

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-304-315>

УДК 785.1

ББК 85.315(2)6

Научная статья / Research Article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2022 г. Ю. А. Финкельштейн

г. Москва, Россия

ЧЕРТЫ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ГИТАРЫ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX В.

Аннотация: Воздействие субкультуры характерно для академических произведений XX в., в том числе написанных для шестиструнной гитары и составов, включающих гитару. Многими авторами инструмент осознается как атрибут массовой культуры еще со времен Средневековья. Демократичность как историческое свойство гитары накладывает отпечаток на профессиональную академическую музыку для нее. Никогда ранее не входившая в состав оркестров, гитара становится постоянным и почти основным участником джазового ансамбля. В статье рассматривается разнообразие воплощения черт массовой культуры в академических отечественных произведениях с гитарой в XX в. Мелодико-гармонические особенности пролетарской песни внедряются композиторами советского периода (Асафьев, Шебалин, Речменский, Камалдинов) в гитарные опусы. Показано, что инструмент воспринимается композиторами второй половины века как феномен массовой культуры, и поэтому введение гитары в партитуру влечет за собой использование средств из ее арсенала — мелодико-гармонических, ритмических, фактурных, композиционных. Специфика киноиндустрии выражается во введении части саундтрека в сочинение, применении приема монтажа. Выявлено, что влияние эстрадной музыки, джазовых стилей проявляется в сольных пьесах для гитары композиторов второй половины XX столетия, стиль которых формируется на основе исполнительства (Виницкий, Руднев, Кошкин, Козлов).

Ключевые слова: массовая культура, постмодернизм, Асафьев, Шнитке, Эшпай, Слонимский, Кошкин, Руднев, шестиструнная гитара.

Информация об авторе: Юлия Анатольевна Финкельштейн — кандидат искусствоведения, доцент, член союза российских композиторов, доцент кафедры музыковедения, Институт «Академия имени Маймонида», Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», ул. Садовническая, д. 52/45, 115035 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6584-4835>

E-mail: ula_df@mail.ru

Дата поступления статьи: 22.09.2021

Дата одобрения рецензентами: 16.11.2021

Дата публикации статьи: 28.06.2022

Для цитирования: Финкельштейн Ю. А. Черты массовой культуры в произведениях для гитары отечественных композиторов XX в. // Вестник славянских культур. 2022. Т. 64. С. 304–315. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-304-315>

В рамках осознания большинством композиторов шестиструнной гитары как академического инструмента большой корпус произведений для нее профессиональных авторов несет на себе печать влияния массовой культуры. Черты поп-, рок-, джазовой культур, фингерстайла и других явлений в той или иной степени проявляются в академических произведениях для гитары. Тенденция к употреблению в музыке для других инструментов джазовых ритмов, гармоний, мелодических оборотов, типичных для массовых жанров становится характерной с конца XIX в. (в сочинениях К. Дебюсси, И. Стравинского, А. Онеггера, Д. Мийо, Д. Шостаковича, М. Равеля, Э. Кшенека, творчестве Д. Гершвина, С. Джоплина).

Гитара представляется инструментом, естественно и гармонично воспринимаемым как символ музыки «третьего пласта» в силу огромной популярности и распространения в субкультуре. Она широко используется в быту, входит в состав джазовых, народных и других ансамблей и оркестров. Портативность, способность к многоголосию обеспечивают ей функции «маленького оркестра». Размышляя о судьбе инструмента, Т. Иванников в своей работе о гитарной музыке Лео Брауэра повествует о довольно продолжительном бытовании гитары в статусе народно-бытового и камерно-лирического инструмента; он приходит к выводу, что демократичность гитары является удобным фактором для ее развития: она обеспечивает легкость восприятия, доступность и гарантирует успех у публики и поэтому зачастую культивируется исполнителями и деятелями гитарного искусства [4, с. 12]. Ее постигла та же участь, что и родственной ей гармонический инструмент — лютню, о судьбе которой В. Конен пишет следующее: «В XVI – начале XVII столетия лютневое музицирование имело широчайшее распространение во всех кругах европейского населения — от самых необразованных его слоев до посетителей аристократических салонов. Лютня висела на стене в каждом доме, на ней играли и для развлечения, и в моменты лирических излияний; ее музыку исполняли и те, кто не продвинулся дальше элементарного “бренчания”, и те, кто стал подлинным виртуозом игры на этом бытовом инструменте» [8, с. 36], — повествует В. Конен.

