

О.А. ПУТЕЧЕВА

ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССОВ СИНТЕЗИРОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО- ТЕАТРАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БАКШИ

Ольга Анатольевна Путчева,

Кубанский медицинский институт,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
доцент
Буденного ул., д. 198, Краснодар, 350015, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0003-2812-8981; SPIN 6717-4294
putcheva.olga@mail.ru

Реферат. Вопросы синтеза искусств, которые были глубоко осмыслены теоретиками в XX в., с новой актуальностью встают перед исследователями XXI века. Понятие «синтез искусств» подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. В настоящее время обозначились новые грани взаимодействия искусств, демонстрирующие усиление процессов внутренней и внешней интеграции, мышления вширь и вглубь, с привлечением явлений нехудожественной сферы. Установлено, что характер синтезирующих процессов в искусстве зависит от способов художественного мышления, изменяющихся на протяжении истории культуры. Творчество композитора конца XX — начала XXI в. Александра Бакши, работающего в русле экспериментальной направленности, закономерно вырастает как отражение сложных синтетических процессов, развивающихся в точках соприкосновения музыки с театром, литературой, скульптурой, новыми формами акционизма. В композициях А. Бакши можно выделить три модели, основанные на синтезе искусств в русле специфики и особенностей инструментального

театра: инструментальные сцены драматического характера, модель театра звука, модель ритуала и мистерии. Характер и способы синтеза претворяются в каждой модели на основе диалектических межвидовых связей. Наиболее яркие музыкально-театральные проекты дают представление об эволюции его мышления в области многообразных приемов комбинаторики и трансформаций музыкально-звукового материала. Делается вывод о том, что синтез — определяющая специфика творчества А. Бакши, позволяющая создавать высокохудожественные, яркие, оригинальные произведения. Экспериментирование, развивающееся по пути синтезирования, существенно расширяет возможности музыки.

Ключевые слова: синтез музыкальный, композитор, А. Бакши, инструментальный театр, театр звука, модель мистерии, театральное искусство, музыкальное искусство.

Для цитирования: Путчева О.А. Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 177–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-177-187.

Нстоящая работа является попыткой сформулировать наиболее существенные особенности творчества композитора Александра Моисеевича Бакши (род. 1952). Цель статьи — обозначить динамику интегративных процессов в его сочинениях. Поставлены следующие задачи: указать на приемы

композитора, усиливающие интеграционные процессы; сформулировать принципы взаимодействия видов искусств в творчестве А. Бакши; представить стилистические доминанты творчества композитора с позиции синтезирующего дискурса.

Для определения области взаимодействия и точек соприкосновения родственных видов искусств (театр и музыка, музыка и хореография) в работе используются методы компаративистики, интерпретативный анализ культурных установок (духовных констант) в рамках творчества А. Бакши.

ОСОБЕННОСТИ СИНТЕЗИРОВАНИЯ В XX — НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Вопросы синтеза искусств, которые находились в центре внимания исследователей XX в. и не утратили актуальность в начале XXI в., определили подъем культуры в эпоху Серебряного века и были связаны с философией всеединства. Одним из глубоких исследователей проблем синтеза искусства являлся П. Флоренский, представлявший литургию как «высший синтез разнородных художественных деятельностей» [1, с. 379]. Символисты, особенно А. Белый и Вяч. Иванов, осмысливая взгляды В. Соловьева, исходили из понимания теургии как главной цели мистерий с их панмузыкальностью и стремлением к воссоединению искусств в музыкальной драме. Как продолжение этой идеи развивал свое творчество А.Н. Скрябин, мечтавший о мировом музыкальном действе.

В работе И.И. Иоффе «Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления» сформулирована концепция, согласно которой синтез возможен в результате конфликта временных и пространственных параметров взаимодействующих искусств, выражением чего стало театральное искусство [2]. Можно сказать, что художественное поле в качестве драматического нерва соединяет разнонаправленные векторы пространственных и временных искусств в их постоянном напряжении и диалектике. Важная идея, выдвинутая ученым, заключена в том, что синтез искусств подчиняется способу мышления данного исторического периода. В работе «Мистерия и опера» автор выдвигает гипотезу о перерождении мистерии в оперу с сохранением принципа взаимодействия [2].

В XX в. проблема синтеза искусств рассматривалась с точки зрения культурных смыслов. М.С. Каган в исследовании «Морфология искусства» показывает исторический ход развития синтеза и взаимодействия видов искусств [3]. А.Я. Зись выделяет виды синтеза искусств, делая это на основе

родства пространственных характеристик, сходства развития во времени, причем возможность соединения разнородных пространственных и временных искусств определяется идеей взаимодополнительности средств воздействия [4].

Идея процессуальности синтеза искусств способствовала ряду открытий в области взаимодействия и трансформации музыкальных жанров. Свидетельством этого импульса стал ряд работ. Так, В. Конен констатирует, что «входя в синтетическое целое, музыка должна была впитать и переосмыслить свойства иного искусства» [5, с. 58]. Важны идеи М. Сабининой о влиянии киноискусства на музыку, которая выделяет три вида зависимостей, первый из которых осуществляется на уровне тематизма, второй — «музыкально-драматургическая ситуация» (митинги, празднества, кавалерийские атаки, летящие бронепоезда, партизанские отряды, сцены народного бедствия) [6, с. 319]. Третий вид связи основан на принципе монтажа.

Характер синтеза искусств изменялся от эпохи к эпохе. В начале XXI в. процессы синтеза искусств объединяют не только однородные области, связанные с пространством или имеющие в виде общей основы временной фактор, как это было ранее, но и разнородные виды искусств. «В синтетическом художественном произведении происходит параллельное развертывание информации по разным каналам, соответствующим тем видам искусства, которые задействованы в синтетическом целом» [7, с. 32]. Активизация процессов синтезирования связана с привлечением нехудожественной сферы, науки, философии. Показательно, что исследователи одной из важнейших задач видят не только выявление сущности таких понятий, как взаимодействие, интеграция, синтез, синкретизм, но и разграничение «уровней взаимодействия видов искусства» [8, с. 11].

