

**Тара Уилсон**

[mup01tjw@gold.ac.uk](mailto:mup01tjw@gold.ac.uk)

Кандидат искусствоведения (Ph.D.),  
Научный сотрудник Центра русской  
музыки, Голдсмитс-колледжа Лондонского  
университета

**Tara Wilson, Ph.D.**

[mup01tjw@gold.ac.uk](mailto:mup01tjw@gold.ac.uk)

Researcher at The Centre for Russian Music,  
Goldsmiths' College, University of London

## **«Письмо к В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999): интертекстуальность и богатство смыслов в последнем фортепианном произведении Николая Корндорфа**

### **Аннотация**

Одной из ключевых семантических стратегий, используемых Николаем Корндорфом в течение всего зрелого творчества, является интертекстуальность. Интертекстуальность определяется как ситуация, при которой слушатель способен уловить смыслы внутри произведения через получение более далеких и широких ассоциаций с другими произведениями, обычно через использование цитат и принципа пастиччо. В своем последнем произведении «Письмо к В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999) Корндорф использовал несколько разных типов интертекстуальной стратегии для передачи смысла. В настоящей статье рассматриваются различные типы интертекстуальности, использованные Корндорфом в упомянутом произведении. Также выявляются трудности, которые существуют при использовании интертекстуальности в условиях минималистской структуры.

### **Ключевые слова:**

Николай Корндорф, «Письмо к В. Мартынову и Г. Пелецису», музыкальный минимализм, интертекстуальность, постсоветская музыка, русская фортепианная музыка

## **‘Letter to V. Martynov and G. Pelecis’ (1999): Intertextuality and Wealth of Meanings in Nikolai Korndorf’s Final Piano Work**

### **Abstract**

One of the key semantic strategies employed by Nikolai Korndorf throughout his mature oeuvre is intertextuality. Intertextuality is defined as a situation whereby the listener is able to assimilate meanings within one work, by making further and wider associations with another work, usually through quotation or pastiche. In his final piano work, ‘Letter to V. Martynov and G. Pelecis’ (1999), Korndorf employs several different types of intertextual strategy to convey meaning. In this report, I explore these different types of intertextuality. I also examine the difficulties that exist in employing intertextuality within a minimalist structure.

**Keywords** Nikolai Korndorf, ‘Letter to V. Martynov and G. Pelecis’, minimalist music, intertextuality, Post-Soviet music, Russian piano music

Стиль Николая Корндорфа не поддается однозначному определению, однако его можно охарактеризовать в некотором смысле как гетерогенный, поскольку он складывается из разнообразных элементов, часто контрастирующих между собой. В зрелом творчестве Корндорфа, то есть в произведениях, созданных с начала 1980-х до его безвременной смерти в мае 2001 года, гетерогенность проявилась двояко. С одной стороны, это гетерогенность творчества в целом: каждая очередная композиция (а за эти два десятилетия композитором было создано свыше пятидесяти опусов) стилистически отличается от предыдущей. С другой стороны, это стилистическая гетерогенность в более скромных масштабах отдельно взятого опуса.

В связи с гетерогенностью в первом значении следует заметить, что творческое развитие Корндорфа на протяжении этих десятилетий не было *линейным*. Эволюция стиля многих композиторов выглядит как *последовательная* смена эстетических установок и (или) манер письма, делящая творческую жизнь композитора на периоды, более или менее отчетливо отграниченные друг от друга. Но случай Корндорфа — принципиально иной. Его зрелое творчество не делится на периоды. Пользуясь разными стилями и техниками, Корндорф свободно чередует их, в целом сохраняя верность тональному подходу. Время от времени Корндорф возвращается к стилям и техникам, от которых он ранее отказался. В некоторых из своих зрелых опусов он близок к минимализму; таковы «Ярило» (1981), «Колыбельная» (1984), «Гимн III» (1990), *Continuum* (1992) и *Get Out!!!* (1995). В промежутках создавались произведения более экспериментального или квази-авангардного рода — такие как «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» (1986) или Пассакалия для виолончели соло (1997). Встречаются и композиции, материал которых ассоциируется с ренессансной полифонией или с романтизмом XIX века. В силу всего этого творческий путь Корндорфа практически не поддается делению на периоды. Его подход к жанрам, формам и инструментовке также отличается своего рода гетерогенностью. Масштабные симфонические полотна — *Concerto Capriccioso* для виолончели, струнных и ударных (1986), «Гимн I» и «Гимн II». (1987) — хронологически соседствуют с миниатюрным «Танцем в металле в честь Джона Кейджа» для одного ударника (1986). В значительных пределах варьируются исполнительские техники и семантические стимулы — сюжеты, идеи и концепции, выступающие в качестве источников композиторского вдохновения.

