

RU

## «Пропевень о проросли мировой» Бориса Филановского: музыкальное прочтение поэмы Павла Филонова

Красов В. В.

**Аннотация.** Статья посвящена анализу вокально-симфонического творчества Б. Филановского. Цель исследования – раскрыть особенности композиторского письма на примере сочинения «Пропевень о проросли мировой». В статье отмечается, что в основе музыкальной композиции лежит поэтический первоисточник – поэма Павла Филонова. Научная новизна обусловлена тем фактом, что «Пропевень о проросли мировой» Бориса Филановского впервые рассматривается в аспекте взаимодействия литературной основы и техник композиторского письма. Впервые сочинение Б. Филановского специально исследуется комплексно с точки зрения жанровой специфики, стилистических черт, технических особенностей исполнения. На основе поэтического произведения Б. Филановский, сохраняя классический тип оратории, сложившийся в творчестве Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, с номерной структурой, создает сложнейшую вокально-симфоническую композицию, насыщенную новаторскими исполнительскими приемами. В результате исследования обосновывается тот факт, что рассматриваемое хоровое сочинение становится важнейшим в контексте вокально-симфонического творчества композитора.

EN

## “Singing about the germination of the world” by Boris Filanovsky: Musical reading of Pavel Filonov’s poem

V. V. Krasov

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the vocal and symphonic creativity of B. Filanovsky. The purpose of the study is to reveal the features of composer’s writing using the example of an composition “Singing about the Germination of the World”. Scientific novelty is due to the fact that Boris Filanovsky’s “Singing about the germination of the world” is considered for the first time in the aspect of the interaction of the literary basis and techniques of compositional writing. The work of B. Filanovsky is specifically studied in a comprehensive manner from the point of view of genre specifics, stylistic features, and technical features of performance. Based on the poetic work, B. Filanovsky, preserving the classically established type of oratorio with a numbered structure, creates a complex vocal-symphonic composition, rich in innovative performing techniques. As a result of the study, the fact is substantiated that the choral composition under consideration becomes the most important in the context of the composer’s vocal and symphonic creativity.

### Введение

Развитие современного искусства тесно сплетается с течением времени, синтезируя в себе более новаторские и авангардные формы различных жанров. «В последние десятилетия авангард стал одним из явлений, “возвращенных” в историю отечественной культуры» (Черницов, 2002, с. 4). Как показывает современная исполнительская практика, авангард сегодня заключается в поиске новых выражений творческой мысли посредством многочисленных связей между видами искусства (Высоцкая, Григорьева, 2014).

Данная идея не нова, т. к. синтезированные черты уже находили свое отражение в творчестве многих мастеров XX века. При этом художник, в широком смысле, создавал не только многоплановую структуру, сплетая жанры, но и пробовал свои силы в отдельных видах искусства, порой не имеющих к своему направлению прямого отношения (Бавильский, 2014; Боулт, Мислер, 1990).

В начале XXI века, в эпоху Нового авангарда, как и почти столетие назад, у различных авторов возникает интерес к нахождению других измерений мира. Поиски новых реалий порождают изучение человеческой психики и восприятия с целью пересмотра отношения к окружающему миру. В этом ракурсе особенно выделяется композиторское творчество Бориса Филановского – одного из самых авангардных, интересных,

радикальных и активно действующих сейчас композиторов, члена Союза композиторов России, а также группы композиторов Сопротивление Материала (CoMa).

Несмотря на то, что к настоящему моменту современными композиторами, работающими в данном направлении (кроме Бориса Филяновского, назовем имена Алексея Сюмака, Алексея Сысоева, Бориса Юхананова, Насти Хрущёвой), создано немало произведений, данная тема, а именно стилевые особенности отечественного музыкального авангарда начала XXI века, не нашла широкого отражения в отечественном музыкознании. Поэтому изучение индивидуального композиторского стиля Бориса Филяновского, как представителя авангардного направления в отечественном музыкальном искусстве начала XXI века, с позиций музыкальной науки и исполнительской практики актуально.

Задачи данной статьи заключаются в раскрытии стилистических особенностей композиторского письма Бориса Филяновского на примере сочинения «Пропевень о проросли мировой». Среди них:

- выявить роль русского авангарда в целостной системе отечественного музыкального искусства на современном этапе;
- обозначить этапы творческой биографии Б. Филяновского;
- представить жанровую панораму сочинений Б. Филяновского;
- определить семантические и структурные особенности поэтического наследия П. Филонова;
- выявить связь нового, «синтетического» художественного смысла между литературной поэмой П. Филонова и музыкальной композицией Б. Филяновского «Пропевень о проросли мировой»;
- изучить жанрово-стилевые особенности сочинения с точки зрения исполнительского состава, драматургии и архитектоники, техники композиторского письма;
- раскрыть специфику исполнительских инструментальных и вокально-хоровых приемов.

