

**Ицэнь Лянь**

[214643345@qq.com](mailto:214643345@qq.com)

кандидат искусствоведения, соискатель  
Московской Государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского

**Yicen Lian**

[214643345@qq.com](mailto:214643345@qq.com)

Ph.D. in Art Studies, external Ph.D. student of  
the Moscow State P. I. Tchaikovsky  
Conservatory

## **К проблеме методологии сравнительного искусствознания в контексте музыковедения в мультикультурном мире**

### **Аннотация**

Современный культурно-исторический контекст вызвал к жизни сопоставительные исследования. Прежде всего, это тенденции в культурной политике, направленные против унификации (глобализации) художественных явлений. И если предметом сравнительного литературоведения являются межлитературные диалоги, то таким же образом предметом сравнительного музыковедения должны стать диалоги межкультурные. Главная цель в масштабной перспективе — обнаружить те типологические линии сходства и различия между культурными явлениями, которые словно переступают через границы географических отдаленностей. В данной статье объективную основу сравнимости разнокультурных явлений предполагается искать не в текстах, а в когнитивных основаниях различных культур. Например, если ориентироваться на современное флейтовое искусство в Китае, то речь может идти о выявлении не только стилевых и жанровых моделей, на которые китайские авторы ориентируются, овладевая арсеналом западноевропейского искусства игры на флейте.

### **Ключевые слова**

компаративистика, сравнительное (сопоставительное) литературоведение, сравнительное искусствознание, сравнительная методология в музыковедении, современная китайская музыка для флейты

## **Concerning the problem of comparative art criticism methodology in the context of musicology in a multicultural world**

### **Abstract**

The modern cultural and historical context has given rise to comparative studies. First of all, these are trends in cultural policy directed against the unification (globalization) of artistic phenomena. And if the subject of comparative literary criticism is interliterary dialogues, then in the same way the subject of comparative musicology should be intercultural dialogues. The main goal in a large-scale perspective is to discover those typological lines of similarity and difference between cultural phenomena that seem to transcend the boundaries of geographical distances. In this article, the objective basis for the comparability of different cultural phenomena is supposed to be sought not in texts, but in the cognitive foundations of different cultures. For example, if we focus on flute art, then we can talk about identifying not only the style and genre models that Chinese authors focus on when mastering the tools of Western European art of playing the flute.

### **Keywords**

comparative studies, comparative literary criticism, comparative art criticism, comparative methodology in musicology, modern Chinese music for flute

В последнее время увеличился объем музыковедческих исследований, которые базируются на сравнивающей стратегии. И это вполне естественно, поскольку сравнение является общенаучным методом, который распространяет свое влияние на все науки независимо от того, что является предметом их исследования — окружающий мир или человеческий дух. Огромное количество основанных на компаративистике работ появилось и по той причине, что процессы глобализации, которые охватывают самые отдаленные регионы земного шара, ведут к синхронизации культурных, социальных и экономических явлений в разных местах планеты. Именно этот фактор усиливает интерес к сравнительной диахронии: что было — как стало. Ведь ситуация всеобщей доступности любой информации, в том числе и творческого (художественного) характера, как правило, несет в себе опасность стандартизации культурных моделей и унификации культурно-исторических норм, что может привести к утрате идентичности (национальной, культурной, личностной). В этих условиях понятно и само возникновение компаративистики в литературоведении, лингвистике и сравнительно-историческом языкознании, философии.

О сравнительном искусствознании заговорили недавно. И поначалу исследования в этой области носили спорадический характер. Так, можно упомянуть книгу Г. Орлова «Древо музыки» [8], в которой впервые поставлены многие из тех проблем, что могли бы лечь в основу сравнительного музыкознания. Регулярно в Институте искусствознания проводятся конференции по проблемам искусствоведческой компаративистики, результатом их проведения стали три сборника «Сравнительное искусствознание – XXI век» ([10], [11], [12]), изданных в разные годы. Разброс тем, представленных в коллективном труде, дает представление о неисчерпаемости этой проблематики в современном искусствознании.

Эти сборники, конечно, не могут дать ответы на все вопросы, стоящие перед исследователями межкультурных процессов. Между тем, количество работ только лишь в музыкознании, в которых задействована сравнивающая стратегия, растет с геометрической прогрессией. Особенно это касается китайского музыковедения, которое активно применяет научную лексику и современный европейский теоретический «инструментарий» в изучении национального искусства — как современного, так и традиционного.

Однако, следует заметить, что большинство работ национальных авторов объединяет одна характерная черта: в каждой из них поиск единичного и общего в сравниваемых явлениях начинается как бы с нуля, без оглядки на те методологические разработки в области компаративистики, которые были уже апробированы в смежных с музыкознанием науках. Проявляется эта тенденция прежде всего в абсолютизации аналогий, как правило, лишенных типологических обобщений.