Далее, подход Корндорфа к отдельному произведению также может быть в высшей степени «плюралистическим» и, следовательно, постмодернистским. Исследуя музыкальный язык Корндорфа, мы часто обнаруживаем модальные, тональные и атональные элементы в пределах одной и той же части или макроструктуры, форма которой в результате оказывается весьма гетерогенной. Разные, стилистически противопоставленные техники часто совмещаются; при этом могут использоваться необычные инструментальные сочетания и сочетания звуковысотных структур, нестандартные исполнительские приемы, казалось бы не согласующиеся с общей стилистикой музыки. Весьма обычен такой прием, как пастиччо — смесь всевозможных цитат и квази-цитат, в том числе из русской православной гимнодии, музыки Ренессанса и барокко и т. п., вплоть до американского минимализма и авангарда.

Центральным понятием, описывающим проявление у Корндорфа гетерогенности в рамках отдельного произведения, является интертекстуальность. Оно было впервые предложено литературоведом Юлией Кристевой в связи с постструктуралистским мышлением конца 1960-х годов [3, 38]. Интертекстуальность определяется как ситуация, когда произведение порождает ассоциацию с другим произведением. В простейшем случае некий элемент композиции А — структурный, стилистический, технический или семантический — прямо или косвенно отсылает к другой композиции (Б) и тем самым вызывает у слушателя дополнительные образные и смысловые ассоциации. Интертекстуальные отсылки могут принимать форму аллюзий, цитат, калькирования,

Уилсон Т. «Письмо к В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999): интертекстуальность и богатство смыслов в последнем фортепианном произведении Николая Корндорфа

плагиата, перевода, пастиччо и пародии. Понятие интертекстуальности предполагает, что все произведения искусства, по меньшей мере потенциально, связаны не только с другими произведениями, но и с теми культурами, традициями и контекстами, которым они принадлежат. Ведущий специалист по литературе постмодернизма Грехем Аллен (Graham Allen) пишет об этом: «Смысл становится чем-то таким, что существует между текстом и всеми другими текстами, к которым он отсылает и с которыми связан; покидая исходный текст, он встраивается в систему межтекстовых отношений. Текст становится интертекстом»<sup>1</sup>.

Австралийский литературовед Джон Стефенс (John Alexander Stephens) выделяет три типа интертекстуальности. Различия между ними определяются двумя ключевыми факторами — намерениями автора текста и значением, которое придается заключенной в данном тексте отсылке к другому тексту или множеству текстов [4, 98-99]:

1. *Облигатная (obligatory) интертекстуальность*: автор намеренно ориентирует на сравнение или ассоциацию с другим текстом или множеством текстов. Иными словами, автор осознанно вводит в свое произведение отсылку к другому произведению. Намерение автора заключается в том, чтобы слушатель воспринял данную отсылку и через нее распознал второе произведение. Только распознав отсылку ко второму произведению, слушатель поймет первое.

2. *Факультативная (optional) интертекстуальность*: автор также осознанно вводит в свое произведение отсылку к другому произведению, и намерение автора также заключается в том, чтобы слушатель воспринял данную отсылку и через нее распознал второе произведение. Однако в данном случае узнавание не является необходимым условием понимания; слушатель может понять первое произведение даже не распознав отсылки ко второму. Здесь интертекстуальность выступает в роли семантического дополнения (своего рода «бонуса»).

3. *Случайная (accidental) интертекстуальность*: никакие элементы из другого произведения не вводятся автором преднамеренно, то есть отсылка к другому произведению не предполагается, однако слушатель улавливает наличие интертекстуальной отсылки и интерпретирует произведение по-своему, представляя в воображении собственные, не предусмотренные автором связи и ассоциации.