Теоретическая база работы состоит в совокупности научных исследований, посвященных вопросам развития современной отечественной музыки. В первую очередь это основополагающие труды М. С. Высоцкой и Г. В. Григорьевой (2014), С. М. Слонимского (2014), а также диссертационное исследование Н. В. Кошкаревой (2007), в котором рассмотрены основные параметры современной хоровой композиции. Затем следует корпус работ по изучению стилевых особенностей русского футуризма (Красицкий, 1999), художественного наследия П. Филонова (Ершов, 1999; 2023; Махов, 2014; Мосякин, 2014; Черницов, 2002). Также были изучены воспоминания современников о П. Филонове (2006b), его переписка с родственниками и учениками.

Методы исследования: 1) системный подход, позволяющий рассмотреть вокально-симфоническое творчество Б. Филяновского как совокупность художественных, эстетических, литературных и музыкальных элементов, вступающих в многообразные связи и отношения между собой; 2) комплексный метод исследования, включающий различные аспекты искусствоведения, литературоведения и хороведения.

Практическая значимость. Данное исследование имеет не только теоретическую, но и практическую направленность. Материалы, представленные в данной статье, могут оказаться полезными в ходе освоения новых инструментальных и вокально-хоровых приемов, входящих в широкий круг профессиональных компетенций музыканта-исполнителя XXI века.

Материалами для данной статьи послужили партитура Б. Филяновского «Пропевень о проросли мировой», одноименная поэма П. Филонова, литературное наследие В. Хлебникова, дневники П. Филонова и воспоминания его современников, интервью с композитором Б. Филяновским, буклет Международного фестиваля «Другое пространство»:

- Беляев А. Борис Филяновский: «Отношение нельзя сымитировать» // Играем с начала. 30.09.2016. <https://gazetaigraem.ru/article/5593>.
- Другое пространство: буклет VI Международного фестиваля актуальной музыки / ред.-сост. И. Овчинников. М., 2018.
- Филяновский Б. Пропевень о проросли мировой: партитура. М., 2018.
- Филонов П. Н. Дневники. СПб.: Азбука, 2006а.
- Филонов П. Н. Художник. Исследователь. Учитель: в 2-х т. М., 2006b. Т. 2.
- Филонов П. Н. Пропевень о проросли мировой. Пг.: Журавль, 1915.
- Хлебников В. В. Неизданные произведения. М., 1940.

Многие наблюдения и выводы сделаны благодаря непосредственному участию автора статьи как солиста в мировой премьере сочинения в Концертном зале имени П. И. Чайковского (г. Москва) 28 ноября 2018 года.

## Обсуждение и результаты

Борис Филяновский (род. 1968) – уроженец Петербурга, выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классу композиции Б. И. Тищенко. В основном внимание композитора сосредоточено на инструментальных композициях, в которых претворяются эксперименты мастера в отношении специфических приемов игры. К этому числу относятся следующие сочинения: «Стихии, каре трансцендентных этюдов» (2000) для виолончели с двумя смычками, «Concerto di forza» (2002) для фортепиано и оркестра, «Rheos» (2003) для струнного трио и фортепиано, «Aerra» (2004) для скрипки и фортепиано, «Dramma muto» (2005) для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, «Aalto functions» (2008) для кларнета/бас-кларнета, виолончели и аккордеона.

Помимо инструментальных сочинений, Б. Филановский пишет вокальные композиции. Любопытной гранью творческого таланта являются его способности в области экстремального вокала. С 2005 года он выступает как певец и чтец. Экстремальный вокал принято ассоциировать с определенными видами фонации, при которых нарушаются классические устои, ввиду «неблагозвучности» на слух и некой парадоксальности. Такой тип приобретает популярность в связи с современными тенденциями в академической музыке, а именно слиянием и широким развитием разнообразных современных жанров и стилей. Композитор создает для голоса следующие композиции: «O ignis Spiritus Paracliti» (2001) – гимн для контртенора, 2 теноров и баса (текст: Хильдегарда фон Бинген), «Лесвет сеньмы» (2002) – 17 текстов Анны Альчук в 23 частях для сопрано и 7 инструментов, «Дыхательные упражнения» (2004) на тексты Генриха Сапгира для 3-октавного мужского голоса, скрипки и бузуки, «Некоторое количество разговоров» (2004) на тексты Александра Веденского для контральто и 8 исполнителей, «Слова и пробелы» (2005) для мужского голоса и 9 исполнителей (текст: документальный), «Нормальное» (2005) для голоса и ансамбля (текст: Владимир Сорокин), «Ursonate» (2007) – инструкция для трех импровизирующих исполнителей и live electronics (текст: Курт Швитцер), «Маленькая ночная серенада» (2009) для сопрано и пианиста (текст: Лев Рубинштейн). Также у Б. Филановского был опыт в кинематографии – «Маленький крысиный концерт» (2003) – музыка к мультфильму Ладислава Старевича «Крыс городской и крыс деревенский» для духовых, фортепиано и бас-гитары.

