

Научная статья

УДК 7.03

DOI: 10.36871/hon.202302100

**ФЕНОМЕН ТРАДИЦИИ  
В РУССКИХ АВАНГАРДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ 1960–1980-Х ГОДОВ***Кэ Мэйли*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1

18070366209@163.com, ORCID:0000-0002-4107-5899

В статье выявляется феномен традиции как ведущий принцип в музыке русских композиторов-авангардистов второй половины XX века. Автор раскрывает эту проблематику на основе произведений Р. Щедрина, С. Слонимского, Э. Денисова, С. Губайдулиной, созданных в 60–80-е годы XX века. Выбор авторов обусловлен кардинальными различиями в стилистике их творчества — от радикального авангарда Э. Денисова до сравнительно умеренного стиля Р. Щедрина. В качестве критериев определения феномена традиции в композициях названных музыкантов автор указывает на использование элементов национального фольклора; приверженность творческому наследию русских композиторов; возвращение к формам и жанрам доклассической эпохи в русле направления неоклассицизма. Соответствующую коннотацию имеет в статье термин «традиционная музыка». В рамках первого критерия автор обнаруживает феномен традиции в творчестве композиторов «Новой фольклорной волны». В рамках второго критерия отмечается преимущество по отношению к произведениям отечественной музыкальной классики. В контексте направления неоклассицизма автор рассматривает создание полифонических музыкальных произведений, возвращение к жанрам доклассической музыки и использование средств полистилистики. На основе отмеченных наблюдений делается вывод, что в творчестве Р. Щедрина, С. Слонимского, Э. Денисова, С. Губайдулиной феномен традиции обнаруживается как форма проявления интертекстуальности.

*Ключевые слова:* русские композиторы, русская музыкальная традиция, русский музыкальный авангард, новая фольклорная волна, неоклассицизм, коллаж, полистилистика, Р. К. Щедрин, С. М. Слонимский, С. А. Губайдулина, Э. В. Денисов

**Для цитирования:** Кэ Мэйли. Феномен традиции в русских авангардных музыкальных произведениях 1960–1980-х годов // Художественное образование и наука. 2023. № 2 (35). С. 100–106. <https://doi.org/10.36871/hon.202302100>

Original article

**THE PHENOMENON OF TRADITION  
IN RUSSIAN AVANT-GARDE MUSIC OF THE 1960<sup>S</sup>–1980<sup>S</sup>***Ke Meili*Lomonosov Moscow State University  
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation

18070366209@163.com, ORCID: 0000-0002-4107-5899

© Кэ Мэйли, 2023

The article reveals the phenomenon of tradition as a leading principle in the music of Russian avant-garde composers of the second half of the XX<sup>th</sup> century. The author explores this problem based on the works of R. Shchedrin, S. Slonimsky, E. Denisov and S. Gubaidulina, created in the 1970<sup>s</sup>–80<sup>s</sup>. The choice of these authors is determined by the cardinal differences in the style of their work — from the radical avant-garde of E. Denisov to the relatively moderate style of R. Shchedrin. As criteria for defining the phenomenon of tradition in the compositions of these musicians, the author highlights the use of national folklore elements; the adherence to the creative heritage of Russian composers; the return to the forms and genres of the preclassical era in line with neoclassicism. The term "traditional music" has a corresponding connotation in the article. Within the first criterion, the author discovers the phenomenon of tradition in the works of composers of the New Folklore Wave. According to the second criterion, the continuity of these composers' work with that of the national musical classics is noted. In the context of neoclassicism, the author considers the creation of polyphonic musical works, the return to the genres of preclassical music and the use of polystylistic means. Based on the noted observations, it is concluded that in the work of R. Shchedrin, S. Slonimsky, E. Denisov, S. Gubaidulina the phenomenon of tradition is found as a form of intertextuality manifestation.

*Keywords:* Russian composers, Russian musical tradition, Russian musical avant-garde, New Folklore Wave, neoclassicism, collage, polystylistics, R. K. Shchedrin, S. M. Slonimsky, S. A. Gubaidulina, E. V. Denisov

**For citation:** Ke Meili. The Phenomenon of Tradition in Russian Avant-Garde Music of the 1960<sup>s</sup>–1980<sup>s</sup>. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 2 (35). P. 100–106. <https://doi.org/10.36871/hon.202302100> (In Russian)

XX век — время больших перемен в музыкальном искусстве. Композиторы неуклонно следовали по пути новаторства, что стало характерной чертой музыкального творчества как в России, так и за рубежом.

