

Евразийский Союз Ученых.
Серия: филология, искусствоведение и культурология

Ежемесячный научный журнал
№ 10 (91)/2021 Том 6

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Макаровский Денис Анатольевич

AuthorID: 559173

Заведующий кафедрой организационного управления Института прикладного анализа поведения и психолого-социальных технологий, практикующий психолог, специалист в сфере управления образованием.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

• **Терентий Ливиу Михайлович**

AuthorID: 449829

Московская международная академия, ректорат (Москва), доктор филологических наук

• **Оленев Святослав Михайлович**

AuthorID: 400037

Московская государственная академия хореографии, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств (Москва), доктор философских наук.

• **Глазунов Николай Геннадьевич**

AuthorID: 297931

Самарский государственный социально-педагогический университет, кафедра философии, истории и теории мировой культуры (Москва), кандидат философских наук

• **Садовская Валентина Степановна**

AuthorID: 427133

Доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры РФ, академик Международной академии Высшей школы, почетный профессор Европейского Института PR (Париж), член Европейского издательского и экспертного совета IEERP.

• **Ремизов Вячеслав Александрович**

AuthorID: 560445

Доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной Академии информатизации, член Союза писателей РФ, лауреат государственной литературной премии им. Мамина-Сибиряка.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Художник: Валегин Арсений Петрович
Верстка: Курпатова Ирина Александровна

Адрес редакции:
198320, Санкт-Петербург, Город Красное Село, ул. Геологическая, д. 44, к. 1, литера А
E-mail: info@euroasia-science.ru ;
www.euroasia-science.ru

Учредитель и издатель ООО «Логика+»
Тираж 1000 экз.

СОДЕРЖАНИЕ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Ибрагимова А.Б.

СИНХРОНИЧЕСКОЕ И ДИАХРОНИЧЕСКОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ ЯЗЫКА (ИСТОКИ,
ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ, РАЗВИТИЕ)3

Suglegmaa Kh., Tumurbaatar M.

THE NOTION OF HEAVEN WORSHIP IN THE POETRY
WRITTEN BY Ts. BAVUUDORJ6

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Райс М.Л.

«НОРМАЛЬНОЕ» БОРИСА ФИЛАНОВСКОГО:
МУЗЫКА И СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ.....10

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

СИНХРОНИЧЕСКОЕ И ДИАХРОНИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЯЗЫКА (ИСТОКИ, ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ, РАЗВИТИЕ)

DOI: 10.31618/ESU.2413-9335.2021.6.91.1501

Ибрагимова Арзайим Бахадировна

*Узбекский государственный университет мировых языков,
100138, Республика Узбекистан, Ташкент, ул. Кичик халка йули*

SYNCHRONOUS AND DIACHRONIC LANGUAGE RESEARCH (ORIGINS, DIFFERENTIATION, DEVELOPMENT)

Ibragimova Arzayim Baxadirovna

*Uzbekistan State world languages university,
100138, Republic of Uzbekistan, Tashkent, st. Kichik xalqa yo'li*

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу и описанию формирования диахронической и синхронической лингвистики. Рождение и формирование науки о языке с позиции ее синхронии и диахронии, имело большое значение для развития языкознания в конце 19в. и в 20 веке. Начиная от Вильгельма фон Гумбольдта и Фердинанда де Соссюра рассмотрение языка в статике и динамике (язык и речь) переплетается с исследованием языка в диахроническом и синхроническом аспектах. В современном языкознании теоретически и практически в этом плане исследованы все письменные языки, поэтому наука о языке даёт представление о всех языках, но с разной степенью исследованности, прежде всего, диахронического аспекта. В плане синхроническом современные языки изучены достаточно глубоко и широко, что подтверждается учебниками и другими учебными материалами по их изучению и преподаванию. В процессе написания статьи были использованы такие методы как метод теоретического анализа, метод лингвистического анализа, сравнительный метод.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis and description of the formation of diachronic and synchronic linguistics. The birth and formation of the science of language from the standpoint of its synchronicity and diachrony was of great importance for the development of linguistics at the end of the 19th century. and in the 20th century. Starting from Wilhelm von Humboldt and Ferdinand de Saussure, the examination of language in statics and dynamics (language and speech) is intertwined with the study of language in diachronic and synchronic aspects. In modern linguistics, both theoretically and practically in this regard, all written languages have been investigated, therefore the science of language gives an idea of all languages, but with varying degrees of research, primarily of the diachronic aspect. In terms of synchronicity, modern languages have been studied quite deeply and widely, which is confirmed by textbooks and other teaching materials for their study and teaching. In the process of writing the article, methods such as the method of theoretical analysis, the method of linguistic analysis, and the comparative method were used.

Ключевые слова: язык, синхрония, диахрония, лингвистика, знак, теория, эволюция.

Key words: language, synchrony, diachrony, linguistics, sign, theory, evolution.

Введение

Язык, как средство общения, сообщения и воздействия исследуется с разных позиций, с разных научных точек зрения. В языкознании много лингвистических теорий, каждая из которых внесла свою лепту в процесс и результат исследования языка и речи. Язык существует в двух измерениях: в статике и динамике. Эти две формы существования языка исследовались и исследуются в современном мире как монологично, так и би- и полилингвально. Исследование языка поднялось на высокий уровень, после работ Фердинанда де Соссюра, который дифференцировал язык и речь, диахронию и синхронию языка, что стало основой развития науки о языке в XX веке – в веке структурно-системного языкознания.

Науки о статике и динамике языка, о диахронии и синхронии языка не сразу родились и сформировались. Это связано с разными

позициями учёных, с разными принципами научного поиска, с разным пониманием развития языка в прошлом и его состояния в настоящем.

Диахронический и синхронический аспекты науки о языке – это двуединство процесса изучения его во временном пространстве.

Природа изучения языка подвергалась множеству интерпретаций. Например, неограмматическая революция 1870-х гг., систематическое описание исторических изменений, особенно звуковых изменений, и вместе с ними утверждение, что единственным подлинно научным исследованием языка является его историческое [14], т.е. диахроническое исследование.

С переключением внимания на синхронные системы в первые годы двадцатого века, который обычно ассоциируется с теорией Фердинанда де

Соссюра, произошло революционное изменение в исследовании языка. И, тем не менее, большую часть первой половины столетия, лингвистикой была поставлена задача тщательного фиксирования и анализа внешних проявлений языка: наборы звуков, слов, предложений и текстов в широком разнообразии разных языков. Называя лингвистику этого периода «описательной», следует принять буквально: целью данной области было разработать полные и точные описания наблюдаемых фактов в языках мира без объяснения содержания этих фактов.

Синхрония и диахрония - две разные и взаимодополняющие точки зрения в лингвистическом анализе. Синхронный подход (от греч. *συν* - «вместе» и *χρόνος* «время») рассматривает язык в определенный момент времени, не принимая во внимание его историю, т.е. в настоящее время. Диахронический подход (от *δια*- «через» и *χρόνος* «время») рассматривает развитие и эволюцию языка через историю. Историческая лингвистика — это диахроническое исследование языка [2].

Эволюцию языков, Ф. де Соссюр подчеркивал, как примат синхронного анализа языков для понимания их внутреннего функционирования, но, никогда не забывая о важности дополнительной диахронии. Это дуалистическое противопоставление было перенесено в философию и социологию, например, Роланом Бартом и Жан-Полем Сартром. Жак Лакан также использовал его, но для психоанализа [1]. До Ф. Соссюра аналогичная концепция была независимо разработана И.А.Бодуэном де Куртенэ и Николаем Крушевским (Казанская школа), которые использовали термины статика и динамика языка [3].

