

на правах рукописи



Тончук Полина Олеговна

**ФУГА КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «РИСУНКИ ПО ШЕЛКУ» Ф. БАХОРА)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск

2016

Работа выполнена на кафедре этномузыказнания ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор
Дрожжина Марина Николаевна
профессор кафедры музыкального образования и просвещения ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор
Юнусова Виолетта Николаевна
профессор кафедры истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского»

доктор искусствоведения, доцент
Консон Григорий Рафаэлевич
профессор кафедры социологии и философии культуры ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского»
кафедра теории музыки

Защита состоится 17 июня 2016 года в 14 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан « ___ » _____ 2016 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения, профессор

Н. П. Коляденко

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. На протяжении столетий развития музыкального искусства fuga остается в орбите творческих интересов композиторов, исполнителей и исследователей. Более того, благодаря О. Шпенглеру она удостоена чести выступить символом целостного культурно-исторического типа – западноевропейской («фаустовской») культуры¹, а сам И. Гете с помощью fugи характеризовал историю науки, утверждая, что это «большая fuga, в которой голоса народов проявляются один за другим».

При этом fuga, по поводу которой по сей день ведутся дискуссии на тему «жанр или форма?», продолжает привлекать внимание исследователей как многогранный, имеющий множество вариантов структуры, адаптированный в различных стилевых тенденциях феномен.

В контексте проблематики настоящей диссертации чрезвычайно важными представляются параметры fugи, определяющие процессы ее функционирования в пространстве и во времени. Во-первых, это сочетание строгой заданности с определенной мобильностью и гибкостью, способностью выходить не только за рамки определенного художественного стиля, но и мигрировать за пределы национально-культурного поля, ее породившего. Сформировавшись на почве западноевропейской культуры, fuga успешно реализовалась в русской музыке, а затем и в творчестве композиторов Востока. Последний этап миграции служит поводом к размышлению, поскольку это творчество не утратило связи с монодийными традициями.

Вторым, не менее существенным моментом является возможность ее транспозиции в другие виды искусства: литературу, живопись, кинематограф. Подчеркнем, что функционирование fugи в данных видах искусства зафиксировано исследователями (лингвистами, литературоведами, искусствоведами) не на уровне метафоры или художественного образа-символа, но как научно обоснованный принцип формообразования.

Попутно отметим, что именно художественная практика, лежащая за пределами музыкального искусства, позволяет по-новому взглянуть на этот феномен. Так, представленная Г. Гессе в его романе «Игра в бисер» идея поиска всеобщего языка, способствующего объединению духовного потенциала человечества, во многом исходила из понимания универсальных закономерностей fugи.

Изложенные наблюдения приводят к необходимости осознания и выявления параметров fugи, обеспечивающих ее способность к реализации в различных видах искусств, стилевых и культурных условиях. Отметим, что актуальность подобного подхода подготовлена целым рядом по сей день не реализованных пожеланий, высказанных исследователями на предшествующих стадиях изучения феномена. Так, А. Михайленко призывает рассматривать fuga не как

¹ Речь идет о труде О. Шпенглера «Закат Европы», в котором философ противопоставляет аполлоновской душе античной культуры – фаустовскую душу культуры, зародившейся в Европе в X столетии, символом которой он обозначил искусство fugи.

частный случай в истории музыкальных форм, а как «стройную систему мировоззрения, выраженную музыкальными средствами», то есть как «феномен музыкального мышления», подчеркивая, что к решению этой задачи теоретическое музыкознание только подступает.

Очевидно, что искомые параметры, с одной стороны, должны отражать некие онтологические признаки фуги как особой ментальной структуры, функционирующей в искусстве и культуре. С другой – характеризовать ее свойства, ранее остававшиеся незамеченными, наличие которых позволяет изменить смысловые акценты и обеспечивает собственно возможность миграции и адаптации феномена. Инструментом, способным обеспечить выявление данных универсальных параметров, была избрана категория художественного концепта, позволяющая осознать механизмы функционирования фуги в различных культурных и стилевых координатах.

Степень разработанности темы исследования представляется возможным рассматривать в трех аспектах. С одной стороны, fuga как музыкальный феномен постоянно находится в поле зрения исследователей. Начиная с рассуждений И. Фукса (1725), «Трактата о фуге» Ф. Марпурга (1753), нацеленного на практико-теоретическое освоение феномена, через последующее глубокое осмысление теоретических основ (Л. Бусслер, А. Должанский, В. Золотарев, А. Михайленко, Б. Напреев, Т. Мюллер, Э. Праут) и истории его развития (М. Байхе, Е. Доможирова, В. Калужский, А. Манн, И. Мюллер-Блаттау, В. Протопопов, А. Симакова), научная мысль приходит к необходимости осмысления стилистических закономерностей эпохальных (Г. Варшавский, И. Васирук, Е. Доможирова, С. Коробейников, К. Трапп, У. Унгер) и авторских (З. Аликова, Е. Вязкова, А. Должанский, Г. Литинский, И. Лихачева, Я. Мильштейн, А. Михайленко, В. Протопопов, С. Скребков, И. Цахер, А. Чугаев, К. Южак) реализаций.

В конце XX столетия проявляется тенденция к обнаружению фуги за пределами музыкального искусства. Так, в литературоведении проблема разрабатывается в трудах Е. Азначеевой, Б. Каца, А. Синеи, Х. Петри; реализация фуги в живописи рассмотрена в диссертации Л. Фрейверт, работах Д. Бриткевич, статье И. Васирук, феномен хореографической фуги рассмотрен Ф. Лопуховым, И. Васирук, о «кинематографических фугах» А. Германа пишет А. Вевер. Таким образом, к настоящему времени феномен фуги получил разностороннее освещение в исследовательской литературе.

С другой стороны, теория художественного концепта до сих пор не рассматривалась применительно к феномену фуги. Более того, к настоящему времени область собственно музыкальной концептологии еще не сформировалась, здесь идет постепенное накопление данных. Расширение теории «художественного концепта» через ее адаптацию в музыковедческой проблематике на сегодняшний день сводится, в основном, к интерпретации нехудожественных концептов в художественном пространстве произведения (С. Мозгот), к выяснению роли вербальных и невербальных концептов в анализе

синестетического механизма интерпретации (Н. Коляденко, С. Лысенко), или к музыкальной интерпретации словесного текста в вокальной музыке (Н. Королевская, И. Кривошей). Однако сама теория по сей день находится в стадии активного формирования, что подчеркивается многими исследователями (И. Долбина, К. Опарина и др.). В свете изложенного представляется целесообразной попытка расширения возможностей теории через понятие «художественный концепт» – для определения целостного феномена фуги как явления культуры, опредмеченного в различных видах искусства.

Поскольку обозначенный подход к изучению фуги до сих пор не применялся в музыкознании, отметим музыковедческие изыскания, позволившие приблизиться к подобной постановке проблемы. Это, в первую очередь, исследование С. Коробейникова, рассматривающего фугу в стилевом контексте романтизма. Вслед за К. Южак, уподобляя фугу «определенному способу художественного моделирования мира», С. Коробейников утверждает: «В баховское столетие были сформулированы базисные свойства фуги, образующие ядро ее семантической программы». И далее, в качестве сверхзадачи своей диссертации определяет «раскрытие способов и методов внутреннего обновления фуги, основанных на сохранении семантического инварианта классической барочной фуги». Представлению о фуге как об универсальной структуре способствовала мысль Л. Любовского: «Фуга – одна из таких универсальных структур – своеобразный эталон музыкального мышления Постренессанса».

В монографии И. Цахер «Фуга как феномен музыкального мышления» данный жанр предстает пока не как некая универсальная модель, тот самый «феномен музыкального мышления» (к изучению которого призывал А. Михайленко), но лишь как отражение художественной индивидуальности композиторов (Бетховена, Танеева, Шостаковича, Хиндемита), выраженной через стилевые и композиционные особенности фуг, представленных в их творчестве.

Третий аспект изучения сопряжен с циклом «Рисунки по шелку», до настоящего времени не исследованным. Ряд сведений о данном сочинении содержится в издании биографического характера, помощь в работе оказали интервью с его автором — таджикским композитором Ф. Бахором.