Очевидно, что в настоящее время назрела острая необходимость систематизировать многочисленные стихийно проявляющиеся элементы сравнительной методологии в музыкознании, привести их к некоему общему знаменателю. Следует вывести узкоспециальную сравнивающую стратегию в широкий компаративистский контекст, коррелировав ее отдельные положения с существующими в компаративистике категориями.

В последнее время возник и другой — не сравнительный, а сопоставительный анализ в искусствоведении, что является новым словом в гуманитарном знании. Именно с позиций сопоставления исследуются многие культурные явления Запада и Востока (например, западноевропейского и китайского искусства).

Сопоставительное литературоведение, представленное в трудах литературоведов казанской школы компаративистики (см.: [9]), отделилось от сравнительного литературоведения еще в 90-х годах прошлого столетия. В целом оно декларирует свою позицию следующим образом: нет явлений (и культур) ведущих и ведомых (это один из

известных тезисов литературной компаративистики). В сопоставительном анализе литературные явления разных культур изначально представляются как равные «субъекты» в диалоге.

Проблематика диалога (в последнее время — «полилога») культур в науке XXI века обретает все большую актуальность в контексте современных процессов глобализации. Сегодня диалог понимается не только как возможность, но как обязательное условие развития культуры. По мысли Ю. Лотмана, «любая система живет не только по законам саморазвития, но также включена в различные столкновения с другими культурными структурами» [7, 63]. Глобальными участниками такого взаимодействия становятся цивилизации Востока и Запада, давние контакты которых неуклонно расширяются, обретая новые формы и смыслы. В чём же видятся аспекты корректной сравнимости художественных явлений разных культур?

В данной статье берутся на вооружение различные наработки и сравнительного, и сопоставительного литературоведения, а также сравнительного искусствознания. Но объективную основу сравнимости разнокультурных явлений предполагается искать не на выходе художественной деятельности (в текстах), а в мыслительных, а именно когнитивных, основаниях различных культур.

Благоприятными для межкультурных диалогов являются переходные эпохи в истории стран, когда актуализируются проблемы соотношения традиций и новаторства, национальной самобытности и «чужого» художественного опыта. Таким в культуре Китая стал XX век, который раскрыл это древнейшее государство миру. И самобытная культура раскрылась сама, создавая ранее незнакомые жанры, овладевая новыми стилями и техниками.

Краеугольный камень всех компаративистских штудий — следующая триада: генетические связи (например, становление реализма через романтизм), контактные связи (например, Пушкин — Байрон) и типологические схождения. Веселовский писал, что типологические связи могут возникнуть без непосредственного контакта писателей (авторов). Речь идет о явлениях схожих, но имеющих различное происхождение (подробнее см.: [3]). В. М. Жирмунский называл такие примеры «стадиальными параллелями» или «стадиальными аналогиями (см.: [5], [6]). Литературно-типологические схождения возникают вследствие закономерного развития литературных стилей и направлений. Словацкий учёный-компаративист Д. Дюришин утверждал, что схождения «должны рассматриваться не только на фоне литературных направлений, жанров и жанровых форм, но в то же время и под углом зрения таких слагаемых художественного произведения, как идейно-психологическая направленность, характеристика персонажей, композиция и сюжетосложение, мотивы, образная система, художественные приемы и средства, элементы метрической организации и прочие компоненты произведения» [4, 117-118]. Конечно, сравнительное музыкознание должно интересоваться именно такими схождениями, а не контактными, потому что в наш век информационной общедоступности, когда любая премьера становится известной в течение нескольких часов (или в режиме online), говорить о необходимости контактов не приходится — они подразумеваются априори. Вследствие этого гораздо эффективнее было бы теоретически обосновать, что именно исследование типологических схождений может быть достойным ответом на очевидное засилье проблемы интертекстуальности в исследовательских установках искусствоведов.

Особо следует отметить, что актуальна многовекторная стратегия использования гуманитарных методологий, имеющих потенциал применения в сравнительном искусствознании. Например, говоря о типологических схождениях, нельзя не упомянуть те видоизменения, которые произошли в лингвистической теории жанра, и которые пока почти никак не отразились в отечественной музыкальной теории<sup>1</sup>. Дело в том, что в 1990-е

<sup>1</sup> Можно отметить только статьи А. А. Амраховой [1] и А. С. Тепловой [13].

годы в западном литературоведении утвердилась точка зрения, что жанр, подобно концепту и фрейму, является «формой познания и концептуализации действительности» («form of knowing and conceptualizing the world» [15, 246]).