Во второй половине XVIII столетия гитара приобретает почти современный вид. Переходный процесс в ее эволюции описывает А. Карташов: «Конструкция гитары, сохранив традиционные черты, приобрела характерную для классической модели веерообразную систему пружин верхней деки, а также дополнительный шестой хор, по сути завершивший эволюцию гитарного строя» [6, с. 115]. Прибавление шестой струны и замена двойных струн одинарными в значительной мере ликвидирует несовершенства, тормозившие развитие: небольшой диапазон, необходимость частой подстройки и тихое звучание гитары. После этого она получает статус полноценного солирующего инструмента, растет ее популярность и возникает профессиональный репертуар. Однако бытовые формы музицирования на ней продолжают существовать и развиваться и после появления академических опусов для гитары.

О главенствующей роли гитары в джазовой культуре пишет в своем труде М. Бэйкер: «Из всех инструментов, связанных с блюзом, преобладает гитара» [13]. Исследователь повествует о том, что история джаза начинается в неизвестности примерно в начале

XX в., в то время, когда большая часть популярной и народной музыки устной традиции еще не была зафиксирована. К тому времени гитара уже зарекомендовала себя как универсальный инструмент для популярной музыки: кроме того, что она представляла собой так называемое «пианино для бедняков», сама по себе она всегда была богатым ресурсом в силу своей гармонической природы. Повсеместными стали включения гитары в разнообразные ансамбли — оркестры банджо, оркестры мандолин, гавайские группы, мексиканские группы мариачи, менестрелей, «цыганские» ансамбли. Диапазон и автономные возможности гитары сделали ее особенно полезной для рэгтайма и блюза.

Для джазовой культуры типичной становится концентрация внимания на исполнительских средствах, удобстве, «рождения партитуры в руках». Джаз отличается от некоторых других форм искусства, особенно от профессиональной музыки, тем, что усиливает акцент на исполнении как на основном средстве творческих достижений, утверждает Грэм Бун в своем исследовании, посвященном гитаре в джазе [14]. Это является одной из причин применения ярких, эффектных колористических технических приемов, характерных для субкультуры, проникающих в сочинения академической традиции. Композиторы используют различные способы преобразования звука, подчеркивающие ударные возможности инструмента (игра у подставки — *sul ponticello*, *rasgueado*, различные щелчки, удары по деке в верхней части, по открытым струнам, глушение струн, сдергивание струн). Совершенно справедливо наблюдение Н. С. Якименко: «В силу диалога с джазом в звукоизвлечение академической гитарной школы было привнесено немало новых технических приемов — это подражание различным видам барабанов (“ритм-перкашн”), контрабасу (“шагающий” бас) и духовым инструментам» [12, с. 19]. Благодаря потенциам гитары как «маленького оркестра» она оказывается способной совместить три пласта джазовой фактуры, исполняемые разными инструментами, — мелодию, гармонию и ритм.

Гармонические и мелодические возможности гитары обеспечивают ей огромную популярность. Несмотря на тихий звук, она может выступать как солирующим, так и аккомпанирующим инструментом. Она становится основой джазовых и рок-ансамблей, подобно тому, как группа струнно-щипковых инструментов в оркестре XVII в. была ядром, к которому примкнули смычковые и деревянные, существовавшим до тех пор, пока в нем не отпала необходимость. Гитара является важнейшим элементом блюзовой музыки [7, с. 212], без нее немыслимо представление о бардовской песне. Камерность и интимность гитарного звука преодолевается в XX в. с появлением возможности его усиления. Возникновение электрогитары приводит к целой революции в музыкальной культуре; оказалось, что изменения звука могут рождать неведомое количество удивительных тембровых эффектов. Любопытно, что гитаре становятся подвластными и уединение, и публичность: исторически приспособленная к миниатюрным формам музыки, сегодня она с легкостью собирает тысячные залы и стадионы. В связи со всем этим многообразием функций складывается имидж инструмента, далекий от академической традиции, зачастую приводящий к формированию искаженного представления о его статусе.

В начале XX в. демократичность гитары используется профессиональными западными композиторами для придания музыке значения бытовой сценки (IV часть — «Серенада» — из Седьмой симфонии Г. Малера (1905), «Серенада» ор. 24 А. Шенберга (1920–1923), Сцена в Таверне из оперы «Воцек» А. Берга, 1922). Внедрение гитары

в партитуру оперы Шенберга Эдисон Денисов считает одним из путей осовременивания академической традиции¹.