Таким образом, **объектом данного исследования** избран феномен фуги.

Предмет исследования: структура и закономерности функционирования универсального художественного концепта «фуга», включая механизмы его опредмечивания на примере фуг Ф. Бахора из цикла «Рисунки по шелку».

Основная цель исследования – осмыслить закономерности и представить теоретическое обоснование выхода фуги за пределы музыкального искусства и создавшей ее культуры, продемонстрировав функционирование на уровне универсального художественного концепта и подкрепив данные изыскания конкретным, максимально наглядным примером.

Для этого были поставлены следующие **задачи:**

1. Обосновать объективность рассмотрения фуги в качестве

универсального художественного концепта, представив характеристику структуры, эволюцию и диапазон смыслов понятия «концепт» в проекции на феномен;

2. Охарактеризовать временной (эволюция в пределах музыкального искусства) и пространственный (миграция в другие виды искусства) принципы функционирования универсального концепта «фуга».
3. Рассмотреть фуги из цикла «Рисунки по шелку» Фируза Бахора в контексте закономерностей универсального художественного концепта «фуга», с учетом проблемы «монодия–многоголосие», возникающей при взаимодействии с восточной монодийной культурой.

Научная новизна исследования предопределена самой постановкой проблемы.

- Впервые фуга представлена в качестве универсального художественного концепта, в процессе исследования которого обозначены структурные, функциональные и художественные параметры;
- Впервые процесс эволюции фуги рассматривается в принципиально новой периодизации на уровне культурно-цивилизационного подхода, через призму концепции О. Шпенглера, изложенной в его труде «Закат Европы». При этом бытие концепта «фуга» во времени представлено с точки зрения соотношения процессуальных характеристик (пассивного и актуального слоев);
- Впервые дано теоретическое осмысление примеров функционирования фуги в различных видах искусства как проявления концепта в пространстве;
- Впервые предпринята попытка осознания общих закономерностей функционирования фуги в композиторском творчестве, сложившемся в условиях взаимодействия с монодийными неевропейскими культурами;
- Впервые в качестве материала исследования задействован фортепианный цикл прелюдий и фуг таджикского композитора Ф. Бахора «Рисунки по шелку».

Элементы новизны содержатся также в осмыслении принципов опредмечивания художественных концептов.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 2 «История западноевропейской музыки», п. 3 «История русской музыки», п. 4 «История музыки стран Востока», п. 9 «История и теория музыкальных жанров» паспорта специальности 17. 00. 02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Теоретическая и практическая значимость. Полученные результаты способствуют углублению теоретических представлений о фуге, создают условия для выявления новых параметров функционирования художественных концептов. Они могут стать основанием для дальнейшего исследования феноменов, сложившихся в конкретном виде искусства, но представленных и за его пределами, послужить фундаментом для изысканий в сфере опредмечивания концеп-

та «фуга» на уровне исполнительской интерпретации. Изложенные в диссертации установки будут полезны как исследователям, так и музыкантам-исполнителям, в процессе своей деятельности демонстрирующим на практике данное опредмечивание в живом звучании. Материалы исследования могут быть задействованы в курсах лекций по полифонии, анализу музыкальных произведений, истории фортепианного искусства, истории музыки. Привлечение внимания к масштабному полифоническому циклу Ф. Бахора актуально для расширения современного фортепианного репертуара.

Методология и методы исследования основаны на комплексном подходе, сложившемся на пересечении методов теоретического и исторического музыкознания, музыкального востоковедения, компаративистики, дополненных заимствованиями из искусствоведения, лингвистики, литературоведения. С целью выявления лингвистической репрезентации лексико-семантического поля концепта «фуга» был задействован также метод социологического опроса.

Формирование представлений об эволюции феномена фуги базируется на историческом методе, представленном в трудах М. Байхе, М. Букофцера, Е. Доможировой, А. Михайленко, В. Протопопова, А. Симаковой и др. Теоретический фундамент исследования основан на методологии, определяющей, с одной стороны, характеристики фуги в музыкальном искусстве (В. Золотарев, А. Манн, Дж. Мюллер-Блаттау, Э. Праут, Н. Симакова), с другой – на теории концепта (С. Аскольдов, А. Большакова, Л. Грузберг, И. Долбина, Ю. Кольцова, В. Литвинова, О. Лыткина, Л. Миллер, И. Новокрещенова, Ю. Степанов, И. Стернин). Отправной точкой в рассуждениях послужила дифференциация содержательной стороны концептов, согласно которой явления культуры и искусства могут быть рассмотрены в качестве концепта и включены в группу, характеризующую экстралингвистические знания о явлениях окружающей действительности (О. Лыткина).

Важную роль сыграли также исследования, посвященные теоретическим аспектам канонического искусства (М. Лосев, И. Муриан, А. Лесовиченко, М. Дрожжина, М. Трубецкая). Синтез теоретического и исторического пластов позволил определить структурные и функциональные параметры универсального художественного концепта «фуга».

В процессе выявления особенностей опредмечивания универсального художественного концепта «фуга» за пределами музыкального искусства, важную роль сыграли труды М. Бахтина, способствовавшие формированию комплекса признаков данного концепта. Функционирование же концепта за пределами породившей его европейской многоголосной культуры, в условиях неевропейских культур, раскрывается на основе работ, созданных в русле музыкального востоковедения. Среди них исследования, посвященные теории, эстетике и творческим ресурсам монодийного искусства (С. Галицкая, Т. Гафурбеков, Н. Шахназарова), традиционного исполнительства (В. Юнусова), проблемам полифонического многоголосия в трудах неевропейских композиторов (Н. Алиева, Ван Ин, М. Дрожжина, Ф. Мухтарова, Пэн Чэн,

Дж. Танч и др.).

Важную роль в осмыслении опредмечивания концепта «фуга» в контексте неевропейской культуры сыграли труды, раскрывающие различные аспекты проблемы «монодия-многоголосие» (Р. Атаян, М. Дрожжина, Н. Янов-Яновская и др.).

Материал исследования может быть дифференцирован на три группы. В первой из них (нотные тексты и аудио-записи фуг) ведущую роль играют фуги из цикла прелюдий и фуг таджикского композитора Фируза Бахора «Рисунки по шелку». Широко задействованы также сочинения авторов, чье творчество связано с неевропейскими культурами (Д. Дустмухамедова, К. Караева, Т. Курбанова, Ван Лисаня, Г. Мушеля, А. Хачатуряна, Г. Чеботарян, Л. Чжонжуна и др.). В качестве контекстного материала были рассмотрены фуги западно-европейских и русских композиторов (И. С. Баха, Р. Шумана, М. Глинки, П. Чайковского, С. Танеева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова).

Ко второй группе относятся литературные (прозаические и поэтические) тексты, соответствующие параметрам универсального художественного концепта «фуга» («Фуга смерти» П. Целана, глава «Сирены» из романа «Улисс» Д. Джойса, новеллы Ф. Фюмана и В. Гильдесхаймера) и др.

К третьей – живописные полотна с аналогичными характеристиками («Фуга» М. Чюрлениса, «Аморфа. Фуга в двух цветах» Ф. Купки, «Фуга» В. Кандинского, «Фуга в красном» П. Клее, «Пейзаж со скалами» Б. Кубишты и др.).

Отдельно выделим четыре интервью, данных композитором автору настоящей диссертации в период с мая 2013 по декабрь 2014 года.