Особенно заметным противостояние авангардного и традиционного искусства было в начале столетия, когда оно приобрело острые формы, находя выражение не только в собственно творческом аспекте, но и в виде открытых выступлений, манифестов и т. п. Так, событием в художественной жизни России стал манифест Артура Лурье «Мы и Запад», написанный 1 января 1914 года и опубликованный в сборнике «Грамоты и декларации русских футуристов» [7]. Он был также отпечатан в виде листовок на русском, французском, итальянском языках. Документ имел международный резонанс: его французский перевод Гийом Аполлинер опубликовал 16 апреля 1914 года в газете *Mercure de France*.

Революционные положения манифеста были закреплены в деятельности композиторов начала века — А. Лурье, А. Мосолова, А. Рославца и других музыкантов, в творчестве которых наметились поиски новых путей организации музыкальной ткани. Противоположной была тенденция охранительная, выражающаяся в стремлении развить и обогатить наследие прошлого, которая оказалась не менее перспективной. Свидетельством тому служит музыка С. Рахманинова, Н. Мет-

нера, С. Танеева. В этих двух направлениях, вначале почти не пересекающихся, к середине XX века обнаруживается внутреннее притяжение, взаимное влияние. В диалоге новаторства и традиции рождалось новое искусство.

Цель настоящей статьи — обозначить основные пути проявления традиции в музыке российских композиторов-авангардистов второй половины XX века. В качестве примеров были выбраны сочинения авторов, в творчестве которых эти тенденции нашли различное выражение: Родиона Щедрина, Сергея Слонимского, Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной. Понятие «традиции» трактуется в статье с разных точек зрения:

- как использование элементов национального фольклора;
- как приверженность творческому наследию русского искусства;
- как возвращение к формам и жанрам доклассической эпохи в русле направления неоклассицизма.

Соответственно в статье употребляется выражение «традиционная музыка», под которым понимается светское музыкальное творчество до-авангардного периода.

Противостояние, обозначившееся в начале XX века, наложило отпечаток на развитие музыки в России, однако в советское время оно было сглажено в силу политических мотивов. Возможно, это стало одной из причин своеобразия советской музыки, в числе особенностей

которой — существенное обновление художественного языка при внешнем сохранении традиции. Эти ранее противоречащие друг другу тенденции органично объединены в творчестве виднейших советских композиторов старшего поколения — С. Прокофьева, Д. Шостаковича и др. С ослаблением политического давления на первый план выдвигалось искусство авангарда («авангард второй волны»), наиболее заметными фигурами которого стали А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина.

Тем не менее русские композиторы-авангардисты 1960–1980-х годов в большей или меньшей степени были связаны с традицией. Музыковед М. Г. Арановский, анализируя русское музыкальное искусство того времени, писал: «Музыка второй половины века, несмотря на всю ее новизну и многоязычие, в большей мере объединяется с многовековой традицией, нежели обособляется в нечто отдельное» [1, 20].

Феномен «традиции» в деятельности композиторов-авангардистов XX века был важным элементом музыкального творчества всего столетия, что проявилось в следующих аспектах.

1. *Отношение композиторов к народной музыке и культуре — ключевой фактор проявления традиции.* В музыкальной культуре русского народа фольклорная музыка имеет особую ценность, о чем писал еще В. Г. Белинский: «Так как искусство со стороны своего содержания есть выражение исторической жизни народа, то эта жизнь и имеет на него великое влияние, находясь к нему в таком же отношении, как <...> почва к растениям, которым она дает питание» [3, 510].

С 1950-х по начало 1960-х годов молодые композиторы быстро освоили опыт западного авангарда. Но в 1960-х годах стало заметно проявление нового интереса к народной культуре. В сочетании с современными принципами музыкального письма это принесло новый результат. В направлении, которое было определено как «Новая фольклорная волна», особенно выдвинулось творчество выдающихся композиторов: Г. Свиридова («Курские песни», «Деревянная Русь»), Э. Денисова («Иван-солдат», «Плачи»), В. Гаврилина («Русская тетрадь», «Скоморохи», «Перезвонь»), С. Слонимского («Виринея», «Песни вольниц»), Р. Щедрина («Озорные частушки», «Не только любовь»), Б. Тищенко («Суздаль», «Палех»), Ю. Буцко («Вечерок», «Свадебные песни», «Сказание о Пугачевском бунте») и др.