Довольно долгое время прожив в России, после 2010 года композитор переезжает в Берлин, где организует музыкальные проекты и авторские вечера. В Берлине создается опера «Сверлийцы», удостоенная премии «Золотая маска», премьера которой состоялась 8 июня 2015 года в Москве. Это удивительная работа, «оперный сериал по одноименному роману Бориса Юхананова о фантастической Сверлии – стране, существующей параллельно земной реальности и пребывающей одновременно в трех временах: прошлом, настоящем и будущем» (Сверлийцы. Оперный сериал в пяти вечерах и шести композиторах. Режиссер: Борис Юхананов. Электротheater Станиславский. 2015. <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/538>). Работа Б. Филановского стала одной из пяти частей масштабного цикла. Также композитор пишет «La Machine Fleuve» (2011–2012) с художником Арно Фабром. «Это необычное произведение, так как здесь играют музыкальные автоматы, приводимые в движение велосипедистом» (Беляев, 2016). Само произведение исполняется на перфокартах.

Поиск новых путей самовыражения приводит композитора и к народной музыке. Б. Филановский говорит об этой творческой ветви как об основе для каждого композитора, который должен знать традиции и стили игры разных народов (Беляев, 2016). Например, в его сочинении «Cantus With Cleansing» (2016) на текст американского поэта Юджина Осташевского для семи балканских гуслей претворена живая балканская традиция Сербии и Черногории. «Балканские гусли – это не гусли и не цимбалы, это струнный инструмент с одной струной, на котором играют смычком, держа его вертикально» (Беляев, 2016). В данном сочинении музыканты настраивают инструменты под тесситуру своего голоса. Важно, что они сами одновременно и поют, и играют. По словам Б. Филановского, «для исполнения были подобраны семь гуслиаров-певцов (три девочки, четыре мальчика) так, чтобы максимально представить низкие, средние и высокие голоса и чтобы вертикаль была выстроена по высоте – “лесенкой”» (Беляев, 2016). В целом образуется «безумный» микротоновый звукоряд, в котором примерно просчитаны звуковысотные контуры. Интересен стиль письма данной партитуры, где выписаны не ноты, а что-то вроде табулатуры и ранней нотации Гвидо Д’Ареццо (Беляев, 2016).

Борис Филановский говорит о себе как о человеке, который не опирается на определенные стили, постоянно меняется и не знает, что будет дальше. В зрелом творческом периоде, примерно с 2000-х годов, он особенно активизировался в поисках авангардных техник композиторского письма. К числу сочинений данного периода относится «Пропевень о проросли мировой» (2018) для симфонического оркестра, хора, восьми солистов, аккордеона и расширенной скрипки (введение такой пары инструментальных солистов уже возникало в творчестве Б. Филановского в «Полифонии»). «“Расширенная” – то есть с лукообразного смычка свободно свисает прядь струн и степень натяжения их регулируется солистом. Такое свободное натяжение дает возможность извлекать звуки с двух, трех и даже четырех струн разом» (Беляев, 2016).

Б. Филановский создал свое сочинение по заказу Владимира Юровского для фестиваля актуальной музыки «Другое пространство» в 2018 году. Композитор прочел данный текст еще в 1999 году, когда вышла книга «Поэзия русского футуризма» (Красицкий, 1999), и через два года возник замысел написания музыки на данный сюжет. Но воплощение это случилось лишь спустя долгое время, по идее В. Юровского, который был воодушевлен данным замыслом.

Мировая премьера «Пропевня» состоялась 28 ноября 2018 года на VI Международном фестивале актуальной музыки «Другое пространство». Исполнители: Государственный академический симфонический оркестр России имени Е. Ф. Светланова; ансамбль солистов Questa Musica (Людмила Михайлова, Мария Грилихес, Алёна Парфенова, Дарья Хрисанова, Дмитрий Волков, Николай Басов, Владимир Красов), художественный руководитель – Филипп Чижевский; Камерный хор Московской консерватории, художественный руководитель – Александр Соловьев; солисты Владислав Песин (скрипка), Сергей Чирков (баян); художественный руководитель фестиваля и дирижер – Владимир Юровский.

По признанию Б. Филановского, изначально заголовком к его сочинению должно было быть название «Поле битвы», именно в значении жанра (Другое пространство, 2018, с. 7). Это стало бы новым шагом к освоению и преобразованию ораториального стиля. Но впоследствии автор определяет жанр «Пропевня» как ораторию, так как все составляющие компоненты партитуры (архитектоника сочинения и состав исполнителей) выстроены в соответствии со структурой произведений этого типа.