Положения, выносимые на защиту:

1. Сложившиеся к настоящему времени представления о феномене фуги, основанные, с одной стороны, на наблюдениях за ходом исторической эволюции в музыкальном искусстве, с другой – на его проявлениях в других видах искусств, а также осмысление причин подобной универсальности обозначенного феномена, позволяют рассматривать его в качестве универсального художественного концепта;
2. Процесс исторической эволюции фуги как музыкального жанра/формы являет собой бытие концепта «фуга» во времени, а функционирование фуги в различных видах искусства – проявление возможностей распространения концепта в пространстве;
3. К общим закономерностям опредмечивания концепта «фуга» в монодийных неевропейских культурах можно отнести факторы, способствующие устранению противоречий между основным свойством фуги – имитационным многоголосием и принципами монодийного мышления. К ним относятся: тенденция к преодолению жестких установок в тональных планах, формообразовании и, особенно, голосоведении (где используются приемы, характерные для монодийного многоголосия); импровизационность, масштабность тем, попытки продемонстрировать в условиях темперированного строя мелизматику,

свойственную вокальной природе звукоизвлечения;

4. На примере фуг из цикла Ф. Бахора «Рисунки по шелку» вполне очевидны успехи, проблемы и специфика процессов опредмечивания универсального художественного концепта фуга (ядром которого является многоголосие имитационного типа) в условиях культуры, изначально не имевшей многоголосных традиций.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Ее основные положения и выводы отражены в десяти публикациях (из них четыре – в изданиях, рецензируемых ВАК РФ), а также были представлены в виде докладов на пяти Международных («Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий» – Новосибирск, НГУ, 2012, 2013, 2014; «Научные исследования в сфере общественных наук: вызовы нового времени» – Екатеринбург, 2015; «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» – Кемерово, 2016) и трех Всероссийских («Свиридовские чтения» – Курск, 2012; «Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых» – Новосибирск, НГК, 2013; «Диалог культур как фактор развития национального музыкального искусства» – Новосибирск, НГК, 2014) конференциях.

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами. Работа состоит из Введения, трех Глав, Заключения, Списка литературы, состоящего из 295 наименований, 5 Приложений, где наряду с нотными примерами представлены репродукции живописных фуг, таблицы, содержащие информацию о фугах, созданных композиторами Востока и за пределами музыкального искусства, а также данные результатов социологического опроса, проведенного с целью выявления лингвистической репрезентации лексико-семантического поля концепта «фуга».

Основное содержание работы

Во **Введении** обоснована актуальность проблематики, освещена степень ее разработанности, определены объект и предмет, сформулированы цель и задачи, охарактеризованы методология, материал и источники исследования, представлены положения, выносимые на защиту, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, апробация и структура диссертации.

Глава I «Фуга как универсальный художественный концепт» посвящена теоретическому обоснованию избранного подхода к рассмотрению феномена фуги с последующим выявлением структуры универсального художественного концепта «фуга», его смыслового диапазона и закономерностей функционирования. В разделе **1.1. рассматриваются сложившиеся к настоящему времени представления «О статусе фуги в музыкознании»**, по сей день не сведенные к общему знаменателю. Процесс эволюции статуса – от изначального отождествления с каноном (XIV в.) до понимания как жанра, формы, композиционной техники, метода композиции – сопряжен с учетом

различий, преобладающих во взглядах национальных музыковедческих школ: в англоязычном музыкознании fuga воспринимается как вид фактуры, метод композиции; в немецком – в качестве композиционной техники или стиля; в отечественной музыкальной науке – преимущественно как жанр или форма.

Подчеркивается важная роль немецкого музыкознания в исследовании феномена фуги, что породило многообразие представлений о его статусе. Отмечаются споры терминологического плана (происхождение от немецкого глагола «fügen» – «связывать» (Й. Андрэ, Словарь Ривэ, 1879), что противоречит общепринятой версии, объясняющей истоки термина латинским/греческим «fuga» – «бег»), а также развитие мысли от позиции А. Маркса (1838), связывающего этот феномен с формой, через определение Е. Курта: fuga – «высшая форма» (die Hauptform) полифонического стиля (1917) – к пониманию того, что в XX веке fuga в большей степени чем форму, означает композиционную технику, текстуру или стиль (М. Байхе).

Особое внимание уделено ситуации в отечественном музыкознании. Предварительно обозначены две позиции: fuga как жанр (В. Золотарев, В. Протопопов) и как форма (А. Дмитриев, В. Фраенов), подчеркивается ведущая роль второго представления о статусе феномена. Среди компромиссных, «примиряющих» концепций – установки Е. Назайкинского, О. Соколова, А. Михайленко, Н. Симаковой, подчеркивающих многогранность феномена, невозможность однозначного определения его статуса. Изложенное обусловило вывод: многоплановость проявлений фуги не дает возможности (в контексте существующих на сегодняшний день представлений) ограничиться каким-либо одним понятием, фиксирующим ее статус. Вытекающая отсюда целесообразность поиска универсального явления, способного вместить и адекватно отразить в себе все планы бытия фуги (в том числе и за пределами музыкального искусства), предопределила попытку поиска категории, одновременно способной отразить не только возможность своеобразного «синтеза» отмеченных ранее представлений о фуге, но и понимание последней как универсального феномена мышления.

Раздел *1.2. «Универсальный художественный концепт как проявление онтологических свойств феномена фуги»* выполняет функцию аналитического поиска, нацеленного, с одной стороны, на выявление типологических свойств, демонстрирующих универсальность фуги и связанных со структурой, семантикой и историей бытования феномена. С другой – на определение адекватной этим параметрам категории, способной сконцентрировать в себе все отмеченное. В этом плане подчеркиваются такие свойства фуги как музыкальный интеллектуализм, способность к адаптации в различных стилевых и национальных системах, принадлежащих разным эпохам и культурам (от ренессанса до авангарда, от западного многоголосия до многоголосных систем, сложившихся на почве восточной монодии). В диссертации обозначены представленные в различных областях науки поиски музыкальных принципов фуги в организации вербальных и визуальных текстов (в литературе –

стихотворение В. Иванова «Фуга», сборник стихотворений М. Траата «Сентябрьская фуга», сборник рассказов Р. Трифковича «Сараевская фуга», рассказы В. Щербакова «Фуга», Шона О'Фаолейна «Фуга», и др. Особого внимания заслуживает стихотворение П. Целана «Фуга смерти», где композиция задумана автором как отражение принципа фугированного развития; в живописи – картины М. Чюрлёниса «Фуга», В. Кандинского «Фуга», П. Клее «Фуга в красном», Ф. Купки «Аморфа. Фуга в двух цветах» и др.). Об универсальности фуги свидетельствуют и укоренившиеся в художественной практике метафоры, отождествляющие фугу с различными проявлениями творчества за пределами музыкального искусства.

В поиске параметров, обеспечивающих универсальность фуги, подчеркивается необходимость ориентации на их проявление в рамках конкретного феномена, обладающего способностью к реализации в многообразных картинах мира и системах координат, представленных в художественных текстах. Анализ исследовательской литературы, включающий выявление общих и специфических характеристик символа, архетипа и концепта (в сопоставлении с характеристиками фуги), показал возможность концепта претендовать на роль универсалии, способной вместить в себя такой многогранный феномен, как фуга. Попутно проведенная дифференциация между понятием и концептом (на основе исследований А. Григорьева), позволила более полно осознать основополагающие свойства концепта: в отличие от понятия – это звучащая, а не безмолвная мысль, он проявляется в стихии артикулированного звука как «музыка индивидуальной души»; наиболее естественное описание концепта можно дать через сферу музыкального образа, «который «живет» пока звучит музыкальная фраза или произведение, или пока волевым усилием удерживается в памяти отзвучавшая музыка»; временная природа концепта имеет отношение к музыкальной образности. Важно также мнение А. Григорьева: концепт всегда адресован к другому субъекту или личности, обладает динамичностью (вариативностью), что в определенной степени корреспондирует с характерной для фуги возможностью интерпретации в контексте любой временной эпохи и стиля.

Дополнительным аргументом в пользу понимания фуги как концепта может послужить также взгляд на нее с позиции исполнителя, для которого вопрос – является ли фуга жанром, формой или способом письма – не принципиальный. Исполнитель фактически имеет дело с концептом, который опредмечивается в процессе исполнения, воплощаясь при этом в конкретную (а не в универсально-обобщенную) форму и представляя собой жанр. Таким образом, заложенные в концепте потенции дают возможность воспринимать фугу как феномен, относящийся не только к сфере разума, но и к сфере души, воображения, переживания.

В работе приводятся ключевые для настоящей диссертации определения концепта: «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли определенное множество предметов одного и того же рода» (С. Аскольдов),

«сгусток культуры в сознании человека» (Ю. Степанов), «универсальная структура, способная реализовываться в дискурсах разного типа» (В. Зусман)

При определении типологии концепта «фуга» учитываются характеристики «культурный» (Д. Беляев, В. Карасик), принадлежность к сфере определенного этнокультурного сообщества (Л. Миллер), понимание взаимодействия культур через обмен концептами. Выделяется трактовка концепта как основной ячейки культуры в ментальном мире человека, концентрата культуры (Ю. Степанов), позволяющая объяснить концепцию О. Шпенглера о «фаустовской» культуре с ее символом – фугой, и, одновременно, показать возможность адаптации фуги в различных культурных системах.

