

**И. Р. БАШАРОВА, РОССИЯ, Г. УФА, УФИМСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМ. ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА
ПРИНЦИПЫ КИНЕМАТОГРАФА В ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ
ДЛЯ ДЕТЕЙ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ**

Как известно, кинематограф оказал огромное влияние на музыку XX-XXI века. В это время формируется режиссерский тип композиторского мышления, опирающийся на синтез перцептивных свойств слышания и видения. Его роль особенно велика в музыке для детей. Специфика детской музыки предполагает воссоздание в звуках красочного, предметно-визуального действия. Именно поэтому в фортепианных пьесах для детей С. Губайдулиной возникает «резонанс» между музыкальным и кинематографическим параметрами процесса смыслообразования. Не случайно миниатюры созданы композитором в период работы над музыкой к мультипликационным фильмам, в числе которых «Маугли», «Балаган», «Кошка, которая гуляла сама по себе» и другие.

Яркие музыкальные образы С. Губайдулина воплощает в народных сценках «Заводная гармошка», «Наигрыш», «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами»¹. Они рождают наглядные художественные представления.

Данная статья направлена на выявление некоторых кинематографических приёмов, а также механизмов их моделирования в музыкальном тексте пьес С. Губайдулиной. В этой связи необходимо исследовать интонационно-лексические обороты и их структурно-смысловую организацию в музыкальном тексте миниатюр. В процессе анализа рассматривается интонационная лексика, сформировавшаяся в дотекстовой стадии и в авторском контексте. В одном случае она мигрирует в многочисленных текстах композиторов разных эпох и стилей, а в другом - возведена в степень единичности «рамками» оригинального композиторского текста.

Отличительная черта кинематографического изображения состоит в динамическом «оформлении» зрительного ряда. Звуковая визуализация красочных сценок из русской народной жизни сближает пьесы с искусством кинематографа. При восприятии музыки миниатюр рождается зрелищная картина движения множества персонажей, среди которых выделяются типажные «массовых» сцен. Акцентируемая композитором процессуальность художественного изображения формирует ассоциативную связь с основополагающей способностью кинематографа запечатлеть на плёнке движущиеся объекты.

С. Губайдулина продолжает музыкальную традицию воссоздания стихийных празднеств посредством жанров *гармошечного наигрыша* и *плясовой частушки*². В процессе многократного повтора они «свёртываются» в краткие характерные ритмоинтонационные обороты, обретающие статус «мигрирующих интонационных формул» (Л. Шаймухаметова). Так, *гармошечный наигрыш* нередко включает басовые переборы в виде быстрого чередования двух аккордов в оstinatном метроритме.

Семантика интонационных формул, основанных на воспроизведении *гармошечного наигрыша* и *речевого интонирования*, восходит к балаганным и ярмарочным действиям. В пьесах «Заводная гармошка» и «Наигрыш» они являются ситуативными знаками. Так, посредством интонационной формулы *гармошечного наигрыша* «обрисованы» персонажи и одновременно воссоздана ситуация массового гулянья. Специфика гармошечной игры передана на фортепиано с помощью аккордовой фактуры и «сухой», ударной, нарочито громкой манеры звукоизвлечения. Эффект тембрового уподобления способствует воплощению звукописных жанровых сценок.

Самобытность интонационной формулы *гармошечного наигрыша* находит отражение, прежде всего, в ладотональной организации. Так, в пьесе «Заводная гармошка» эта интонационная формула построена на чередовании квартового

тетрахорда и трихорда в кварте. Однако благодаря быстрому темпу и особенностям метроритма в восприятии происходит их слияние в аккорд-сонор. В результате «сжатия диатоники в хроматику» (Б. Барток) возникает эффект переполненности звучанием ограниченного определёнными рамками музыкального и, как следствие, художественного пространства. Создаётся визуальная картина многолюдного ярмарочного представления, в круговороте которого затерялись отдельные персонажи.