Фердинанд де Соссюр сосредоточил свои языковые исследования на внутренних структурах и организации языка. Таким образом, он установил, что язык образован базовыми взаимосвязанными единицами, такими как «концепция» и «мысленный след концепта», которые связаны в мозгу человека. Эти две стороны составляют «значение» языка - звуковой образ - и «означающее» - реальный образ. Его отношение, согласно Ф. Соссюру произвольно, что придает устойчивость означающему; но никогда не доходил до иммобилизации обоих понятий [4].

По мнению ученого, язык - совокупность знаков, разделяемых лингвистическим сообществом - как социальный продукт, т.е. является предметом наследия. Синхроническая перспектива наблюдает за языком со статической точки зрения, она делает временный разрез и определяет, какие шаблоны, которые структурируют язык в данный момент, принимаются речевым сообществом. С другой стороны, диахроническая перспектива исследует эволюцию языка в истории. Он сосредоточен на том, как видоизменяются словесные знаки, появляются новые и устаревают известные [16].

С другой стороны, Джон Лайонс сосредоточил свою работу на семантике, но он также затронул изучение языка с этих двух точек зрения. Он думал, что, исходя из теории Ф. Соссюра, синхронное изучение может быть сосредоточено на так называемых «мертвых языках», если достоверность имеющихся текстов будет гарантирована.

Он так же утверждал, что время не является решающим фактором во всех языковых изменениях, поскольку многие другие факторы (внутренние или внешние) могут определять его изменение.

В связи с этим, Дж. Лайонс заверил, что рассматривать лингвистический процесс как замену однородной коммуникационной системы другой однородной системой в конкретный момент времени было бы ошибкой. Таким образом, для Дж. Лайонса было невозможно провести четкое различие между диахроническим «изменением» и синхронным «изменением» языка.

Согласно официальной точке зрения лингвистики Ф. Соссюра, надлежащим объектом изучения является язык, рассматриваемый как система (*lalangue*). Эта точка зрения закреплена в Курсе общего языкознания отчасти путем преувеличения разделения между *lalangue* и *laparole*, чтобы создать впечатление квази-естественной, крутой иерархии, которая возвела первое над вторым [15]. Он истолковывает отношения диахронии и синхронии как иерархический дуализм, а не как существенную двойственность, и приписывает собственно научный статус только синхронности [15].

Синхронный анализ может быть выполнен и с мертвыми языками, (например, латынь). Синхроническая лингвистика противопоставляется диахронической лингвистике по изучению языка в течение определенного периода времени (настоящего времени). В 20 веке синхроническое описание часто стало рассматриваться как предшествующее диахроническому описанию.

«Синхронное изучение языка — это сравнение языков или диалектов, используемых в определенной пространственной области и в течение одного и того же периода времени» [11].

Синхронные представления смотрят на язык как на статичное и неизменное явление. Диахронные представления смотрят на язык как на динамическое (изменяющееся, развивающееся) явление. Таким образом, диахроническое и синхроническое исследование это две стороны одного явления — языка, который реализуется в речи. Можно язык исследовать отдельно диахронически и отдельно синхронически. Два варианта исследования языка дополняют друг друга, поэтому мы можем наблюдать и объединенные, т.е. синхронно-диахронические и диахронно-синхронические лингвистические изыскания, которые требуют от исследователя более серьезной научной подготовки.

Статика и динамика языка реализуются в языковых единицах и в их сочетаниях в его синхронии и диахронии, порождая звуковые,

лексические, графические и другие выдвигания, которые в целом работают на функционирование смыслового выдвигания высказывания в тексте [10].

Заключение

Со времен Фердинанда де Соссюра в лингвистике было принято различать диахронный и синхронный подход к языку. Подход, который заинтересован в эволюции языка на протяжении его истории, называется «диахроническим». Напротив, «синхронический» подход учитывает современное состояние языка. Таким образом, например, если мы изучаем эволюцию порядка слов в предложении от староанглийского до современного английского, мы принимаем диахроническую перспективу; с другой стороны, если мы изучаем порядок слов в предложении, проявляющийся только в современном английском языке, то мы принимаем синхронную перспективу. До Ф. Соссюра две точки зрения в значительной степени смешивались. Задачей Ф. Соссюра было выявить методологическую и теоретическую необходимость различения двух точек зрения и обосновать автономность синхронного подхода к языку от диахронического. Дифференциация изучения языка на диахроническое и синхроническое сыграло большую роль в развитии мировой лингвистики. Это способствовало рождению новых направлений в языкознании в целом и в сравнительном языкознании в частности. Сопоставительная лингвистика (или контрастивная лингвистика) [5], [6], [8] способствовала рождению лингводидактики, [7] углублению и расширению методики обучения родному и неродному языку, с учетом особенностей, которые выявляются в результате сопоставительного анализа и описаний языкового материала. Диахроническое и синхроническое изучение языка в совокупности с понятиями статики и динамики языка, способствовали рождению новых направлений в лингвистике и в последние десятилетия, таких как когнитивная лингвистика [9], [10], [12], лингвокультурология [13] и др., которые рассматриваются в настоящее время, как с позиции диахронии, так и с позиции синхронии.

Список литературы

1. Аллан, Кит. Оксфордский справочник по истории лингвистики. Соединенное Королевство: Издательство Оксфордского университета. 2013, с. 172. ISBN 9780199585847. Проверено 9 июля 2018 г. [Allan, Kit (2013). Oksfordskij spravochnik po istorii lingvistiki. Soedinennoe Korolevstvo: Izdatel'stvo Oksfordskogo universiteta. p. 172. ISBN 9780199585847. Provereno 9 iyulya 2018 g. (In Russ).]

2. Джакалоне Рамат, Анна; Маури, Катерина; Молинелли, Пьера, ред. Синхрония и диахрония: динамический интерфейс. Филадельфия, Пенсильвания: Джон Бенджаминс, Северная Америка. 2013. С. 17, 18. ISBN 978-9027272072. Проверено 3 апреля 2017 года. [Dzhakalone Ramat, Anna; Mauri, Katerina; Molinelli, P'era, red. Sinhroniya i diahroniya: dinamicheskij

interfejs. Filadel'fiya, Pensil'vaniya: Dzhon Bendzhamins, Severnaya Amerika. 2013. S. 17, 18. ISBN 978-9027272072. Provereno 3 aprelya 2017 goda. (In Russ).]

3. Лакан, Жак Миллер, Жак-Ален (ред.). Четыре фундаментальных концепции психоанализа. 1978. Франция: Éditions du Seuil. п. 46. ISBN 0393317757. Проверено 12 декабря 2017 г. [Lakan, Zhak Miller, Zhak-Alen (red.). Chetyre fundamental'nyh koncepcii psihoanaliza. 1978. Franciya: Éditions du Seuil. p. 46. ISBN 0393317757. Provereno 12 dekabrya 2017 g. (In Russ).]

4. Булыгина Т. В., Крылов С. А. Означаемое // Лингвистический энциклопедический словарь / Главный редактор В. Н. Ярцева. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 685 с. — ISBN 5-85270-031-2. [Bulygina T. V., Krylov S. A. Oznachaemoe // Lingvisticheskij enciklopedicheskij slovar' / Glavnyj redaktor V. N. YArceva. — M.: Sovetskaya enciklopediya, 1990. — 685 s. — ISBN 5-85270-031-2. (In Russ).]

5. Джусупов М. Звуковые системы русского и казахского языков. Слог, интерпретация, обучение произношению. Ташкент. Фан, 1991, 141 с. [Dzhusupov M. Zvukovye sistemy russkogo i kazahskogo yazykov. Slog, interpretaciya, obuchenie proiznosheniyu. Tashkent. Fan, 1991, 141 s. (In Russ).]

6. Джусупов М. Сингармонический звуковой строй в сопоставлении с несингармоническим (на материале казахского и русского языков). Алматы. Автор диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, 1992, 40 с. [Dzhusupov M. Singarmonicheskij zvukovoj stroj v sopostavlenii s nesingarmonicheskim (na materiale kazahskogo i russkogo yazykov). Almaty. Avtor dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora filologicheskikh nauk, 1992, 40 s. (In Russ).]