Само взаимодействие базируется на тонких связях, отражениях и ассоциациях, возникающих в глубине творческих духовных открытий индивидуального характера. Перекрестки динамических векторов связывают игру духовных устремлений с широко развернутыми культурными явлениями. Коды одних областей искусства могут стать ключом разгадки в других. М. Фуко «выявил параллели и связи между отдельными областями культуры, точки соприкосновения архитектуры, театра, живописи, музыки» [9, с. 46].

Говоря о синтезе начала XXI в., необходимо отметить, что в его основе лежит не мягкое взаимодополнение и соотнесение возможно общих точек соприкосновения, а резкое столкновение очень далеких сфер, что приводит к интенсификации взаимодействия. Основой взаимодействия искусств могут быть различные факторы: движение, процессуальность во времени, пространстве. При увеличе-

нии составных частей произведения трансформируются их соотношения. Так, А.В. Крылова отмечает «значимость всех выразительных компонентов, образующих полифоническое многоканальное смысловое поле» [10, с. 230].

Особую важность данному процессу придает В.О. Петров, отмечающий возможность создания уникальных жанровых микстов «на волне всеобщего синтеза искусств» [11, с. 17]. Автор подчеркивает, что возникновение инструментального театра в XX в. обусловлено синтезом искусств, в основу которого положено взаимодействие музыкального ряда и средств выразительности, характерных для драматического театра. Характерной чертой инструментального театра является то, что инструменталисты выступают как актеры, самостоятельно ведя свою роль без привлечения исполнителей других специальностей.

О.Б. Элькан выдвигает положение, согласно которому основой синтеза может быть музыка и игра: «Игра в бисер в одноименном романе немецкого и швейцарского писателя Германа Гессе (1877–1919) играет всем содержанием — или даже, скорее, всеми содержаниями — общечеловеческой культуры» [12, с. 68]. Эта идея применима к временным искусствам, вступающим во взаимодействие и трансформирующимся в кинетической форме.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ОСНОВА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА

Принимая мысль о ведущей роли музыки в формировании инструментального театра, рассмотрим творчество А. Бакши как явление процессуальное, динамичное, впитывающее характерные тенденции времени. В современных условиях, как отмечает Т.А. Курышева, «художественное мышление, тяготеющее к синтезу, в известной мере видоизменяет образность и композиционные принципы произведений литературных, музыкальных, живописных» [13, с. 14]. В творчестве композитора «музыка, понятая как синергия» [14, с. 11], становится ядром и руководящим принципом в создании уникальных произведений. Однако заметим, что процессы синтетического характера творчества происходят на основе глубинного прорыва к сущности (анализа, другими словами), видимые как бы на поверхности процессы объединения сопровождаются расчленением и разрывами в других уровнях, которые ранее существовали неразрывно. Как отмечает Т.Б. Сиднева, «в известном смысле художественный процесс представляет собой непрерывное создание барьеров

и пересечение территорий, установление пределов и разрушение границ — языковых, жанровых, стилевых» [15, с. 15].

Важнейшая черта музыки А. Бакши — синтетичность. Музыка становится центром сложного единства, связывая многие компоненты, такие как сценическое действие, речь, игру; музыка организует пространство, задает основные идеи и становится энергетической основой произведения. Благодаря внутренней интенсификации музыка становится динамичной составной частью развития, связывающей близкие виды искусств. Пафос художественных открытий А. Бакши заключен в создании особых действий, подобных опере и драматическому действию, но вне литературного сюжета. В творчестве композитора можно выделить три модели, основанные на синтезе искусств в русле специфики и особенностей инструментального театра:

- ◆ инструментальные сцены драматического характера;
- ◆ модель театра звука;
- ◆ модель ритуала и мистерии.

Первый подход в решении композиций, основанных на синтезе искусств, складывается экспериментально для воплощения текстов вокально-инструментальных циклов (это преимущественно исследование возможностей самого музыкального искусства, внутри которого возникает множество вариантов работы) пересматриваются каноны и правила, используются отдельные элементы театрализации. Это расширение средств и способов организации музыкального материала, включение в музыкальные средства безграничного спектра звуковой палитры от натуральных звуков природы до синтетических электронных микстов, от человеческих голосов как звуковой краски до редких этнических и вновь создаваемых инструментов, учитывая роль пауз и тишины. На основе такого расширенного поля техник и использования новых инструментов музыка начинает включать театральное действие и пространственные координаты. Для такого рода сочинений характерна атмосфера игры, где инструменты-персонажи со своими темпоритмами музыкального развития становятся зримыми образами.

Одна из первых попыток выхода за пределы музыкального искусства сделана в поэме-представлении «Я — поэт» для двух голосов и 11 инструментов на стихи А. Блока, В. Маяковского, С. Кирсанова (Ростов-на-Дону, 1982). В жанровом обозначении указывается на ее театральное-действенный смысл, важно то, где располагаются инструменталисты: за сценой или на сцене, когда и как они появляются, в какие драматургические моменты звучат их соло.

С точки зрения синтеза можно отметить черты условной театральности, обнаруживающиеся в текс-

тах А. Блока, которые привлекли А. Бакши. Это, например, сказочные образы царевны и средневекового рыцаря, образы-символы чистоты, верности. В драматургически важные моменты развития композитор усиливает звучание, прибавляя количество инструментов, причем в первой кульминации часть инструментов остается за сценой, хотя использован весь инструментальный состав; на сцене представлены наиболее часто употребляемые инструменты — фортепиано, первая скрипка, ударные, флейта. В заключительной кульминации всего произведения композитор выводит на сцену весь состав, усиливая мощь звучания, а главное, число действующих лиц. Такое соотношение инструментальных составов связано с идеей камерности в начальном разделе (где использованы небольшие составы) и мощной туттийностью звучания во втором разделе. Композитор дифференцирует звучание инструментов за сценой или на сцене, придавая особое значение моментам их появления перед зрителями. Как правило, выход подготавливается звучанием за сценой. Так, например, в № 9 (интерлюдия) струнная группа начинает звучать в предыдущем № 8 за сценой, выходя только в следующем номере. Аналогичное решение для движений трубы и тубы видим в № 3, 4.