Отображение безудержного, источающего веселье народного праздника в пьесе «Наигрыш» также связано с интонационной формулой *гармошечного наигрыша*. Она представлена последовательностью трёхзвучных диатонических и смешанных кластеров до мажора (нижний слой фактуры) на фоне репетиций квинтового тона (верхняя линия фактуры). При этом короткие звуковые импульсы и их неоднократные повторения в быстром темпе через пространственный эффект эха воссоздают «гул» шумной толпы. Приём внезапной остановки пролонгированного заключительного аккорда позволяет провести аналогии с кинематографическим эффектом *стоп-кадра*.

С целью изображения ситуативного действия композитор обращается к интонациям шуточной *частушки*, которая, как известно, исполняется скороговоркой под пляску. Шуточная *частушка* нередко включает интонации, имеющие характер короткого озорного возгласа и шутливого восклицания. Её отличают импровизационность ритмических узоров. Имитация *речи – скороговорки* – вводится в музыкальный текст пьес «Заводная гармошка» и «Наигрыш». Она звучит вслед за интонационной формулой *гармошечного наигрыша* и представляет её звукоритмическую модификацию. Интонационные формулы *гармошечного наигрыша* и *скороговорки* в миниатюрах сближает *плясовой* ритм. *Скороговорка* традиционно передаётся в музыке с помощью малообъёмных интонаций. Интересно, что в пьесах её моделирование различно. В одном случае *скороговорка* вырастает из двузвучных нисходящих хореических микромотивов в оправе малой терции («Заводная гармошка»), а в другом — из *интонации* восходящего квартового *возгласа* («Наигрыш»). *Речевые* интонации в пьесах создают общий колорит эмоционально возбуждённых реплик персонажей.

Народный колорит интонационной формулы *гармошечного наигрыша* и интонаций *скороговорки* в пьесе «Заводная гармошка» проявляется посредством ладовой переменности и плагальной направленности тонального плана. В целом, образуется «рыхлая тональность» (Ю. Холопов), в которой многозначность функциональных тяготений не указывает определённо на тонику-центр. Новомодальная система (Ю. Холопов) отражает фольклорные аллюзии в композиторском *opus`e* и ориентирована на принципиально новое - современное претворение традиций.

Народные сценки «Снежные сани с бубенцами» и «Волшебная карусель» представлены *формульным* и *фоновым* типами интонационной лексики. Основу интонационной формулы *звона бубенцов* в пьесе «Снежные сани с бубенцами» составляет ритмическая фигура сигнала колокольчиков. Она звучит в высоком регистре и отрывистой артикуляции. Однако смысловая структура возникает контекстным способом на основе *интонации автора*, которая включает ладово-напряжённое соединение мелодических противоположно направленных интервалов малой и большой секунд (средняя линия фактуры)³. В совокупности с общими формами движения — ОФД⁴ (нижняя линия фактуры) — интонационная формула *звона бубенцов* образует хроматический кластер. В атмосфере звуковой картинки словно витает ощущение вибрирующего морозного воздуха.

Другие интонации в пьесе «Снежные сани с бубенцами» передают «сочный» русский колорит. Вокальная по своей природе диатоническая мелодия вызывает ассоциации с удалой «песней Ямщика». Ладовое наполнение мелодии и прихотливый синкопированный ритм выступают главными носителями народной окраски яркой

«лубочной картинке». Вместе с тем, высокий регистр и приглушённая динамика, а также отрывистая артикуляция и хроматизированный фон переключают восприятие слушателя из *реального* мира в сферу иллюзорного, *условного*. В пьесе актуализируются ассоциативные параллели с призрачной ирреальностью мира игры.