Концерт для гитары с камерным оркестром Бориса Асафьева (1939), одно из первых в XX в. отечественных сочинений профессионального композитора с участием гитары, отмечен специфическим знаком массовой культуры: основная мелодия Первой части Концерта содержит черты стиля пролетарской песни, в ней ясно выражены мелодико-гармонические свойства пионерского гимна. Простой маршеобразный, ритмически и метрически четкий мотив в мажорном ладу несет радостное, светлое, оптимистичное мироощущение, это восхваление юности и силы, выражающее современную композитору идеологию. Свойства народной, пролетарской песни, песен из кинофильмов того времени типичны для сольных гитарных произведений Н. Речменского, В. Шебалина 1950-х гг. Пьеса Г. Камалдинова «Романс» для гитары демонстрирует наличие особенностей советской песни (мелодико-ритмические и ладогармонические свойства вызывают аллюзии на мелодию песни И. Дунаевского «Широка страна моя родная», написанной в 1936 г., имевшей огромную популярность). Ассоциации с песней Марка Фрадкина «Случайный вальс» на стихи Евгения Долматовского (1943 г. создания) содержит миниатюра композитора «Размышление» для гитары.

Во второй половине XX в. шестиструнная гитара все больше осваивается профессиональными отечественными композиторами. К ней обращаются советские авангардисты: возможности гитары в ансамбле апробируются А. Волконским (1960) и В. Суслиным (1971), барочные ассоциации проявляются в Токкате и Серенаде (1969) для гитары Софии Губайдулиной. Возникают произведения для гитары в жанрах сонаты и концерта (Соната для гитары соло И. А. Богданова-Бродского, 1961, Концерт № 1 и № 2 для гитары с оркестром А. М. Иванова-Крамского, 1961–1962, 1966, Соната В. Я. Шебалина, 1963). Творческие опыты Э. Денисова, В. Цытовича, И. Рехина, В. Кикты, В. Суслина, К. Волкова, М. Цайгера, Е. Подгайца, Е. Фирсовой, Е. Попляновой также демонстрируют понимание этими авторами гитары как серьезного академического инструмента.

В то же время в отечественной музыке второй половины XX в. проявляются новые тенденции, типичные для эстетики постмодернизма и выразившиеся в проникновении в некоторые произведения академической традиции черт киномузыки, эстрадной, джазовой и рок-традиций. В. Н. Холопова и Е. И. Чигарева описывают появившуюся тенденцию зависимости от моды, киноиндустрии и информационных технологий, пользуясь метафорой колеблющегося маятника: «Понятия “современность”, “новизна” не могут быть всегда одними и теми же. Во времена движения за высоту культуры в первые 10–15 послевоенных лет у нового поколения композиторов маяющим идеалом была интеллектуально напряженная сложность искусства, вознесшая в музыке на высочайший пьедестал такого крайнего художника, как Веберн. После достижения этого идеала открылся безбрежный горизонт новых культурных проблем. Спустя некоторое время “современность” и “новизна” сместились на линию контакта высот культуры с массовостью и глобальностью» [11, с. 200–201]. Не сразу, но постепенно киноиндустрия завоевывает авторитет одного из самых выразительных искусств, и далеко не последнюю роль в этом процессе сыграла культура постмодерна. По словам В. Беньямина, «кино, в особенности звуковое, открывает такой взгляд на мир, который прежде был просто немислим» [1, с. 46]. К началу шестидесятых годов искусство кинематографа

¹ Гитара используется Шенбергом в оркестре оперы «С сегодня на завтра» (1929). Кроме нее, в оркестр введены новые для того времени тембры саксофона и мандолины.

обнаруживает иную реальность: «...фильмы увлекали зрителя в вымышленные, в том числе и фантастические миры через синтезированные звуковые пространства, проникали во внутренний мир киногероя (выраженный на экране преимущественно звуком), благодаря постоянному увеличению и совершенствованию профессиональных возможностей звукорежиссуры» [10, с. 4].

В произведениях с гитарой тенденция к использованию ресурсов субкультуры, в частности киноиндустрии, проявляется постепенно. Среди композиций 1960-х гг. особого внимания заслуживает применение гитары в Симфонии № 2 Андрея Эшпая (1962). «Укажем также на интересный опыт использования гитары во Второй симфонии А. Эшпая. Вторая часть этой симфонии (“Ноктюрн”) основана на чуть призрачной, чудесной по своей простоте и душевности мелодии гитары», — пишет Б. Вольман [2, с. 187]. Мелодия, неразвивающаяся, дискретная, состоящая из кратких оборотов, звучит в партии гитары, ей вторит аккомпанемент двух арф. Композитор создает статичную, погружающую слушателя в медитативное состояние атмосферу при помощи остинатных средств мелодии и гармонии. Гитара в данном сочинении призвана создать динамический контраст с материалом, прозвучавшим до «Ноктюрна» и после него, но ее функция заключается не только в этом.