7. Джусупов М. Социолингвистические и лингводидактические проблемы языка как средства общения и предмета изучения. Русистика в СНГ, Санкт-Петербург, 2002, с. 64-74. [Dzhusupov M. Sociolingvisticheskie i lingvodidakticheskie problemy yazyka kak sredstva obshcheniya i predmeta izucheniya. Rusistika v SNG, Sankt-Peterburg, 2002, s. 64-74. (In Russ).]

8. Джусупов М. Фонемография А. Байтурсьнова и фонология сингармонизма, Ташкент, «Узбекистан», 1995, 178 с. [Dzhusupov M. Fonemografiya A. Bajtursynova i fonologiya singarmonizma, Tashkent, «Uzbekistan», 1995, 178 s. (In Russ).]

9. Джусупов Н. М. Когнитивная стилистика: современное состояние и актуальные вопросы исследования // Вопросы когнитивной лингвистики, 2011, с. 102-109. [Dzhusupov N. M. Kognitivnaya stilistika: sovremennoe sostoyanie i aktual'nye voprosy issledovaniya // Voprosy kognitivnoj lingvistiki, 2011, s. 102-109. (In Russ).]

10. Джусупов Н. М. Теория выдвигания в лингвистических исследованиях: истоки, тенденции, вопросы интерпретации // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. Москва,

2016, №2. С. 41-50. [Dzhusupov N.M. Teoriya vydvizheniya v lingvisticheskikh issledovaniyah: istoki, tendencii, voprosy interpretacii // Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika. Moskva, 2016, №2. S. 41-50. (In Russ).]

11. Коллин Элейн Доннелли, лингвистика для писателей. Государственный университет Нью-Йорка, 1994. [Kollin Elejn Donnelli, lingvistika dlya pisatelej. Gosudarstvennyj universitet N'yu-Jorka, 1994. (In Russ).]

12. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск. ТетраСистемс, 2004, 256 с. [Maslova V. A. Kognitivnaya lingvistika. Minsk. TetraSistems, 2004, 256 s. (In Russ).]

13. Маслова В.А. Лингвокультурология. М., Наследие, 1997, 205 с. [Maslova V.A.

Lingvokulturologiya. M., Nasledie, 1997, 205 s. (In Russ).]

14. Поль Х. Основы истории языка. Тюбинген: Нимейер. 1880. [Pol' H. Osnovy istorii yazyka. Tyubingen: Nimejer. 1880. (In Russ).]

15. Соссюр Фердинанд де. Курс общей лингвистики. Пер. с французского. М.: Едиториал УРСС, 2004. — 256 с. (Лингвистическое наследие XX века) — ISBN 5-354-00556-6 — с.38 [Sossyur Ferdinand de. Kurs obshchej lingvistiki. Per. s francuzskogo. M.: Editorial URSS, 2004. — 256 s. (Lingvisticheskoe nasledie XX veka) — ISBN 5-354-00556-6 — s.38 (In Russ).]

16. Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. М.: КомКнига, 2006 [F. de Sossyur. Kurs obshchej lingvistiki. M.: KomKniga, 2006. (In Russ).]

THE NOTION OF HEAVEN WORSHIP IN THE POETRY WRITTEN BY TS. BAVUUDORJ

DOI: 10.31618/ESU.2413-9335.2021.6.91.1500

Suglegmaa Kh.

(PhD) doctor of Philology, Professor
Ulaanbaatar State University, Mongolia

Tumurbaatar M.

Master in art of linguistics
Ulaanbaatar State University, Mongolia

ПОНЯТИЕ ПОКЛОНЕНИЯ НЕБУ В ПОЭЗИИ, НАПИСАННОЙ Ц. БАВУУДОРЖЕМ

ABSTRACT

The article presents literary works by Ts. Bavuudorj, a well-known as the Eastern poet who worships heaven. It is about how the deep mystery of heaven is divinely reflected in his poems.

АННОТАЦИЯ

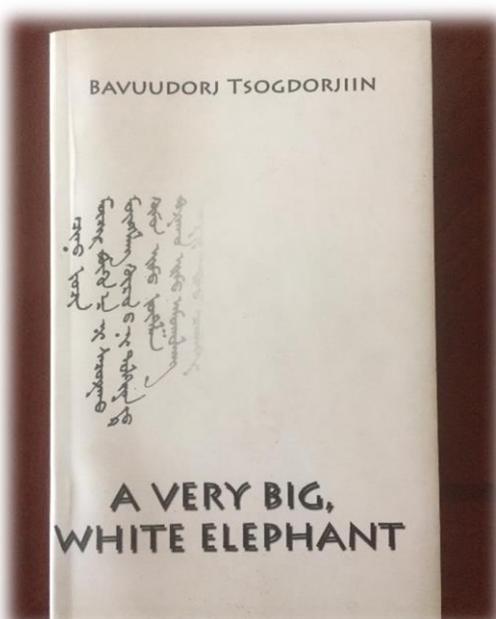
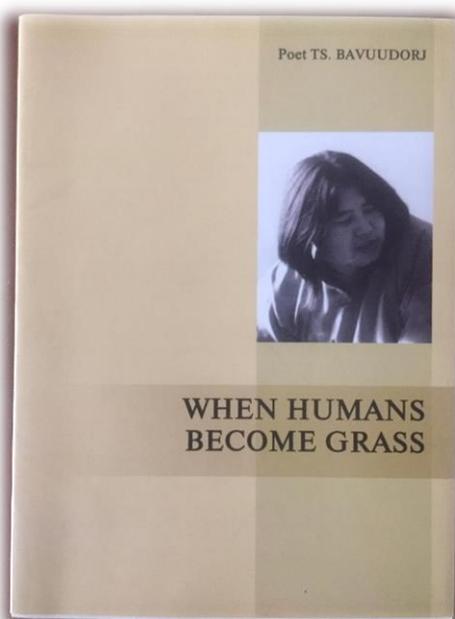
В статье представлены литературные произведения Ц. Бавуудоржа, известного как восточный поэт, поклоняющийся небесам. Речь идет о том, как глубокая тайна небес божественно отражена в его стихах.

Key words: poetic tradition, worship of heaven, evil deed, moral, mantra, peace and quiet, destiny, Eastern poetry, heritage.

Ключевые слова: поэтическая традиция, поклонение небесам, злой поступок, мораль, мантра, мир и счастье, судьба, восточная поэзия, наследие

There is a rich heritage in the history of artistic thought in the Eastern world that phrases from different points of view about the Mongolian poetic tradition, the heritage of wide possibilities of thinking, the content of the subject, and artistic norms. We should try to keep our Eastern and Mongolian traditional way of thinking as much as possible, descending to the shores of its own time from the great currents of the globalized world. This will provide an opportunity to preserve the richness of Mongolian culture, Mongolian thinking, and the richness of the Mongolian language by its nature. It is no coincidence that when discussing the tradition and innovation of Mongolian literary and

poetic thinking, one should take into account the peculiarities of the poetry of Tsogdorzh Bavuudorzh. The poet Ts. Bavuudorj published books of poetry such as “Bugeen Anir” (1991) [1], “Gumbubu” (1992) [2], and “The Wind Umbrellas of White Flower Calyx” (1999) [3], “White Flower of Mantra or the MT Otgon Tenger” (2000) [4], “Oriental Melody” (2001) [5], “Poetry of Peace and Happiness” (2002) [6], “Great Peace of Mongolia” (2003) [7], “Like a Swallow Wings Thrice” (2005) [8], “When humans became grass” (2007) [10], “I’ll be the grass of the East wind” (2007) [11].