Персонажи в пьесе «Волшебная карусель» представлены инструментальной интонационной формулой *фанфары* и речевой *интонацией возгласа*. Быстрые вариантные повторы *фанфары* в приглушённой динамике и отрывистой артикуляции «стирают» рельефность интонационной формулы и переводят её в ОФД⁵. «Лики» персонажей теряются в стремительном вращении⁶. Резкое политональное звучание *интонаций возгласа* воплощает выкрики персонажей праздничного гулянья.

Важная роль в механизме «кинематографического» процесса перемещения объектов изображения в пространстве пьес отводится фоновому типу интонационной лексики. Линейные по структуре ОФД состоят из фигур-клише – микромотивов. Их многократное возвращение (точное и вариантное) передаёт круговое вращение карусели, бег тройки и саней. «Барометрами» инерционной заданности движения выступают остигатность ритмоинтонационных ячеек и стремительный темп.

В пьесе «Волшебная карусель» посредством ОФД детализированно воспроизводится движение карусели⁷ по кругу, аналогичное реальному. Фигура-клише, звуковысотные контуры которой описывают кругооборот⁸, включает интервал тритона. За ним традиционно закрепилось значение фантастики. Тритон формирует в вихреобразном интонационном движении особое ощущение мистической предопределённости и состояние очарованности волшебством.

Пространственно зримую картину бега тройки и саней в пьесе «Снежные сани с бубенцами» также обрисовывают ОФД. Они основаны на фигуре-клише, которую формирует ритмически ровное движение восьмых по хроматизмам (нижняя линия фактуры в крайних разделах миниатюры). Вследствие многократного повтора микромотива в быстром темпе мелодическая линия — «дорога» — подобно нити «сворачивается в клубок». Вихреобразные движения фигур-клише ОФД рожают ассоциации с зимней вьюгой.

Вместе с тем, сосредоточенность внимания слушателя на одной повторяющейся микроинтонации направляет восприятие в русло статики. Обозрение окружающей действительности (внешнее) в миниатюрах переходит в самосозерцание (внутреннее), а *реальное* звучание погружает слушателя в *ирреальный* мир. Этот процесс актуализируют многократные возвращения микромотивов в музыкальной ткани пьес, которые обнаруживают близость к репетитивной технике. В этой связи сам характер процессуальности соответствует в миниатюрах заданным алгоритмам кинематографического движения. С одной стороны, непрерывное звучание фигур-клише ОФД изображает *передвижение* карусели, тройки и саней в пространстве. С другой, — оборачивается запечатлением *неподвижности* и выражением эмоционального состояния завороченности.

Механистичность движения, реализуемая заданностью метроритма в пьесах «Волшебная карусель», «Снежные сани с бубенцами», «Заводная гармошка» и «Наигрыш», устанавливает *закономерность*. Однако акцентное варьирование, паузирование и другие приёмы вносят в интонационное развёртывание музыки эффект *случайности*. Неоднократное и регулярное нарушение установленных правил свидетельствует о его *преднамеренности*. В представлении возникает ассоциация с выстраиванием «кадров» режиссёром, который подчиняет их компоновку логике игры.

Как известно, для мультипликации характерен убыстрённый темп изображения отдельных последовательных фаз движения объекта, полученных в результате их

покадровой съёмки. В этом процессе участвуют художественные приёмы *детализации* и *гиперболизации*.

Филигранность подачи интонаций, а также преувеличение естественных пластических форм и показ сверхвыверенности движений уподобляет персонажей пьес искусно созданным мультипликационным куклам. Танцевальный ритм в пьесах «Заводная гармошка» и «Наигрыш» предельно схематизирован и ритмически «запрограммирован». Утрирование процесса движения в пьесах «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами» осуществляет инерционность вариантно повторенных видов ОФД. Стремительный темп создаёт повышенную скорость перемещения в пространстве *реальных* персонажей, переводя их в *условный* (игровой) мир фантастики и иллюзии.