Наглядный пример увлечения народной культурой демонстрирует творчество Родиона Щедрина. Р. Щедрин использовал русские мотивы чаще, чем его современники, и практически на всех этапах его творчество сохраняло в основе национальную культуру. Элементы народного творчества проявлялись почти во всех произведениях композитора. Впервые в рамках академической музыки прозвучали частушки — национальный русский жанр (Концерт № 1 для фортепиано с оркестром «Озорные частушки», 1963). Источником вдохновения композитору служило и древнерусское изобразительное искусство («Фрески Дионисия»). В музыкальный спектакль «Нина и двенадцать месяцев» (1988), созданный по мотивам сказки С. Я. Маршака, Р. Щедрин ввел русские народные музыкальные инструменты, такие как балалайка, жалейка, гармошка, ложки и трещотки. А в «Тетради для юношества» (1981) программа большинства пьес связана с национальным материалом, тематика которого не затрагивалась ранее в музыкальной литературе, например «Знаменный распев», «Величальная», «Русские трезвонь», «Деревенская плакальщица», «Петровский кант». В своих произведениях Р. Щедрин находит новые способы гармоничного синтеза языковых особенностей, отражающих специфику национального характера, с современными приемами создания композиции, достигая свежести и изящества звучания.

Совсем по-иному интерес к национальному музыкальному искусству проявил себя в творчестве С. Слонимского, который в течение длительного времени исследовал фольклор северо-западной России. Народная музыка оказала большое влияние на работы С. Слонимского, что проявилось, в частности, в их ритмическом своеобразии («Протяжная песня») и особенностях интонационного строя (четвертьтоны). О его преимуществах композитор, в частности, писал: «В четвертьтоне есть всевозможные лады, отсутствует определенная тональность и стандартные мажорные и минорные лады, но есть разнообразие ритма и мелодии» [9, 141]. Неповторяющиеся ритмические модификации подчеркивают импровизационную сущность произведений С. Слонимского, сближая их с устной фольклорной традицией. Например, в записи «антифонов» и «лирических строф» струнного квартета нет штилей, только длинные, полудлинные, короткие и быстрые

ноты<sup>1</sup>. Важной особенностью национального стиля С. Слонимского является также использование системы семиступенных диатонических ладов (Прелюдия и fuga № 1 из цикла «24 прелюдии и фуги»).

Отношение Э. Денисова к национальной музыкальной культуре говорит само за себя: «Мне очень нравилась русская музыка, — признавался композитор. — И, пожалуй, я никого так сильно в то время не любил и так много не играл, как Глинку. Особенно его оперы, которые у меня всегда стояли на попире и к которым я каждый день возвращался — что-то играл из них, пытался петь» [8, 8]. Во время обучения в консерватории в результате исследований русского музыкального фольклора Э. Денисов переосмыслил отношение к народной культуре и обрел в ней творческое вдохновение. Ярко выраженные национальные элементы обнаруживаются в ранней опере композитора «Иван-солдат». Это проявляется в отсылках к жанру сказки А. Афанасьева, в теме инструментального вступления, написанного в духе русской народной мелодии, в связи лирической линии оперы с жанром протяжной песни. Народные элементы прослеживаются и в текстах: повторение строчек формирует куплеты; в структуре отдельных номеров используются троекратные повторы, характерные для фольклорных эпических жанров.

Вокальный цикл «Плачи» для сопрано, фортепиано и ударных на народные тексты стал первым образцом воссоздания русского обряда с применением техники серийного письма. Композитор обращается к фольклорной сфере, еще не получившей распространения в профессиональном творчестве, — погребальному обряду, традиционным похоронным церемониям. Мелодии траурных песен в его цикле основаны на псалмах, плачи обладают такими особенностями, как специфический тип интонирования и тембровая окраска, декламационность, ритмическая протяженность тонов в возгласной и адансовой частях, подвижность ритмики, возможность нисходящего глиссандирующего сброса последнего звука. Э. Денисов создал трагическое действо, в котором народный обряд был переосмыслен в психологическом плане, что помогло выразить всю глубину человеческой драмы.

<sup>1</sup> Подобный тип записи похож на ритм с «увеличенной и уменьшенной длительностью нот» О. Мессиана. Однако в отличие от точной длины звуков в его произведениях ритмика русской народной музыки может импровизированно варьироваться.

