

Крупномасштабное шоу на пленэре имеет важное культурное значение в современном развивающемся обществе. Оно соединяет в себе многообразные формы искусства, благодаря чему достигается уникальный художественный эффект. Разные по содержанию шоу крупной формы на пленэре объединяет то, что все они отражают особенности национальной культуры. Это превращает местную природную или историческую достопримечательность из туристического объекта в культурный, в воплощение единства туризма и искусства. Таким образом, крупномасштабное шоу на пленэре является эффективной формой представления и развития традиционной национальной культуры.

1. 龙阿朵.方兴未艾的中国实景演出.中国传媒科技. – 2014. – № 5. – С. 18–19. Лун, Адо. Развивающиеся пленэрные музыкальные представления Китая / Адо Лун // Наука и технологии для СМИ Китая. – 2014. – № 5. – С. 18–19.

«НОВАЯ ПРОСТОТА» Г. ПЕЛЕЦИСА: ЭСТЕТИКА ТВОРЧЕСТВА И ТЕХНИКА КОМПОЗИЦИИ

О. Б. Лойко,

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и музыкального образования Белорусского государственного университета культуры и искусств

Музыкально-эстетическое движение к «новой простоте», развивавшееся в последней трети XX в., приобрело поистине глобальный характер. В 1970–1980-е гг. идеи «новой простоты» определили направление творческих поисков ряда западноевропейских композиторов – Дж. Тавернера, М. Наймана (Великобритания), Л. Андриссена (Нидерланды), А. Хильборга (Швеция) и других. Утверждение в музыкальном искусстве эстетических идей «новой простоты» способствовало образованию творческих групп композиторов разных национальных школ, декларирующих отказ от авангардных поисков и возврат категорий благозвучия в музыке, как, например, в Германии

(В. Рим, Х. Бозе, Х. Дадельзен, Х. Нойбам, М. Троян, П. М. Хамель), Венгрии (Л. Шари, З. Йенеи, Л. Видовский), Польше (Т. Сикорский, Х. М. Гурецкий, В. Килар, З. Краузе).

Своеобразным предвосхищением европейского музыкального движения к «новой простоте» стал американский минимализм, который возник в конце 1950-х гг. в рамках экспериментальной музыки и составил одно из радикальных авангардных проявлений XX в. Идея эмансипации звука, провозглашенная в творчестве Дж. Кейджа, была подхвачена и многогранно развита американскими минималистами Т. Райли, С. Райхом, Ф. Глассом, основателями репетитивной (англ. *repetition* – повторение) техники композиции.

Поставангардная (затем и постмодернистская) направленность «новой простоты» выразилась, прежде всего, через актуализацию в композиторской практике музыкальных традиций прошлых эпох. Также в эстетике нового направления утвердилась установка на преодоление социальной замкнутости академической музыкальной традиции (характерной для музыки авангарда, сложной с точки зрения слушательского восприятия) посредством отказа от элитарности, движения в сторону более демократичного музыкального языка.

С первой половины 1970-х гг. эстетические принципы «новой простоты» и минималистские техники композиции получили широкое распространение в музыке стран постсоветского пространства. Характерно, что минимализм и «новая простота» в СССР развивались в среде андеграунда как искусство неофициальное. По мнению М. И. Катунян, «новая простота» оппонировала одновременно двум течениям: идеологически – советскому официозу, культурологически – любому академизму вообще, включая академический авангард как «замкнутую в себе культуру» [2, с. 486]. В этот период ряд композиторов фактически одновременно (во многом испытывая влияние американского минимализма) совершили в своем творчестве качественный стилевой сдвиг к «новой простоте» и репетитивной технике. Среди них ярко выделяется творчество латышского композитора и музыковеда *Георгса Пелециса* (1947), создавшего уникальный звуковой мир, поражающий светом и чисто-

той звуковых красок, воспевающий красоту и гармонию в музыке.