Основополагающим принципом в композиционной и смысловой организациях музыкального текста миниатюр становится принцип *монтажа* или «quasi-импровизационность» (Э. Денисов)⁹. Несмотря на то, что С. Губайдулина отталкивается в пьесах от традиционных композиционных законов¹⁰, логика интонационного развёртывания подчинена «кинематографическим» принципам компоновки музыкального материала. По мнению Э. Денисова, «композиционная техника монтажа» базируется на комбинировании тематических элементов, исключая их смешение. В результате чего продуманность структуры соединяется с «незаданностью» формы и рождением её из *ощущения момента*» [4, 92].

В пьесах С. Губайдулиной моделируются два вида «монтажа», реализуемых с помощью сцепления музыкального «кадра» с другим «кадром» («Заводная гармошка», «Наигрыш») и присоединения к «кадру» его варианта («Волшебная карусель», «Снежные сани с бубенцами»). Границу музыкального «кадра» в миниатюрах определяет момент окончания предыдущего и начала последующего структурно-смыслового сегмента (микросегмента) музыкального текста.

Музыкальный «монтаж» в пьесах «Заводная гармошка» и «Наигрыш» построен на чередовании инвариантов и вариантов интонационной формулы *гармошечного наигрыша* и интонаций *скороговорки*. Отсутствие масштабной периодичности в организации смысловых структур¹¹ усиливает связь с техникой склеивания кадров в кинематографе. При этом смена аккордовой интонационной формулы (*гармошечный наигрыш*) линейной (*речевая* интонация) провоцирует игру звуковыми объёмами, которая подчёркивает явность стыка между музыкальными «кадрами».

Ещё один кинематографический принцип организации музыкального материала наблюдается в пьесах «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами». Здесь изображение движущихся объектов дано как бы из разных точек пространства, или с разных ракурсов. При этом визуальные эффекты создаёт музыкальный приём, сходный с кинематографическим приёмом *движущейся камеры*, при котором изменяются направления и точки съёмки. Так, например, в пьесе «Волшебная карусель» в процессе повтора фигур-клише ОФД, воплощающих круговое движение карусели, «ось вращения» — ладотональный центр — смещается. Благодаря этому в миниатюре осуществляется «подвижная точка зрения» (Ю. Лотман).

Безостановочное движение карусели ускоряется. В музыкальном тексте пьесы этот эффект достигается путём включения в фигурационный поток «периодического» вида движения¹². Он основан на опевании мелодического опорного тона и изображает движение по траектории малого круга. При этом объём звукового пространства сводится к минимуму. С помощью предельной концентрации энергии движения композитор обрисовывает замкнутый, «заколдованный» круг игрового пространства. Воздействие музыки на слушателя обретает почти суггестивный смысл. Этот эффект

усилен в момент завершения миниатюры, где происходит возвращение фигур-клише на начальную звуковую высоту. «Магический» круг окончательно замыкается.

Картина движения «русской тройки» в пьесе «Снежные сани с бубенцами» показана с противоположных точек зрения. Она представлена сцеплением инвариантного и вариантного музыкальных «кадров». При вариантно-повторенном звучании «песни Ямщика»¹³ становится очевидной игра звуковысотными системами: диатоникой и хроматикой. За первой в русской музыке традиционно закрепилось значение реальности, за второй — фантастики. В варианте диатоническая «песнь Ямщика» хроматизируется аккордами-сонорами, а хроматический фон диатонизируется, образуя движение по семиступенному звукоряду в отрывистой артикуляции. Мерцание одновременно звучащих мажорной и минорной тональных красок подчёркивает призрачность (*условность*) изображаемой картины.

В процессе смены музыкальных «кадров» возникают пространственные иллюзии. Визуальные картины обретают новые оттенки. На это направлены контекстные структурно-смысловые преобразования интонационной лексики.