Американский литературовед Майкл Синдинг высказывает мнение, что жанры, как и когнитивные модели, подвижны и допускают вариативность внутри некоторых структур, и лучше всего их интерпретировать как нежестко структурированные категории [16, 184]. Эта установка позволяет объяснить, как те или иные тексты могут отклоняться от определенных жанровых характеристик и, тем не менее, признаваться представителями того или иного жанра. Понятно, что на заре становления компаративистики главенствовал совершенно другой взгляд на жанры, которые исследовались с точки зрения родовидовых классификаций, а не фреймовых уподоблений. Этот методологический поворот также должно учитывать сравнительное музыковедение.

В качестве иллюстрации проведем небольшой анализ сочинения китайского композитора Чжана Чуань Хао «Bridge to Faraway» для флейты, сопрано и альт-саксофона на предмет нахождения элементов сравнивающей стратегии. Сочинение Чжана Чуань Хао в образном отношении напрямую связано с впечатлениями от его пребывания в Калифорнии. По словам композитора, стоя на мосту трассы Highway One, он вспоминал свою родину. Тихий океан, впечатляющий своим величием, мощью и силой, выступил в его сознании в роли символа объединения стран, континентов и разнообразных культур, своего рода мостом между ними. Подобным образом и пьеса «Bridge to Faraway» представляет собой диалог двух инструментов или, шире, двух цивилизаций (западной и восточной), между которыми проложен «мост» — музыка как невербальное высказывание.

Работа с тембром инструментов, включающая изящные звуковысотные манипуляции, введение человеческого голоса, применение шумовых эффектов — важнейший, но не единственный род средств выразительности в данной пьесе. Определенная драматургия прослеживается и в фактурном отношении, и в смене мелодико-ритмических идей, и в поступательном развитии динамики и регистров. Музыкальная ткань пьесы организована весьма изобретательно: она сегментирована разными типами фактуры (сменяются имитационно-полифонический, контрастно-полифонический, гетерофонный, гомофонно-гармонический, монодический типы фактуры) и динамики (помимо традиционных *crescendo* и *diminuendo* — затухание звука до предела).

Именно из совокупности тембровых, ритмо-мелодических, фактурных, динамических приемов и их смены складывается форма произведения. Ее композицию можно представить в виде следующей схемы (Таблица 1).

Таблица 1. Структура пьесы Чжана Чуань Хао «Bridge to Faraway».

Сегмент	A	B	C	D	E	B <sub>1</sub>	F	G	E <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>
Номера тактов	1-7	8-19	20-24	25-34	35-49	50-57	58-69	70-86	87-97	98-108

Алгоритм смены сегментов — череда контрастных «эпизодов»: статичных и динамичных, со своего рода мелодической кульминацией (сегменты C и E, именно здесь включается человеческий голос). Тем не менее, за самой этой периодичностью прорисовывается иная пространственная конструкция — с чертами концентричности (возвращение в финале в обратном порядке сегментов E и A). Таким образом, композицию можно отнести к разряду тех форм, которые принято называть «индивидуальными проектами». Но «индивидуальные проекты» сейчас создают многие композиторы. Какие же здесь могут быть критерии сравниваемости? Шире — существуют ли вообще критерии сравниваемости для разновидности музыкальной композиции, претендующей на неповторимость?

Как было показано в статье А. Амраховой, в недрах творчества одного композитора нередко существует привязанность к одним и тем же когнитивным моделям (например,

бинарности — у Губайдулиной, образа-схемы — у С. Шаррино, фрейма — в творчестве Х. Лахенмана) [2]. Можно предположить, что когнитивные модели используют и другие современные композиторы.

По словам Чжана Чуань Хао, человеческий голос выступает в произведении в роли своеобразного «моста», связывающего различные по тембру звучания флейты и саксофона. Кроме того, ряд буквенных обозначений сегментов в схеме произведения дает возможность понять, что, несмотря на отсутствие традиционных критериев формообразования, композицию пьесы делает цельной и логически выверенной образ-схема моста. На эту образную модель работают: наличие вступления и заключения, репризность и вариационность (в измененном виде повторяются сегменты А, В и Е), сопоставление условно «устойчивых» (статичных) и «неустойчивых» (динамизированных) частей формы, а также основной тон *cis*, который подтверждает свое главенство в конце пьесы при варьированном повторении А (А<sub>1</sub>).

У Э. Денисова, в творчество которого большое количество произведений для флейты, исследователи также обнаруживают тягу к индивидуальным проектам. Но он мыслит конструкции своих опусов все еще ориентируясь на классическую типологию, даже если сходство было самое эфемерное (подробнее см.: [14]).

