

ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ИСКУССТВА / THEORETICAL RESEARCH



Оригинальная статья / Original article
<https://doi.org/10.15507/2658-5480.07.202501.041-052>
EDN: <https://elibrary.ru/nebwud>
УДК / UDC 78:008

Теория интертекстуальности в современном музыковедении (на примере китайско-российского культурного диалога)



Г. В. Денисова ✉, Ц. Го

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
г. Москва, Российская Федерация

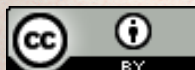
✉ denissovagv@my.msu.ru

Аннотация

Введение. В XX в. музыкальное искусство перешло на новый виток развития и на современном этапе характеризуется тенденцией к полистилистике, развернуто-стью музыкальной практики ко всей культурной традиции. В связи с этим в публикациях современных музыковедов наблюдается рост интереса к проблемам диалогичности, полистилистики и интертекстуальности. Цель исследования – изучить вопрос развития теории интертекстуальности (в основе которой – диалогический принцип М. М. Бахтина) в исследованиях музыкального искусства.

Материалы и методы. В фокусе исследования находятся музыкальные произведения китайских композиторов, а также их рефлексия в современных музыковедческих трудах. Методологической основой работы выступает культурологический подход, который трактует интертекстуальность как феномен, укорененный в национально-культурном контексте. В исследовании применяется комплекс методологических подходов: интертекстуальный (для детального изучения конкретных произведений китайской музыки), интегративный (для использования широкой эмпирической базы различных областей гума-

© Денисова Г. В., Го Ц., 2025



Контент доступен под лицензией Creative Commons Attribution 4.0 License.
The content is available under a Creative Commons Attribution 4.0 License

нитарных наук), аксиологический (для установления ценностных ориентиров взаимодействующих культур) и диалогический метод (способствующий осмыслению музыкальных традиций).

Результаты исследования и их обсуждение. Авторы показывают, что современное музыковедение идет по пути освоения уже накопленного научного опыта в смежных областях гуманитарного знания и старается выработать собственные методы исследования текста, в частности, путем обращения к интертекстуальности как механизму сохранения и передачи культурной информации. Интертекстуальность в музыке реализуется как условие и способ существования текста в семиотической культурной среде применительно к композиционному процессу отдельного художника с учетом индивидуальных приемов межтекстового взаимодействия, результатом которого становится диалог самобытных культурных концепций.

Заключение. Исследование вносит вклад в разработку теории интертекстуальности и ее применения при анализе музыки, в изучение китайско-российского культурного диалога. Материалы статьи могут быть полезны специалистам в области сравнительного музыковедения, изучения китайской музыкальной культуры, китайско-российских культурных взаимосвязей.

Ключевые слова: современное музыковедение, музыка китайских композиторов, китайско-российский культурный диалог, теория интертекстуальности, полистилистика в музыке

Конфликт интересов: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Денисова Г. В., Го Ц. Теория интертекстуальности в современном музыковедении (на примере китайско-российского культурного диалога) // Бахтинский вестник. 2027. Т. 7, № 1. С. 41–52. <https://doi.org/10.15507/2658-5480.07.202501.041-052>

Understanding the Intertextuality Theory in the Context of Modern Musical Culture (on the Example of Chinese-Russian Cultural Dialogue)

G. V. Denisova ✉, Q. Guo

Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russian Federation
✉ denissovagv@my.msu.ru

Abstract

Introduction. The relevance of the study lies in the fact that in the 20th century, musical art entered a new stage of development and at the present stage is characterized by a tendency towards polystylistics and the expansion of musical practice to the entire cultural tradition. In this regard, in the publications of modern musicologists, there is a growing interest in the problems of dialogicity, polystylistics and intertextuality. The purpose of the study is to consider the development of the theory of intertextuality (which is based on the dialogic principle of M. M. Bakhtin) in the study of musical art.

Materials and Methods. The material of the study is the works of Chinese composers and their reflection in modern musicology. The leading approach in the work is culturological (allowing to understand intertext as a part of national culture). The authors also use intertextual (to analyze specific works of Chinese

music), integrative (to use a broad empirical base of various fields of humanities), axiological (to establish the value orientations of interacting cultures) approaches and the dialogical method (facilitating the understanding of musical traditions).