Можно предполагать, что третий тип интертекстуальности существует в любых музыкальных ситуациях, ибо каждый слушатель понимает музыку по-своему. Что касается интертекстуальности первого и второго типов, то ее присутствие в музыкальном произведении полностью определяется намерениями композитора. Облигатный и факультативный типы интертекстуальности использовались композиторами на протяжении всей истории музыки, но в творчестве Корндорфа эти два типа становятся определяющей и постоянной характеристикой. Сказанное относится прежде всего к произведениям, созданным в конце 1980-х и на протяжении 1990-х. Во многих своих поздних симфонических и камерных опусах Корндорф прямо или косвенно отсылает к музыке других авторов, а иногда и к собственным более ранним работам. В большинстве случаев Корндорф явно рассчитывает на то, что слушатель распознает эти отсылки; цель композитора — обогатить ассоциативное поле своей аудитории. Следовательно, большинство интертекстуальных отсылок у Корндорфа относится к разряду облигатных. Если о гетерогенности у Корндорфа можно говорить как в композиционном, так и в семантическом смысле, то его облигатная интертекстуальность всецело семантична. Корндорф стремится к тому, чтобы сделать значение таких отсылок понятным для слушателя.

«Письмо к В. Мартынову и Г. Пелецису», написанное в 1999 году, — третье и последнее произведение Корндорфа для фортепиано. Как и два предшествующих

---

<sup>1</sup> В оригинале: «Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext» [1, 1].

фортепианных опуса, «Ярило» (1981) и «Колыбельная» (1984), «Письмо» выдержано в манере, родственной минимализму. Таким образом, возвращение к минимализму состоялось после того, как Корндорф в течение 1990-х создал целый ряд партитур, далеких от минимализма. В дальнейшем композитор больше не обращался к этой манере. Вдобавок «Письмо» особенно примечательно как образец применения интертекстуальности. Мы убедимся, что идеи, воплощенные Корндорфом в этом произведении, многообразны и находятся в сложной взаимосвязи. Композитор использует интертекстуальные отсылки совершенно неприкрыто; они не только указывают на те или иные значения, но и создают эффект пародии. Наконец, в сопоставлении интертекстуальных отсылок и минималистского письма есть нечто глубоко парадоксальное; подчеркну, что работая с ограниченным (вследствие применения минималистской техники) комплексом означающих с целью воплощения сложного комплекса означаемых Корндорф демонстрирует выдающееся мастерство.

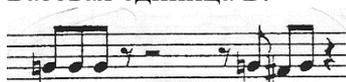
Кратко опишем произведение. Как следует из названия, оно относится к жанру, который можно условно обозначить как «музыкальное письмо». Объем сочинения — 133 такта (не считая повторов)<sup>2</sup>; продолжительность — около 16 минут. Композиция не делится на части и складывается из четырех разделов (границы между ними в нотном тексте не указаны). Выполненное в минималистской манере, произведение функционирует как единая процессуальная форма — при том, что каждый из трех разделов, как ни парадоксально, отличается от других и по стилю, и по технике. Такты с 1-го по 103-й составляют первый и самый объемный раздел; здесь постепенно разрабатывается мотив, который мы назовем базовой единицей А. Из Иллюстрации 1 следует, что эта единица модальна и излагается в моноритмической аккордовой фактуре до появления базовой единицы Б, также модальной. Обе единицы развиваются посредством аддитивного процесса, постепенно трансформируясь в диатоническую и местами контрапунктическую структуру. В данном разделе есть две цитаты<sup>3</sup> и одна автоцитата. Речь идет об отрывках из произведения Владимира Мартынова *Come In!* (1985), из православного «Обихода»<sup>4</sup> и из Триптиха для солирующей виолончели и фортепиано (*Triptych: Lament, Response and Glorification*, 1999).

Иллюстрация 1. Базовые единицы композиции первого раздела пьесы Н. Корндорфа «Письмо к В. Мартынову и Г. Пелецису».

Базовая единица А:



Базовая единица Б:



<sup>2</sup> Следует отметить, что обозначение размера отсутствует, тактовые черты распределены неравномерно, и отдельные такты растягиваются до нескольких страниц.

<sup>3</sup> Я использую термин «цитата» для обозначения точного или, по меньшей мере, почти точного заимствования из другого произведения.