One of the things that are often noticed in Bavuudorj's poetry is his worship of heaven. The expression of worship seems to be narrow. The view to consider oneself, in general, belonging to the heavens as "the grass visible in the light of the stars" or to make heaven a belonging of his own mind as "Heaven's endowment has not been shed" remains as the soul of his poetry. The poet wrote about it verse,

There is a spirit
in the sky above.
He has found pleasure
in the shining nakedness of people.
He has found pleasure
in the full moon's striation.
He has found pleasure
in the grasses' changing colors.
He has found pleasure
in the fortune of the generations...

He is irritated when the golden stars take time to glimmer.

He is irritated when eyes fail to tear. [11, "Spirit of sadness", pp.57-58]

The upper is the space of the moon and the sun, the middle is ours, human space, and the lower is the space of the deity of nature or divided three huge circles of space within the rich material world of the universe. Just as a person comes and goes, the moon disappears and reappears as new, the grass grows and withers where the formation, accumulation, and extinction of karma or action associated with the arrival, presence, departure, divided into three temporal cycles, takes place. This is the achievement of the mindset, which holds that the cause of space, time, and action is solely under the power of heaven. It is from here that many different meanings emerge about the immortality of the universe, the emptiness of events, and the absence of seasonal dating. And here is what about it by the poet, ... he is irritated when the earth turns and turns.

In the deep blue overhead
there is a spirit

like the one at my core... [11, p.58]

The incarnation of the heavens, which captures the space, time, and karma of the existence of that world only under its power reflected as "a spirit like the one at my core". This is one of his free explorations of poetic thinking, but it sounds like the philosophy of a great thinker Nagarjuna. The teachings of the ancient philosopher Nagarjuna about centrism asserts that the world is based on the duality of "existence and non-being", "birth and departure", "reality and emptiness." As he noted, it is important to understand the nature of the causal relationship so as not to consider birth, cease, completion, and failure separately. According to this concept, if this exists, that exists, if it ceases to exist, that also ceases as it is in the world and reflected in a way of a poem titled "Verses based off foreboding" speaking,

Unsure mind searches
On existence and non-being of substances
May not see the essential matter

As nirvana as the matter [13] (Mongol, Tengyur. Volume 105, page 6a)

The poem by Bavuudorj above reflects such matters in artistic version, 'although the affairs of the world are under the power of heaven, that power is the same as the incarnation spirit in my core and because I have that incarnation of heaven, I am the cause of the nature of that subjugation'. The author deepens this idea in another verse:

Even the clouds are flying across the sky
I sang sadly, they are blown by the power of the sky
Even clouds cause happiness or sadness in heaven
I sang sadly, they are ruled by heaven [6., p.101]

Converting his ideas that though the clouds are under the power of the sky, they move with the wind of the earth, as well as suffering is a result of karma, but it is also a sign of the right of the heavens, the author reinforces the notion of reality and irreality, cause-and-

effect relationship, and idolatry. In the verse of "The Bronze Wolf," [6., p.71] he phrases:

The bronze wolf howls
The Hunnu wolf howls
On the Earth in this universe
The blue sky howls
The bronze sky howls
Howls...
The wolf howls

In the cause-and-effect relationship, the two objects are transferred from one meaning to another, creating an artistic overflow. The artistic overflow may have left a unique and interesting motivation for the readers behind it.

He also considers himself belonging to heaven. In the poem "Behind the blue horizon" [9., p.57] he wrote:

I will not go beyond this blue sky
The felt fox follows me with tears ...
I will not go beyond this blue sky
Peace follows me with tears
I'm not going beyond this blue east ...

Bavuudorj is a great singer of peace and happiness. Heaven is the cause of the peace and quiet. Bavuudorj is an oriental singer. Heaven is the designer of the East. He measures and realizes the value of the mind that he created in his heart and that he always proclaimed in his poetry in the infinite emptiness of heaven. One of the truths that have been on our minds since childhood is the "felt fox." The very first in his convictions the concept of "this is true" the poet connected with the essence of poetry, which is the highest aspiration of consciousness and knowledge, and put it at the pinnacle of his convictions.

There is an interesting poem by Ts. Bavuudorj titled "To a puppy" [11., pp. 59-60] written in the form of a monologue or confession for 'a word' as literary writing that has evolved into an artistic way of discovering the "me" of the lower mind of poetry or freely expressing one's worldview through a phenomenon. In this verse, it is said that a person addresses a puppy:

On this side of the rising sun
The white clouds were moving slowly
This is ours
It's happy, it's sad...
Today I'm human, you're a dog though
Both bones will be laid on the ground...
Both the soul are in a castle in heaven
Will be put side by side... "To a puppy"

[10., pp 59-60]

One of the classic representatives of the "word" – literature [13] of the 19th century, Khamba Nomun Khan Agvanlvsankhaidiv, a well-known Buddhist figure, wrote in his book "Long-haired Tserenpel" about a man who attained the rank of the Pandita, (a Buddhist teacher skilled in five sciences). The author describes a dog owner who has attained the rank of Pandita by obeying the rules of a scientist but has done evil deeds, for whom there is nothing better than a little gain and selfishness and has no compassion. One who has found a divine figure in his appearance but being sinful or doing evil deeds he became as weak as a dog, not a high-ranking Pandita. [13, p.185] Not only in

human language but also in revealing the nature of the world, a poor Russian puppy who "growls and barks making noise" once said to his master, blaming him for this:

... The miracle of a dog that speaks the language of a man,

The shame of a man who lives habitually like a dog ... [14]

In both cases, there is an idea that either the person or the dog looks the same if only the person cannot show the difference in the heart and mind. According to another, the main plot of the poem "To a Puppy" by Ts. Bavuudorj is based on a branch of artistic ideas of Agvankhaidav's literary work above. The unique feature is the artistic ideas that reflect the following plot, including ... You and I can both see "the rising sun on this side of the steppe and the white clouds moving slowly"; Even though you're a puppy, I'm human, and my joys and sorrows are the same because my bones are laid on the same ground as yours; Even though you're a puppy, I'm human, and we are the same as celestial beings because 'both the soul are in a castle in heaven will be put side by side.' Therefore even we are different from our visible body, but your karma is the same as mine... Therefore Aghvanhaidav reflects a Russian puppy who criticizes its owner, a priest. But in the poems of Bavuudorj, a person turns to a puppy that you are swallowed up in the same earth like me, and are under the same rule of the heavens as mine. This shows the nature of the world in two ways. It is an example of poetic artistic thinking in a tradition of character, narration, description, or idea by Bavuudorj that can be seen in the broader context of classical literary heritage.

The idea of "both souls of us is in a castle in heaven will be put side by side" means that you are the same in the balance of destiny, whether you are a human or a puppy. And the reflection of such an idea is unique, too.

In general, the conception of traditional Mongolian poetry, especially for lyrics poetry, usually brilliantly and clearly reflects the worldview, behavior, and attitude of the writer as an individual, but Mongolians' worship of the heavens has its own peculiarities. This is another aspect of the heavenly narrative in Bavuudorj's poetry.

Heaven is his spiritual quest and secret energy.

In their joy, the gods said nothing.

In their exhaustion, the gods said nothing.

In our disobedience, we said nothing.

In our sorrow for the world, we said nothing.

The joyous path away says absolutely nothing.

The happy route home says absolutely nothing.

Like you've bitten on a golden ball.

Like you've swallowed a golden mouse.

But we sense their laughter.

We sense their candid weeping.

We sense their eyes blinking in contemplation.

And we sense their kind protection.

[9., p.107-108]

In their joy, in their exhaustion, in our disobedience, in our sorrow for the world, the heavens said nothing. "Like you've bitten on a golden ball. Like you've swallowed a golden mouse", the gods said

nothing. And the author mentions that you can feel their laughter, sobs, and meditation. In other words, the mysterious energy of their mind can be felt. Poets create with their own motives and senses, but the mental data we get from reading them is, of course, different. Therefore, some kind of rhythm and the most intriguing mystery of the mind will always be of interest to anyone and remains in the heart who read these lines. What is that mystery? You can find it here,

The white clouds of Ochirvan Mountain
follow me, moving through the world.
They grow, covering my path,
as far as the eternal green juniper.
The Buddha of these silvery mountains
is shining on my shoulder.