В творчестве композитора, являющегося «одним из “солнечных авторов”» [3, с. 113] отечественного искусства, Вторая часть его Симфонии № 2 «Хвала свету» представляет образец светлой лирики. Основная тема, звучащая в изложении гитары в сопровождении арф, является заимствованной из авторской музыки к кинофильму «Ночной патруль» (1957, режиссер Владимир Сухобоков). Картина посвящена показу искалеченных судеб народа-победителя в послевоенные годы разрухи в стране. В ней музыкальный материал симфонии появляется в исполнении гитары (18: 12) после проведения темы «Песни о Родине»: композитор подчеркивает внезапную смену богатой оркестровой фактуры песни аскетичным, интимным звучанием гитары. Оба эти музыкальных фрагмента (Песня о Родине и мелодия, ставшая основной темой Второй части Симфонии № 2) используются в фильме для характеристики образа главного героя, роль которого исполняет советский актер и певец Марк Бернес. Фигура персонажа сложная и противоречивая: Огонек, бывший взломщик сейфов после долгих лет, проведенных вдали от родины, возвращается в родной город с твердым намерением больше не возобновлять преступную деятельность. В сцене общения Огонька с друзьями тематизм «Ноктюрна» наполняется семантикой исповеди героя. В этом эпизоде фильма тема Второй части Симфонии проводится в несколько измененном виде — мелодия приобретает черты речитатива и поддерживается аккордами. Композитор воплощает в ней тоскливое чувство, в котором смешиваются сожаление по поводу неприглядного прошлого и призрачная надежда на новую жизнь. Гитара становится лейттемпром героя и олицетворяет простой, доступный, душевный инструмент, сопровождающий человека на протяжении всей жизни.

Очевидная образная параллель «Ноктюрн» — «Ночной патруль» направлена на осознание этой части Симфонии как самой затемненной точки цикла, без сопоставления с которой невозможно постижение истинной жизнеутверждающей силы Света. А. Кардаш в своем исследовании отмечает, что в этой части произведения движение направлено «от отрешенной лирики в сторону усиления экспрессии, ограниченной динамическими рамками *p-pp*» [5, с. 36]. Словно лучик света брезжит основная мелодия Второй части. После мощной «отгремевшей» Первой части Симфонии композитор с помощью тембров гитары и арфы создает «звучащую тишину». Поразительно, но

мелодия из кинофильма становится «зерном», из которого вырастает целая часть симфонического цикла. Композитор переносит в Симфонию музыку из фильма, обладающую определенной драматургией: она становится символом всеобъемлющей любви к Родине. Инотекст, экспонирующийся в картине, интерпретируется в музыкальной ткани Симфонии и получает мотивное и тембровое развитие: первоначально прозвучав в партии гитары, тема переходит к флейте, обретая кантиленность; кульминационное проведение поручено струнным. Структурной рифмой «Ноктюрна» становится появление основной мелодии у гитары на границах разделов формы.

Композиторы в 1960-х гг. в поисках утраченной аудитории используют средства популяризации академической музыки, и одним из примеров проявления этой тенденции становится внедрение А. Эшпаем своей же киномузыки в сложный жанр. Обращение к автоцитированию, применение киномузыки становится образцом интертекстуальности в 1960-е гг. Перенесение музыкального эпизода из кинофильма, практически части саундтрека в партитуру Симфонии с сохранением его тембровой окраски, тональности, структурно-семантического кода привносит в музыку академической традиции эффект «узнавания» и облегчения восприятия с элементом ретроспекции. Автор вводит гитару в состав оркестра, поручая ей «главную роль». Воспринимая гитару как душевный инструмент, способствующий рефлексии, сопровождающий лирическое пение, композитор отождествляет ее тембр с глубоко личным и в то же время общечеловеческим чувством. Основная тема «Ноктюрна» звучит намного медленнее, чем в фильме, что придает ей еще больше созерцательности, одухотворенности, возвышенности. Перед нами — образец трансформации образности в направлении увеличения смыслового масштаба: любовь к родине одного человека превращается в чувство массового значения, что в контексте послевоенного времени обнаруживает еще более глубокую интерпретацию.

Тенденция использования гитары как элемента иной культуры продолжается в творчестве Альфреда Шнитке, который с 1968 по 1985 г. активно применяет разновидности инструмента в сценических сочинениях, произведениях для оркестра и киномузыке как краску, особый тембр, реализуя собственные полистилистические поиски². В Кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983) происходит взаимообмен семантической энергией разных культурных пластов. Музыка Кантаты содержит аллюзии на огромное количество стилей — от Средневековья и Возрождения до современной эстрады. Возрастание влияния рок-культуры на профессиональное искусство констатируют музыковеды: «К 80-м гг. весьма значительной стала проблема молодежной культуры, особенно в связи с массовым распространением рок-музыки» [11, с. 200]. Композитор использует электрогитару и бас-гитару наряду с другими инструментами эстрадного оркестра. Исследователи считают, что «поводом для введения банальных эстрадных элементов в академическую кантату послужило обращение к образу Мефи-