Для понимания отношения композиторов к традиционной музыкальной культуре не менее важным мерилom является их мировоззрение. Р. Щедрин вдохновлялся красотой русской традиционной культуры, и это составляет ядро его эстетических взглядов. Его любовь к родине не угасала даже в период отъезда из России в 1990-х годах, когда на вопросы о своем статусе он отвечал: «Я — русский композитор».

Свою эстетическую концепцию С. Слонимский изложил в одной фразе: «Традиционная музыка — это музыка души, а не технологий». Для Э. Денисова существовали две основные эстетические категории: «свет» и «красота». Если исходить из эстетических взглядов и творческой индивидуальности Э. Денисова, то становится очевидным, что он творил в наиболее авангардной манере. Это подтверждают и его «Плачи», один из первых примеров интеграции народной музыкальной культуры и современного стиля.

2. *Уважение к наследию предыдущих поколений* — важнейшее свидетельство роли традиции в авангардной музыке 1960-х — 1980-х годов. Как отмечала С. И. Савенко, «композиторы 60-х достойно сменили великих классиков, Прокофьева и Шостаковича, напомнив ослепительным взрывом новаторства об их молодости и собственном начале пути» [цит. по: 1, 430]. Значительное влияние на последующие поколения оказали личность и творчество Д. Шостаковича.

С 1950-х годов Э. Денисов переписывался с Д. Шостаковичем, и в его ранних произведениях отчетливо прослеживается влияние мастера, которое заключается, в частности, в освоении и применении барочных полифонических форм и жанров, таких как fuga, пассакалья, канон и т. д. Безусловным достижением Э. Денисова стало творческое преломление новых приемов музыкального письма композиторов западной школы на русской почве. В воспоминаниях Елены Фирсовой о композиторе читаем: «Денисов сумел впитать в себя (...) лучшие достижения и сделать их своими, подлинно русскими. Он был первым и единственным, кто в полной мере преломил на русской почве творческие принципы Бартока и Дебюсси, Берга и Веберна, а также весь спектр западного авангарда вплоть до Ксенакиса, Лигети и Булеза» [5].

«Преемником музыкального таланта С. Прокофьева» называли С. Слонимского. Вслед за своими великими предшественниками он обращается к балетному жанру. В его балете «Икар» обнаруживаются жанровые и стилистические связи с творчеством С. Прокофьева и И. Стра-



винского, а балет «Принцесса Пирлипат, или наказанное благородство» становится предисловием к «Щелкунчику» П. И. Чайковского, словно отдавая дань великому композитору.

Поэзия А. С. Пушкина вдохновила композитора на создание фортепианных миниатюр «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне», а русский фольклор послужил основой для фортепианного цикла «Из русских народных сказок».

Шедевры русской литературы стали источником вдохновения для Родиона Щедрина — балеты «Чайка» (1979) и «Дама с собачкой» (1985), созданные на основе пьес и рассказов А. П. Чехова.

3. *Традиционная музыка как неиссякаемый источник новаторства композиторов.* Устойчивое развитие музыкального искусства происходит благодаря непрерывному созданию нового на основе прошлого творческого опыта. Традиция и новаторство постоянно противостоят и ведут диалог друг с другом. В художественной культуре в целом они представляют собой явления, противоположность и взаимозависимость которых выражает реальную природу «всякого полноценного акта художественного творчества» [4, 359]. Культура традиционной музыки обладает скрытым потенциалом, ее элементы органически формируют новаторское мышление, что проявляется в композиторской деятельности.

Начиная с 60-х годов XX века, в русской музыке намечается важная тенденция — использование выразительных средств полистилистики, что находит отражение в соединении разных жанров, творческих идей и взглядов композиторов, а также различных стилистических приемов в рамках одного музыкального произведения. Например, в Концерте для фортепиано с оркестром № 2 (1966) Р. Щедрина впервые соединил темы академической музыки и джаза. Традиционные формы (фуга, канон, прелюдия, сюита) и признаки музыкальных стилей (барокко, классицизм, романтизм) с помощью «коллажа», «монтажа» и т. п. объединяются с авангардными творческими приемами, что придает произведениям новые смыслы.