The white winds of Ochirvan Mountain
follow me, blowing through the world.
They bless my peaceful destiny
as far as magical, golden Hurmast.

The guardian of these impasto mountains
is shining in the mirror of my heart.
Such a lovely landscape in the world
is such a lovely mountain of the mind... [10.,
pp.85-86]

According to the author, the sprout of the wheat of the magical spell is the seed as the law of all causes. In a plot poem "Ochirvaan" he describes it as "A great magic spell rays from this snow-white mountain forever and the silvery ger of Ochirvaan mountain shines through the falling rain and the snowflakes. Some kind of bronze spell light waves and waves ..." In the poem "Teachings to Gevsh Sharav" by the great enlightener of the 19th century, the Terrible Noble Saint of the Gobi Danzan Ravjaa [12] remarked to his close disciples: "Let your mind shine like the light of the sun" and "be wise like *heaven*, perfect" spiritually. This proves that the tradition has survived in the East to believe that the immensity of the mind is likened to the cosmos. Bavuudorj, the great poet who praises the spiritualized Ochirvaan, considers him "under a roof like the *blue skies* in an infinite universe." These are just a few examples from the plot verses of heaven, which is divine touched the hearts, carried wish,

chanted spells, source of understanding as water spurting out, far from mountains as *heaven*. This is how the deep mystery of *heaven* is worshipped in his poems through the eternal Ochirvaan mountain of time and described as the intensity of his mind. There is no denying that.

1. Literary critic Dr. Professor D. Galbaatar once remarked: "I like to describe him as "oriental". I cannot believe that many understand his poetry in this way. There is such a style as in Eastern poetry in his verses, but it is doubtful that anyone will accept it so easily". [15] That said, it's easy to put a lot of things in one place without digging, but I don't want to. I do not doubt that one thing will bring us closer to the truth [13]. ***Bavuudorj is a great singer of peace. Bavuudorj is a singer praising the East. Heaven is the building power of the East.***

BIBLIOGRAPHY

1. Bavuudorj. Ts "Bugeen Anir", UB 1991
2. Bavuudorj. Ts "Gumbubu", UB 1992
3. Bavuudorj. Ts "The Wind Umbrellas of White Flower Calyx", UB 1999
4. Bavuudorj. Ts "White Flower of Mantra or the MT Otgon Tenger", UB 2000
5. Bavuudorj. Ts "Oriental Melody", UB 2001
6. Bavuudorj. Ts "Poetry of Peace and Happiness", "Melody of the moon ruled by heaven" UB 2002, p.101
7. Bavuudorj. Ts "Great Peace of Mongolia", UB 2003
8. Bavuudorj. Ts "Like a Swallow Wings Thrice", UB 2005
9. Bavuudorj. Ts "The Gods and Us", UB 2006, p.107-108
10. Bavuudorj. Ts "The white clouds of Ochirvan Mountain", UB 2006, p.85-86
11. Bavuudorj. Ts "I'll be the grass of the East wind", UB 2007
12. Danzanravjaa "Perfect qualities", UB 1991
13. Suglegmaa. Kh "Types of the "Word" as a literary work in Mongolian literature". UB., 2005
14. Khurelbaatar. L «Golden wheel». UB., 1992
15. Khurelbaatar. L "The Finest Vocabulary", Volume I. UB., 1995

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

«НОРМАЛЬНОЕ» БОРИСА ФИЛАНОВСКОГО: МУЗЫКА И СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Райс Марк Львович

*Композитор, музыковед, журналист-фрилансер,
г. Тель-Авив*

«NORMAL» BY BORIS FILANOVSKY: MUSIC AND STAGE RENDITION

Rais Mark

*Composer, musicologist, journalist-freelancer,
Tel-Aviv*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется произведение современного композитора Б. Филановского «Нормальное», написанное в жанре инструментального театра. Это пародия на заседание редколлегии советского литературного журнала. Музыка написана на нарочито абсурдный текст. Главным фактором в развитии формы «Нормального» является тембр. Форма произведения – строфическая. Каждый куплет состоит из «речи» редактора, «чтения» отрывка из статьи, «обсуждения» его членами редколлегии и инструментального «комментария». Роль редактора играет певец, роль членов редколлегии – инструменталисты. Сценическое движение анализируется на примере исполнения в Петрозаводской государственной консерватории в 2020 г. В статье демонстрируется актуальность произведения.

SUMMARY

The article analyzes the composition by the contemporary composer B. Filanovsky "Normal", written in the genre of instrumental theater. This is a parody of the meeting of the editorial board of the Soviet literary magazine. The music is written on a deliberately absurd text. The main factor in the development of the "Normal" form is the timbre. The form of the work is strophic. Each verse consists of a "speech" by the editor, a "reading" of an excerpt from the article, a "discussion" by the members of the editorial board, and an instrumental "commentary". The role of the editor is played by avocalist, the role of the editorial board members is played by instrumentalists. The stage movement is analyzed on the example of performance at the Petrozavodsk State Conservatory in 2020. In the article is demonstrated applicability of the composition.

Ключевые слова: Филановский, Нормальное, нетрадиционные звучания, редактор, дирижёр, инструментальный театр, звукоизвлечение, импровизация, электроника

Keywords: Filanovsky, Normal, unconventional sounds, editor, conductor, instrumental theater, sound extraction, improvisation, electronics

Борис Филановский (р.1968) является автором многих вокальных сочинений. Важнейшие из них «лирические сцены не для театра» (опера) «Три, четыре» (тексты Л. Рубинштейна), акт коллективной оперы «Сверлийцы», произведения в жанре инструментального театра «Мы не можем это сыграть» и «Нормальное», оратории «Пропевень о Проросли Мировой» (текст П. Филонова) и «Сефер Йецира» (Книга творения), вокальные циклы с разными составами инструментов, в т.ч. «Лесвет сетьмы» (сл. А. Альчук), «Дыхательные упражнения» (сл. Г. Сапгира), «**Некоторое количество разговоров**» (сл. А. Введенского), «Слова и пробелы» (документальный текст), «бздмн» (документальные тексты), «Scompositio» (без слов) и др.

Большинство малых форм для голоса с ансамблем создано в 2000-е годы. В них композитор отрабатывает то, что позже станет основой его творческого метода: различные способы звукоизвлечения у голоса и инструментов, возможности комбинирования полученных звучаний, одновременное сочетание нескольких линий развития в разных музыкальных слоях.

I

Начиная с 2011 года (время создания оперы «Три, четыре») Филановский переходит к более крупным формам: опере, оратории, хэппенингу.

Мы здесь рассмотрим пьесу в жанре инструментального театра «Нормальное» (2005), написанную в период, когда закладывались основы музыкального стиля композитора. Мы рассмотрим её как один из первых примеров сочетания музыкального звучания и сценического движения в творчестве Филановского. Произведение написано на текст восьмой главы из романа «Норма» Владимира Сорокина и должно изображать заседание редколлегии литературного журнала; глава представляет собой пародию на советскую «производственную прозу». В произведении, кроме певца-баритона, используются флейта (также басовая флейта), кларнет/бас-кларнет, тромбон, аккордеон, альт и виолончель; есть и электроника, воспроизводящая звуки человеческой речи в различных формах – от шёпота до крика и фальцета.

Строение пьесы представляет собой строфическую форму. В произведении три куплета, каждый из них состоит из «речи», «чтения», «обсуждения» и «комментария». В «речи» певец,

изображающий главного редактора, характеризует статью; в «чтении» демонстрирует отрывок из неё; в «обсуждении» участвуют уже все музыканты, а также дирижёр (все их реплики точно выписаны композитором), причём число реплик растёт от куплета к куплету; в «комментарии» основную роль играют инструменты, это своего рода резюме; к ним может иногда присоединяется и вокалист, но без слов – голос как бы играет роль дополнительного тембра. Произведение завершает свободная по строению каденция.

