символ уробороса имеет богатую историю использования в религии, магии, алхимии, мифологии и психологии. Одним из его аналогов является свастика – оба этих древних символа означают движение космоса. В Концерте данный символ опредмечен следующим образом: окончание проведения одного тематического материала становится началом следующего.

Пример влияния названия-символа на средства музыкальной выразительности находим в пьесе О. Подгайской «Макао» для фортепиано (2014). Название пьесы отсылает к азартной карточной игре, широко распространенной в мире в начале XX века. По комментарию автора, фактура пьесы призвана имитировать процесс раздачи игровых карт. Все произведение, таким образом, может быть трактовано как символическое воплощение игровой стихии.

Частной формой проявления символики в названиях можно считать и факт адресации в некоторых из них к фигуре другого композитора либо названию его сочинения. Такого рода отсылка также находится в русле символизма, поскольку одним из качеств символа считается смысловая двойственность, адресация к явлениям иного смыслового уровня. В качестве примеров сошлемся на произведения К. Яськова «Moonlight Sonata of Philip Glass» (2014) и «Ludus mobilis» (2009–2011), который не может не вызывать у музыканта ассоциаций с названием фортепианного цикла «Ludus tonalis» П. Хиндемита.

Не оставляют без внимания композиторы и извечный прием цветовой иносказательности. Символика *цвета* представлена в названии композиции для фортепиано и электроники «Вибрации воздуха в трех цветах» (2012). Это часть фольклорно-академического проекта, ставшая плодом совместного творчества трех авторов – К. Яськова, А. Цурко и М. Круглого. Ее первая часть – «Красный», по словам авторов, олицетворяет образы огня, любви, страсти, вдохновения; вторая – «Желтый» – символизирует солнце, свет, радость, эйфорию; третья – «Синий» – бесконечность,

покой, глубину, совершенство. Целью данного проекта было, по комментариям композиторов, на основе синтеза вибраций живого звучания и электроники создать акустическое пространство, которое вводит слушателя в соответствующее эмоциональное состояние.

Эмоциональное состояние, рождаемое определенным цветом, символически воссоздано и в композиции А. Даньшовой «Характер света» для виолончели, фортепиано, арфы, ударных и сопрано (2002). Три части данной композиции музыкально «окрашены» в три особенно колоритных, привлекательных, импрессионистично-акварельных цвета – пурпурный, изумрудный и фиолетовый.

Еще один «извечный» прием (внемузыкальный по сути) связан с привлечением в названия музыкальных произведений чисел с их уже исторически устоявшейся семантикой. Сошлемся на следующие примеры: «Шесть для четырех» (2001) для квартета труб А. Даньшовой, «Шесть дней молчания» для голоса и инструментального ансамбля (2003) О. Подгайской и ее же «В пяти шагах» для голоса и органа (2009), «Три тишины» для органиста и друга органиста (2013), «Два ветра» для двух флейт и органа (2017). Такого рода названия традиционно оказывают непосредственное влияние на конструктивную логику музыкальной композиции. Сказанное можно подтвердить словами К. Яськова: «...Главное – придумать, как будет развиваться сам материал, сложить в архитектуру его конструкцию от начала и до конца, а потом уже додумывать детали. Для меня... характерны числовые пропорции, в них видится объективное начало, но каждое число должно прозвучать эмоционально. Ищу какой-нибудь математический закон для развития материала и наполняю его семантическими смыслами».