² Произведения Шнитке, в которых композитор использовал гитару, электрогитару и бас-гитару: *Pianissimo* для большого симфонического оркестра op. 47 (электрогитара, бас-гитара, 1967–1968), Симфония № 1 (электрогитара, 1972), *In memoriam* (электрогитара, 1972–1978), «Желтый звук», сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора op. 94 (электрогитара, бас-гитара, 1974), Реквием из музыки к драме Шиллера «Дон Карлос» (электрогитара, бас-гитара, 1975), Пассакалия (электрогитара, бас-гитара, 1979–1980), Гоголь-сюита (электрогитара, бас-гитара, 1981), Симфония № 3 (электрогитара, бас-гитара, 1981), *Concerto Grosso* № 2 (электрогитара, бас-гитара, 1981–1982), Кантата История доктора Иоганна Фауста (электрогитара, бас-гитара, 1983), Ритуал (электрогитара, бас-гитара, 1984), Музыка для воображаемой пьесы для ансамбля op. 190 (флейта, труба, ударные, фортепиано, скрипка, гитара, губная гармоника — пение с расческами, 1985).

стофеля и реалистический показ зла как пошлости» [11, с. 201]. Однако это — не единственный смысл, который вкладывает композитор в интерпретацию тембра гитары. А. Шнитке придает большое значение тембровой драматургии, экспериментам со звуком [9, с. 64]. А. Мирошкина отмечает, что композитор поручает акустической гитаре эпизоды, наполненные семантикой мечты, прощания, надежды (о фильме «Вступление», 1962) [9, с. 39]. Еще одна ипостась образа гитары в его киномузыке — ассоциации со шлягером, бардовской песней (демократическая трактовка инструмента в фильме «Похождения зубного врача», 1965). Укажем на свободу композитора в перенесении выразительных средств из одной культурной среды в другую, ощущение единого музыкального пространства: «На протяжении всей творческой деятельности мастера отмечается связь между его крупными произведениями и так называемой “прикладной” музыкой: близкие к киномузыкальным партитурам образы, как известно, найдут воплощение в различных жанрах его академической музыки» [9, с. 153].

С. М. Слонимский, посвятивший немалую долю своего творчества созданию музыки для кинематографа, также интерпретировал гитарный тембр в одном из своих сочинений. Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов (1973) сочетает в себе воздействие стилей И. Стравинского, А. Шнитке, киномузыки, эстрадной музыки. Это произведение — поразительный сплав влияний, его тематизм возникает на стыке академической традиции и массовых жанров. Один и тот же музыкальный материал появляется в финале в разных стилистических обликах. Композитор использует практически все известные исторические методы и техники композиции, полифонические приемы. Слышны аллюзии на музыку советских, голливудских кинофильмов, музицирование джаз-бэнда с поочередными соло разных инструментов (фортепиано, саксофон, электрогитара). В Концерте применен и кинематографический метод монтажа: словно кадры перед глазами зрителя, сменяют друг друга разные стилистические музыкальные картинки. Электрогитара выступает во всех ее амплуа — одноголосное изложение темы, подвергающейся имитации, проведение контрапунктических подголосков, *rasgueado* гитары как гармонический шумовой фоновый эффект. Во второй части в ее партии звучит контрапункт к теме *quazi*-фугато, становящийся частью полифонического развития.

С развитием исполнительства в творчестве композиторов-гитаристов второй половины XX в. (Р. Дьенса, Л. Брауэра, К. Доменикони) обнаруживаются проявления новых тенденций в произведениях для классической гитары, в частности смешение джазового, эстрадного и академического стилей. Среди отечественных композиторов этого времени, в музыке которых находят воплощение фактурные, ритмические, исполнительские признаки субкультуры, — П. Панин, Н. Кошкин, В. Козлов, А. Веницкий, С. Руднев, О. Киселев. Бразильский стиль, стиль страйд, пришедший из пианистической практики рэгтайма, босса-нова, латиноамериканская музыка, джазовая, классическая традиция соединяются в композициях Александра Веницкого (1950). Стиль композитора близок фингерстайлу. В его творчестве находит отражение многолетняя практика работы джазовым гитаристом в ансамбле Елены Камбуровой, выступления на джазовых фестивалях и фестивалях классической гитары. Кроме оригинальных авторских композиций среди сочинений Веницкого — аранжировки музыки Дж. Гершвина, А. К. Жобима, Л. Ф. Бонфа, Ж. Жильберто, Дж. Пауэла, К. Портера, Р. Роджерса и других композиторов.

Русская песня в произведениях Сергея Руднева (1955) получает современное воплощение: автор обогащает свои обработки специфическими приемами, типичными для таких стилей современной эстрадной музыки, как фингерстайл, страйд.