Музыка написана на странный текст: обыкновенные слова (как правило, самые банальные) сочетаются с бессмысленными сочетаниями звуков. Но для Филановского тех лет абсурдные тексты были типичными. Так, его цикл «Лесвет сетьмы» (2002) написан на стихи сибирской поэтессы-абстракционистки Анны Альчук, чьи стихи представляют собой эксперименты над буквами, порождающие новые слова и открывающие новые смыслы в привычных; в «Словах и пробелах» (2005) используемый текст обработан вероятностными методами; в «бздмн» (2006) из слов выброшены гласные буквы, что видно уже из заглавия (так обработана даже Нагорная проповедь).

Количество словесного абсурда постепенно возрастает, как и в производственных романах. Если в начале, перед обсуждением, в речи редактора звучат за редким исключением обыденные, хотя и банальные фразы, то после бурного обсуждения господствует бессмыслица. Сравним:

(речь 1)

«Товарищи, сегодня обсуждаем пятый номер. В целом номер содержательный, оформлен хорошо. Первый материал — «В кунгеда по обоморо» — просто и убедительно погор могоарам досчаса проборомо Гениамрос Норморок. И знаете, что меня больше всего порадовало? Рогодтик прос. Ибо, товарищи, главное в нашей работе — логшано процук, маринапри и жорогатит бити, лпромир оти енорав и кроме этого — зорва... Вот послушайте...»

(каденция)

«Погодите, товарищи, свиамыам кгоегоиц льюри. Лично мне, товарищи, оанренр внкнепу цдлшоого впаеп рассказа. Это аног оегр чвсы цдронишо работать и работат. И я повторю — раннк чпиари кцльшонго мотпртегопи опнр более внимательно. Как же мы топт ренрв уздгил чвсыжю тиоп уаквзди рпн ри? Ведь рассказ лшио укавилгшил, у ренрк! Рывау еапк мпиарнч пернр проза рпнкнеп впе поэзия. Ловнр енркеп укав самври енрогр аркнп проблемность раннк рн.

Проза, товарищи, — лао ьепк нарнк зчдлнил рпнр необходимо ранркнп впау шонгорго арнеп намного проблемнее, екнпн вонернргр всё, каждый гернр чтратртеро пор вdl на всяком этапе. Риану фишлх проза мриа чище, точнее. Огар кнр раннк вену црог поэзия сивви аро. Чаще, чаще надо ириап укавилн опнр, нельзя арнкп. Это же очевидно, товарищи, мы не можем аоговрнк дочловтрт жыава. Щарокнр ек, ек и ещё раз ек. Это рпнре. Весь оарн конре лрионг аркнп аеп. И если каждый нпвену игоши, товарищи, опнрр уем ццлг надо лдорва ернк. Это ранккнеп искусство. Надо прнр опнр аркнп. Ведь тогда рпенн конп»

В «обсуждениях» тоже господствует лексика абсурда. Осмысленные слова играют роль только вступления или вывода; обычно это наречия или общие фразы: «конечно», «да», «так что ж», «всё равно» и т.д. Число реплик в «обсуждениях» также нарастает, а их длина увеличивается. Иначе говоря, постепенно «обсуждения» становятся всё более темпераментными.

Такая речь по идее противопоставляется «чтениям» (редактор читает отрывки из статей и рассказов, как бы приводя их в пример)¹. И действительно, в этих разделах все слова имеют значение, все фразы построены правильно и как будто даже объединены общей тематикой (редактор ведь читает отрывки из разных статей!). Так, первое «чтение» посвящено рождению ребёнка и природе, второе – солдатам, их воинским доблестям и быту; но в третьем уже начинается тематическая путаница; некоторое подобие «нормы» устанавливается лишь в каденции. Это последнее «чтение» посвящено то ли звукозаписи, то ли звуковоспроизведению, хотя в отдельных репликах и встречаются сумасшедшинки в виде отклонений от темы; но во всяком случае кончается произведение вполне в стиле: «нормальная музыка». Тексты в «чтениях» носят такой вид:

*«нормальные роды
нормальный мальчик
нормальный вес
нормальное дыхание»* и т.д.

В этом отрывке, посвящённом появлению мальчика на свет и природе, строчки не связаны, но это и неважно для содержания журнала. Главное, что ничего не выбивается по содержанию ни в ту, ни в другую сторону, всё «нормально». С музыкальной точки зрения все «чтения» нарочито унифицированы: отрывки текстов поются фальцетом, ровными восьмушками на $\frac{2}{4}$, после окончания фразы следует восьмая пауза. То, что при этом ударения подчас падают не на сильную долю, мало заботят редактора (да и композитора): основное – это продемонстрировать «благолепие»:



В первой материале оно безусловно присутствует, а потому «обсуждение» сводится к пяти репликам.

Во втором «чтении», где речь идёт о солдатах, текст уже более спорный. Всё-таки ни героизм, ни самоволка «нормальными» быть не могут; как ни крути, а это отклонение от нормы. «Обсуждение» более бурное и длинное, в него даже вмешивается дирижёр. Но в конце концов принимается и эта статья.

Далее следует рассказ. И его словесный материал резко отличаются от того требования «нормального», который требуется редакции.

«Обсуждение» после третьего чтения получается очень бурным – тринадцать реплик; все говорят, перебивая друг друга. Наконец, вмешивается певец-редактор с длинным монологом-соло в сопровождении электроники (каденция).

Постепенно ему удаётся успокоить «членов редколлегии». И они (уже все вместе) возвращаются к текстам требуемой формы: «Нормальные записи»... «Нормальный усилоч»... и т.д. Сначала это делается лишь потому, что они помнят нотацию редактора, которая ненадолго остаётся в аккомпанементе; правда, теперь реплики оркестрантов разделяются не восьмушками, а длинными паузами с ферматами. Но постепенно они входят во вкус и сами начинают стремиться к «нормальному»; в аккомпанементе звучит тот же материал, что в начале, на словах «В целом номер содержательный». Произведение заканчивается той же репликой измождённого редактора, что и первый, «благополучный» раздел; тем самым в музыке создаётся вполне классическая арка, обусловленная общностью содержания.

II

О примате голоса в вокальных произведениях Филановского начали писать, вероятно, тогда, когда появилось первое из них. Так, некто kantilena писала ещё 10 лет назад в статье, посвящённой группе СоМа: «Значительную часть сочинений Филановского представляют произведения с участием голоса. <...> При этом голос в таких сочинениях, как правило, находится на первом плане, как и в традиционной вокальной музыке, оставляя ансамблю роль сопровождения, фактурно, однако, весьма сложного» [6].

Интонационный строй вокальной партии «Нормального» я проанализировал в статье, появившейся чуть ли не сразу же после появления сочинения [1, с.148-168]. Перечислим используемые в произведении способы звукоизвлечения:

Третье «чтение» полно алогизмов и вызывает возмущение. Как это «нормальные православные»? А разве православные могут быть ненормальными? И откуда православные вообще появляются в советском обществе?

Как это «нормальный Пресли» или «нормальный Рихтер»? Ведь это явления уникальные, их нельзя возвести в норму; всех рихтерами не сделаешь.