Results and Discussion. The authors show that modern musicology follows the path of mastering the already accumulated scientific experience in related fields of humanities and tries to develop its own methods of text research, in particular, turning to intertextuality as a mechanism of preservation and transmission of cultural information. Intertextuality in music is realized as a condition and a way of existence of the text in the semiotic cultural environment in relation to the creative process of an individual composer, taking into account individual techniques of intertextual interaction, which results in a dialogue of original cultural concepts.

Conclusion. The article contributes to the development of the theory of intertextuality and of its application to music research, to the study of the Chinese-Russian cultural dialogue. Its materials may be useful to specialists in the field of comparative musicology, the study of Chinese musical culture, and Chinese-Russian cultural relations.

Keywords: contemporary musicology, music of Chinese composers, Chinese-Russian cultural dialogue, theory of intertextuality, polystylistics in music

Conflict of interest: The authors declare no conflict of interest.

For citation: Denisova G.V., Guo Q. Understanding the Intertextuality Theory in the Context of Modern Musical Culture (on the Example of Chinese-Russian Cultural Dialogue). *Russian Journal of Bakhtin Studies*. 2025;7(1):41–52. <https://doi.org/10.15507/2658-5480.07.202501.041-052>

Введение

Одним из ключевых понятий современной культуры является «интертекстуальность», которая в современном гуманитарном знании воспринимается в контексте диалогизации культуры. Проблемы взаимодействия культур осмысливаются и разрабатываются в трудах российских и зарубежных ученых.

Глобализация культурных процессов определяет ее существенные изменения в рамках национальной культуры и формирует требования к сохранению индивидуальности и самобытности. Несомненно, что попытки «поглощения» и «насаждения» несвойственных определенной культуре традиций и устоев вызывают определенную настороженность как у научного сообщества, фиксирующего подобные изменения, так и у политических деятелей. Если в государственном развитии данные процессы купируются соответствующими ограничениями, то в социокультурном пространстве они требуют иных подходов.

Непрекращающийся в культурной сфере феноменологический диалог как обмен персональными ценностями с сохранением индивидуальности требует отдельного изучения с учетом всех возможных методологий. Поэтому столь важным является исследование феноменов, которые оказывают влияние на культурные процессы, определение их принципов и перспектив развития.

Материалы и методы

Ведущим в работе является культурологический подход, позволяющий осмыслить интертекст как часть национальной культуры. Необходимость интерпретации музыкального интертекста с выявлением диалогического взаимодействия китай-

ской и русской культур определила выбор интертекстуального подхода (для анализа конкретных произведений китайской музыки), аксиологического подхода (для установления ценностных ориентиров взаимодействующих культур), интегративного подхода (который позволяет использовать широкую эмпирическую базу соответствующих областей гуманитарных наук при решении поставленных задач), диалогического метода (способствующего осмыслению музыкальных традиций).

Результаты исследования и их обсуждение

Сказанное получает принципиальное значение для изучения эволюции китайского музыкального искусства в XX в., когда традиции русской музыкальной школы стали образцом для последующего развития китайской музыкальной культуры. В результате прямого контакта с живыми классиками во время обучения в Шанхайской и Харбинской консерваториях, а с середины XX в. – в консерваториях Советского Союза у представителей китайской музыкальной культуры сформировалось мнение, согласно которому «истинной» музыкой может быть только западноевропейская. Даже руководитель Шанхайской консерватории Сяо Юмэй в 1930 гг. утверждал, что китайское музыкальное искусство отстало от западного на сто лет [1].

Поворотной в этом смысле стала деятельность композитора и пианиста А. Н. Черепнина, который, по его собственным словам, «учил китайцев оставаться китайцами».