Произведения Никиты Кошкина (1956), отмеченные проявлениями черт эстрадно-джазовой музыки, появляются в раннем периоде его творчества. Первым опытом стала баллада «Три станции одной дороги» для гитары в 1976 г. В ней композитор использует джазовые колористические гармонии, острые ритмы, типичные приемы игры («подтяжки», *slap, rasgueado, tremolando*). Пьесы «Парад» (1983), «Гитара» (1986), сюиты «Эльфы» (1984), «Баллады» (1998), «Возвращение ветров» (1998) так же содержат черты взаимопроникновения традиций: для них характерны мелодии с ярко выраженной вокальной природой в сочетании с синкопированностью ритма, колористика, импровизационность.

В творчестве Виктора Козлова (1958–2021) «Баллада для Елены прекрасной» (1994) становится образцом воплощения влияния эстрадной традиции. Так называемая «песня без слов» для гитары соло, она демонстрирует прекрасное мелодическое дарование композитора. Посвящение женщине, воспевание женской красоты, типичное для искусства романтизма, модерна, вызывают ассоциации одновременно со средневековыми серенадами и современной рок-музыкой, делая восприятие этого опуса объемным и амбивалентным. Образ, пришедший в сегодняшний день из мифологии, бытующий в древнегреческих и русских народных текстах, обогащается элементами, характерными для западной культуры. Произведение носит характер аллюзии на лирические рок-баллады, который подчеркивается присутствием характерного виртуозного пассажа. Вместе с тем в композиции сильны эпические черты, связанные с медитативностью, погружением, созерцанием, выражающиеся в отсутствии развития материала. Таким образом, «Баллада», посвященная супруге композитора, несет в себе множество смыслов, возникает на пересечении нескольких культурных традиций. Сама пьеса представляет собой любопытное явление, типичное для эстетики постмодернизма, оставляющее после прослушивания яркий эмоциональный шлейф.

Черты джаза и рок-традиции содержат и музыкальные произведения для гитары, написанные профессиональными композиторами в 1980-х гг. Прелюдии Игоря Рехина из цикла 24 прелюдии и фуги для гитары (1981) демонстрируют обращение к разным стилям — от барокко до современного джаза и рок-музыки.

Заключение

Произведения для шестиструнной гитары и включающие гитару в отечественном музыкальном искусстве XX в. демонстрируют связи с массовой культурой. Сочинения, написанные в советское время, могли содержать тематизм, ассоциирующийся с пролетарской песней, шлягерами из современных фильмов. Это были первые попытки освоения советскими композиторами нового для себя инструмента, с репертуаром и техникой игры на котором они не были знакомы. После наступления «оттепели» спектр влияющих жанров субкультуры на академическое творчество стал более разнообразным, что к тому же совпало с полистилистическими тенденциями времени. Для композиторов, не освоивших инструмент настолько, чтобы создавать для него сольные сочинения, гитара во многом остается знаком музыки «третьего пласта»; привлекая их нетривиальностью тембра, используется в музыке как средство, с помощью которого привносится эффект новизны. Внимание к выразительным средствам гитары возникает по нескольким причинам: во-первых, увеличение интереса к краске отдельно взятого инструмента; во-вторых, восприятие гитары как элемента иного текста в рамках эстетики постмодернизма. Используя гитару, некоторые композиторы решают для себя задачи, среди которых — формирование атмосферы камерности, интимности, сообще-

ние фрагменту эффекта неожиданности, новизны, иронии, нереальности, условности. Одной из творческих задач становится воссоздание ощущения современных исполнительских стилей, эстрадной музыки, рок-музыки.

Гитара, обладающая огромным темброво-выразительным диапазоном, инструмент с историей, уходящей в глубь веков, служит богатым источником образно-смысловых ассоциаций творцов музыки. В соответствии с этим стилистическая палитра отечественной гитарной музыки второй половины XX столетия расширяется благодаря возможности обращения к прошлому опыту. В ней взаимодействуют жанровые, композиционные, тематические, тембровые модели, характерные для произведений от барокко до джаза и рок-музыки. Многими композиторами гитара осознается как элемент иной культуры, эстрадной, джазовой, рок-традиции, вырастая до масштабов явления, диктующего свои идейные установки.

Думается, что опыт введения гитары в партитуру саундтрека фильма, жанра, воспринимающегося как более свободный, чем Симфония, помогает А. Эшпаю осознать возможность использования инструмента как оригинального выразительного средства в академической музыке. В данном случае этот уникальный тембр наделяется композитором определенным драматургическим значением: он осознается автором как символ субкультуры, имманентная часть саундтрека — в широком смысле, а в узком значении внедряется в Симфонию для создания динамического контраста.