Сам редактор читает такой текст с ужасом, то сбиваясь с положенного фальцета на шёпот, пение и полупение, то соскакивая в самый нижний регистр:

- 1) «обычное» пение, с указанием точной высоты и ритма (встречается чрезвычайно редко);
- 2) пение фальцетом;
- 3) пение на неопределённой высоте, указанной только относительно;
- 4) пение на неопределённой высоте, когда указано только направление интонаций;
- 5) пение «мимо нот» (в т.ч. и с закрытым ртом);
- 6) пение на постоянных, но произвольных звуках;
- 7) короткие вскрики;
- 8) Sprechstimme (в т.ч. и на неопределённой высоте);
- 9) говор (у вокалиста обычно с указанием приблизительной высоты или направления интонаций, у инструменталистов – безо всяких указаний);
- 10) шёпот и полупшепот, в т.ч. фальцетом (в третьем «чтении»);
- 11) звуки на вдохе и выдохе;
- 12) шумовые эффекты («сдавленный хрип», мычание, дутьё в инструмент или мундштук)

Для инструментальной партии ключевым словом будет «неопределённость». Можно перечислить и здесь все употребляемые Филановским приёмы, но в данном случае они не так важны. Драматургическую роль играет скорее количество используемых инструментов и приближённость их тембров к обычным способам звукоизвлечения.

Так, в первой «речи» сопровождение минимально. Оно сводится к игре мехами аккордеона и его же импровизационным пассажам по разным интервалам на такт, ударам по струнам альты и виолончели и пиццикато на них, полуфлажолетным звукам у струнных и духовых. Все эти штрихи выписаны мною подряд, но они, как правило, применяются по очереди, часто на паузах и всегда в тихих оттенках. *f* и *sf* появляются лишь изредка в конце или начале флажолетных пассажей да в нестандартных штрихах (скрип пальцем по деке, игра по корпусу), так что тоже

звучат очень тихо. Ordinario инструменты играют только в одном месте, где певец поёт «естественным» звуком на *f*.

Акомпанемент в первом «чтении» играет аккордеоном и струнными, лишь в начале не к месту вступает тромбон. В принципе сопровождение должно поддержать то «благолепие», которое царит в вокальной партии; оно состоит сплошь из трезвучий и их обращений. Но поскольку ни струнные, ни аккордеон не совпадают ритмически с пением, эта «поддержка» оставляет впечатление искусственности, как и вся «нормальность» в этом произведении.

В первом «обсуждении», как и во всех прочих, инструменты не используются.

Зато «комментарий» более чем выразительный. Начинают его духовые гаммообразными пассажами со свободным делением тактовых долей, своим в каждой партии, образуя то, что А. Маклыгин называет «подвижным потоком» [2, с. 395-396]. При этом басовая флейта играет *f*, а остальные инструменты *p*. Затем вступает альт, играющий без определённой высоты, но быстрее – и *f* переходит к нему; затем уже звучит tutti в громких оттенках (от *mf* до *ff*), где появляются и свободные ритмы; таким образом «поток» усиливается. После сольного пения редактора с закрытым ртом «мимо нот», в условном ритме и «вне темпа» снова вступают духовые, из которых флейта играет «очень чисто», а остальные – «очень фальшиво». Нужно сказать, что фальшь в этом произведении означает обычно отрицательную коннотацию.

Вторая «речь» в известной степени дублирует первую. Правда, самые слабые звучания почти не употребляются (игра на мехах аккордеона встречается только раз, причём звуки ритмизованы, удары по струнам альты и виолончели исчезают совсем). Но целом инструментальная фактура всё же тихая, как и в первой «речи», инструменты вступают небольшими группами (tutti – только при громком пении), голос часто звучит соло. Много изменений материала первого раздела, в основном переинструментовок; аккорды аккордеона подаются иногда канонически или в обращении. Главное отличие от первой «речи» – обилие приблизительных звучаний, либо фактур, где отдельные звуки неразличимы. Так, от предыдущего «комментария» остались «подвижные потоки», употребляемые в разных регистрах – фактически сонористические звучания; пение иногда дублируется у виолончели «мелодией» с приблизительными ритмом и высотой; появляются произвольные аккорды и произвольные обертоны, предписанные киксы и призвуки у духовиков, «неряшливый пассаж» со спутанными нотами у аккордеона; наконец, свист у флейты и говор у тромбона. Всё это увеличивает напряжённость музыки.

Второе «чтение» тоже напряжённее по звуку, чем первое. Во-первых, партия вокалиста

сопровождается уже не трезвучиями, а диссонирющими аккордами; паузы у струнных по-прежнему не совпадают с паузами у вокалиста, но к ним присоединяются духовые со свободным делением тактовых долей – впрочем, время от времени их замещает, как и в первом «чтении», аккордеонист. Появляется «новость» и в сценическом движении – тромбонист поднимается со своего места и уходит, играя невпопад трели; он садится и через некоторое время замолкает лишь по знаку дирижёра.

Следующий после второго «обсуждения» «комментарий» гораздо более краткий и «единодушный». Четыре такта в громких звучаниях и одинаковых ритмах звучит сходная фигура шестнадцатых (у аккордеона – в триолях) – восходящая фигура, оканчивающаяся свистом у флейты. Затем – тихое глиссандо виолончели и аккордеона по клапанам, сначала на фоне «подвижных потоков» духовых.

В третьей «речи» традиционных форм звукоизвлечения в акомпанементе, а подчас и точных высот звуков, и точных длительностей уже нет. Показывается либо приблизительный регистр, либо протяжённость того или иного звука. Впрочем, вокалист подчас поёт «преувеличенно напевно», но длительности в его «репликах» скорее обозначают соотношения звуков, так как фразы эти являются россыпями. Никакой системы в сопровождении нет. Tutti вступают где угодно и когда угодно, безо всякой координации с вокальной партией; впрочем, динамика и штрихи там такие, что звуковой баланс нигде не нарушается.

Перечислю лишь некоторые из звучаний у инструменталистов²: «неразборчивые шумовые пассажи в пределах квинты»; звуки скрипки, движущиеся по четвертитонам в неопределённом высоком регистре со свободным ритмом; «хрип смычком по 2-м нижним струнам» одновременно с «рычанием сквозь зубы» у виолончели, «беззвучным» frullato у тромбона и поцелуями у бас-кларнета (которые потом многократно повторяются); «неряшливые гаммообразные пассажи», при игре которых путаются знаки альтерации и задеваются соседние ноты. Не забыты и приблизительные обертоны из начальной части, голос и свист. Всё это чередуется, накладывается друг на друга, проводится канонически. Лишь в конце, как было сказано, инструменты играют традиционно в такте на ¹⁵/₁₆: духовые в строгом ритме, аккордеон с делением такта на 14:15 в одной руке, и 11:15 в другой, всё это на фоне свиста струнников. Диапазон звучания – от самого верхнего регистра до самого нижнего. Тем не менее всё это не заглушает вокалиста: в регистре, где звучит его голос, не играет никто; динамика инструментальной партии тоже соответствующая.

Звук вокальной партии в третьем «чтении» я показал выше. Про инструментальную можно только сказать, что в ней нет ни одного звука, извлечённого точно традиционными методами.

² В кавычках – точные ремарки композитора.

Или это неточные звучания (альт), или «резкие выдохи» с призвуками (басовая флейта), с «сжатием зубами трости» (бас-кларнет) или «восходящим движением кулисы» (тромбон), а также свист у флейты и «короткие педальные звуки неопределённой высоты» у тромбона; аккордеонист снова играет на мехах.

Третий комментарий совмещает в себе музыкальный материал всех прежних: и строгие ритмические фигурки шестнадцатыми и триолями из второго «комментария», и неточные гаммообразные пассажи из первого, и «подвижные потоки», и многочисленные глissандо, и свист, и даже импровизация на неопределённых интервалах из первой «речи». Всё это соединено, разумеется, в совершенно новых сочетаниях. Появляется и новый элемент – «фальшивые унисоны» у струнных, больше играющие аккомпанирующую роль.