Композитор взял за основу текст первой части книги «Пропевень о проросли мировой» – единственного поэтического опыта русского живописца, одного из наиболее выдающихся представителей отечественного авангарда, теоретика аналитического искусства Павла Филонова (1883-1941). «Пропевень» – значит петь, «проросль» – расцвет (философский и биологический), «мировой» – всеобщий. Исчерпывающее обоснование «трактовки» названия как «Песнь о мировом расцвете» дано Дж. Э. Боултом и Н. Мислер (1990).

Как отмечает М. А. Черницов, «действие “Пропевня” разворачивается одновременно в двух системах координат: в конкретной исторической и в космической. В поэме описывается реальное историческое событие периода Первой мировой войны (кампания 1914 года)» (2002, с. 109), в котором сам Павел Филонов «принимал участие и получил опыт революционной деятельности на посту избранного солдатами председателя военно-революционного комитета Отдельной Балтийской морской дивизии, однако после демобилизации в 1918 комиссаром от искусства не стал» (Пронина, 2012).

«Вторая система координат (космическая) гораздо сложнее. Здесь нет пространства в его географическом понимании, нет деления на страны и народы, существует единое пространство Божьего творения» (Черницов, 2002, с. 110).

Композиция структура «Пропевня» – 22 номера, следующих без перерыва. Преобладают сквозные формы, где происходят непрерывные преобразования. Части неоднородны по форме, строению и протяженности (от 1 до 6 минут), при этом в каждой можно отметить неординарность тембровых решений, насыщенность оркестровой и хоровой фактуры.

В данном сочинении Б. Филановский драматургически разделяет функции восьми солистов и хора, поручая им, соответственно, личный и внеличный поэтический текст. Хор – огромная человеческая масса, даже биомасса. Сквозь такое разделение образ П. Филонова проступает как фигура «наблюдателя» (в том смысле, в котором этот термин употребляется в теории относительности, квантовой науке и других разделах физики), то есть природа вещей – образы, которые наблюдает и передает автор текста, – выступает в таком виде, в котором она выявляется благодаря способу восприятия реальности художника. В композиционном плане чувствуется разделение мрачных образов дьявольского мира и светлых черт главных героев.

Взаимодействие между группами исполнителей подчинено общей драматургии. Главными «персонажами» попеременно становятся все действующие группы: солисты, хор, оркестр. Звучание шести валторн, вступающих поочередно, обрамляет форму сочинения. Это картина застывшей Вселенной и Высшего разума. Затем, словно заимствуя приемы киноискусства, Б. Филановский меняет «ракурс» композиции: дальний план (взгляд на Землю из космического пространства) сменяется чередой общих планов (место действия, люди в определенной ситуации). На протяжении всего повествования неоднократно возникает мотив природы как идея о жизненном начале, присутствующая во всем.

Композитор создает тип вселенского пространства. Музыка производит впечатление клубящейся ткани, хаотичного зарождения, сквозь которое прорезается построение, напоминающее тему. Этот мотив впоследствии вновь возвратится в финале сочинения, придавая форме завершенность. Б. Филановский использует средства контрапункта, но не одиночных партий, а утолщенных слоёв.

Состав исполнителей включает хор, певцов-солистов и оркестр. Основу оркестра составляют струнные смычковые инструменты и группа continuo (клавесин, орган, контрабас). Также использованы духовые и ударные, эпизодично вводятся редкие и изысканные инструменты (арфа, лютия, виола да гамба и др.). Оркестр четверной, где струнные разделены на два оркестра. Партии инструментов являются важным средством развития сюжета, передают колорит, настроение, обстановку, символизируют идеи.

В своей книге «Шмоцарт» композитор так описывает концепцию оркестровки: «Огромная (40+ минут) гармоническая инвенция с тягучими полями омнигармонии, высокой репетитивностью и целиком функциональным, без тембровых раскрасок, оркестром. В нем, например, вообще нет ударных, и это при четверном составе деревянных духовых, 6 валторнах, 4 трубах и 4 тромбонах. Покажите мне современную (да и несовременную) партитуру для подобного состава, в которой не было бы ударных. Но я думаю, что их отсутствие – дело естественное и даже в каком-то смысле корневое. Ведь ударные в основном заточены на звуковое событие, то есть на звук короткий и/или без определенной высоты. А я имел дело с текстом Филонова, и он полностью противоположен концепту события. <...> Ударные полезны, когда нужно усложнить структуру, будь то вертикаль, диагональ или вообще звучащая пауза. А у меня получилось, что структуру нужно, наоборот, постоянно обнажать, чтобы дать хоть какой-то шанс ее услышать» (Филановский Б. «Шмоцарт». Фрагмент книги // Культурная эволюция. 22.03.2020. <https://www.yarcenter.ru/articles/culture/literature/texts/boris-filanovskiy-shmotsart-fragment-knigi/>).

В поэме П. Филонова «усиление интереса к комбинаторной поэзии, прежде всего, связано с осмыслением внешней и внутренней формы слова. Важное место в данном контексте занимает символизм. Несмотря на то, что символисты разрабатывали идеи формы и содержания, это порой приводило к другой крайности – интерес к непознаваемому, иррациональному, мистицизму и эзотерическим представлениям о поэтической технике» (Чудасов, 2009, с. 8).