Проникновение театральных черт подчеркивает условность игры, обнаруживающейся в метафоричности языка, гиперболических утрировках, гротеске, принципе маски и особому авторскому видению мира: «Точка нахождения субъекта, сам угол обзора постоянно перемещаются по вертикали и горизонтали. Крупный план наплывает на общий, внешний сменяется внутренним. Рамки кадра вследствие этого размываются, теряя всякую определенность, начинают восприниматься условно» [16, с. 81]. Исследователь усматривает здесь и влияние кинодраматургии. В поэме-представлении «Я — поэт» обнаруживаются многообразные связи как с театром, так и с киноискусством.

Традиционные жанры и формы (концерт, соната, трио) в театральной трактовке превращаются в маленькие спектакли или драматические сцены. Трио «Драма для скрипки, виолончели и рояля» (Ростов-на-Дону, 1977) создано как инструментальный опус на основе конфликтной драматургии противопоставления образов персонажей.

Пьеса «Он и Она» (1997) — неудавшаяся попытка наладить отношения. Музыкальное произведение становится драматической сценой, где музыканты являются персонажами и действуют в пространственно-звуковых мизансценах. Произведение написано не для определенного инструментального состава, но для конкретных исполнителей — Гидона Кремера и Татьяны Гринденко. Пьеса представляет собой диалогичную сцену, в которой отношения партнеров-персонажей раз-

виваются от согласия и единства к конфликту и ссоре. Начальные построения даются как фразы-переключки. Для музыкальных реплик композитор находит многообразные приемы звукоизвлечения, поражающие тонкостью, почти неуловимой хрупкостью и многообразием значений, простирающихся от спокойной речи, сомнений, вопросов, повисающих неоконченных фраз, недомолвок, до спонтанных возбуждений, речевых взрывов и временных успокоений. Приближение к речевым фразам достигается за счет повисающих флажолетных квинт, выдержанных долгих звуков, остановок-пауз, скользящих *glissando*, *rubato*.

Вначале ведущую роль играет герой, а героиня только дублирует его фразы, вступающие с временным интервалом. Торопливая речь «говорком» переходит на шестнадцатые при ускорении темпа. В мужской партии возникают взволнованные интонации, ноты недовольства и ворчания. Женская партия передает терпение и выдержанность. Противоречия постепенно обостряются, что подчеркивается пунктирным ритмом и достижением максимальной громкости. Необходимые действия исполнителей отмечены автором в нотках, а кульминация обозначается *allegro con isterico* в партии солистки. Так произведение достигает театральной эффектности музыкальными и театрально-действенными средствами.

С точки зрения драматургии среди сочинений А. Бакши можно обнаружить монодрамы (Сon Passione для виолончели соло, «Сцена для Татьяны Гринденко и скрипки»), дуодрамы («Он и Она», «Осенняя соната для певицы и пианиста»), пьесы для трех участников (трио «Драма») и более («Звонок, оставшийся без ответа»). Это небольшие пьесы камерного характера, передающие единое состояние или динамику нарастания чувств. Как правило, развитие основывается на монтажном принципе сочленения разнородных разделов, состоящих также из контрастных элементов. Особенностью драматургии всегда становится внутренний конфликт, усиленный внешними противопоставлениями. Резкие сдвиги противостояния разнородного музыкального материала способствуют нагнетанию напряжения как в относительно небольших разделах, так и на протяжении всего произведения.

Обладая особой эмоциональной силой воздействия, звуковые эффекты в композициях Бакши связаны с передачей театрально-игрового начала. Произведение становится аналитическим психологическим этюдом на темы обостренно воспринимаемого внутреннего мира. Сопоставление далеких в эмоциональном и стилистическом отношении построений способствует выявлению новых качеств.

Важной особенностью, на которую необходимо обратить внимание, в инструментальных сочи-

нениях А. Бакши является индивидуализация образов. Нет просто тем или музыкальных построений, но есть персонажи и герои, образы которых часто ассоциируются с музыкальными инструментами, а сами инструменты становятся действующими лицами, т. е. зримыми образами. Отдельные приемы развития и звукоизвлечения направлены на усиление индивидуализации образов.

Солирующие инструменты становятся двойниками актеров, а музыканты действуют подобно драматическим персонажам. Выявление аналогий между героем и музыкальным инструментом помогает «воплотить идею персонификации героя и его музыкального инструмента, ставшего и другом, и недругом одновременно, а главное — *alter ego*» [17, с. 2]. Стремление к взаимозаменяемости инструмента и музыканта выступает как важнейший игровой принцип сочинений А. Бакши.

С учетом особенностей инструментального театра решены пьесы «Сцена для певицы и пианиста» (Москва, 1998) и «Звонок, оставшийся без ответа» для скрипки соло, струнного оркестра и мобильных телефонов (Токио, 1999). В проявлениях инструментального театра важны переключки инструментов, пластика инструменталистов, их расположение на сцене, взаимодействие, подача звука на расстоянии, направление движения. Композитор прибегает к нетрадиционным средствам тембровой выразительности, таким как засурдиненные инструменты, электронные и немusикальные звуки (телефонный звонок, хруст бумаги, разного рода стуки, шорохи).

В произведениях инструментального театра важна символика движения, позы, жеста. Идеи пластических решений учитываются А. Бакши в его музыкальных ремарках и установках. Так музыкальное искусство обогащается пластикой и действием, что становится особым способом жизни музыкального произведения, новым уровнем синтезирующих тенденций, расширяющих возможности музыкального искусства.

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕАТРА ЗВУКА

Другой подход, дающий новые перспективы творчества, — модель театра звука. Она представляет собой дальнейшее исследование возможностей синтеза, но в условиях глубинного уровня музыки обращенного к исходной мельчайшей единице — отдельному звуку. Становление замысла связано с колористическим выбором каждого звука и каждого элемента. Особенности звука вырисовываются на пересечении нескольких смыслообразующих факторов, что позволяет считать отдельный звук семантически значимой единицей. Отдельный звук отражает изменения содержания, он чувствите-

лен к ситуации и наделяется огромной энергией воздействия. Каждому звуку придается своя специфика приемами звукоизвлечения, тембром, тесситурой. Он отличается от предыдущих и последующих, выделяется в музыкальной ткани. В.В. Медушевский отмечает: «Уже единичный звук, взятый в совокупности всех его сторон — высоты, длительности, тембра, тесситуры, громкости, артикуляции, — представляет собой знак — интонацию. Он может свидетельствовать о робости, уверенности, скованности или свободе, нежности или грубости» [18, с. 12].