Таким образом, сравнительный анализ формообразования во флейтовых произведениях Э. Денисова и произведения Чжан Чуань Хао, показывает, что разница здесь не столько в культурных (национальных) традициях, сколько в типологической и генетической принадлежности композиторов к разным культурным формациям. Если в творчестве Э. Денисова ещё просматриваются какие-то композиционные аллюзии с классическим формообразованием (будь то старосонатная форма или векторная композиция в духе Р. Вагнера), то у китайского композитора, чьё творчество уже можно отнести к эпохе пост-постмодернизма, таких аналогий с классическими структурными моделями нет, а основу композиции являет собой когнитивная модель в виде образ-схемы моста. Подобного рода формообразование характерно для следующего после Э. Денисова поколения композиторов, таких как, например, Д. Курляндский или А. Хубеев.

Приведенный пример показывает, что в настоящее время основополагающая проблема сравнительного музыкознания видится в необходимости систематизировать многочисленные стихийно проявляющиеся элементы сравнительной методологии в музыкознании, привести их к некоему общему знаменателю. Особая задача видится в том, чтобы узкоспециальную сравнивающую стратегию ввести в широкий компаративистский контекст, коррелировав ее отдельные положения с существующими в компаративистике категориями.

Актуальность разработки сравнивающей методологии в музыкознании обусловлена новыми тенденциями, возникшими в последнее время. В настоящее время появились художественные феномены, которые невозможно исследовать с позиций одного вида искусства: это и сотворчество композиторов и художников, авторов компьютерной графики в жанрах мультимедиа, и синтез разных культур в эпоху глобализации. Для исследования этих тенденций необходим новый инструментарий исследовательской деятельности, который должен быть основан на мотивированном комплексе методологических приемов. И тут музыкознанию неоценимую помощь может оказать сравнительная методология, которая уже на протяжении двух столетий, по-разному называясь (компаративистика, сравнительное искусствознание, интермедиальные исследования), но постоянно расширяя свое предметное поле и методологическую базу, становится все более универсальной, словно подтверждая на научной ниве афоризм, который прошел сквозь века: «Все познается в сравнении».

## Литература

1. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 18-29. URL: [https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016\\_3%2815%29\\_3\\_Amrakhova\\_genre.pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrakhova_genre.pdf) (дата обращения: 28.02.2023).
2. Амрахова А. А. Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции // Журнал Общества теории музыки. 2022. № 3 (39). С. 14-25. URL: [https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2022\\_3\\_%2839%29\\_2\\_Amrakhova\\_Classification\\_modern\\_composition\\_0.pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2022_3_%2839%29_2_Amrakhova_Classification_modern_composition_0.pdf) (дата обращения: 28.02.2023).
3. Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / [авт. ступ. ст. и коммент., сост. тома И. О. Шайтанов]. М.: РОССПЭН, 2006. 685 с. (Российские Пропилеи).
4. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. С. 117-118.
5. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса / Акад. наук СССР, Сов. ком. славистов. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1958. 145 с. (IV Международный съезд славистов. Доклады).
6. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: курс лекций / под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской; вступ. ст. З. И. Плавскина. Изд. 3-е. М.: URSS, 2009. 461 с.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2000. 704 с.
8. Орлов Г. А. Дерево музыки / [Предисл. М. Друскина]. СПб.: Сов. композитор; Вашингтон: Санкт-Петербургское отделение, 1992. 408 с.
9. Сравнительное и сопоставительное литературоведение: Хрестоматия / Сост.: В. Р. Аминова, М. И. Ибрагимов, А. З. Хабибуллина. Казань: ДАС, 2001. 390 с.
10. Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов / Российский институт истории искусств [ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. СПб.: РИИИ, 2014. 160 с.
11. Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 2: Статьи и материалы II Международного конгресса «Орловские чтения: Актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания», 1–3 декабря 2014 г. / Российский институт истории искусств; [ред.-сост. Д. А. Булатова; отв. ред. И. В. Мациевский]. СПб.: РИИИ, 2021. 326 с.
12. Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 3: Статьи и материалы III Международной конференции «Орловские чтения», 15–16 октября 2018 г. / Российский институт истории искусств [ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. СПб.: РИИИ, 2021. 310 с.
13. Теплова А. С. В поисках жанровых границ мотета (по следам монографии Джули Камминг) // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 3 (35). С. 31-45. URL: [https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2021\\_3\\_%2835%29\\_4\\_Teplova\\_Cumming\\_Du\\_Fay..pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2021_3_%2835%29_4_Teplova_Cumming_Du_Fay..pdf) (дата обращения: 28.02.2023).
14. Холопов Ю. Н. Денисов и музыкальные формы // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929–1996) / Ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 1999. С. 35-51.
15. Newsom C. A. Pairing Research Questions and Theories of Genre: A Case Study of the Hodayot // Dead Sea Discoveries. 2010. Vol. 17. No. 3: Rethinking Genre: Essays in Honor of John J. Collins. P. 241-259.
16. Sinding M. After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science // Genre. 2002. № 5. P. 181-220.