В творчестве А. Шнитке и С. Слонимского электрогитара применяется для формирования стилевой близости к современной музыке. Ее тембр как особенного качества звук, способный к пролонгации, использует в оркестровых сочинениях Б. Франкштейн, где электрогитара выполняет функцию струнного мелодического инструмента, подобного скрипке, виолончели.

Сегодня тенденция к стиранию границ между культурными слоями сохраняет свою актуальность. Особенности киномузыки, эстрадной, джазовой и рок-традиций внедряются в виде цитирования материала, применения колористики, импровизационности, заимствования композиционных принципов. Так, в кульминации *Passacaglia misteriosa* (2013) Андрея Зеленского звучит мелодия *Stairway to heaven* группы *Led Zeppelin* — культовой песни, в которой присутствует одно из самых известных в истории рок-музыки гитарных соло³. Внедрение материала популярной рок-баллады начала 1970-х гг. воспринимается как символ своеобразной интерпретации картины мира. Мотив вступления *Stairway to heaven*, появляющийся в центре композиции, становится целью развития, его вершиной (композитор применяет принцип обратной формы вариаций, использующийся, в том числе, в «Ноктюрне» на тему песни Джона Доуланда Б. Бриттена, 1964).

Обогащение жанровой и эстетической палитры академической музыки для классической гитары происходит за счет использования современных стилистических моделей. Черты джазовой, латиноамериканской и популярной музыки появляются в произведениях гитаристов совершенно естественным образом, в результате многолетнего опыта исполнительской и концертной практики музыкантов. Имея огромный и разнообразный репертуар, они способны воплощать особенности музыкального языка других композиторов любого времени в своих композициях. Художники создают гибкий и эклектичный стиль, способный модулировать в зависимости от творческого замысла, сочетая в себе различные современные музыкальные традиции и фольклор.

³ Вспоминаются опыты применения музыки *The Beatles* в сочинениях для гитары соло Тору Такемицу (1970-е гг.), Лео Брауэра.

Джаз для многих из них становится философией, привлекающей своими свойствами — пластичностью и открытостью выражения, которые авторы трансформируют в импровизационность и свободу формообразования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 240 с.
- 2 *Вольман Б.* Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары. Л.: Музыка, 1968. 188 с.
- 3 *Дьячкова Л. С.* Эшпай и его вторая скрипичная соната // Андрей Эшпай: Беседы, статьи, материалы, очерки: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1988. С. 112–123.
- 4 *Иванников Т. П.* Эволюция творчества Лео Брауэра в контексте динамики обновления гитарного искусства XX века // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и теории и практики образования: сб. науч. ст. Харьков: С.А.М., 2011. Вып. 31: Лео Брауэр и гитарное искусство XX столетия. С. 11–25.
- 5 *Кардаш А. Е.* Симфонии Андрея Эшпая: поэтика жанра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 295 с.
- 6 *Карташов А. П.* Испанская (классическая) гитара: происхождение, эволюция, репертуар: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2015. 246 с.
- 7 *Конен В. Дж.* Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984. 312 с.
- 8 *Конен В. Дж.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
- 9 *Мирошкина А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: дис. ... канд. искусствоведения. Оренбург, 2016. 256 с.
- 10 *Русинова Е. А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: автореф. ... д-ра искусствоведения. М., 2021. 57 с.
- 11 *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.
- 12 *Якименко Н. С.* Акустическая гитара в диалоге с академической и джазовой традициями: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2012. 26 с.
- 13 *Backer M.* The Guitar / ed. by A. Moore. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 116–129. DOI:10.1017/CCOL9780521806350.009
- 14 *Boone G.* The guitar in jazz / ed. by V. Coelho. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 65–86. DOI: 10.1017/CCOL9780521801928.006

© 2022. Yulia A. Finkelshtein
Moscow, Russia

FEATURES OF MASS CULTURE IN WORKS FOR GUITAR BY RUSSIAN COMPOSERS OF THE 20TH CENTURY

Abstract: The influence of subculture is characteristic for academic works of the 20th century, including those written for a six-string guitar and compositions with a guitar part. Many authors have recognized the instrument as an attribute of mass culture since

the Middle Ages. Democracy as a historical property of the guitar leaves its mark on academic music that addresses it. Having never been a part of orchestras before, guitar becomes a permanent and almost the main member of the jazz ensemble. The paper discusses the diversity of embodiment of the features of mass culture in academic Russian guitar works of the 20th century. Melodic and harmonic features of the proletarian song are introduced by composers of the Soviet period (Asafyev, Shebalin, Retchmensky, Kamaldinov) into guitar opuses. The author shows that the instrument is perceived by composers of the second half of the century as a phenomenon of mass culture, and therefore the introducing of guitar into the score entails the use of means from its arsenal — melodic-harmonic, rhythmic, textured, compositional. The specifics of the film industry express themselves in the introduction of a part of the soundtrack into the work, the use of montage techniques. The study revealed that the influence of pop music and jazz styles manifests itself in pieces for the guitar solo by composers of the second half of the 20th century, whose style is formed on the basis of performance (Vinitsky, Rudnev, Koshkin, Kozlov).