П. Филонов, разбивая слово на отдельные элементы (слог, буква, звук), собирает его заново, что впоследствии образует смысловые «сдвиги» (Красицкий, 1999). И. В. Чудасов выделяет следующие приемы: пропуск букв (гляда – взгляда, старинны – старинный, верн – верен, земь – земля); добавление или пропуск морфем (открытно – открыто, орыданья – рыданья); замена одних морфем другими (открытно – открыто), намеренные орфографические ошибки, в том числе и придающие слову новый смысл (оцалован – целован). Для достижения динамики автор иногда сокращает слово, отбрасывает его часть, произвольно заменяя более короткой. При этом смысл слова остается узнаваемым (мольб – молитв, осиро – сиротливо) (Чудасов, 2009).

П. Филонов часто прибегает к приему сложения в образовании новых слов (коленоземн родень – рождён по колено в земле, тайнобраньем живобого – тайным прикосновением живого Бога; железохватка, зубовногнил, юнолик, открытоспин, тихозов), а также сам придумывает новые слова (сырожабень, жароглоты, волнозвёзды, неболетунь, ротоносит) и т. д. Он пренебрегает и правилами синтаксиса. Знаков препинания нет принципиально, что создает впечатление сплошного единого текста, разбитого на голоса. Наблюдается особая связь сочинения с религиозной традицией, «отсутствие пунктуации создает монотонный, усыпляющий эффект, превращая текст в некую религиозную службу или обряд» (Боулт, 1990). Путем модифицирования слова П. Филонов представляет суть предметов «изнутри» и вследствие этого достигается обретение новых смыслов. Значения становятся зашифрованными, иными, и тогда музыка «высвечивает», раскрывает семантику слова. Недаром художник дает установку на музыкальное прочтение в названии поэмы, где «*пропевень*» значит «*петь*».

Уникальный поэтический текст П. Филонова потребовал особого подхода Б. Филановского к музыкальной композиции. По словам композитора, «чтобы не ослабить запредельную экспрессию текста, не столько озвучивал его, сколько старался иметь в виду живописную манеру автора» (Другое пространство, 2018, с. 7). В своем сочинении Б. Филановский музыкально отстраняет слово, так как тексты самодостаточны в своей структуре. Композитор избегает каких-либо красок и оценок, при этом насыщает партии развитой колористикой. Например, примечателен один из эпизодов, где мир, окутанный сном и тьмой, пронизывают лучи («*икс-лучи ткнули нетленно*» – здесь и далее произведение Павла Филонова цитируется по партитуре Бориса Филановского (2018, с. 3)). Точечные ритмические структуры в оркестре, штрих *staccato*, мелкие длительности партий солистов, дробление текста (на несколько фигураций приходится одна буква слова) как «частицы света», «рентгеновские нити» пронзают звуковое пространство.

Свет озаряет земной шар, покрытый трупами и частями разлагающихся тел («*тлени забрачье расторжили*»). Смерть в оратории трактуется как апокалипсис. Б. Филонов создает яркий образ абсолютного зла, в описании которого присутствуют библейские и фольклорные мотивы: «...*цензор неба дрёмая ржа ковнем перештопана в свинью*». Композитор обрамляет эту часть сольным проведением скрипки. В оркестре вводит тремоло как изображение «скрежета» злобного оскала темных сил. Таким же приемом он выделяет образ «Баварского короля», который лязгает зубами. В этом эпизоде тремоло в сочетании с нестабильной высотой звуков в вокальных партиях слышатся как «истеричный» смех обитателей дьявольского мира. Призыв старонемецкого короля («*Возжемте свеч Дьяволу Бойни Железобетонной*») поручен женским голосам. Угловатая мелодия с широкими скачками исполняется в народной открытой манере. Б. Филановский часто вводит этот стиль вокальной подачи, периодически дополняя ее слышимым вдохом и штробасом. В таком сочетании ярко представляются мрачные и ужасающие образы сил зла.

Другой пример взаимодействия текста и музыки проявляется в семнадцатом номере («*Пушечное обедание*»). За счет ломаного движения мелодических линий, состоящих из широких интервалов (малая и большая ноты, малая и большая децимы), одновременного вступления хоровых партий, а также акцентированного произнесения текста возникает практически зримый эффект вылетающих из пушек ядер.

В целом музыкальная композиция основана на сонорной технике. Сотканная из множества голосов фактура эволюционирует в пространстве. Воплощение композиторского письма вызывает ощущение выворачивания музыкального пространства, скручивания и раскручивания путем диагонального вступления голосов, введения частой потактовой переменности метронома и метрики, «раскачивания» музыкальной ткани, «растягивания» и «сжимания», как будто это осязаемое вещество, поддающееся трансформации. Музыкальная ткань распадается на фактурные слои, каждый из которых, в свою очередь, – на группу горизонтальных линий и одновременно – на ряд вертикальных комплексов, составленных друг за другом.