Начальным моментом создания произведения является поиск исходного звука, в котором уже заложены основополагающие параметры. На данный аспект указывает В.Н. Холопова: «Музыкальный язык был преобразован в XX в. столь фундаментально, что строительство произведения стало вновь, как в ранние времена музыкальной письменности, начинаться с комбинаций одного звука с другим... более того — с создания самого исходного звука» [19, с. 50]. Уже на уровне отдельного звука закладывается не только эмоциональная доминанта восприятия, но и смысловые координаты. Сам композитор отмечает: «Все, что звучит, — стук вилки о тарелку, шорох бумаги, скрип половиц, — все должно быть организовано ритмически, темброво, звуковысотно, смыслово. При этом важно и должно — сопрягать партитуры пластического действия с партитурой звуков» [20, с. 137]. От поверхностного синтеза А. Бакши уходит вглубь, в подсознание, на уровень прасимволов, архетипов.

Композитор стремится максимально раздвинуть акустические возможности каждого «источника звука». Он выступает как мастер звука, обыгрывающий наиболее важные точки развития. Предельно выразительны, порой экспрессионистически заострены фразы и даже паузы. Звук буквально конструируется, создавая уникальную звуковую концепцию на основе диалога разных жанров и музыкальных культур, объемно вписывающихся в общее сценическое пространство, возбуждая каждую его точку, резонирующую динамике душевных движений. Сонористические образы работают на сцене подобно актерам: они перемещаются в пространстве, располагаются плотно и тесно, создавая ощущение «давящего пространства», либо, напротив, формируется ощущение пустоты, гулкости, большого объема.

В инструментальном произведении «Зима в Москве. Гололед» (1994) для скрипки, виолончели и струнного ансамбля осуществлен синтез экспериментальной звуковой материи и сценического движения. Основой произведения является струнная группа, в которой выделяется солирующая скрипка и солирующая виолончель, участвует рояль, выписана партия «бумаги» и «шагов». Развитие пьесы темброво определяется первым аккордом рояля, в котором ситуацией задан шелестящий призыв

(от бумаги, подложенной под струны). Экспериментальная пьеса дает пример моделирования новой звуковой реальности, где смысловой единицей является отдельный звук. Эта предельно малая величина наполняется смыслом и весомостью.

Бакши — художник, чрезвычайно тонко ощущающий звуковую материю, тончайшие нюансы и вибрации, призвуки и колебания; ему важны не только тембры, но и их составные. Звук для него нечто комплексное, многосоставное, включающее множество красок и звуковых фонов, пластов, уровней. Те звуки, которые нам представляются шумами, он слышит как объемные комплексы разных звуковых смесей. Отсюда возможность выбора для каждого произведения своих особенных звуковых структур. Уже начало экспонирует необычные звуки: *glissando* по струне рояля, *glissando* с флажолетами в высоком напряженном регистре виолончели, к этому добавляется *glissando* контрабаса. Композитор будто преднамеренно разъединяет звуки, удаляет их друг от друга, темброво перекрашивает, анализирует звук, качественно приближая его то к хрусту льдинок, то к завыванию ветра, то к скрипу замерзшей двери. Глиссандирующие звучания, прерываясь значительными паузами, повисают в пустоте, ассоциируясь с ощущением холода, безжизненности. Токкатное безостановочное движение противостоит статичным аккордам и способствует выходу из оцепенения. Колоритным звучанием рояля выполняется формообразующая роль по сборке всего произведения. Так А. Бакши ведет активные поиски в области звуковых микстов, выразительности тембров, способов звукоизвлечения.

Открытие новых звуковых возможностей способствует усилению динамических свойств музыки. Она осваивает формы движения и пространственные координаты, тем самым расширяя точки соприкосновения с театром. Звуковые решения обретают объем, характер, действенность, что усиливает театральные черты в музыке. Привнесение в нее пластических черт, связанных с жестами, позами, расширяет драматургические возможности звукового искусства. Жест усиливает звук, а драматургия организует музыкальное мышление. В пьесе Бакши «Зима в Москве. Гололед» (1994) струнный ансамбль играет в движении по сцене шаркающими шагами, имитирующими хождение по наледи. Музыканты участвуют не только как инструменталисты, но выполняют и актерские функции. Они могут двигаться по сцене, подавая голос своими инструментами, активно вмешиваться в ход драматического действия. Произведение становится зримой театральной сценкой с определенными ролями всех исполнителей, в движении заполняющих сценическое пространство. Жизнь звукового потока оказывается невозможна без театральных мизансцен и игры инструменталистов. «Интонация в широком смысле — есть элемент и способ символиза-

ции смысла, переживания и может быть отнесена не только к музыке, но и к жесту, слову, образу, то есть “знаку” реальности» [21, с. 101].

Уникальным примером театра звука, развивающего идеи инструментального театра, является произведение под названием «Умиравший Гамлет» для солиста и струнного оркестра (1998). Это своеобразная сцена, которая начинается с гибели героя, и в этом отношении она символизирует завершение известной трагедии. Первые такты произведения являются фактически театром одного звука, так как развитие строится только исходя из ресурсов звука «ре» третьей октавы.

Предельно ограниченными средствами дается театральный образ самой смерти; это картина гибнущего человека, которая разворачивается на наших глазах. Построение связано с осмыслением происходящего самим героем и его последнего обращения к окружению. Меркнувшее сознание выхватывает отдельные образы и сцены прожитой жизни; поток возбужденного сознания взывает вопрошанием: «Неужели конец?» (солирующая скрипка) — и тут же яростное неприятие судьбы, желание отодвинуть наступление смерти. Как безапелляционный ответ возникает похоронная процессия в ритме марша, производящая канонически мерный стук шагов. Следующий раздел построен как кинематографический прием наплыва — разрастающийся вниз и вверх канон шепчущих голосов: «*treason, treason, predatelstvo, izmena*»¹. Гротесковые образы создаются с помощью имитационных глиссандирующих мотивов, как бы насмехающихся взглядов самой смерти. Контрастом возникает танцевальная тема у второй скрипки, дающая некое просветление, но статичные, риторические фигуры говорят о безнадежности. Каденция солиста провозглашает последний всплеск жизненных сил героя, переходящий в имитационные фразы струнных, состязательно развивающих динамику от *pp* до громогласного *tutti*, переходящего в контрапункт со сдвигом по горизонтали и вертикали на основе остинато в басах. Каноны, особенно остинато, знаменуют у Бакши статику и безжизненность, застывающую в жилах кровь. На тишайшем *pp* при имитационном строении оркестровой фактуры пассажи солиста тридцать вторыми рвутся вверх (возможно композитор стремился передать полет ускользающей души?), построение завершается достижением максимальной звучности.