Отмечены такие характеристики концепта как длительность и процессуальность, незавершенность и многоуровневая открытость, потенция к семантическому ветвлению и умножению смыслового раскрытия (Д. Беляев). Все перечисленное наблюдается в эволюции феномена фуги: изначальное семантическое ядро баховской фуги не исчезает, а «ветвится», «обрастая» новыми смыслами, в эпоху романтизма, в музыке композиторов XX века, композиторов Востока. Таким образом, фуга является не только «сгустком» той, «фаустовской» культуры (по О. Шпенглеру), но постоянно развивается и обогащается. В работе подчеркивается, что характеристика концепта «фуга» не исчерпывается определением «культурный». Уместность соотнесения с художественным концептом предопределена эстетической сферой использования художественного концепта, наличием в последнем таких слоев как образность, ассоциативность и символизм.

Приведенные соображения демонстрируют способность категории «художественный концепт» вместить в себя столь многомерное явление, как фуга, учитывая присутствие в нем рационального и интуитивного, свободной креативности и строгой заданности, конкретно-чувственного и идеального.

Анализ научной литературы, предварительно осуществленный в разделе *1.3. «Структурные и функциональные параметры концепта “фуга”»*, показал отсутствие единства мнений по вопросу структурных и функциональных характеристик концепта, что потребовало проведения дополнительных изысканий с целью дальнейшей проекции обозначенных характеристик на феномен фуги. Было отдано предпочтение установкам, выделяющим в концепте ядро (стабильное, устойчивое, концентрирующее в себе наиболее типичные когнитивные, так называемые «категориальные» признаки,) и периферию (вариативную, подвижную, разделенную на ближнюю и дальнюю) (З. Попова, И. Стернин, О. Фролова и др.).

Аргументировав факт сохранения фугой (явно демонстрирующей тяготение к воссозданию образца) параметров музыкального канона, основанного на неизменной идее – имитационном многоголосии, автор усматривает ряд параллелей между каноном фуги и концептом (среди них – неотъемлемая характеристика концепта – потенциальность (Ю. Степанов, А. Григорьев и др.). Это подтверждается хрестоматийным высказыванием Т. Мюллера, фактически фикси-

рующим механизм «опредмечивания» идеального образца: «схема структуры фуги в принципе одна, а форм её проявления множество»). В результате обозначены следующие параллели:

ФУГА	
Канон	Концепт
Сакральный элемент, идея-модель	Ядро
Творческий импульс, импровизация	Ближняя периферия
Технологические средства, «технэ»	Дальняя периферия

При этом канон, с его специфическими для каждого вида искусства приемами, средствами выразительности, материалом – не является универсальным феноменом, мигрировать за пределы музыкального искусства может не канон фуги, а концепт, подразумевающий возможность опредмечивания в самом различном материале.

Проведенный среди студентов музыкальных и немзыкальных учебных заведений Новосибирска экспертно-социологический опрос позволил обозначить лингвистическую репрезентацию концепта «фуга», определяющую его лексико-семантическое поле. Данное направление поиска (подсказанное такими неотъемлемыми характеристиками концепта, как «соотнесенность с душой говорящего или слушающего» (Н. Алефиренко), «адресованность к личности» (А. Григорьев), способность быть «предметом эмоций, симпатий и антипатий» (Ю. Степанов). По результатам сделан вывод о преобладании духовно-интеллектуального начала, что подтверждается не только историческим прошлым феномена, но и примерами современных артефактов.

В работе охарактеризованы элементы канона/концепта «фуга», обозначены принципы их взаимодействия, наглядно представленные через роль творческого импульса в становлении базирующейся на каноне оригинальной композиции. На основе данных наблюдений и дополнительных изысканий выявлены элементы художественного концепта «фуга» за пределами музыкального искусства. В результате в качестве ядра концепта определяется тот самый принцип фуги, выступающий в качестве неизменного ее атрибута – имитационное проведение одной темы в разных голосах. Его опредмечивание создает форму фуги, а обусловленное семантикой ядра конкретное содержание приводит к представлению о жанре.

Сочетание стабильного ядра художественного концепта «фуга» с «гибкостью» периферии обеспечивает возможность миграции за пределы породившей его культуры («перенос», концепт остается в рамках музыкального искусства, сохраняет как минимум стабильное ядро и опредмечивается в русле иной стилистики) и в смежные виды искусства («перевод», связан с опредмечиванием в иной системе средств выразительности, с переводом на язык другого искусства; в отдельных случаях его признаки иногда обнаруживаются и в пределах музыкальных средств выразительности, обусловленных современными техниками или неевропейским композиторским мышлением).

Проявления концепта, связанные с его развитием во времени (согласно концепции Ю. Степанова), отражены через пассивный (хранящийся в семантическом поле концепта, уходящий своими корнями в историю) и актуальный (фиксирует признаки, соответствующие признакам концепта «здесь и сейчас») слои. Автором диссертации предложено сопоставление структурных и временных параметров концепта с последующей их проекцией на феномен фуги, из которого следует, что принцип фуги (имитационное многоголосие, универсальное для всех видов искусств) соответствует пассивному слою, а все, что связано с каждым конкретным воплощением этого принципа, каждой конкретной фугой – актуальному, основному признаку опредмеченного концепта.

Обозначенные характеристики дифференцированы по принципу убывания мобильности (на примере музыкальной фуги). Первичная актуальность – самый мобильный компонент, ведущим элементом которого является тема. Она определяет не только интонационную, ладовую и ритмическую основы, но и способы полифонического варьирования, отвечает за национальный колорит, специфику художественного стиля. Вторичная актуальность обусловлена первичной, однако более пассивна по сравнению с ней. Это форма фуги, понимаемая и как процесс, и как структура. В данном слое содержатся и более стабильные, регламентированные элементы (экспозиция) и менее регламентированные (свободная часть, интермедии).

Баланс соотношения между пассивностью и актуальностью складывается в их «борьбе». Не только первичная актуальность влияет на вторичную, но и актуальный слой в целом стремится «размыть», «деформировать» пассивный слой концепта. Граница проявления актуальности – это само ядро концепта. В противном случае фуга теряет свой основной признак – имитационное многоголосие. Возможно, именно баланс стабильного пассивного слоя со способным к любым изменениям актуальным, обеспечивает фуге диалектическое единство каноничности и импровизационности.

В *Главе II «Принципы функционирования универсального художественного концепта “фуга” в различных видах искусства»* впервые в отечественном музыкознании представлено соотношение временного и пространственного аспектов бытия феномена фуги, что обусловлено методологией исследования концепта за пределами музыкальной науки. Диахронический аспект рассматривается через призму процессуальных характеристик – его пассивного и актуального слоев в разделе *2.1. «Эволюция фуги в музыкальном искусстве как временной аспект функционирования художественного концепта»*. Динамика развития предопределена не только эволюцией семантического поля концепта, но и средой функционирования последнего. Новизна подхода прослеживается по трем направлениям: постижение причинно-следственных связей между онтологическими и технологическими параметрами; в основе периодизации – не хронологические или стилевые рамки, а культурно-цивилизационные границы; исторические наблюдения в сфере изучения фуги соотношены с философскими изысканиями О. Шпенглера и других мыслителей, что позволило от-

крыть новые грани в осмыслении феномена с позиций универсального художественного концепта, проследить процесс изменения его семантического поля. Важно, что отмеченный А. Большаковой процесс формирования метаязыков культуры путем доминирования концептов, отражающих мировосприятие общества, подтверждается метаязыком музыки «фаустовской» культуры, с ее онтологическим проявлением – фугой, наиболее тесно связанной с именем И. С. Баха. Онтологическими основаниями фуги обозначены аполлоническая регламентированность и упорядоченность (Б. Асафьев, К. Южак), диалогичность философской мысли, «идея единства и постижимости мироздания» (К. Южак).