Музыкальная материя развивается естественно, проявляются черты полистилистики, минимализма и пуантилизма, преобладают как изогнутость мелодических линий, так и линейность развития. Амплитуда заполнения гармонического пласта то сужается до прозрачных, «пустых» созвучий, то расширяется до насыщенных, сложных, наполненных слоев.

Насыщение партитуры шумовыми эффектами расширяет звуковой ряд и обогащает композицию. Использование широкого ряда эффектов появляется вследствие ощущения исчерпанности, желания композитора разорвать «классические» рамки, чтобы выстроить что-то новое и по-своему.

Шум перестает быть шумом, так как он структурирован и включен во временную организацию. Обновление исполнительской техники путем введения авангардных приемов игры и особых эффектов необходимо для выражения композиторского замысла. В ходе поиска необычных звуковых эффектов и использования различных исполнительских приемов происходит своего рода расширение физико-акустических возможностей инструмента, его тембровой насыщенности, полетности и красочности.

Метрическая группировка непредсказуема и меняется почти в каждом такте, порой возникают целые пласты потактовых смен, за счет которых развитие музыкальной мысли приобретает хаотичные и неупорядоченные пути. Ритмическая многоплановость пронизывает всю структуру сочинения и никак не привязана к регулярному метру и к метру текста. Словесное ударение порой приходится на разные доли, сильные и слабые. Композитор часто использует произвольное деление длительностей – квинтоли, септоли, вводит сложные сочетания метроритмических фигур. Зачастую ритмические структуры целых пластов накладываются друг на друга, где каждая группа имеет свое личное пространство и ритм, но при этом темпы каждого такта подчинены единому метроному. За счет такого разнообразия фактура весьма усложняется и приобретает очертания хаотичного движения, неровности, формы трехмерного пространства.

Динамическая палитра разнообразна и конкретизирована. Композитор весьма тщательно выставляет нюансы в каждой партии, придавая «эластичность» звуковой структуре. Контрасты почти всегда сглажены, и благодаря оркестровке музыка не превращается в унылый пейзаж, а все время трансформируется в пространстве.

Инструментальный пласт зачастую поддерживает вокальный. На фоне оркестровых «педалей», плавных переходов в разных группах оркестра голоса солистов и хор звучат в естественном динамическом ансамбле. Наиболее часто композитор использует контрастное сопоставление двух слоев, где высокие регистры инструментов выписаны в громкой динамике, а партии хора – в низкой тесситуре и в тихом нюансе. При таком расположении довольно трудно акустически выделить слово (Пример 1).

Пример 1

Расширить рамки звукоакустического пространства позволяют парадоксальность и новизна исполнительских приемов. В авторской аннотации представлены их условные обозначения и подробные описания. Для каждой группы исполнителей набор специфических приемов довольно разнообразен и требует особой техники выполнения.

*Оркестровая фактура* насыщена средствами выразительности, часть из которых являются крайне необычными.

Струнные:

- *sul ponticello*, *sultasto*, *vibrato*. Для данных приемов композитор также выписывает определенную градацию интенсивности (*poco sul ponticello*, *molto sul ponticello*, *poco sultasto*, *molto sultasto*, *poco vibrato*, *molto vibrato*, *vibratissimo*, *hyper-vibrato*);
- *collegnotratto* – ударять по струне древком смычка;
- поставить инструмент на колени, как виолу, завести смычок между струнами и корпусом, играть на I и IV струнах.

Духовые: звук с шумом воздуха; «детский» некрасивый звук; пение в инструмент одновременно с игрой (валторны, тромбоны); полуоткрытый звук (валторны); приблизительная скорость стаккато; резкая атака с шумом воздуха; нестабильная высота звука.

*Вокальные приемы* насыщены разными особенностями исполнения. Композитор раскрывает разносторонние возможности человеческого голоса путем введения широкого круга определенных исполнительских приемов, не характерных для академического вокального искусства. Многие из данных вокальных техник в академическом направлении считаются серьезными дефектами. Здесь же шумный вдох, звук с призвуком дыхания, тремоло позволяют добиться яркого художественного эффекта.