Необходимо отметить удивительную черту, которой наделяются инструменты в творчестве А. Бакши, вступающие во взаимодействие с театром, литературой, текстом, — антропоморфизм. Традиционно человеческие черты придают инструментам еще с романтической эпохи, очеловечивались преимущественно струнные инструменты, такие как скрип-

¹ Отмечено в партитуре произведения.

ка, альт, виолончель, имеющие теплый человеческий тембр. У А. Бакши в данную область вливаются инструменты, казалось бы, далекие от сравнения с человеком, — туба, контрабас, барабан.

Так, например, в пьесе «Умиравший Гамлет» выносимый музыкантами контрабас ассоциируется с мертвым неподвижным телом самого принца датского, а большой барабан, стучащий в такт его сердца сценически зримо, переставая звучать, действует своей неотвратимостью и жесткостью как метафора смерти.

МИСТЕРИАЛЬНОЕ ОБНОВЛЕНИЕ СИНТЕТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ ПРОШЛОГО

Обращение к жанру ритуала и мистерии означает третий подход в решении проблемы синтеза искусств. Синтез отмечается не только на уровне видов искусств, сочетающих музыку, слово, движение, но и на уровне содержания и опоры на возрождение древних жанров. Для композитора привлекательна степень взаимодействия, устремляющаяся к древним синкретичным формам.

Погружение в жанр мистерии — это попытка выйти за пределы лишь музыкальных возможностей с усвоением черт, присущих театральному искусству, с акцентом на усилении роли движения и на пространственных координатах. Следует отметить, что музыке, как искусству по преимуществу временному, не всегда удается достаточно убедительно обосновать необходимость освоения пространства. Наиболее удачные примеры пространственной организации с участием музыки — в театральных работах, где музыка и действие генетически взаимообусловлены развитием фабулы. Полем осуществления совместных динамических структур музыки и театра, по мнению многих исследователей, становится игра. Подтверждением усиления игрового начала может служить высказывание Т. Курышевой, которая отмечает, что «игровой принцип в культуре вызывает сегодня повышенное к себе внимание» [13, с. 52]. Т. Франтова имеет в виду игровое начало, когда исследует Первую симфонию А. Шнитке, в которой «начальный раздел финала открывается полистилистическим “капустником” с элементами инструментального театра» [22, с. 62].

Прием передачи движения от жеста, телодвижения к тону, звуку встречаем во многих сочинениях: в «Играх в инсталляциях» для сопрано и шести ударных по мотивам русского авангарда начала XX в. (1992, ансамбль М. Пекарского, Рим), в спектакле «Превращение» (по Ф. Кафке, 1995, творческий центр им. Вс. Мейерхольда, совместно с театром

«Современник», режиссер В. Фокин), в музыкальной части спектакля «Еще Ван Гог. История болезни» (1998, творческий центр им. Вс. Мейерхольда и театр п/р О. Табакова). Внемузыкальные факторы представлены такими источниками, как художественное высказывание посредством слова (литература), пластика тела, импровизация рисунков в видеопроекциях. Импульсом для оригинального произведения может стать упоминание о какой-либо музыке, звучащих предметах, звуковой среде, месте действия, а также обрывки фраз, отдельное многозначительное слово. «Звуковые» обстоятельства действий помогают композитору найти «ключевой тон», из которого вырастает произведение. Режиссерское мышление автора привлекают «точки сбоя» в сюжете, драматургически переломные моменты, резкие трансформации, утрирование смысловых аспектов которых позволяет философски осмысливать глубинные жизненные коллизии.

В 1992 г. состоялась премьера спектакля «Сидур-мистерия» по мотивам работ советского скульптора, художника и поэта Вадима Сидура (1924–1986). Это спектакль звуков, метафорически обращенных к скульптурным созданиям В. Сидура. Сравнение звуков и скульптур необычно, и это приводит к нетрадиционному решению — солирующей группой являются ударные инструменты ансамбля М. Пекарского. Они создают особо тревожную атмосферу действия.

«Попыткой создать внелитературный театр был спектакль “Сидур-мистерия”. Вместе с Марком Пекарским и его ансамблем мы стремились передать впечатление от потрясших нас скульптур Вадима Сидура. Сюжет строился на том, что музыканты оказались в подвале, где когда-то работал талантливый скульптор. И, ощутив некие токи, идущие от его работ, пытались выразить в звуке то, что существовало в пластике», — пишет А. Бакши [20, с. 136].

Протестуя против ужасов войны, гибели невинных людей, В. Сидур создавал образы инвалидов, искалеченных войной. Себя скульптор называл отцом гроб-арта, создав галерею гроб-портретов: «Гроб-женщина», «Гроб-мужчина», «Гроб-ребенок», «Автопортрет в гробу, в кандалах и с саксофоном». Считая, что перед лицом смерти человек будет ценить всё, что ему дано в жизни, он сосредотачивал внимание на самих трагичных состояниях.

В мистерии два акта, первый из которых посвящен образам смерти, второй — жизни и любви. Первый акт наполнен болью и страданием, эмоционально выраженных в звуковой атмосфере траурного марша стонов, плачей, причитаний, неистового скандирования «Боже! Боже! Для чего меня покинул!», громкой кульминацией возгласов трубы. Второй — через тихую переключку двух барабанов, ассоциирующихся со стуком сердец, отзвуков вальса, металлических раскатов, флейты, гонгов, тамтама — настраивает на главное звуковое чудо — звуковую скульптуру, эхом от-

зывающуюся на голос певицы, скрипичные пассажи, пение виолончели и ворчание контрабаса.