<sup>4</sup> О цитате из «Обихода» мне сообщили в личных беседах В. Мартынов и А. Ивашкин.

Второй раздел занимает такт 104, также разворачивается по принципу аддитивности и содержит короткую, но отчетливую цитату — начало третьей части (*Precipitato*) Седьмой сонаты соч. 83 *b*-moll Прокофьева (1942). Из Иллюстрации 2 видно, что Прокофьев процитирован в партии левой руки, тогда как в правой руке продолжается развитие базовой единицы А. Таким образом, интертекстуальная отсылка сопоставляется с авторским репетитивным материалом.

Иллюстрация 2.

С. Прокофьев — Фортепианная соната № 7, третья часть, начало:



Н. Корндорф — «Письмо», такт 104:



Такт 104 занимает почти целую страницу. С такта 105 начинается третий раздел. В нем две цитаты: из фортепианной пьесы Дебюсси «Остров радости» (1904), из фортепианной фантазии Шуберта *C-dur* «Скиталец» (1822). Цитата из Дебюсси более заметна. В партии правой руки воспроизведена последовательность аккордов из раздела *Un peu céde* «Острова радости», а в партии левой руки продолжается развитие базовой единицы А (Иллюстрация 3).

Четвертый раздел начинается в такте 108. Здесь Корндорф прибегает к приему пастиччо, стилизуя музыку в духе классицизма, в частности Моцарта. В такте 119 Корндорф добавляет третью мелодическую линию, выдержанную в том же стиле, что и остальные две; таким образом, классический стиль, можно сказать, консолидируется. Как показано на Иллюстрации 4, здесь пианисту предписано свистеть, одновременно продолжая игру. В предисловии к партитуре композитор указывает: «Партия свиста исполняется по желанию исполнителя».

Поскольку цитаты многочисленны, достаточно объемны и хорошо слышны, мы имеем основания утверждать, что в произведении Корндорфа использована облигатная интертекстуальность. Для композитора важно, чтобы слушатель распознал все эти в высшей степени отчетливо выраженные отсылки к другим произведениям. Но зачем ему

это нужно? Для ответа на этот вопрос необходимо осознать, что у его музыкального «письма» имеется широкий интертекстуальный контекст.

«Письмо» адресовано двоим композиторам-современникам и, более того, соученикам по Московской консерватории, Владимиру Мартынову и Георгию Пелецису. Как Мартынов, так и Пелецис — давние приверженцы минимализма, в отличие от Корндорфа сохраняющие верность этой манере. По-видимому, ключевая (хотя и не выраженная открыто в музыкальном тексте) интертекстуальная отсылка произведения Корндорфа заключается в том, что «Письмо» функционирует как прямой ответ на композицию «Переписка», сочиненную Мартыновым и Пелецисом между 1984 и 1997 годом.

Иллюстрация 3.

К. Дебюсси — «Остров радости», такты 220-229:



Н. Корндорф — «Письмо», такт 105:



Иллюстрация 4. Н. Корндорф. Предисловие к пьесе «Письмо к В. Мартынову и Г. Пелецису».

### ЗАМЕЧАНИЯ К ИСПОЛНЕНИЮ

Знак повторения, кроме случаев, отмеченных особо, указывает на однократное повторение.

Каждая группа длительностей начинается с акцента. Одиночная восьмая исполняется без акцента, как затакт.

Партия свиста исполняется по желанию исполнителя.

Темп следует строго выдержать от начала до самого конца.

Уилсон Т. «Письмо к В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999): интертекстуальность и богатство смыслов в последнем фортепианном произведении Николая Корндорфа

Как и «Письмо» Корндорфа, «Переписка» написана для фортепиано соло. Она складывается из 14 разделов, причем все они помечены в партитуре. Разделы могут исполняться попеременно двумя пианистами; в этом случае на долю каждого пианиста приходится по семь разделов. Общий объем — 1959 тактов (не считая повторений); продолжительность — около 55 минут. Формообразующий процесс в «Переписке» разворачивается на основе значительно более строгих и ясных принципов, чем в «Письме» Корндорфа; центральная формообразующая идея заключается в генерировании композиционного материала посредством варьирования и развития.