Одним из приемов является чередование *пения на вдохе и выдохе* (в партитуре вдох обозначен галочкой, выдох – скобкой). Примечание автора – звук не должен прерываться. Такой прием иначе можно назвать придыхательной атакой звука, но если пение на выдохе порой можно встретить в некоторых партитурах, то пение на вдохе крайне редко (данный тип вокализации метода впервые возникает в хоровом цикле Софии Губайдулиной «Посвящение Марине Цветаевой». В финальной части «Сад» на длинных нотах выписано чередование пения на вдохе-выдохе, символизирующее предсмертное дыхание уставшего, умирающего человека, который попадает в рай. Длительное вздымание грудной клетки (вдох-выдох) происходит очень медленно и тяжело и сопровождается утрированным хрипом (Ершов, 2023). Позже в своей партитуре этот прием вводит Алексей Сюмак. В его Реквиеме (2010) это также один из иллюстрирующих факторов, который возникает эпизодично (Ершов, 1999)). Но если в сочинениях С. Губайдулиной и А. Сюмака пение на вдохе или на выдохе применяется на звуках неопределенной высоты, то в сочинении Б. Филановского данный прием значительно усложнен, так как строго регламентирован звуковысотностью и ритмом (Пример 2).

*Звук с шумом воздуха* – прием, при котором довлеющую роль играет интенсивный выдох.

*Детский «некрасивый» звук* предполагает задействовать высокие регистры человеческого голоса, с характерной манерой открытого, «белого» звука (Пример 3).

*Пение народным звуком* – для данной манеры характерно натуральное открытое звучание голоса. Народному пению сглаживание регистров в целом не свойственно. Особенностью данного звучания является более плотное смыкание голосовых связок и использование в значительной степени грудного резонатора. Характерна непрерывность и ровность звучания голоса (Пример 4).

16. настала радость любовная

♩=100   ♩=120   ♩=80   ♩=100   ♩=80 *pp*

HALF-OPEN MOUTH

517

A

T

B

*pp* HALF-OPEN MOUTH

[o/u]

*p*

на - - ста - - ла ра - - дость

Пример 2

18

101

S

T

B

*mp* *f* *p*

смерт-ным бе-зумь-ем це-ло-ван по за-рям

смерт-ным бе-зумь-ем це-ло-ван по за-рям

Пример 3

38

222

S

A

T

B

*quasi f* *f* *quasi f*

STROHBASS

м - н - е прав - лю пра - во - е на - ле - во й - я

м - н - е прав - лю пра - во - е на - ле - во й - я

м - н - е прав - лю пра - во - е на - ле - во й - я

м - н - е прав - лю пра - во - е на - ле - во й - я

Пример 4

Метод *штробаса* характеризуется вибрированием связок, при котором они практически не напряжены. Данный тип фонации задействует низкие регистры, во время него совершается производство звука при помощи свободно протекающего воздуха. Пределы штробаса совпадают с границей перехода от грудного регистра. Важно знать, что при не расслабленном состоянии штробас часто издавать не получается.

«Спящий» звук – метод звукообразования, при котором связки еле смыкаются. Также имеет схожесть с придыхательной атакой (Пример 5).

*Нестабильная высота* (в пределах отдельного звука или фразы). Идея и функциональная особенность это приема заключается в том, чтобы во время исполнения мелодической линии звуковая ткань как бы расщеплялась, обрастала обертонами и четвертитоновостью. Для певца, обучившегося интонировать чисто, чередование точных звуковых пластов и неточных может вызвать трудность. Рекомендуется в ходе репетиционного и даже концертного исполнения использовать камертон (Пример 6).

*Резкая атака звука с шумом* (не *стаккато!*) – еще один метод с применением воздушных потоков.

Прием «*тремоло*» является одним из разновидностей мелизма. Для него характерно «гортанное происхождение», которое порождает «дрожащее», «короткое» звукообразование на ноте. Голосовые связки становятся подобны струнам, колебания которых происходят за счет многочисленных, коротких и точных ударов воздушного потока (Пример 7).

344  $\text{♩} = 84$

S ми на-ста - ло ца-ре - ва - нье

A ми ца-ре - ва - нье

T ми ца-ре - ва - нье

B ми ца-ре - ва - нье сы - ро - жа - бе - ни

Пример 5

S о-жи-ва ет

A ча-ром гля да

B мёрт вый А - ве - ль

Пример 6

9. а Баварский король

320  $\text{♩} = 132$

S а а - а - ни о о - о а - а - э

A а - н и о - о а а - а -

Пример 7

Таким образом, проанализировав такой широкий спектр исполнительских приемов, можно сделать вывод, что исполнение данного сочинения возможно только при наличии высокого профессионального уровня у инструменталистов и певцов. Каждый из описанных вокальных методов требует пристального внимания и длительного поиска верного исполнения композиторского замысла, при котором голосовые аппараты солистов и артистов хора вследствие активного форсирования не пострадают.

## Заключение

Творчество Бориса Филановского ярко демонстрирует стилевые ориентиры в музыкальной культуре отечественного авангарда начала XXI века. Здесь нет «немузыкальных» звуков, и любой звук принимаются в качестве полноценного материала для создания музыкального произведения.

Художественный мир Бориса Филановского основывается на современных техниках композиторского письма, психологической концептуальности, характерной для русского музыкального искусства (вспомним П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, А. Шнитке и др.). Возникает художественный универсум как объективного, так и субъективного в музыке.