Одновременно с музыкальным представлением разворачивается ритуальное действие, объединяющее в нечеловеческом страдании искаженные тела забинтованных раненых, калек, немощных существ, безмолвно шествующих, скрипящих, издающих хрипы, свисты своими телами, подобно мехам трофейного немецкого аккордеона, детской свистулке или звукам трубы. Во втором акте действие разворачивается как ритуально-игровое через любовный дуэт-согласие Певицы и Солиста, поддержанный активным ритмом маракасов и маленьких барабачиков. Образам смерти противостоят силы жизни и любви. Спектакль тем самым проводит идею круговорота жизни и смерти, разрушения и созидания.

Что касается решения данного произведения, то оно базируется на синтезе многих элементов, получивших импульс от скульптурных работ В. Сидура через звуковую экстраполяцию их в живое действие, разворачивающееся на грани ритуала и театрально-музыкального представления. Дополнением служат проекции на белый экран по время спектакля иероглифов и абстрактных фигур, вдохновленных звуковыми комбинациями. Особо необходимо отметить диалог, построенный на перманентном взаимодействии звуков человеческих голосов, таинственных скрипов, звонов, шорохов, музыкальных звуков. Звуковой поток вызывает театральное действие, «скульптурную» пластику образов, импровизацию рисунков в экранных проекциях.

Бакши создает музыкально-театральный проект «Полифония мира» (2001), и именно через мистериальность его творчество обретает глубину, энергетическую напряженность, смысловую плотность благодаря вниманию к старинным техникам полифонии, ритуальности, возрождению жанра мистерии. Считалось, что всеобъемлющей формой синтеза искусств в разных культурах являлся религиозный ритуал, ведущий свое происхождение из глубокой древности. «Мистерия как явление не только трансисторическое (периодически актуализирующееся), но и в высшей степени синтетическое, имеющее широчайшие возможности соединения в органическое целое феноменов разного порядка (бытовое — бытийственное, конкретно-историческое — вневременное, внешне эффектное — внутренне многозначное и т. д.), — все чаще привлекает внимание не только драматургов, композиторов, но и режиссеров-интерпретаторов» [23, с. 143].

Мистерия, будучи жанром синтетическим, выступает как форма приобщения к сокровенным тайнам. Она основывается на сакральных мифах, диалектически связывая предельные точки бытия. Мистериальное видение многопланово, оно способно черты и приметы повседневности возводить в ранг общечеловеческих проблем, через притчи декларировать за-

коны вечности. Так события жизни человека становятся ориентирами истории и символами вечности. В древней мистерии нераздельно единство пения, музыки и танца с представлением, игрой, действием. В ней соединено множество линий, смыслов, отражающих модели мира данной эпохи.

Жанр мистерии уникален тем, что с его помощью сделана попытка передать через звуковые реалии жизненный круг человека, мира. Круговорот природы предстает как запечатленный музыкальный калейдоскоп колоритов и тембров этнических инструментов. Каждый этап жизни человека связан с тем или иным инструментом, его специфическим звучанием, которое приобретает известную семантику, доносящую через звук всю глубину происходящего. Инструмент выступает как знак явления или события, увязанного в многообразный венок многоцветных голосов жизненного круговорота (рождение, жизнь, смерть). Бакши приходит к полифонической звуковой модели мира.

Композитор расширяет наш звуковой опыт, находя необычные сочетания инструментов, приемов звукоизвлечения, новых звуковых реалий. Это своеобразная борьба порядка и хаоса, из конфликта которых вырастает стройность системы звуковых линий, сопрягаемых в единое плетение полифонии. Импульсами выступают все акустические возможности звучащих тел: голоса людей, говор, шепот, классические инструменты в традиционном использовании и в необычных своих «расширенных» возможностях, этнические инструменты и даже не музыкальные инструменты, магнитофонная запись звуков естественной природы.

Части произведения повторяют круг разделов древней мистерии: преамбула, экспозиция участников, ритуалы священников и взывание к богам, приобщение к кругу посвященных, уход в подземный мир, перерождение, возвращение в новом качестве.

В круговороте прежде всего участвуют стихии: земля, воздух (ветер, как обозначено в партитуре), вода, природные силы. Обращение к образам земных стихий направляет восприятие к формированию обобщенной символики как первооснове движения и жизненных процессов, вырастающих в сверхобраз. Взаимодействие первоэлементов обозначает стремление к открытию законов устройства мироздания и места в нем человека. Человеческая природа через инструментарий предстает как синтетическая звуковая Вселенная, в которой действии сопряжено с игрой, а пение — с танцем и музицированием.

Показательно, что приемы синтезирования исходят из расширенных музыкально-звуковых возможностей партитур композитора, в которых он находит звуковые эквиваленты жестам, манерам, особенностям походки, человеческим реакциям, общей атмосфере произведения. Вбирая огромные ресурсы зву-

кового мира, музыка не только создает колоритные фонические картины, но инициирует движение, решает ситуации, создает мизансцены, реально становится двигателем драматического процесса.

ВЫВОДЫ

Подводя итог сказанному, сделаем следующий вывод: синтез — определяющая специфика творчества А. Бакши, предлагающая различные варианты моделирования и позволяющая создавать высокохудожественные, яркие, оригинальные произведения. Характер и способы синтеза тесно связаны с жанром, содержанием, образным строем и идеей произведения. Экспериментирование со звуковыми, пластическими, пространственными параметрами существенно расширило возможности музыки как вида искусств, находящего каждый раз новые точки взаимодействия с родственными сферами, представив музыкально-образные решения на пересечении с театром, скульптурой, новыми формами акционизма. Разнообразные формы художественного синтеза как проявления творческой свободы наблюдаются во взаимодействии жанров, видов искусства, художественной и нехудожественной словесности.

Творчество А. Бакши, основанное на синтезе искусств, развивает идеи инструментального театра в трех его моделях: как инструментальные драматические сценки, в виде театра звука, а также как модель, воплощающая особенности древних ритуалов и мистерии.

Стилистической доминантой музыкально-театрального творчества композитора становится принцип резонирования, в силу которого музыкальные открытия и изобретения вызывают яркий отклик и новые решения в других областях, воплощаемых театральными средствами с учетом современного мультимедийного оформления. Важнейшими характеристиками его подхода к организации материала являются игровая стихия, действенность образов-персонажей, тембровое многообразие, внимание к пространственно-временным параметрам. Произведения основываются не только на музыкальных закономерностях, но и театральном видении. Синтез лежит в основе творческого видения, что дает увеличение смысловой нагрузки звуковой стороне действия и утверждает ее первостепенный статус.