После посещения Шанхайской консерватории в 1934 г. он был разочарован работами китайских композиторов, отмечая, что они сочиняли музыку, не исходящую из китайских народных традиционных источников, которые так его впечатлили¹. Тогда же он предложил организовать конкурс музыки с китайским колоритом. Обосновав свое предложение тем, что выбирает пьесы в китайском стиле, которые сам смог бы исполнить, Черепнин продемонстрировал, что национальные китайские мотивы могут быть востребованы и могут звучать в форме классических музыкальных произведений. В дальнейшем он выступал активным пропагандистом национальной музыкальной культуры Китая, исполняя собственные произведения в китайском стиле и произведения молодых китайских композиторов.

В результате взаимодействия с представителями русской музыкальной школы в китайской культуре произошел разворот от императивных установок западной классической музыки к переосмыслению собственного музыкального опыта, национальной музыкальной культуры со всей ее самобытностью и спецификой. Китайские композиторы, руководствуясь опытом, методами и принципами русской музыкальной школы, осуществили творческое преломление национальных традиций в классических формах музыкальных произведений, способствуя эволюции музыкального искусства Китая в целом.

Вхождение в XX в. в культурное пространство Китая русской эмиграции с ее собственным представлением о музыкальной культуре, активное социально-культурное взаимодействие, последующее обучение русскими и советскими специалистами китайских талантов с внедрением системы музыкального образования, русской и советской методологии, несомненно, оказали воздействие на становление китайских композиторов и китайского слушателя. Так, китайская камерная вокальная лирика в первой четверти XX в. наполняется новыми жанрами: в частности, появляется «художественная песня», которая отсылает и к европейской культуре, и к традиции русской камерно-вокальной лирики [2]. Например, «Прогуливаться по снегу, любясь цветущей сливой» Хуан Цыя очевидно перекликается с романсом П. И. Чайковского «Растворил я окно». Основы творчества ведущих представителей этого жанра Хэ Лутина («Нареке Цзялинцзян») и Лу Хуабоя

¹ Корабельникова Л. З. Александр Черепнин: долгое странствие. М. : Языки русской культуры, 1999. С. 288.

(«Родина») восходят к А. С. Даргомыжскому и М. И. Глинке. Этот жанр сохраняет традицию следования музыкального материала за сюжетом, когда меняется эмоциональный и интонационный настрой музыкального текста. Так характеризуется произведение Цин Чжуня «Река Янцзы течет на восток», что позволяет провести параллель с сочинениями М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» или «Полководец». Как отмечает исследователь музыкальной культуры Китая И. Хань, «произведения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова воспринимались китайскими композиторами как вершина искусства передачи психологических нюансов <...>. Наибольший интерес к этому жанру пришелся на период, связанный с вынужденной эмиграцией русских аристократов, уходивших через Китай от революционных событий в России после Октябрьской революции 1917 г. Вместе с ними в Китай пришла русская музыкальная культура...» [3, с. 57].

Изменения в песенных жанрах, характерные для значительных социокультурных перемен, отразились на восприятии китайским слушателем нетрадиционной музыкальной стилистики. Одним из ярких примеров является творчество родившегося в России китайского композитора Г. Я. Оре (Ся Ликэ), который адаптировал многие фольклорные мелодии для фортепиано, став основоположником кантонского фортепианного стиля в китайской музыке. Особо выделяется в его творчестве сочинение «Фантазия Южного Китая», которое впервые в истории фортепианной музыки воплотило темы кантонской оперы на основе синтеза с традициями М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и учителя Оре – А. К. Лядова (трихордовые наигрыши, мелодические подголоски, плавное голосоведение с нисходящим движением баса).

Совпадения в понимании идеологического значения искусства в Советском Союзе и в Китае наложило свой отпечаток на развитие такого жанра, как опера: неслучайно в 1940–1950-х гг. стали появляться новые оперы в стиле «яньгэ», т. е. музыкальные постановки, основанные на народных песнях. Вероятными прообразами этого жанра являются советские патриотические оперы образца 1930–1950-х гг.

Активное распространение жанра танцевальной драмы на бытовой или романтический сюжет, основу которого составляют народные танцы и песни, а инструментальное сопровождение представлено преимущественно традиционными китайскими инструментами, также отчасти следует объяснять русским культурным влиянием. Особую роль в данном случае сыграло творчество А. А. Авшаломова, который, по сути, стал китайским композитором после своей эмиграции в Пекин в 1918 г. Именно Авшаломов является автором оперы «Великая стена» (1941), в которой осуществлен синтез национального материала (в основе произведения лежит народная песня «Мэн Цзяннью») и его обработки в классической форме.