Keywords: mass culture, postmodernism, Asafyev, Schnittke, Eshpay, Slonimsky, Koshkin, Rudnev, six-string guitar.

Information about the author: Yulia A. Finkelshtein — PhD in Art, Associate Professor, member of the Union of Russian Composers, Department of musicology, Institute “Maimonides Academy”, A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 52/45, 115035 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6584-4835>

E-mail: ula_df@mail.ru

Received: September 22, 2021

Approved after reviewing: November 16, 2021

Date of publication: June 28, 2022

For citation: Finkelshtein Yu. A. Features of mass culture in works for guitar by Russian composers of the 20th century. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2022, vol. 64, pp. 304–315. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-304-315>

REFERENCES

- 1 Ben'iamin V. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti* [A Work of Art in the Era of its Technical Reproducibility]. Moscow, Medium Publ., 1996. 240 p. (In Russian)
- 2 Vol'man B. *Gitara i gitaristy. Ocherk istorii shestistrunnoi gitary* [Guitar and Guitarists. An Essay on the History of the Six-string Guitar]. Leningrad, Muzyka Publ., 1968. 188 p. (In Russian)
- 3 D'iachkova L. S. Eshpai i ego vtoraiia skripichnaia sonata [Eshpay and his Second Violin Sonata]. In: *Andrei Eshpai: Besedy, stat'i, materialy, ocherki: sbornik statei* [Andrey Eshpay: Conversations, Articles, Materials, Essays: Collection of Articles]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1988, pp. 112–123. (In Russian)
- 4 Ivannikov T. P. Evoliutsiia tvorchestva Leo Brauera v kontekste dinamiki obnovleniia gitarnogo iskusstva XX veka [The Evolution of Leo Brauer's Artwork in the Context of the Dynamics of the Renewal of the Guitar Art of the Twentieth Century]. In: *Problemy vzaimodeistviia iskusstva, pedagogiki i teorii i praktiki obrazovaniia: sbornik nauchnykh statei* [Issues of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education: Collection of Scientific Papers]. Khar'kov, S.A.M. Publ., 2011,

- vol. 31. Leo Brauer i gitarnoe iskusstvo XX stoletia [Leo Brauer and the Guitar Art of the 20 century], pp. 11–25. (In Russian)
- 5 Kardash A. E. *Simfonii Andreia Eshpaia: poetika zhanra* [Andrey Eshpay's Symphonies: the poetics of the genre: PhD dissertation]. Moscow, 2008. 295 p. (In Russian)
- 6 Kartashov A. P. *Ispanskaia (klassicheskaia) gitara: proiskhozhdenie, evoliutsiia, repertuar* [Spanish (Classical) Guitar: Origin, Evolution, Repertoire: PhD dissertation]. Magnitogorsk, 2015. 246 p. (In Russian)
- 7 Konen V. Dzh. *Rozhdenie dzhaza* [The Birth of Jazz]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1984. 312 p. (In Russian)
- 8 Konen V. Dzh. *Tretii plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [Third Stream. New Mass Genres in the Music of the 20 Century], V. Konen. Moscow, Muzyka Publ., 1994. 160 p. (In Russian)
- 9 Miroshkina A. F. *Kinomuzyka Al'freda Shnitke: opyt issledovaniia* [Alfred Schnittke's Film Music: Research Experience: DSc dissertation]. Orenburg, 2016. 256 p. (In Russian)
- 10 Rusinova E. A. *Formirovanie zvukovykh prostranstv v kinematografe* [Formation of Sound Spaces in Cinematography: DSc thesis, summary]. Moscow, 2021. 57 p. (In Russian)
- 11 Kholopova V. N., Chigareva E. I. *Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: An Essay on Life and Creativity]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1990. 350 p. (In Russian)
- 12 Iakimenko N. S. *Akusticheskaia gitara v dialoge s akademicheskoi i dzhazovoi traditsiiami* [Acoustic Guitar in Dialogue with Academic and Jazz Traditions: PhD thesis, summary]. Nizhnii Novgorod, 2012. 26 p. (In Russian)
- 13 Backer M. *The Guitar*, ed. by A. Moore. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2003, pp. 116–129. DOI: 10.1017/CCOL9780521806350.009 (In English)
- 14 Boone G. *The Guitar in Jazz*, ed. by V. Coelho. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2003, pp. 65–86. DOI: 10.1017/CCOL9780521801928.006 (In English)