Замысел «Переписки» принадлежит живущему в Риге Пелецису. В 1984 году он послал москвичу Мартынову новогоднее музыкальное «приветствие», а затем произведение приняло форму своеобразного музыкального диалога; каждый очередной раздел был создан одним из композиторов в качестве прямого ответа на послание другого. «Приветствие-1» (исходная тема или «базовая единица») написано Пелецисом, а первая вариация — Мартыновым в ответ на оригинал Пелециса; вторую вариацию Пелецис написал в ответ на мартыновскую и т. п. (Иллюстрация 5). Композиторы посылали вариации друг другу по почте, без словесного сопровождения. По мере умножения числа вариаций гармоническая структура произведения усложнялась. В интервью автору настоящей статьи Мартынов пояснил: «Мы были композиторами-минималистами, жившими в разных городах, а после распада Советского Союза и в разных странах. Нам показалось забавным посылать друг другу музыкальные приветствия, где каждое очередное послание являлось вариацией полученной музыкальной идеи»<sup>5</sup>.

Иллюстрация 5. 14 разделов «Переписки» В. Мартынова и Г. Пелециса (завершена в 1997 году).

1	Первое приветствие: Пелецис Мартынову (базовая единица) (такты 1—20)
2	Второе приветствие: Мартынов Пелецису (вариация 1) (такты 21—68)
3	Третье приветствие: Пелецис Мартынову (вариация 2) (такты 69—84)
4	Четвертое приветствие: Мартынов Пелецису (вариация 3) (такты 85—109)
5	Пятое приветствие: Пелецис Мартынову (вариация 4) (такты 110—125)
6	Шестое приветствие: Мартынов Пелецису (вариация 5) (такты 126—157)
7	Седьмое приветствие: Пелецис Мартынову (вариация 6) (такты 158—339)
8	Восьмое приветствие: Мартынов Пелецису (вариация 7) (такты 340—522)
9	Девятое приветствие: Пелецис Мартынову (вариация 8) (такты 523—819)
10	Десятое приветствие: Мартынов Пелецису (вариация 9) (такты 820—1467)
11	Постскрипtum (Мартынов) (вариация 10) (такты 1468—1531)
12	Постпостскрипtum (Мартынов) (вариация 11) (такты 1532—1747)
13	Постпостпостскрипtum (Пелецис) (вариация 12) (такты 1748—1928)
14	Постпостпостпостскрипtum (Мартынов) (вариация 31) (такты 1929—1959)

Хотя исходная идея и базовая единица «Переписки» принадлежат Пелецису, в совместном произведении двух авторов, несомненно, запечатлены прежде всего композиционные идеи и интересы Мартынова. Мартынов сочинил без малого две трети «Переписки», к особенностям которой, помимо минималистского письма, принадлежит такой характерный знак мартыновского стиля, как включение пастиччо в состав постепенно разворачиваемой процессуальной формы. Известно, что с 1983 года Мартынов придерживается философской установки, согласно которой время композиторов кончилось, и реализует художественные концепции постструктуралистской природы, основанные на идее «смерти композитора». Их суть сводится к тому, что при создании нового произведения композитор должен исходить из стилистики музыки прошлого, возможности для оригинального творчества исчерпаны, и у западной музыки нет иного

<sup>5</sup> Интервью, данное Тара Уилсон 1 августа 2004 года в Москве.

будущего кроме так называемого бриколажа — конструирования новых артефактов из обломков уже существующих. Подобные идеи имеют точки соприкосновения с пресловутой аксиомой Ролана Барта о «смерти автора» (см.: [2]). Соответственно «Переписка» — длящийся целый час минималистский процесс, включающий по меньшей мере девять отсылок к другим музыкальным стилям, — представляет собой в высшей степени последовательное воплощение данной установки.

В «Письме» Корндорф не цитирует «Переписку» ни прямо, ни косвенно, но совершенно ясно, что, адресуя свою композицию Мартынову и Пелецису, он в какой-то степени участвует в их «диалоге» и комментирует его. Задача Корндорфа заключается в том, чтобы создать серию интертекстуальных отсылок к ряду взаимосвязанных и все более и более абстрактных концептов: к Мартынову как композитору и философу, к композиторскому стилю Мартынова и к используемым им техникам и, наконец, к эстетике Мартынова и к его художественным идеям. Корндорф вступает в отношения коммуникации не только со слушателем, но и с Мартыновым как своим современником и коллегой по минимализму.