25 прелюдий фортепианного цикла Р. Щедрина «Полифоническая тетрадь» (1972) написаны практически во всех полифонических формах и жанрах — инвенции, канона, фуги, токкаты, пассакалии, мотета и т. д. Р. Щедрина по-новому интерпретировал эти древние жанры. А в прелюдии № 25 «полифоническая мозаика» образована путем

коллажа тем из всех предыдущих пьес. Четырехчастная фортепианная сюита С. Слонимского «Три грации» (1964), написанная в форме вариаций, выполнена по мотивам живописных шедевров Боттичелли, Родена и Пикассо. Источником образа первой пьесы («Боттичелли») послужил фрагмент картины «Весна». Соответственно, в ней используются уникальные для эпохи Возрождения старинные танцевальные жанры — павана с плавными, изящными мелодическими линиями и гальярда с присущим ей танцевальным ритмом. Композитор гибко придерживается традиции и в то же время соединяет ее с новаторскими приемами. Например, во второй пьесе цикла, вдохновленной скульптурой Огюста Родена «Три грации», С. Слонимский опирался на стиль французских импрессионистов, в частности Дебюсси, а третья пьеса написана в острой и яркой манере XX века. В финальной пьесе композитор использовал метод полистилистики, присущий его творческому мышлению, объединяя музыкальные стили трех разных эпох.

Фортепианный цикл С. Губайдулиной «Музыкальные игрушки» (1969) состоит из 14 пьес. В условиях современной фортепианной миниатюры здесь применены элементы старинной музыки — античные распевы (№ 6), средневековая секвенция *Dies Irae* (№ 12), риторические приемы, заимствованные из музыки барокко — темы *BACH* от звука «g1» (№ 12, 2, 4, 8, 6, 7, 11). Кроме того, в цикле представлены и стилистические направления разных эпох: барокко, романтизма (№ 14, 13), импрессионизма (№ 2, 14) и музыки XX века (№ 1, 13, 14). Композитор объединила эти традиционные музыкальные элементы с творческими приемами XX века: атональностью, использованием додекафонии (№ 3, 5, 10, 12), расширенной и омонимичной тональностью (№ 9), частым применением кластеров (№ 3, 8, 11, 12, 14).

Взаимосвязь с опытом предшественников — это реальность музыкальной культуры и одна из ее важнейших миссий. Творческий метод полистилистики в определенной степени расширил границы традиционных представлений, а техника музыкального «коллажа», «мозаики», «монтажа» и другие приемы стали продолжением и развитием традиционной концепции музыки.

4. *Влияние постмодернистских концепций.* Подход к традиции заключается не в ее уничтожении, а в осознании необходимости ее существования. В 60-х — 80-х годах XX века

происходил особый диалог между эпохами и идеологиями, который рассматривался постмодернизмом как концепция «благодарного почитания», что привлекло достаточно много внимания в то время. Особое положение в диалоге между старыми стилями в постмодернизме занимала стилистика барокко.

В период с 60-х по 80-е годы XX века было создано большое количество произведений для фортепиано в полифонических жанрах, что засвидетельствовало их возрождение. Обладая выдающимся полифоническим мастерством и учитывая опыт предшественников, Р. Щедрин создал произведения, в которых использовал современные творческие приемы и методы. Например, «Две полифонических пьесы» (1961) наследуют формы западной музыкальной традиции, распространенные в эпоху барокко — инвенции и *basso ostinato*. Наряду с этим произведение обладает и признаками современной композиторской техники, что проявляется в свободе структуры, в расширении ладовых звукорядов (но не в абсолютной атональности!). Применение системы додекафонии с тоническим центром образует смешение современного музыкального языка и старой полифонической формы с признаками модальной организации, свойственной барочной музыке. Позже, вдохновившись «Хорошо темперированным клавиром» И.-С. Баха, а также под влиянием цикла прелюдий и фуг Д. Шостаковича, композитор написал 24 прелюдии и фуги (1964–1970). В этом цикле ясно выразилось взаимное влияние «старых» и современных методов письма. Так, наряду с техникой пуантилизма (№ 8) и признаками атональной организации (№ 8, 16, 18, 22) композитором используются приемы барочного письма — ракоход, инверсия (Прелюдия и fuga до мажор № 1 и ре минор № 24). Эти приемы в контексте современного музыкального произведения воспринимаются как элементы новейшей техники XX столетия.