В одном из музыкальных «кадров» пьесы «Заводная гармошка» высокий регистр фортепиано и тихая динамика создают эффект «стирания» контуров интонационной формулы *гармошечного наигрыша*. Изображение персонажей дальним планом акцентирует их иллюзорность. В другом музыкальном «кадре» происходит обновление звуковой наполненности интонационной формулы *гармошечного наигрыша*. Вместо смешанного кластера здесь звучит пентаккорд. При этом расширяется диапазон между крайними тонами созвучия и разрежается его плотность. В восприятии музыки возникает новый визуальный эффект. Композитор переводит «взгляд» воспринимающего с общей панорамы сценки на её фрагмент, словно «камера» композитора-«режиссёра» выхватывает отдельную группу персонажей (или одного персонажа) из всей массы участников площадного представления. При этом дальний план сменяется ближним. В музыкальном тексте пьесы их разницу образует сопоставление музыкальных «кадров» с изображением большего и меньшего количества персонажей¹⁴. Контрастные музыкальные «кадры» интегрируются в смысловое целое, формируя многоликую «кинематографическую» картину уличного действия.

Визуальные эффекты приближения («наезд камеры») и удаления персонажей в пространстве реализуются в музыке через процесс усиления и ослабления динамики, изменения тесситуры элемента относительно его исходного звучания. В пьесе «Наигрыш» в качестве такого элемента выступает интонационная формула *гармошечного наигрыша*. Смена плана в изображении картины народного гулянья (дальний — ближний — дальний) очерчивает круг. Слушатель погружается в мистически-завороженное эмоциональное состояние. Репетиционное повторение одного тона верхнего голоса в танцевальном ритме развёртывается в круговое движение. Оно уподобляет *наигрыш* танцу-заклинанию. Аккордовое сопровождение ровного движения четвертных служит канвой для мелодического плетения. Волей творческой фантазии из инструментальной по своей природе интонационной формулы «извлекается» вокальное начало. Тихая динамика и отрывистая артикуляция, а также замена мажорного колорита минорным приносят в напев затаённость и загадочность. В звуковом колорите музыкального сегмента угадывается обрядовость.

Художественный эффект постепенного удаления изображаемых объектов от слушателя вводится композитором в заключительный музыкальный «кадр» пьесы «Снежные сани с бубенцами». Восходящее движение по хроматическому звукоряду двух фактурных линий, находящихся в большесекундовом соотношении, иллюстрирует перезвон бубенцов и бег тройки. Ослабление динамики и прогрессирующее

паузирование формируют эффект затихания звуков колокольчиков. Сани исчезают «из виду», растворяясь в дымке.

Смысловую полифонию в пьесах «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами» формирует специфически музыкальный приём, который в конструктивном плане близок кинематографическому методу *комбинированных съёмок* (от англ. combine – соединять). В музыкальном тексте миниатюр совмещается в одновременности противоположная по этимологии интонационная лексика. При этом интонационные формулы наслаиваются на ОФД. Здесь главнейшей координатой художественного пространства является вертикаль. Яркие политональные сочетания в пьесах подчёркивают игрушечность изображаемых сцен.

Если в мультипликационном кадре куклы предстают неподвижными, то музыкальный «кадр» представляет собой внутренне динамическое явление. Быстрый темп чередования интонационных формул, а также их многократный повтор (точный и вариантный) рождает впечатление ускоренного по времени калейдоскопического движения персонажей-кукол в музыкальном «кадре», в результате чего формируется мультипликационный эффект мелькания персонажей. При этом грань, разделяющая *реальное* (действительный мир) и *условное* (мир мультфильмов) становится в пьесах предметом игры¹⁵.

Реальное пространство приобретает в пьесах сказочный «вид». В процессе погружения слушателя в суть происходящего и осмысления «видимого» (рефлексии), «декорации» (ярмарочная площадь, дальняя дорога), выполняющие функцию фона, выдвигаются на первый план.