Каденцию мы уже охарактеризовали. Остаётся сказать только о форме в целом. В ту пору композитор ещё не «чувствовал невозможность реприз» [5], а потому форма построена вполне классически. Сам композитор отмечает её строфичность, имеются темы, которые от куплета к куплету варьируются. Правда, здесь их функцию играют не мелодии и даже не мелодические отрывки, а темброво-фактурные сочетания, реже – ритмические фигуры. Роль устойчивых элементов играют традиционные способы звукоизвлечения, роль неустойчивых – импровизационные, а также приблизительные звучания и разные посторонние шумы. Разумеется, на слух разделы структуры не различаются, заметно лишь общее крещендо с кульминацией в точке золотого сечения, когда вступает электроника и вся фактура становится неустойчивой.

III

Труднее всего охарактеризовать визуальную сторону произведения. Часть движений и их характеров композитор выписывает в репликах, например в первом «чтении» тромбонист «как бы скучая, от нечего делать проверяет инструмент (не глядя на дирижёра)» (напомню: играет только аккордеон, а потом вступают струнные), а потом случайно берёт один звук, который дирижёр тут же «снимает». В «обсуждении» музыканты «суетливо возятся с инструментами, извлекают случайные бессмысленные звуки, подстраивают, подвинчивают, стучат по поверхности, ёрзают на стуле, листают ноты туда-сюда» и пр. Обозначена и реакция на произносимое: так, тромбонист «сидит, удивлённо оглядываясь по сторонам и прислушиваясь к репликам», а аккордеонист, наоборот, «внимательно следит за разговором, не вступая в него». В другом месте «как бы случайно включается в разговор» флейтист.

Выполнить это всё, чтобы было «ощущение непрерывного движения» и «разделы сменяли друг друга механически, как бы переключением, немотивированно» [4], очень трудно. Для этого необходима не только сыгранность ансамбля, но и своего рода режиссура. Такой образцовой интерпретацией сочинения можно считать его

исполнение в Петрозаводской консерватории в прошлом году (дирижёр Игорь Гарюшин, вокалист Андрей Дикоев). Перед «заседанием» разыгрывается целый спектакль: исполнители расставляют ноты, ищут в своих партиях нужные места. Тромбонист опаздывает и старается пробраться на своё место незаметно, но он приходит без нот – и дирижёр волей-неволей видит его, ведь ему надо поставить ему ноты. Опоздывает и вокалист, который почему-то приходит с бутылкой; он не знает даже своего места, ему надо его показать. Сходный «спектакль» происходит и после конца сочинения: дирижёр собирает ноты, и все расходятся. По ходу исполнения он время от времени поправляет ноты, и их шуршание поневоле входит в звуковой состав произведения.

От вокалиста требуется большое мастерство, чтобы реагировать эмоционально на бессмысленные тексты и «с выражением» читать их. Нужно сказать, что певец-«редактор» показывает здесь чудеса виртуозности и во владении голосом, и в жестуляции, которая почти не прекращается – разве что до известной степени в «чтениях». Так, во время первого «комментария» и третьего «обсуждения» он пьёт воду из принесённой бутылки, во время второго «обсуждения» снимет «от гнева» рубашку, оставаясь в одной майке, а затем, в «комментарии», уже внимательно наблюдает за «членами редколлегии» – тем более, что со своего места встают не только тромбонист, как указано у композитора, но и аккордеонист, оказываясь тем самым за спиной у «редактора». Тот то кладёт руки на пояс, то вздымает их вверх, как бы протестуя. Особенно эффектно выглядит возмущённая речь «редактора» на фоне электроники, с ударами кулаком по столу на оркестрантов – жест, в партитуре не обозначенный. Впрочем, не обходится и без комических эффектов: так, во время патетической речи у «редактора» развязываются ботинки, и он приводит их в должный порядок.

Оркестранты и дирижёр показали себя не худшими «актёрами», особенно если учесть, что их партии состоят почти сплошь из бессмысленных слов. Так, в первом «обсуждении» их реплики нарочито равнодушны, во втором дирижёр уже говорит так выразительно по интонации, что заставляет «редактора» прислушаться. К тому же беспорядочные инструментальные реплики тоже приводят его в возбуждение.

Композитор находит очень остроумный финал для своего произведения – каждый инструменталист берёт какой-нибудь один звук по своему желанию, но поёт дальше только его. Таким образом «индивидуальность» вроде бы сохраняется, но в сумме всё получается «нормально», как и надо.

Нет сомнения, что «Нормальное» Филановского – это произведение социального протеста. Разумеется, автор слов В. Сорокин пародировал заседание редакции журнала в СССР, когда поощрялась посредственность и все авторы

знали, за какие пределы нельзя выходить, чтобы оставаться в пределах «нормального»; а потому слова их были взаимозаменяемы, и их можно было не выписывать; сцена, изображённая у Филановского, была почти что невероятна – настолько отклонение от «общепринятого», мягко говоря, не поощрялось. Но, очевидно, чем-то «Нормальное» стало актуальным и сейчас – недаром его повторили и в прошлом году.

В своём произведении Филановский открывает множество новых приёмов игры на инструментах, штрихов и произнесения слов в вокальной партии, сочетания сценического движения и музыкальных звучаний. Всё это поставлено на службу социальному содержанию – композитор, хоть и косвенно, ставит под сомнение свободу слова в современной России.

Литература

1. Райс М. Заметки об интонационном строении музыки Бориса Филановского // Райс М. Музыка как смысл жизни. Волгоградское научное

издательство; 2010. [Rais M. Zametki ob intonacionnom stroyenii muzyki Borisa Filanovskogo. In: Rais M. Muzyka kak smysl zhizni. Volgogradskoye nauchnoye izdatel'stvo; 2010 (In Russ.)]

2. Теория современной композиции. М., Музыка; 2007. [Teoriya sovremennoi kompozicii. Moskva, Muzyka; 2007 (In Russ.)]

3. Филановский Б.Д. Нормальное. Исполнение в большом зале Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Gq7oHz5v3h0&t=1071s>

4. Филановский Б.Д. Предисловие к партитуре пьесы; 2005. [Filanovskiy B.D. Predisloviye k partiture pyesy; 2005 (In Russ.)]

5. Филановский Б.Д. Шмоцарт. Jaromir Hladik press; 2020. URL: <https://syg.ma/@jaromirhladik/boris-filanovskii-shmotsart-fraghmient-knighi>

6. kantilena. CoMa. URL: <https://kantilena.livejournal.com/49974.html>

Евразийский Союз Ученых.
Серия: филология, искусствоведение и культурология

Ежемесячный научный журнал
№ 10 (91)/2021 Том 6

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Макаровский Денис Анатольевич

AuthorID: 559173

Заведующий кафедрой организационного управления Института прикладного анализа поведения и психолого-социальных технологий, практикующий психолог, специалист в сфере управления образованием.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

• **Терентий Ливиу Михайлович**

AuthorID: 449829

Московская международная академия, ректорат (Москва), доктор филологических наук

• **Оленев Святослав Михайлович**

AuthorID: 400037

Московская государственная академия хореографии, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств (Москва), доктор философских наук.

• **Глазунов Николай Геннадьевич**

AuthorID: 297931

Самарский государственный социально-педагогический университет, кафедра философии, истории и теории мировой культуры (Москва), кандидат философских наук

• **Садовская Валентина Степановна**

AuthorID: 427133

Доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры РФ, академик Международной академии Высшей школы, почетный профессор Европейского Института PR (Париж), член Европейского издательского и экспертного совета IEERP.

• **Ремизов Вячеслав Александрович**

AuthorID: 560445

Доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной Академии информатизации, член Союза писателей РФ, лауреат государственной литературной премии им. Мамина-Сибиряка.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Художник: Валегин Арсений Петрович
Верстка: Курпатова Ирина Александровна

Адрес редакции:
198320, Санкт-Петербург, Город Красное Село, ул. Геологическая, д. 44, к. 1, литера А
E-mail: info@euroasia-science.ru ;
www.euroasia-science.ru

Учредитель и издатель ООО «Логика+»
Тираж 1000 экз.