В диссертации показано: fuga, уходя корнями в западноевропейскую культуру и развиваясь на ее почве, демонстрирует два пути опредмечивания концепта: один – с неактивированным (или незначительно активированным) актуальным слоем, нацеленный на укрепление канона и обозначенный С. Коробейниковым как «тоска по утраченным идеалам»; другой – с устранением сакрального элемента канона, с выраженной динамизацией актуального слоя, постепенно приобретающий ведущее значение под влиянием «обмирщения» культуры (что по теории О. Шпенглера выступает признаком отмирания души культуры и перехода последней в стадию цивилизации).

Выход за эти пределы состоялся вместе с миграцией западноевропейской модели композиторского творчества в русскую культуру. Как одно из онтологических обоснований успешной адаптации фуги на данной почве, в диссертации приведена позиция О. Шпенглера, отдельно выделявшего новую зарождающуюся культуру – русскую (или русско-сибирскую), в основе которой лежит особая русская душа. В данном контексте подчеркивается символичность фразы М. Глинки о стремлении связать «фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака», ставшая своеобразной «программой» создания национальной музыки в соответствии с едиными для разных народов законами.

Органичное «вживание» фуги было обеспечено совпадением существенных параметров ядра концепта с имитационностью, имманентно присущей русской музыке. А изначальная реализация фуги в хоровой духовной музыке свидетельствует о сохранности сакральной идеи (остающейся в рамках христианской традиции) как основы творческого импульса, что позволяет говорить о транспозиции фуги в русскую культуру с сохранением статуса канона. Новое в опредмечивание концепта М. Глинка внес не только через интонации национального мелоса (уровень первичной актуальности), но и путем внедрения в структуру черт куплетной вариационности, свойственной русской песне и свидетельствующей об активизации на уровнях первичной и вторичной актуальности.

В творчестве С. Танеева, способного (по Г. Аминовой) видеть национальное сквозь призму общечеловеческого, опредмечивание концепта не только по-прежнему демонстрирует тождественность канону фуги, но и указывает на укрепление сакрального элемента в нем. При этом созвучность содержания фуг С. Танеева идеям русской религиозной философии, фундаментом которой является принцип верующего разума, не приемлет идеи О. Шпенглера о «конце ми-

ра», смерти культуры как неизбежной стадии ее развития. Его хоровые фуги способны отражать соборность как духовный фундамент русской культуры.

Продолжая эксперименты М. Глинки в сфере вторичной актуальности концепта, С. Танеев уходит от обновления интонационной сферы (первичной актуальности), развивая принцип вариационности без опоры на народнопесенные интонации. Последняя нашла воплощение в фугах Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и была расширена за счет обращения к архаическим пластам традиционного искусства у Г. Свиридова.

В работе зафиксированы два варианта бытия концепта в отечественной музыке: первый – за пределами национального культурного поля, связан с отражением общечеловеческих коллизий, процессов урбанизации, определенным нивелированием духовной составляющей. Фуги такого типа уже не функционируют на уровне канона, но могут рассматриваться как концепт, «перенесенный» в условия нового мировоззрения, с перерождением «исконной сакральности» в элитарность и интеллектуализм; в другом варианте бытия, напротив, происходит усиление национального начала фуги, во многом обусловленное ее выходом за пределы Европы – в культуру Востока.

Данный этап миграции концепта, удивляющий возможностью функционирования в музыкальных традициях восточных культур, изначально основанных на монодийном мышлении, рассматривается в разделе **2.2. «Адаптация фуги в восточной культуре: активизация актуального слоя концепта в условиях монодийных традиций»**. Наглядно процессы активизации актуального слоя концепта «фуга» проявляются в контексте соотношений универсального и специфического, возникающих в результате наблюдений за процессом сохранения или, наоборот, изменения тех или иных параметров фуги. Они проявляются на двух уровнях. Первый возникает при сравнении европейской модели с неевропейской реализацией. Второй – в сопоставлении разнонациональных вариантов трактовки фуги в неевропейских культурах.

Обозначив в качестве ключа к пониманию этих сопоставлений проблему «монодия-многоголосие», необходимо подчеркнуть наличие монодийного изложения и в творчестве современных европейских композиторов. Однако если для западного композитора монодия – это скорее «редуцированная полифония» (П. Булез), для восточного она – способ мышления.

Понимая монодию (вслед за С. Галицкой) как «самостоятельный тип музыкального мышления, связанный с целостной и стабильной системой музыкальной организации, обладающей закономерными внешними и внутренними связями, которые делают монодию в различных стилистических условиях типологически тождественной самой себе», автор диссертации выделяет универсальный для всех «восточных» фуг фактор, определяющий их специфику: несоответствие ядра концепта, самому принципу монодийного мышления. При этом репутация «элитарного», «интеллектуального», «наиболее строгого» жанра, требующего высокого технического мастерства, делает фугу своего рода символом успешного приобщения к европейской культуре. Подмена духовной состав-

ляющей фуги элитарностью (как следствие выдвигания на первый план дальней периферии концепта, выраженной технологическими средствами), обусловлена невозможностью проявления сакрального элемента в условиях иного, хотя и религиозного мировоззрения. В диссертации обозначены принципы, обеспечивающие возможность «вживания» фуги в новую культурную среду, а именно: общая для темы фуги и монодии концентрация в одной мелодической линии всего комплекса выразительных средств; утверждения композиторов (М. Бурханова, У. Гаджибекова, Ямады Косаку, Пэн Чена) о предпочтительности полифонии (нежели гармонии) в многоголосной реализации монодийной мелодики; наличие в монодии предпосылок к многоголосию.

Среди выявленных исследователями предпосылок выделены служащие своеобразным мостиком к пониманию основополагающего принципа развития фуги – имитации, ядра концепта, обеспечивающие его «перенос» или «перевод»: особенности строения мелодической линии (повторность, зонность); переклички вокальной партии и инструментального сопровождения; передача мелодии при игре на двухструнных щипковых инструментах из одного голоса в другой. Развитие контрастной полифонии связано с феноменом «монодийного многоголосия», возникающим в практике исполнения восточной монодии. Это параллельное двухголосие и бурдон (результат бряцания на двухструнных щипковых инструментах), а также полиритмия и непереносное участие ударного инструмента, наделенного самостоятельной остиной ритмической партией (ансамблевое музицирование). Вытекающие отсюда приемы универсальны, встречаются в неевропейских фугах независимо от принадлежности к той или иной национальной культуре и обеспечивают нормы голосоведения, отличные от европейских: параллелизмы совершенных консонансов, нестандартное соотношение темы и противосложения (М. Дрожжина). Они могут рассматриваться как универсалии второго уровня, присущие фугам, принадлежащим к музыкальной культуре Востока. Специфика обуславливается интонационно-ладовыми и ритмическими параметрами монодии и нередко подчеркивается композиторами в названии опусов («Пять прелюдий и фуг на основе пентатонных ладов» Ло Чжунжуна, «Пять прелюдий и фуг в китайских ладах» Ван Лисаня, «Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки» Г. Чеботарян и др.).

Одна из проблем, возникающих в опредмечивании концепта «фуга» – «торможение» на уровне активизации тематизма. Малое количество образцов, свидетельствующих о выходе фуги на уровень преобразования формы, показывает, что актуальный слой концепта еще не демонстрирует полной вовлеченности в процесс изменений, обусловленных монодийными традициями. Среди редких примеров преобразования формы – фуги Т. Курбанова и Г. Мушеля (Узбекистан), Д. Дустмухамедова и Ф. Бахора (Таджикистан), К. Караева и А. Мирзоева (Азербайджан), А. Хачатуряна и Г. Чеботарян (Армения) и др., демонстрирующие «перевод» концепта (форма, вторичная актуальность, начинает «приспосабливаться», «размываться», испытывая воздействие фактора монодийности).

Сравнение «восточной» фуги с ее европейской реализацией показывает: универсальными параметрами являются жесткость композиционных норм и стабильность приемов развития, обеспечиваемые устойчивостью пассивного слоя концепта. Специфику обеспечивает реализация многоголосной жанровой модели в условиях монодийной музыкальной культуры.