В том, что касается использования конкретных интертекстуальных техник, «Письмо» Корндорфа функционирует как своего рода «мета-произведение», то есть опус о другом опусе; об этом свидетельствует уже само его заглавие. Но у «Письма» есть и другой аспект, относящийся к композиционной технике и философии: это «мета-произведение» о мартыновском подходе к минимализму и о мартыновском идейном багаже. Корндорф применяет прежде всего самую типичную минималистскую технику, своего рода клише репетитивного минимализма: многократное повторение с постепенными добавлениями (аддитивный процесс). Но он использует также приемы, специфичные именно для мартыновской разновидности минимализма; важнейший из них — многочисленные аллюзии на другие музыкальные стили. Будучи основным означающим мартыновского минимализма, данный прием становится важнейшей композиционной идеей опуса Корндорфа, высвечивая принципы мартыновской стилистики. Примечательно, что уже в начале «Письма» Корндорф цитирует минималистскую композицию Мартынова *Come In!* (1985). От этой прямой отсылки к мартыновскому минимализму тянутся нити к двум более отдаленным интертекстам. Во-первых, пьеса Мартынова *Come In!* («Входите!») отсылает к произведению Стива Райча<sup>6</sup> *Come Out* («Убирайтесь», 1966) — одному из ключевых опусов американского минимализма. Под его воздействием Корндорф написал свою более раннюю минималистскую пьесу *Get Out!!!* («Пошли вон!!!», 1995), пародирующую мартыновский стиль; рассматриваемое здесь «Письмо» во многих отношениях является ее продолжением. Далее, использованный в «Письме» прием сопоставления двух «базовых единиц» характерен для ряда произведений Мартынова, включая упомянутую пьесу «Входите!». Отсылку к Мартынову можно усмотреть и в том, что произведение Корндорфа предназначено для фортепиано: ведь именно этому инструменту Мартынов поверяет большинство своих процессуальных форм. Стоит отметить также, что в «Письме» все цитаты, за исключением «Входите!», взяты из фортепианной музыки, что дополнительно усиливает воздействие интертекстуальности.

Наконец, Корндорф трактует Мартынова не только как композитора-минималиста, но и как философа; он стремится обратить внимание аудитории на духовную составляющую мартыновской музыки и мартыновских идей. Первый раздел «Письма», как уже было сказано, содержит две «религиозные» цитаты. Во-первых, в состав базовой единицы А входит фрагмент «Обихода» — собрания православных духовных песнопений, включающего знаменный, болгарский, греческий и киевский распевы. Тем самым Корндорф напоминает о том, что Мартынов — признанный специалист по гимнографии XVI и XVII веков и автор богослужебных произведений. Во-вторых, Корндорф цитирует

<sup>6</sup> В русскоязычной литературе композитор известен по неверной транслитерации как Стив Райх. — Прим. ред.

Уилсон Т. «Письмо к В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999): интертекстуальность и богатство смыслов в последнем фортепианном произведении Николая Корндорфа

сам себя. Как показано на Иллюстрации 6, мотив, появляющийся в первом такте «Письма» и обозначенный мной как «базовая единица Б», взят непосредственно из фортепианной партии «Прославления» (*Glorification*) — третьей и последней части Триптиха для солирующей виолончели и фортепиано, сочиненного в том же 1999 году. Примечательно, что в Триптихе этот мотив входит в состав цитаты. По словам виолончелиста Александра Ивашкина, в первых семи тактах виолончельной партии «Прославления» (исполняемых *pizzicato*) воспроизводится ритм слов православной молитвы «Господи, помилуй». Таким образом, здесь мы имеем еще одну интертекстуальную отсылку к религиозной музыке, а через нее и к Мартынову.

Иллюстрация 6.