Список источников

1. *Флоренский П.А.* Сочинения : в 4 т. Москва : Мысль, 1996. Т. 2. 877 с.
2. *Иоффе И.И.* Избранное. Ч. 1: Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Москва: Говорящая книга, 2010. 655 с.
3. *Казан М.С.* Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
4. *Зись А.Я.* Теоретические предпосылки синтеза искусств // *Взаимодействие и синтез искусств* / ред. Д.Д. Благой. Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1978. С. 5–20.
5. *Конен В.* Театр и музыка. Москва : Советский композитор, 1975. 320 с.
6. *Сабинина М.Д.* Шостакович-симфонист : драматургия, эстетика, стиль. Москва : Музыка, 1976. 477 с.
7. *Полозов С.* Информационный ракурс проблем синтеза искусств в современной музыкальной культуре // *Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре* / ред. А.В. Крылова. Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2016. С. 31–41.
8. *Бонфельд М.Ш., Волкова П.С., Казанцева Л.П., Шаховский В.И.* Музыка начинается там, где кончается слово : книга для учителя / под общ. ред. Л.П. Казанцевой. Астрахань ; Москва : Консерватория, 1995. 458 с.
9. *Путчева О.А.* Смыслообразующие функции пространственной координаты культуры в философской концепции М. Фуко // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика.* 2021. Т. 21, № 1. С. 43–47. DOI: 10.18500/1819-7671-2021-21-1-43-47.
10. *Крылова А.В.* О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение.* 2020. Т. 10, № 2. С. 230–247. DOI: 10.21638/spbu15.2020.203.
11. *Петров В.О.* Камерный инструментальный спектакль: к вопросу о соотношении драматургических пластов // *Музыка: искусство, наука, практика : научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова.* 2014. № 4 (8). С. 16–26.
12. *Элькан О.Б.* Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус // *Вестник Томского государственного университета.* 2017. № 28. С. 68–82. DOI: 10.17223/22220836/28/7.
13. *Курешева Т.А.* Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. 201 с.
14. *Грибанова Л.М.* Музыка как синергия и неклассическая модель человека // *Обсерватория культуры.* 2020. Т. 17, № 1. С. 4–15. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-4-15.
15. *Сиднева Т.Б.* Диалектика границы как ключевой фактор понимания музыки // *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2018. № 4 (33). С. 15–20. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14002.
16. *Ствак Р.С.* Дооктябрьская лирика В.В. Маяковского: Социально-философская проблематика. Поэтика : учебное пособие по спецкурсу. Пермь : Издательство Пермского госуниверситета, 1980. 127 с.
17. *Овсянкина Г.П.* Смысловое значение интертекстуальных переключений в монодраме «Контрабас» Григория

- Корчмара // Общество: философия, история, культура. 2016. № 4. 3 с. URL: <https://archive.dom-hors.ru/nauchnyy-zhurnal-obschestvo-filosofiya-istoriya-kultura/2016/4> (дата обращения: 18.02.2024).
18. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1996. 254 с.
19. Холопова В.Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза : сборник трудов / Российская академия музыки им. Гнесиных ; Ростовская консерватория. Москва, 1994. Вып. 132. С. 46–69.
20. [Бакши А.] Партитуры двух спектаклей: сценарий с нотами для инструментального ансамбля / реж. В. Фокин ; авт. записи партитуры спектаклей Л. Бакши ; общ. ред. и вступ. ст. В. Семеновского. Москва : Творческий центр им. Вс. Мейерхоolda, 1999. 144 с.
21. Торопова А.В. Феномен музыкального сознания как орудие структурирования внутренней реальности личности // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4: Педагогика. Психология. 2010. Вып. 1 (16). С. 97–112.
22. Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону : Издательство СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 403 с.
23. Алеева С. Мистерия в современном музыкальном театре // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре / ред. А.В. Крылова. Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2016. С. 143–156.

Peculiarities of Synthesizing Processes in the Musical and Theatrical Creativity of Alexander Bakshi

Olga A. Putecheva

Kuban Medical Institute, 198 Budennogo Str.,
Krasnodar, 350015, Russia
ORCID 0000-0003-2812-8981; SPIN 6717-4294;
putecheva.olga@mail.ru

Abstract. *The issues of art synthesis, which were deeply comprehended by theorists in the 20th century, with a new urgency arise before the researchers of the 21st century. The concept of “synthesis of arts” implies the creation of a qualitatively new artistic phenomenon that is not reducible to the sum of its components. At present, new facets of the interaction of arts have emerged, demonstrating the strengthening of the processes of internal and external integration, thinking in breadth and depth, with the involvement of non-artistic phenomena. It has been established that the nature of synthesizing processes in art depends on the ways of artistic thinking, changing throughout the history of culture.*

The creativity of the composer of the late 20th and early 21st century Alexander Bakshi, working in the direction of experimental orientation, naturally grows as a reflection of complex synthetic processes, developing at the points of contact between music and theatre, literature, sculpture, new forms of actionism. In A. Bakshi’s compositions we can distinguish three models based on the synthesis of arts in the context of the specifics and features of instrumental theatre: instrumental scenes of dramatic character, the model of the Theatre

of Sound, and the model of ritual and mystery. The nature and methods of synthesis are realized in each model on the basis of dialectical interspecies relations. The most striking musical-theatre projects give an idea of the evolution of his thinking in the field of diverse techniques of combinatorics and transformations of musical and sound material. It is concluded that synthesis is the defining specificity of A. Bakshi’s work, allowing him to create highly artistic, vivid and original works. Experimentation, developing along the path of synthesis, significantly expands the possibilities of music.

Key words: synthesis musical, composer, A. Bakshi, instrumental theatre, theatre of sound, model of mystery, theatre art, musical art.

Citation: Putecheva O.A. Peculiarities of Synthesizing Processes in the Musical and Theatrical Creativity of Alexander Bakshi, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 177–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-177-187.