В разделе **2.3. «Проявление универсализма фуги за пределами музыкального искусства (пространственный аспект функционирования концепта)»** отмечается, что выявление возможностей опредмечивания концепта «фуга» за пределами музыкального искусства подготовлено идеей единства художественного формообразования, на рубеже XIX-XX веков актуализированной в трудах В. Кандинского, В. Гропиуса и др. Учитывая интерес к фуге со стороны поэтов и художников, проявленный в общении с друзьями-музыкантами (И. Гете с К. Цельтером, Э. Делакура с Ф. Шопеном), успешную реализацию художественного поиска универсалий, обусловленную тесной связью с фугой (Г. Гессе, «Игра в бисер»), пример экспериментирования литературных героев с фугой исключительно на уровне формы (В. Щербаков «Фуга»), можно утверждать, что подобная универсалия не ограничивается уровнем формы, существуют более тонкие и сложные параметры, определяющие ее и представленные принципом фуги, образующим ядро концепта. Попутно обозначив интертекстуальность как условие проявления структурных закономерностей фуги за пределами музыки и «архитекстуальность» (Ж. Женетт), предполагающую воспроизводимость во множестве текстов одной и той же текстовой модели, автор диссертации полагает, что изучение феномена фуги как универсального художественного концепта, обеспечивающего ее (интертекстуальности) проявление, вытекает из отмеченной Е. Азнавеевой эталонности музыкального текста.

В процессе анализа путей опредмечивания универсального художественного концепта «фуга» в рамках литературы, изобразительного искусства и кинематографа выделены две группы артефактов: в первой представлены произведения, в которых те или иные признаки фуги стали очевидны исследователям; во второй - результаты целенаправленных экспериментов писателей, художников, режиссеров, хореографов со способами «перевода» концепта «фуга» на язык другого вида искусства. Технология «перевода» обнаруживается в высказывании В. Кандинского: «Одно искусство должно учиться у другого тому, как пользоваться своими средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же принципу применять свои собственные средства, т. е. применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному». Временной диапазон первой группы ничем не ограничен, произведения второй принадлежат искусству XX века и большинство их авторов известны как музыканты. Отмечен также факт существования внушительного количества произведений, где фуга фигурирует лишь в качестве метафоры, зафиксированной в названии.

С целью осознания механизмов опредмечивания концепта за пределами музыкального искусства были сформулированы представления о проявлении вне музыки ядра концепта. Подчеркнув плодотворность высказанной М. Бахтиным

идеи полифоничности художественного текста, выраженной через «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний», в качестве универсального автор диссертации признает определение Б. Успенского, утверждавшего, что полифонический эффект в литературном произведении обусловлен присутствием нескольких точек зрения, при этом не подчиненных одна другой и представленных как в принципе равноправные. Отсюда вывод: если в литературе, кинематографе и хореографии рассматриваемый принцип может реализоваться через сосуществование в тексте разных голосов персонажей, идей, мироощущений, то в живописи он может проявиться также и в прямом смысле – как использование нескольких точек зрения при создании композиции, наличие разных систем перспективы (возможности использования данного принципа раскрываются в рамках искусства XX-XXI веков).

В синтетических видах искусства (кинематограф, хореография), выразительные средства музыки и литературы способны смыкаться со средствами живописи, в том числе и в создании эффекта «многоголосия»; «множественность точек зрения» может проявлять себя по-разному: реально звучащие (как и в музыке) голоса-персонажи, сосуществование идей или способов восприятия того или иного события, «многоплановость» визуального ряда картины и т.д.

В работе сделан ряд выводов относительно проявлений имитационности (ядра концепта) в условиях «технэ» различных видов искусств: 1. при повторении в пространстве живописного полотна одного мотива в различных ракурсах и вариантах (в «Фуге» М. Чюрлениса это ели, на полотне «Фуга в красном» П. Клее – «кувшинообразные» формы. При этом тема отчетливо выделяется среди уступающих по значимости «противосложения» и «интермедии» (ели и финские короли у М. Чюрлениса, «кувшины» и квадраты у П. Клее); 2. в литературе имитационность может проявлять себя на обобщенном уровне – как изложение одной и той же истории устами разных персонажей, либо размышления героев на определенную тему (новеллы «Еврейский автомобиль» и «Сражение за спортзал в Рейхенберге» Ф. Фюмана). В этом случае роль темы фуги берет на себя определенная философская, нравственная проблема. Еще один вариант – «вербальное моделирование музыки» (А. Синяя), где слова, наделенные функцией темы, многократно повторяются в различных контекстах, что приводит в известной степени к «размыванию» их прямого значения. («bronze», «gold» в 11 главе «Улисса» Дж. Джойса); 3. в хореографической фуге в качестве темы выступает непосредственно пластический мотив-образ (Ф. Лопухов называет хореографическими фугами созданные М. Петипа коды сцен «Теней» в «Жизели» А. Адана и нерейд из «Спящей красавицы» П. Чайковского); 4. в кинематографических фугах синтетическая природа самого искусства позволяет выполнять смысловую и формообразующую роль темы как идеям, так и визуальным или аудиальным образам, а также всевозможным их комбинациям, что создает дополнительные возможности создания полифонических эффектов. Именно кинематограф обладает самыми разнообразными возможностями для опредмечивания концепта «фуга».

На основании изложенного сформулированы универсальные характеристики ядра концепта «фуга»: а) наличие темы – ярко выраженного средствами различных видов искусств мотива-образа, импульса, выполняющего смысло- и структурообразующую функции; б) полифоническое многоголосие представлено наличием множества точек зрения; в) принцип имитационности передан путем повторяемости устойчивого тематического элемента (мотива-образа) в разных голосах. «Технэ» изменяется не только по причине миграции концепта «фуга» из музыки в сферу других видов искусства, но и дифференцируется в зависимости от языка художественного стиля, на который «переводится» фуга.

Раздел 2.4 содержит *«Дополнительные характеристики концепта “фуга” на примере концепции “полифонического романа” М. М. Бахтина»*.

Обзор литературы, посвященной проявлениям фуги в немзыкальных художественных текстах, показал: здесь зафиксирован лишь основной признак концепта, заложенный его ядре – имитационное многоголосие. Однако многообразные варианты опредмечивания концепта «фуга» в разных видах искусств не могут ограничиваться подобным признаком. Расширение концептуальных характеристик выполнено с помощью идей М. Бахтина. Их трансдисциплинарная направленность предопределяет возможности рассмотрения такого многогранного явления как универсальный художественный концепт. Свойственные ученому постоянные аналогии с миром звуков свидетельствуют о неслучайности создания им концепции «полифонического романа». Предпринятый сравнительный анализ полифонического романа Ф. Достоевского (в концепции М. Бахтина) и фуги (не нацеленный на отождествление этих понятий) позволил обнаружить дополнительные характеристики, по своей значимости, безусловно, уступающие основному признаку ядра (имитационному многоголосию): их проекция на произведения, созданные в других видах искусств обеспечивает более полную картину реализации концепта «фуга» за пределами музыкального искусства, выступая в качестве опознавательных «примет» фуги.

С опорой на высказывание литературоведа П. Бицилли о возникновении в творчестве писателя нового жанра – романа-фуги, в диссертации проводятся параллели между фугой и параметрами полифонического романа. В результате обнаружена значимость идеи, лежащей в основе всего формообразования как в фуге, так и в полифоническом романе Ф. Достоевского (что является общим признаком, присущим художественному концепту «фуга» в самых разнообразных вариантах его опредмечивания, поскольку он заложен в самом принципе фуги – имитационном многоголосии, соответственно являясь характеристикой ядра).

Ассоциации со «звучащей» полифонией, постоянно возникающие у М. Бахтина, его мысль о преимущественно аудиальном, а не визуальном восприятии образов писателя, а также признание того, что «слово автора противостоит полноценному и беспримесно чистому слову героя», свидетельствуют не только об аудиальности восприятия, но и о признании наличия столь свойственного фуге объективного начала.