Перемещение по кругу в «Волшебной карусели» и по прямой в «Снежных санях с бубенцами» воплощает идею перехода *конечного* в *бесконечное*¹⁶. По-видимому, в музыке пьес преломляется специфика кинематографического изображения, при которой сжатие и растяжение реального времени «ощущается зрителем как художественная энергия, напряжение и смысловая насыщенность» [6, 102 - 103]. По своему устройству форма круга не имеет начальной и конечной точек. Следовательно, круговое движение, по сути, является бесконечным.

В пьесе «Снежные сани с бубенцами» изображение картины стремительного движения тройки и саней связано с выражением полярных чувств изумления, восторга и щемящей грусти, тоски, рождаемых ощущением безысходности от бескрайности русских просторов. Эти представления и переживания традиционны для русской литературы и живописи. В образе дороги-жизни, философских размышлениях о Боге и Вечности раскрывается в творчестве отечественных писателей вечная тема «человек и природа». В пьесе С. Губайдулиной она также связана с осмыслением условности разграничения *конечного* и *бесконечного*.

Итак, в фортепианных пьесах для детей С. Губайдулиной претворяются основные свойства кинематографа, органичные природе самого музыкального искусства. К ним относятся динамико-процессуальные представления и монтажный тип мышления. В *динамической визуализации* интонационной лексики миниатюр в специфически музыкальной форме участвуют кинематографические приёмы стоп-кадра, смены плана, наезда камеры, движущейся камеры и комбинированных съёмок. Особенно велика роль трактовки музыкального времени и пространства как многоплановых явлений.

Художественные модели искусства кинематографа своеобразно преломляются в музыке пьес, обогащая их интегративное смысловое поле новыми представлениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Народная смеховая культура // Русское народное творчество: Хрестоматия по фольклористике / Под. ред. Ю. Круглова. – М., 2003. – С. 476 – 485.

2. Богатырев П. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // Русское народное творчество: Хрестоматия по фольклористике / Под. ред. Ю. Круглова. – М., 2003. – С. 517 – 526.
3. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50 – 80-е годы. – М., 1989. – 207 с.
4. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С. 90 – 111.
5. Курышева Т. Театральность и музыка. – М., 1984. – 201 с.
6. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973. – 140 с.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1870. – 384 с.
8. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл. В. Ошиса. – М., 1992. – 461 с.
9. Шаймухаметова Л. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) // Звук, интонация, процесс: Сб. тр. / Отв. ред. Л. Шаймухаметова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – Вып. 148. – С. 36 – 45.
10. Шаймухаметова Л., Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998. – 59 с.
11. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы: Учебное пособие. – М., 1998. – 266 с.

¹ К воплощению народных сценок в фортепианных пьесах для детей прибегают многие отечественные композиторы: П. Чайковский («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская» из «Детского альбома»), И. Стравинский (пьеса № 3 из сборника «Пять пальцев. 8 очень маленьких пьес на 5 нотах»), Н. Сидельников («Новгородский мужичок», «Пастушок», «Хороводы» из цикла «Саввушкина флейта»), Э. Денисов («Наигрыш») и другие.

² К претворению в музыке частушки обращаются многие отечественные композиторы второй половины XX века. Например, Н. Сидельников в пьесе «За рекой поют частушки» из фортепианного цикла для детей «Саввушкина флейта», С. Слонимский в вокально-симфоническом цикле «Песни вольницы» (1962) и опере «Вириная» (1967). Г. Григорьева подчёркивает, что сочинения Р. Щедрина 50-х годов: Первый концерт для фортепиано с оркестром (1954), опера «Не только любовь» (1961), концерт для большого симфонического оркестра «Озорные частушки» (1963) «развивают в разных жанровых условиях одну и ту же, новую по своей сути, фольклорную образную идею – вокально-симфоническую обработку частушки» [3, 73].

³ По мнению Л. Шаймухаметовой, интонационная формула *колокольчиков-бубенцов* обычно предстаёт в виде вертикального квартетного триады, а в некоторых случаях – аккордов с побочными тонами и тесно связана с образами русской тройки, зимней дороги и ямщицких песен [11].