Художественно-образная составляющая исследованного сочинения – «Пропевня о проросли мировой» – субъективный взгляд П. Филонова и Б. Филановского на события прошлых лет. Идея «Мирового Расцвета» становится и творческим кредо, и смыслом синтеза, и даже религией, которой П. Филонов служит всеми доступными ему способами.

Слово в поэзии П. Филонова – как живой организм, строительным материалом которого является звук. Теория о частицах переходит и в литературную структуру. Звук как мельчайшая частица есть способ воздействия на человеческое сознание. Безусловно, это указывает на следование футуристической традиции в работе со словом. П. Филонов использует технологию «сдвига», приемы, декларируемые русскими футуристами.

На основе поэтического произведения Б. Филановский, сохраняя классический тип оратории с номерной структурой, создает сложнейшую вокально-симфоническую композицию. Эпизоды войны – это страшные



и ужасающие события. Одним из способов воздействия мог бы быть остро-реалистичный взгляд с использованием визуализирующих приемов, яркой оркестровкой, плакатной тканью хоровых партий, но композитор идет другим путем. Он не пытается заставить слушателя сопереживать и чувствовать события Первой мировой войны напрямую. Задача – привлечь внимание слушателей и вызвать реакцию как таковую, будь она позитивная или негативная, с целью познания собственной реакции. Б. Филановский говорит не прямо, а проходит как бы сквозь пространство и время.

Особая роль в становлении музыкальных композиций Б. Филановского принадлежит новаторству в отношении способов игры на музыкальных инструментах («расширенная» скрипка) и вокального исполнительства (экстремальный вокал). Поставленные перед инструменталистами, вокалистами и хором сложные задачи требуют высокого профессионального исполнительского мастерства, выходящего за рамки академического направления. Новаторские исполнительские приемы позволяют переосмыслить функции инструментов, сольных голосов, хоровых партий.

Композиторская деятельность Б. Филановского, несомненно, играет важнейшую роль в развитии русского музыкального авангарда в современном культурном пространстве. Сочинения Б. Филановского уже представлены широкой публике на различных фестивалях современной музыки, а его идеи восприняты многими авторами – последователями композитора. С этой точки определяются перспективы дальнейшего исследования данной темы.

### Источники | References

1. Бавильский Д. В. Беседы с современными композиторами. СПб.: Изд. Ивана Либаха, 2014.
2. Боулт Дж. Э. Павел Филонов и русский модернизм // Боулт Дж. Э., Мислер Н. Филонов. Аналитическое искусство. М.: Советский художник, 1990. <http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2461-propieven-o-progosli-mirovoi.html>
3. Боулт Дж. Э., Мислер Н. Филонов. Аналитическое искусство. М.: Советский художник, 1990.
4. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. Изд-е 2-е, испр., доп. М.: Московская консерватория, 2014.
5. Ершов Г. Ю. П. Н. Филонов. Проблемы историографии, мировоззрения и творческого метода: дисс. ... к. иск. СПб., 1999.
6. Ершов Г. Ю. Художник мирового расцвета: Павел Филонов. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023.
7. Кошкарева Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: дисс. ... к. иск. М., 2007.
8. Красицкий С. Р. Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический Проект, 1999.
9. Махов Н. М. Павел Филонов. Ранний период творчества. «Мировой расцвет» под знаком Апокалипсиса // Искусствознание. 2014. № 3-4.
10. Мосякин А. Г. Страсти по Филонову. Сокровища, спасенные для России. СПб.: Амфора, 2014.
11. Пронина И. А. Филонов Павел Николаевич // Энциклопедия русского авангарда. 2012. <https://rusavangard.ru/online/biographies/filonov-pavel-nikolaevich/>
12. Слонимский С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. Заметки композитора. СПб.: Композитор, 2014.
13. Черницов М. А. Идея художественного синтеза в литературных произведениях и теоретических трудах художников русского авангарда первой трети XX века: В. В. Кандинский, П. Н. Филонов, К. С. Малевич: дисс. ... к. филол. н. Магнитогорск, 2002.
14. Чудасов И. В. Эволюция форм русской комбинаторной поэзии XX века: автореф. дисс. ... к. филол. н. Астрахань, 2009.

### Информация об авторах | Author information



**Красов Владимир Владимирович**<sup>1</sup>, к. иск., доц.

<sup>1</sup> Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, г. Москва



**Vladimir Vladimirovich Krasov**<sup>1</sup>, PhD

<sup>1</sup> State Musical and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow

<sup>1</sup> [vkincoro@gmail.com](mailto:vkincoro@gmail.com)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 07.06.2024; опубликовано online (published online): 25.07.2024.

**Ключевые слова (keywords):** Б. Филановский; П. Филонов; вокально-симфоническое творчество; оратория; музыкальная композиция; исполнительские приемы; B. Filanovsky; P. Filonov; vocal and symphonic creativity; oratorio; musical composition; performing techniques.