Обозначенная М. Бахтиным бесконечность, «изменчивая текучесть» сознания героев полифонического романа, совпадает с мыслью О. Шпенглера: «ритм фуги – в протекании», выступая при этом ярким признаком фуги. Еще один маркер фуги – развертывание, основанное на сосуществовании и пространственном взаимодействии голосов, обнаруживается в важнейшей особенности полифонического романа: ощущении реальности в пространстве, а не во времени. Необходимое для сочинения фуги владение искусством контрапункта, включающее умение выбрать темы, способные взаимодействовать между собой в различных соотношениях, проецируется на мысль М. Бахтина: писатель, создавая полифонический роман, также должен суметь выбрать темы, идеи и героев, их носителей, чтобы они могли совместно «жить» в тексте.

Путем сопряжения проведенного сопоставления фуги и полифонического романа с ранее полученными результатами анализа пространственного аспекта проявлений концепта «фуга», обозначен ряд дополнительных признаков концепта, возникающих при его опредмечивании в различных видах искусства.

К дополнительным характеристикам ядра отнесены следующие: идея как основной импульс формо- и структурообразования; преобладание объективности над субъективностью и пространственного фактора над временным; текучесть и непрерывность развертывания, становления образа и художественной формы; динамизм пространственных изменений; высокая степень взаимообусловленности и взаимодействия голосов. Проявления периферических признаков обнаруживаются в преобладании аудиальности восприятия над визуальностью и в наличии скрытого двухголосия в теме.

В *Главе III – «“Рисунки по шелку” Фируза Бахора в контексте закономерностей универсального художественного концепта “фуга”»* в разделе *3.1.* предварительно дана *«Общая характеристика цикла Ф. Бахора “Рисунки по шелку”»*², в самом названии которого заложено указание на символический прорыв за пределы музыкального искусства. Выход из границ европейской культуры, отчетливо явленный в цикле через западно-восточное «двоемирие», во многом предопределен обстоятельствами жизненного и творческого пути Ф. Бахора, а также своеобразным цивилизационным подходом к решению задачи реализации восточного начала в строгих рамках европейских полифонических форм. Данный подход, выводящий произведение на высокий уровень обобщения, определенным образом «зашифрован» и в самом названии цикла (в китайском языке между иероглифами «культура» и «узор на шелке» имеется большое сходство, кроме того, они одинаково читаются).

«Присутствие» Запада – не только в принадлежности цикла к одному из наиболее масштабных и сложных жанров полифонии, но и в подчеркивании связи с корифеями европейской фуги – И. С. Бахом и Д. Шостаковичем через темы-монограммы «BACH» и «DeSCH». При этом основным цивилизационным признаком Востока у Ф. Бахора является монодийное мышление, определяющее

² «Рисунки по шелку» - большой полифонический цикл из 24-х прелюдий и фуг. В 2008 году удостоен Первой премии на Международном конкурсе композиторов им. С. Прокофьева.

отличие восприятия самого концепта «фуга» представителем западной и восточной цивилизаций. Если в первом случае fuga нередко ассоциируется с архитектурой, в частности, с готическим собором, то есть на первый план выходит ее конструкция, то во втором – с рисунком, акцентирующим значимость линии (что корреспондирует с обозначенным С. Галицкой таким признаком монодии как однолинейность).

Цивилизационный принцип в отражении восточного начала обеспечен наличием как общевосточных интонаций (ув. 2 и др.), так и подлинных фольклорных источников различных народов Востока: персидских, армянской, черкесской, венгерской песен, объединенных в единое целое художественной волей композитора, сознательно на протяжении жизни стремившегося к поиску аналогий между мелодиями различных этносов Востока. На примере малого цикла №18 (f-moll) продемонстрирована реализация подобного поиска через объединение (с помощью яркого общего интонационного элемента) двух фольклорных первоисточников, принадлежащих разным культурам: прелюдия основана на черкесской народной песне, а fuga – на венгерской.

В разделе высказывается предположение о подсознательном обнаружении композитором алгоритма «перевода» концепта «фуга» в восточную культуру.

Раздел **3.2. «“Двоемирие” в драматургии цикла “Рисунки по шелку” Ф. Бахора»** посвящен осмыслению особенностей драматургии сквозь призму сочетания западных и восточных традиций, демонстрирующих две не культуры, а цивилизации. Подобная условная дифференциация позволила наглядно зафиксировать разные уровни миграции концепта – «перенос» и «перевод».

В процессе анализа были определены динамика развития линий, условия их взаимодействия, способы проявлений. Отсутствие в восточной сфере выраженных (с позиций современного понимания драматургии) кульминаций (единственное исключение – fuga №15 Des-dur) соответствует представлениям о различиях в музыкальном мышлении Востока (с его медитативностью, статикой) и Запада (с контрастами и столкновениями как импульсами для развития).

В работе обозначены маркеры и специфика обеих линий. В презентации западной – сложные приемы полифонического варьирования, присущие западной музыкальной культуре интонации. Признаком, усиливающим эффект «переноса», является обращение к кумирам, диалог во времени и в пространстве с И. С. Бахом, Д. Шостаковичем, А. Веберном, О. Мессианом. «Музыкальные портреты» цикла (из них единственный представлен сферой Востока – образ Комитаса) созданы путем стилизации, без цитирования фрагментов сочинений.

Одним из выразительных маркеров восточной линии (демонстрирующей возможности «перевода» концепта) является ритмическое начало, включающее остинатные ритмоформулы, характерные для традиционных ансамблей. Одинаковые усугубления могут присутствовать в разных малых циклах (Прелюдия №1 C-dur – Прелюдия №8 fis-moll), обеспечивая единство цикла большого. Опора

на монодийные традиции обеспечивает значимость импровизационности, выходящей за пределы прелюдии и играющей большую роль в фуге.

Помимо развития двух относительно самостоятельных драматургических линий – «двух миров», в ряде микроциклов представлен их синтез, подлинное «двоемирие». Яркий пример – малые циклы №2 (a-moll) и №22 (g-moll), симметрично расположенные в контексте большого и образующие важную смысловую «арку» во взаимодействии Запада и Востока. Во втором из них решены сложнейшие технические задачи: он является зеркально-ракоходным контрапунктом первого. В итоге драматургия цикла отчетливо показывает возможности двух вариантов функционирования концепта «фуга» за пределами породившей его культурной среды.

В разделе **3.3. «Проявление актуального слоя концепта в фугах Ф. Бахора (в аспекте проблемы «монодия – многоголосие»)»** фуги проанализированы в аспекте проблемы «монодия-многоголосие», с акцентом на специфику проявлений наиболее динамичного элемента концепта – темы (актуального слоя или дальней периферии). Предварительно отмечается успешное решение сложнейших технологических задач в фугах «линии Запада» (зеркальный ракоход в №12, gis-moll), владение различными музыкальными техниками и стилистикой (додекафонная техника в №14, es-moll, джаз в №11, H-dur) и т.д. Подчеркивается творческий характер «фуг-портретов». Это не фотография, а «рисунок по шелку», демонстрирующий творческий метод европейского автора (остинатное варьирование Д. Шостаковича, серийность и пуантилизм А. Веберна и т.д.). Однако данные фуги невозможно отождествить с каноном фуги вследствие потери последним своей основы – сакрального элемента, связанного с христианским мировоззрением. В силу этого перед нами усеченное квазиканоническое образование, адекватное категории художественного концепта.

В диссертации подчеркивается отличие европейской темы, выступающей основным «строительным материалом» фуги от темы восточной, имеющей самоценное значение и обладающей условным потенциалом развития вне полифонического многоголосия, поскольку системообразующими принципами монодии (по С. Галицкой) являются «однолинейность» и «мономелодийность».

Обозначив модальность (согласно С. Галицкой) как «интегральную характеристику монодии», определяющую характер звуковой организации в подавляющем большинстве фуг «линии Востока», автор диссертации усматривает наиболее зримое ее проявление в ладовом аспекте тематизма: в «вуалировании» тонального центра (одноименно-ладовая переменность, обеспеченная «мерцанием» тонической терции); в нестандартном начале темы, избегающем тональных устоев. Безусловно, сама по себе модальность не является маркером Востока и требует соответствующего интонационно-ладового и ритмического оформления (национальная определенность подлинных мелодий – персидских в фугах №№5 D-dur, 15 Des-dur, армянской – в фуге №6 h-moll, венгерской – в фуге №18 f-moll); общевосточные интонации ув.2 в фугах №№ 9 (E-dur), 13 (Fis-dur), 19 (Es-dur) и др. могут быть атрибутом памирского, арабского, армянского и др.