Н. Корндорф — Триптих для солирующей виолончели и фортепиано (1997), «Прославление», начало:

Н. Корндорф — «Письмо», такт 1:

В «Письме» имеется еще один заслуживающий обсуждения интертекстуальный аспект — пародия. Пародия определяется как сатирический прием: подражание чужому стилю с гиперболизацией отдельных его сторон, рассчитанной на комический эффект. Удачный образец пародии в творчестве Корндорфа — упомянутая выше композиция 1995 года «Пошли вон!!!». Пародийный характер носят и те отрывки «Письма», где приемы минимализма доводятся до крайности, по-видимому, специально ради того, чтобы высмеять данный стиль. Таково чрезмерное изобилие повторов, в ряде случаев создающее в высшей степени комический эффект. В аскетической строгости базовой единицы Б также есть нечто чрезмерное, производящее впечатление насмешки над идеей минимализма. Между базовыми единицами А и Б нет или почти нет стилистической

связи; тем самым высмеивается или по меньшей мере ставится под вопрос идея стилистической гомогенности, как правило свойственной минималистской форме. Сопоставления этих двух базовых единиц кажутся нарочито несоординированными. Внезапные «вторжения» моментов тишины настолько неуместны, что так же кажутся почти нелепыми. Отметим также преувеличенную театральность произведения: слишком громкую динамику, отрывистые коды, заключительный удар кулаком по клавиатуре. Но особенно примечательна манера использования цитат: они вводятся настолько открыто и, с позволения сказать, бесцеремонно, что ни о какой серьезности не может быть речи. В отличие от Мартынова, приверженного приему пастиччо, Корндорф предпочитает именно прямое цитирование. По сравнению с пастиччо цитата — значительно более открытая и легко идентифицируемая форма интертекстуальности; соответственно она легче ассоциируется с пародией. В связи с этим возникают еще два вопроса. Во-первых, что является для Корндорфа объектом пародирования? И, во-вторых, поскольку сам Корндорф также тяготеет к минимализму, где у него проходит граница между пародией и серьезностью?

Можно предположить, что Корндорф не высмеивает минимализм как определенную эстетическую установку, стиль, форму или технику — ведь он сам на протяжении 1980-х и 1990-х неоднократно проявлял себя как типичный минималист. Можно предположить также, что цитирование или даже пастиччо сами по себе не являются для него объектами сатирического высмеивания — ведь он сам то и дело прибегал к этим приемам на протяжении всей своей творческой жизни. Мне представляется, что Корндорф пародирует и высмеивает не столько минимализм как стиль или технику вообще, сколько тот особенный тип минимализма, который культивирует Мартынов, и, что за этим следует, квази-минималистскую художественную философию Мартынова.

Вместе с тем мартыновский минимализм, сосредоточенный на «бриколаже», может рассматриваться как крайний образец интертекстуальности. Мартыновский минимализм часто подвергается критике, но следует отдать Мартынову должное: он поднимает важнейшие вопросы об оригинальности в музыке, о связи между прошлым и настоящим, о содержимом нашей памяти, о том, как мы слушаем музыку, о семиотических аспектах взаимосвязей между текстом, исполнителем и слушателем. На мой взгляд, «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» — это не только пародия на мартыновский минимализм, но и серьезный эксперимент в области интертекстуальности, где мартыновская модель, по меньшей мере отчасти, служит в качестве средства, помогающего Корндорфу в его собственных, оригинальных композиционных, эстетических, семантических и минималистских поисках. В том, что касается композиционных и эстетических предпочтений, Корндорф и Мартынов существенно отличаются друг от друга; вместе с тем оба композитора тяготеют к одному и тому же кругу постструктуралистских идей. Произведение Корндорфа, с одной стороны, высмеивает мартыновский стиль, а с другой — стимулирует содержательное обсуждение этих идей, затрагивающих глубинную суть современной ситуации в области музыки и искусства вообще.

*Перевел с английского Левон Акопян*

### Литература

1. *Allen G.* Intertextuality. London — N. Y.: Routledge, Taylor and Francis Group, 2006. x, 242 p. (The New Critical Idiom).
2. *Barthes R.* The death of the author // Roland Barthes. Image, Music, Text / selected and translated by S. Heath. N. Y.: Hill and Wang, 1977. P. 142-148.
3. *Kristeva J.* Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art / Ed. by L. S. Roudiez; trans. by Th. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. xii, 306 p. (European Perspectives: A Series in Social Thought and Cultural Criticism).
4. *Stephens J.* Reading the signs: sense and significance in written texts. Kenthurst [N.S.W.]: Kangaroo Press, 1992. 158 p.