Продолжая уже сложившуюся традицию, С. Слонимский создал 24 прелюдии и фуги (1994). Прелюдии цикла представляют собой своего рода исторический и географический обзор этого музыкального жанра. Среди них встречаются хоралы, песни без слов, этюды (№ 11, 15), танцы (№ 6 — жанр испанской чаконь, № 8 — польской мазурки), полифонические песни в китайском стиле, фантазии и др. В тональной структуре цикла использован принцип И.-С. Баха (хроматическое восхождение с мажорным и минорным ладом

на каждой ступени). Однако композитор на основе преемственности традиций применил современную технику композиции для изменения ладов: двойная тональность (№ 2, 3, 9, 13, 18, 20), тройная тональность (№ 21) и «особая тональность» — *f-b-As-as-es,g-c-f* (№ 21, 12, 16), что придает произведению современное звучание. С точки зрения ритма, в цикле наблюдается следование традиции «Хорошо темперированного клавира» И.-С. Баха, но присутствуют и элементы новаторства: от применения сложных смешанных размеров — 5/4 (№ 4), 7/4 (№ 5), 5/8 (№ 14), 7/8 (№ 19) и переменных размеров (№ 9, 21, 23) — до изменения соотношений сильных и слабых долей традиционных метров (№ 4). Обновленная ритмика стала новой чертой стиля С. Слонимского, обогатившей музыкальный язык его произведений.

Новаторство музыкальных произведений русского авангарда XX века и гармоничное сочетание различных направлений (неоклассицизм, неоромантизм, неоэкспрессионизм и т. д.) говорит о том, что в 60–80-х годах прошлого века обозначилось становление нового направления, в то время как традиционное направление получило среди композиторов продолжение и развитие. Французский специалист в области литературы и искусства Юлия Кристева выдвинула концепцию интертекстуальности<sup>2</sup> (данное понятие изначально было представлено в тексте «Бахтин, слово, диалог и роман», полноценно концепция раскрыта в книге «Семиотика: Исследования по семанализу» [6]). Теория интертекстуальности предоставляет композиторам больше возможностей для творчества. М. Г. Арановский в данном контексте отмечал: «Интертекстуальность вводит текст в огромный, бесконечный Мир Музыки, границы которого теряются в дали времен, — в мир Великого Взаимообмена между создаваемым и уже созданным, между сказываемым и уже сказанным, между существующими текстами и теми, которым только предстоит появиться на свет» [2, 73].

Так были сформированы важнейшие композиционные приемы в музыке 60-х – 80-х годов XX века: монтаж (Р. Щедрин), коллаж

<sup>2</sup> Любой текст строится как мозаика цитирований, каждый текст — это приспособление к другим текстам и их трансформация. На место понятия интересубъективности ставится понятие интертекстуальности, и поэтический язык прочитывается, по крайней мере, как удвоенный (Юлия Кристева).

(Р. Щедрин и Э. Денисов), полистилистика (А. Шнитке и С. Слонимский) и др. Они стали знаком интертекстуальности в музы-

ке, свидетельствуя о проявлении интереса и влечения композиторов к феномену традиции, ностальгии по минувшей красоте.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Арановский М. Г.* Русская музыка и XX век = Russian music and the twentieth century : Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX в. / ред.-сост. М. Арановский. М. : Государственный институт искусствознания; Министерство культуры Российской Федерации, 1997. 874 с.
2. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 341 с.
3. *Белинский В. Г.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. Статьи и рецензии. 1841–1845 / под общ. ред. Ф. М. Головенченко. М. : Гослитиздат, 1948. 932 с.
4. *Беляева А. А. и др.* Эстетика. Словарь. М. : Политиздат, 1989. 445 с.
5. Елена Фирсова и Дмитрий Смирнов. Фрагменты о Денисове. URL: <https://web.archive.org/web/20071102170511/http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/Boulez.html> (дата обращения 25.03.2023)
6. *Кристева Ю.* Семиотика. Исследования по семанализу; пер. с фр. Э. А. Орловой. М. : Академический проект, 2013. 285 с.
7. *Лурье А. С.* Грамоты и декларации русских футуристов. СПб. : Свирельга, 1912. 1 свиток; 101 x 35 см.
8. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Эдисон Денисов. М. : Композитор, 1993. 288 с.
9. *彭程.* 斯洛尼姆斯基访谈, 北京: 中国音乐学出版. 2013. С.142-145. Пэн Чэн. Интервью со Слонимским. Пекин : Редакция китайского музыковедения, 2013. С. 142–145.

*Информация об авторе:*

**Кэ Мэйли** — аспирантка факультета искусств Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Китайская Народная Республика).

*Information about the author:*

**Ke Meili** — Postgraduate student at the Faculty of Arts (People's Republic of China).

Статья поступила в редакцию 28 марта 2023 года; одобрена после рецензирования 20 апреля 2023 года; принята к публикации 25 апреля 2023 года.

The article was submitted March 28, 2023; approved after reviewing April 20, 2023; accepted for publication April 25, 2023.