мелоса). Важную роль в активизации актуального слоя играет изначальное интонационное развитие темы, а также ее ритмическое решение (четкий, равномерно-акцентный метр в темах с выраженным жанровым фольклорным началом, либо, напротив, «размывание» ритма и использование времянзимерительного метра в «импровизационных» темах, ассоциирующихся с профессиональным творчеством устной традиции. Модальный потенциал, заложенный в теме, подчиняет себе и другие уровни звуковой организации, обуславливая нетипичные для фуги тональные экспозиционные проведения. Среди примеров выделяется вторая тема фуги №24 (d-moll), ответ и третье экспозиционные проведения которой расположены на высоте нижнего, затем – верхнего звуков, хроматически прилегающих к тонике, создавая ощущение «узкопространственного» дублирования прихотливой линии и уподобления восточному орнаменту, с его изысканными, но строго организованными элементами.

В диссертации подчеркивается, что изменения, обусловленные воздействием монодийных традиций, не ограничиваются слоем первичной актуальности. В отдельных случаях они воздействуют и на форму фуги – ближнюю периферию концепта и даже на ядро – самый пассивный его слой. Данный вопрос рассматривается в разделе 3.4. настоящей работы, обозначенном *«Импровизационность и монодийное многоголосие как ведущие факторы обновления актуального и пассивного слоев концепта в фугах Ф. Бахора»*.

Проведенный анализ показал: наиболее заметную роль здесь играют импровизационность (которую можно обозначить как важнейшую особенность фуг Ф. Бахора) и монодийное многоголосие, обеспечивающее (в том числе) и наличие нефункциональных голосов, выступающих в качестве фонических элементов.

Импровизационное начало, эксплицитно выраженное в барочной фуге и имманентно ей присущее как способ формообразования, сосуществующий с математическим расчетом и тщательным предварительным обдумыванием (С. Мальцев) и импровизационность тем фуг композиторов Востока – явления разного порядка. Последняя способствует скорее «размыванию», нежели построению строгой европейской формы, указывая на обновление ближней периферии концепта (яркий пример – фуга №5 (D-dur), в которой многоголосное развитие неоднократно прерывается монодийными импровизационными эпизодами).

Импровизационностью обусловлена значительная протяженность тем, существующих вне европейской «стрелы времени». В них отсутствует динамизм и вектор развития, в некоторых прослеживается связь с макомным принципом интонационного развертывания; выписанная нюансировка и обилие мелизматичности указывают на вокальную природу тематизма. Анализ орнаментики показал тенденцию к созданию иллюзии нетемперированного звучания. Отмечена также параллель с закономерностями восточного орнамента, для которого характерна повторность визуальных элементов, присутствующая и в живописной фуге.

Выделены варианты опредмечивания концепта, в которых монодийность воздействует и на ядро, «покушаясь» на сам принцип фуги – имитационную по-

лифонию. Здесь на первый план выступают особенности монодии, в исследовательской практике получившие название «монодийного многоголосия», что проявляется в сведении к минимуму контрапунктов к мелодической линии, в несамостоятельности голосов. Один из наиболее ярких примеров – №6 (h-moll), «фуга-портрет», отражающая специфику армянского традиционного ансамблевого исполнительства, представленную в обработках Комитаса. В трехголосной фуге звучит (поочередно) только один «активный» голос на фоне выдержанных звуков. Основана на данном приеме и фуга №16 (b-moll) – самый нестандартный вариант «опредмечивания» концепта – с «размыванием» его ядра через постепенное становление звукового монодийного полислоного склада (термин С. Галицкой; этот способ ассоциируется с бурдонным складом в рамках предлагаемой ею типологии монодийной фактуры). Прибывающие и застывающие в аккордах голоса с позиций анализа европейской музыки можно обозначить как «сонорную» фугу.

Иной вариант реализации принципов монодийного многоголосия представлен в фуге №15 (Des-dur), где в персидской теме, звучащей в арузном метре «мутакариб», с характерными для него одинаковыми стопами, возникает остинатность ритмического рисунка. Функциональная инверсия, превращающая тему в аккомпанирующий мелодизированный ускуль, подчеркнута и уровнем проведений – кроме единственного исключения она всегда звучит ниже противосложений. В результате в восприятии на первый план выступает не имитационность, а остинатность, что размывает ядро концепта. Подобные «переводы», приводящие к определенной трансформации ядра, осознаны и самим композитором, утверждающим: полностью следуя теме, представляющей собой народную песню, можно написать лишь подобие фуги – «квазифугу».

В *Заключении* сделаны выводы и обобщения по теме исследования. Здесь подчеркивается, что обнаруженные структурные (ядро и периферия, в свою очередь, подразделяющаяся на ближнюю и дальнюю) и функциональные (актуальный и пассивный слои) параметры концепта способствуют выявлению векторов и алгоритмов развития феномена фуги, стабильных и мобильных его элементов. С их помощью выстраивается иерархия обозначенных элементов, определяются закономерности преобразований – как в музыке, так и за ее пределами.

Не исчерпывая всех вопросов, возникающих в русле заявленной проблематики, проделанная работа может стать фундаментом для последующих изысканий, нацеленных, с одной стороны, на формирование новых ракурсов в исследовании феномена фуги (включая исполнительский аспект опредмечивания концепта), с другой – на расширение возможностей музыкальной концептологии.

Основные публикации автора по теме диссертации

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Тончук, П. О. Фуга как символ фаустовской культуры и проблема эволюции жанра // Вестник КемГУКИ. – 2013. – № 24. – С. 140–149 (0, 6 п. л.).

2. Тончук, П. О. Полифонический роман Достоевского (в концепции М. М. Бахтина) и fuga: опыт сравнительного анализа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 3-5. – С. 184–188 (0, 5 п. л.).
3. Тончук, П. О. О статусе fugи в современном музыкознании / М. Н. Дрожжина, П. О. Тончук // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 2. – С. 28–36 (1,4 п. л., авт. вклад 0,7 п. л.).
4. Тончук, П. О. «Рисунки по шелку» Фируза Бахора: восточные влияния в большом полифоническом цикле // Вестник КемГУКИ. – 2015. – № 32. – Т.1. – С. 143–148 (0,6 п. л.).

Другие публикации:

5. Тончук, П. О. Русская fuga и «Закат Европы» О. Шпенглера: к проблеме эволюции жанра // VIII Всероссийская студенческая науч.-практ. конф. «Свиридовские чтения» [по теме] «Родная земля»: образ и идея русской культуры, 21–22 ноября 2012 г., Курск: сборник докладов. – Курск: ИП Чемодуров, 2012. – С. 192–200 (0, 8 п. л.).
6. Тончук, П. О. Fuga как универсальный художественный концепт (к постановке проблемы) // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: сборник материалов Всерос. науч.-практ. конф. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2014. – С. 3–11 (0, 4 п. л.).
7. Тончук, П. О. Fuga в контексте неевропейской культуры: к проблеме «монодия – многоголосие» // Вестник музыкальной науки. – 2014. – Вып. № 3 (5). – С. 6–14 (0,4 п. л.)
8. Тончук, П. О. Fuga в пространстве неевропейской культуры (в аспекте проявлений универсального и специфического) // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: Пространство диалога (к 100-летию со дня рождения Кирилла Алексеевича Тимофеева): Материалы IV Междунар. междисциплинарной науч. конф. – Новосибирск: РИЦНГУ, 2014. – С. 251–257 (0, 4 п. л.).
9. Тончук, П. О. О формировании лексико-семантического поля концепта «fuga» // XVI международная научно-практическая конференция «Научные исследования в сфере общественных наук: вызовы нового времени», Екатеринбург, 23-24. 10. 2015. - № 8(14). – С. 13-17 (0, 5 п. л.).
10. Тончук, П. О. Драматургия цикла «Рисунки по шелку» Фируза Бахора в контексте проблемы «Восток-Запад» // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры; сост. и отв. ред. И. Г. Умнова. – Кемерово: КемГИК, 2016. – С. 28-34 (0, 6 п. л.).