Сегодня имя Г. Пелециса (латыш. *Georgs Pelēcis*) широко известно в европейском музыкальном мире: его произведения звучат в исполнении «Кремерата Балтика» (рук. Г. Кремер), «OpusPost» (рук. Т. Гринденко), хора «Latvija», А. Любимова, А. Батагова. Другая, не менее значимая сфера деятельности Г. Пелециса – музыковедение: доктор искусствоведения, с 1990 г. он является профессором Латвийской академии музыки им. Я. Витола.

Г. Пелециса нередко причисляют к группе композиторов, творческое направление которых композитор В. Мартынов определил как «московский музыкальный постконцептуализм» (в эту группу также входят композиторы В. Мартынов, П. Карманов, А. Батагов, А. Айги и др.). Творческие связи Г. Пелециса с московскими музыкальными деятелями сформировались в московский период его творчества в 1960-е гг., период формирования его композиторского стиля (годы учебы в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по классу композиции у А. Хачатуряна, в аспирантуре МГК у В. Протопопова).

Автор двух диссертаций¹ о полифонии Возрождения, а также более тридцати статей о старинной музыке, Г. Пелецис отмечает, что формирование его композиторского стиля проходило под знаком сильного увлечения старинной музыкальной культурой. Как и в музыке до Нового времени в творчестве Г. Пелециса консонанс, эвфония (благозвучность) – не просто акустическая категория, но и эстетическая. «Эстетика несовершенного консонанса, упивание благозвучностью терции, сексты. Все, что я делаю – и Мартынов, и Карманов, и много кто еще – это гимн эвфонии», – так композитор определил свое творческое кредо [1]. Не случайно творчество Г. Пелециса исследователи нередко причисляют к направлению «новая консонантная музыка».

Творчество Г. Пелециса и старинную музыку также объединяет и духовное содержание. Ряд его сочинений написаны на

¹ «Формообразование в музыке И. Окегема и традиции Нидерландской полифонической школы» (1981); «Принципы полифонии Палестрины и традиции эпохи вокального многоголосия» (1990).

религиозные тексты, среди них оратории «Christis Risen!» (1996), «Christis Born!» (2000) «Смертью смерть поправ» (2004), Missa Brevis (2003), Латвийский рекеиум (2006). Актуализируя в своем творчестве теоцентристские представления о функциях музыкального искусства, композитор неоднократно подчеркивал в интервью, что его «интересуют вечные вещи. В старинной музыке есть все, что нам нужно, и выражено это очень просто» [1].

В современной музыке творческими ориентирами Г. Пелециса является музыка А. Пярта, В. Мартынова. Особое влияние на становление его авторской музыкально-эстетической системы оказал В. Мартынов, однокурсник и близкий друг, который, по словам Г. Пелециса, стал для него музыкальным «гуру» [1]. Не принимая полностью концепцию В. Мартынова о «конце времени композиторов», Г. Пелецис воспринял и воплотил в своем творчестве ряд других идей, изложенных в литературных трудах его коллеги. Среди них – «послеавторская»/«посткомпозиторская» концепция современного музыкального искусства, где современный художник больше не нацелен на создание принципиально новой музыкальной концепции, а, напротив, обращается к музыкальной лексике прошлого. Как следствие, музыкальное произведение воспринимается как «посткомпозиция» (термин В. Мартынова) – не сочинение, а соподчинение различных готовых моделей, сложившихся в музыкальном искусстве за многовековую историю развития. Отказываясь от радикальных новаций в музыкальном языке, от поисков технологически сложного в сфере техники композиции, отрицая авангардные установки на новизну, Г. Пелецис актуализировал в своем творчестве жанрово-стилевые прообразы из музыки прошлых веков: «Я не хочу сражаться на передовой. Я хочу быть садовником в саду тысячелетней музыкальной культуры» [1].