⁴ В дальнейшем принимается сокращение ОФД.

⁵ Механизм перевода интонационных формул в ОФД анализируется в брошюре Л. Шаймухаметовой, Н. Селиванец «Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти» [10].

⁶ Исследуя лексику кино, Ю. Лотман пишет, что «повторение одного и того же предмета на экране создаёт некоторый ритмический ряд, и знак начинает отделяться от своего видимого обозначаемого». При этом «повторяемость приглушает вещественные значения и подчёркивает отвлечённые – логические или ассоциативные» [6, 59].

⁷ Фольклорист, этнограф и театровед П. Богатырев отмечает, что на ярмарочных площадных увеселениях балаганские и карусельные «деды» приглашали публику посетить балаган и покататься на карусели [2].

⁸ *Фигура круга* различима и визуально в нотном тексте, и при слуховом восприятии.

⁹ Понятие музыкального монтажа по отношению к музыкальному синтаксису вводится в статье Э. Денисова «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси» [4]. Метод монтажа в музыке (на примере произведений отечественных композиторов 60-х – 70-х годов XX века) анализирует Т. Курышева [5].

¹⁰ Репризность как главный принцип построения формы рондо («Заводная гармошка», «Наигрыш») и простой трёхчастной («Волшебная карусель», «Снежные сани с бубенцами») заключает идею возвращения к исходному моменту, то есть кругового движения.

¹¹ Если условно принять за единицу протяжённости интонационной формулы количество тактов, то соотношение смысловых структур можно представить в виде числовой последовательности: 2 2 1 3 1 2 1 3 3 («Заводная гармошка») и 5 5 5 5 9 7 («Наигрыш»).

¹² Феномен звукового воплощения образов движения предметного мира посредством стереотипных клише ОФД рассматривается в статье Л. Шаймухаметовой «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха)» [9].

¹³ Второй раз она звучит в середине пьесы.

¹⁴ Исследователи считают, что художественное мышление вырабатывает общие механизмы для различных видов искусства. По мнению Ю. Лотмана, в литературном тексте разница кинематографических планов образуется в том случае, «если следующие друг за другом сегменты текста заполняются содержанием, резко отличным в количественном отношении...» [7, 317].

¹⁵ Этимология слова «игра» во многих языках, например на санскрите и в английском языке, включает понятие быстрого движения. В смысле свободного движения употребляется древнеисландское «leika». Регулярное действие и регулярное чередование обозначают верхненемецкое «pflegen» и нидерландский глагол «spelen». Данные понятия связывают игру с активным, действенным процессом [8].

¹⁶ М. Бахтин высказывает мысль о том, что «празднество ... имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определённая и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени» [1, 479].

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблемам музыкального содержания. Автор предпринимает попытку исследовать внемузыкальные элементы в музыкальном тексте. В центре внимания находятся кинематографические принципы. Интонационная лексика и её «кинематографическая» организация выявляются и анализируются в фортепианных миниатюрах для детей С. Губайдулиной. Статья адресована музыкантам, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами взаимодействия искусств.

The article is devoted to the problems of musical content. The author undertakes the attempt to explore nonmusical elements in a musical text. Cinematographical principles are in this case. Intonational vocabulary and its «cinematographical» organization are discovered and analyzed in the pianos miniature for children of S. Gubaidulina. The article is addressed to musicians and other people who are interested in questions of interaction arts.

Статья посвящена претворению образов детского в вокально-инструментальных opus`ax Софии Губайдулиной – композитора-классика XX-XXI вв. Автор предпринимает попытку исследовать феномен детского и его роль в формировании художественной картины мира. В центре внимания находятся смысловые структуры поэтического и музыкального текста, а также тембровая специфика имманентно музыкального процесса. Статья адресована как музыкантам-профессионалам, так и широкому кругу читателей, интересующихся проблемами музыкального содержания.