References

1. Florensky P.A. *Sochineniya. V 4 t.* [Works. In 4 volumes]. Moscow, Mysl’ Publ., 1996, vol. 2, 877 p.
2. Ioffe I.I. *Izbrannoe. Ch. 1: Sinteticheskaya istoriya iskusstv. Vvedenie v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya* [Selected Works. Part 1: Synthetic History of Art. Introduction to the History of Artistic Thinking]. Moscow, Govoryashchaya Kniga Publ., 2010, 655 p.
3. Kagan M.S. *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva. Chasti I, II, III* [Morphology of Art: Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the Art World. Parts 1, 2, 3]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972, 440 p.
4. Zis A.Ya. Theoretical Prerequisites for the Synthesis of Arts, *Vzaimodeistvie i sintez iskusstv* [Interaction

- and Synthesis of Arts]. Leningrad, Nauka Publ., Leningradskoe Otdelenie, 1978, pp. 5–20 (in Russ.).
5. Konen V. *Teatr i muzyka* [Theatre and Music]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1975, 320 p.
 6. Sabinina M.D. *Shostakovich-simfonist: Dramaturgiya, estetika, stil'* [Shostakovich-Symphonist: Dramaturgy, Aesthetics, Style]. Moscow, Muzyka Publ., 1976, 477 p.
 7. Polozov S. Information Perspective of the Problems of Arts Synthesis in Modern Musical Culture, *Problemy sinteza iskusstv v sovremennoi muzykal'noi kul'ture* [Problems of Arts Synthesis in Modern Musical Culture]. Rostov-on-Don, Izdatel'stvo RGK im. S.V. Rakhmaninova, 2016, pp. 31–41 (in Russ.).
 8. Bonfeld M.Sh., Volkova P.S., Kazantseva L.P., Shakhovskiy V.I. *Muzyka nachinaetsya tam, gde konchaetsya slovo: Kniga dlya uchitel'ya* [Music Begins Where the Word Ends: A Book for Teacher]. Astrakhan, Moscow, Konservatoriya Publ., 1995, 458 p.
 9. Putecheva O.A. Meaning-Forming Functions of the Spatial Coordinate of Culture in Foucault's Philosophical Concept, *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika* [Izvestiya of Saratov University. Philosophy. Psychology. Pedagogy], 2021, vol. 21, no. 1, pp. 43–47. DOI: 10.18500/1819-7671-2021-21-1-43-47 (in Russ.).
 10. Krylova A.V. New Forms of Artistic Synthesis in Modern Musical Theatre, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Vestnik of Saint-Petersburg University. Arts], 2020, vol. 10, no. 2, pp. 230–247. DOI: 10.21638/spbu15.2020.203 (in Russ.).
 11. Petrov V.O. Chamber Instrumental Performance: The Problem of Dramaturgic Layers Relation, *Muzyka: iskusstvo, nauka, praktika: Nauchnyi zhurnal Kazanskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.G. Zhiganova* [Music: Art, Research, Practice: Journal of Kazan State Conservatory Named After N.G. Zhiganov], 2014, no. 4 (8), pp. 16–26 (in Russ.).
 12. Elkan O.B. "The Glass Bead Game" by Hermann Hesse as a Musical-Literary Riddle, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2017, no. 28, pp. 68–82. DOI: 10.17223/22220836/28/7 (in Russ.).
 13. Kuryshcheva T.A. *Teatral'nost' i muzyka* [Theatricality and Music]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1984, 201 p.
 14. Gribanova L.M. Music as Synergy and Non-Classical Model of Man, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2020, vol. 17, no. 1, pp. 4–15. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-4-15 (in Russ.).
 15. Sidneva T.B. Dialectics of the Border as a Key Factor of Understanding Music, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2018, no. 4 (33), pp. 15–20. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14002 (in Russ.).
 16. Spivak R.S. *Dooktyabr'skaya lirika V.V. Mayakovskogo: Sotsial'no-filosofskaya problematika. Poehtika: uchebnoe posobie po spetskursu* [Mayakovsky's Pre-October Lyrics: Social and Philosophical Problematics. Poetics: text-book]. Perm, Izdatel'stvo Permskogo Gosuniversiteta, 1980, 127 p.
 17. Ovsyankina G.P. The Semantics of Intertextual Links in Grigory Korchmar's Monodrama "Der Kontrabass", *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture], 2016, no. 4, 3 p. Available at: <https://archive.dom-hors.ru/nauchniy-zhurnal-obshchestvo-filosofiya-istoriya-kultura/2016/4> (accessed 18.02.2024) (in Russ.).
 18. Medushevskii V.V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviya muzyki* [About Regularities and Means of Artistic Impact of Music]. Moscow, Muzyka Publ., 1996, 254 p.
 19. Kholopova V.N. Typology of Musical Forms of the Second Half of the 20th Century (50s–80s), *Problemy muzykal'noi formy v teoreticheskikh kursakh vuza: sbornik trudov* [Problems of Musical Form in University Theoretical Courses: collected articles]. Moscow, 1994, issue 132, pp. 46–69 (in Russ.).
 20. Bakshi A. *Partitury dvukh spektaklei: stsenarii s notami dlya instrumental'nogo ansamblya* [The Scores of Two Performances: A Script with Notes for Instrumental Ensemble]. Moscow, Tvorcheskii Tsentr im. V. Meierkhol'da Publ., 1999, 144 p.
 21. Toropova A.V. The Phenomenon of Music Consciousness as a Tool of Structuring the Inner World of a Personality, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 4: Pedagogika. Psikhologiya* [St. Tikhon's University Review. Pedagogy. Psychology], 2010, issue 1 (16), pp. 97–112 (in Russ.).
 22. Frantova T.V. *Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroi poloviny XX veka* [Polyphony of A. Schnittke and New Tendencies in Music of the Second Half of the 20th Century]. Rostov-on-Don, Izd-vo SKNTS VSh APSN, 2004, 403 p.
 23. Aleeva S. Mystery in Modern Musical Theatre, *Problemy sinteza iskusstv v sovremennoi muzykal'noi kul'ture* [Problems of Arts Synthesis in Modern Musical Culture]. Rostov-on-Don, Izdatel'stvo RGK im. S.V. Rakhmaninova, 2016, pp. 143–156 (in Russ.).