В работе с «чужим» стилем при нивелировании авторского, индивидуального языка Г. Пелецис, подобно анонимному автору, намеренно ограничивает музыкальный материал рядом мелодических и ладовых формул для последующих перестановок. Так, одним из устойчивых жанрово-стилевых прообразов в сочинениях Г. Пелециса является жанр романтической фор-

тепианной миниатюры. Типовые песенные обороты, простота гармонии (на основе функциональности натурального мажора и гармонического минора), стандартные фактурные модели отличают музыкальный язык цикла прелюдий, сюит для фортепиано, «Переписки» (написанной в соавторстве с В. Мартыновым). Воспроизведение стиля венского классицизма легло в основу его 13-й Лондонской симфонии. Создание различных жанрово-стилевых аллюзий – от барочной клавирной музыки, романтической фортепианной миниатюры, рождественских песнопений до современной эстрадной музыки – отличает его «Новогоднюю музыку» для фортепиано.

Работая с той или иной жанрово-стилевой моделью музыки прошлого, Г. Пелецис применяет современную, созданную американскими минималистами, технику композиции – репетитивную, основанную на принципе повторности элементов композиции (паттернов). В то же время репетитивность в сочинениях Г. Пелециса приобретает особые черты: усиливается роль мелодического начала, возрастают масштабы паттернов, сокращается роль простой повторности в пользу вариационности, в паттернах обнаруживаются связи с музыкальными и внемузыкальными (пространственными представлениями, числовыми алгоритмами) явлениями. В результате композитору удается избежать механистичности, свойственной американскому минимализму (по словам композитора, «такая поверхностная концепция музыкальной красоты смущает меня, и я встревожен языческим переплетением и наркотическо-шизофренической статикой музыкального материала, которые характерны для минималистских работ» [3]), и добиться повышения лиричности музыкального содержания.

Таким образом, творчество Г. Пелециса являет собой оригинальное явление в многомерном звуковом мире «новой простоты». Восприняв идеи «новой простоты», противостоящие идеям технологически сложных новаций авангарда, композитор постепенно сформулировал собственное представление о важнейших эстетических установках нового направления. По Г. Пелецису, они заключаются в обращении к музыкальному опыту доклассических эпох, возрождении категории благозвучия в музыке, возврате ценности первичных элементов музы-

ки. Нивелируя индивидуально-авторское начало, привлекая в своих сочинениях широкий внемзыкально-ассоциативный ряд, композитор стремится выявить музыкальные архетипы, связанные с общечеловеческими, вневременными символами, формирующие базис духовной культуры.

1. Мунипов, А. «Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль»: интервью с Г. Пелецисом [Электронный ресурс] / А. Мунипов // Афиша Daily. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spuستilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/>. – Дата доступа: 18.12.2016.

2. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г. В. Григорьева [и др.] ; под общ. ред. В. С. Ценовой. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.

3. Georgs Pelecis – Latvian composer and musicologist [Electronic resource] // Music in Latvia. – Mode of access: <http://www.music.lv/Composers/Pelecis>. – Date of access: 29.07.2013.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗОВ КОЗЫ И ЖАБЫ В БЕЛОРУССКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

А. В. Лойко-Мичудо,

*магистрант Белорусского государственного университета
культуры и искусств*

Истоки белорусского народного хореографического искусства следует искать в глубокой древности – его элементы зародились в эпоху формирования восточнославянских племен (III–II тыс. до н. э.), в фольклоре которых на протяжении тысячелетий отражались религиозные верования, анимистические культы и магические аграрные обряды. В народном, в том числе и хореографическом, творчестве нашли воплощение и верования тотемического, зооморфного характера, проявившиеся в обожествлении животных и птиц или в приписывании им определенных мифологических свойств [3, с. 31–32].

Хореография, в отличие от других видов искусства, характеризуется подвижностью, текучестью и изменчивостью: старые формы, постоянно эволюционируя и модифицируясь, вбирают