Примеры интертекстуальных переключек китайского музыкального искусства XX в. с русскими музыкальными традициями можно продолжить и дальше, однако для данной работы принципиальное значение имеет тот факт, что в настоящее время усилился процесс сближения России и Китая как в политической, так и в социокультурной сфере, чему, несомненно, способствует не только общий взгляд на традиционные ценности и национальное самоопределение, но и осознание общих целей и задач развития в соответствии с программой «Один пояс – один путь». На этом фоне усиливаются контакты и взаимодействия культур двух стран, расширяется и углубляется система распространения культурных ценностей.

Установление межкультурных коммуникаций с соблюдением исторической преемственности в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов в XXI в. должно происходить с учетом исторического опыта, который был получен в результате российско-китайского музыкально-культурного обмена в XX в., когда

установилась глубокая связь, оказывавшая значительное влияние на творческие и образовательные процессы в музыкальном искусстве.

Учитывая, что феномен интертекстуальности особенно активен в диалоге культур и обладает характерной зависимостью от социокультурного контекста, представляется актуальным изучение влияния русской музыкальной школы на трансформацию китайского музыкального искусства в XX в. и перспектив их сотрудничества в XXI в. именно в контексте теории интертекстуальности. Роль в культурной парадигме интертекстуальности как уникального механизма сохранения культурной памяти определена самим свойством искусства проецировать в произведении смысловые связи с предшествующими произведениями (текстами), сохранять присутствие «другого» голоса и оппозиции «свое – чужое».

Предпосылки для экстраполяции теории интертекстуальности в музыкальную культуру находятся в фокусе исследований Е. А. Яблонской, которая обращает особое внимание на актуализацию проблем творчества через понимание интертекстуальности в качестве «машины памяти» [4, с. 97-111]. На рубеже XX–XXI вв. обращение к интертекстуальным взаимодействиям стало одним из способов решения творческих задач и реализации индивидуального авторского замысла, не обязательно обусловленного жесткими жанровыми и стилевыми обстоятельствами, поскольку взаимодействие может осуществляться на интонационно-тематическом уровне, выполняя различные функции — от характеристики персонажей до выражения основной идеи текста.

Исследователи продолжают разрабатывать основные положения М. М. Бахтина в ракурсе изучения принципа «чужого слова» через понимание смысловой направленности. Бахтин выделял текст как первичную данность: «Текст как субъективное отражение объективного мира, текст – выражение сознания, что-то отражающего. Когда текст становится объектом нашего познания, мы можем говорить об отражении отражения. Понимание текста и есть правильное отражение отражения» [5, с. 320]. При этом он определял и проблему «автор – читатель», когда текст воспринимается в диалогической соотнесенности и в соответствии с «объемом общей памяти» между ними, подходя к явлению интертекста с точки зрения восприятия (а не только порождения).

Исходя из этого, Ю. Кристева определяет интертекстуальность как процесс, при котором «всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону»². Это позволяет автору использовать «чужое слово, чтобы вложить в него новую смысловую направленность, сохраняя при этом тот предметный смысл, который оно уже имело»³, что делает слово полифоническим, несущим сразу несколько дискурсных инстанций. Акцентируя внимание на открытии, впервые сделанном М. М. Бахтиным в области теории литературы, Ю. Кристева утверждает, что «любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста»⁴. Важно указать на процессы, которые Бахтин обозначал как «диалог» в том смысле, что при использовании «чужого слова» возникает «новая смысловая направленность».

Р. Барт предложил следующее понимание интертекстуальности и интертекста: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»⁵.

² Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 432.

³ Там же. С. 437.

⁴ Там же. С. 429.

⁵ Цит. по: Семиотика: Антология / сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 36.

Особого внимания в этой связи заслуживает структурно-семиотический подход Ю. М. Лотмана, в основу которого заложено представление о том, что «текст в тексте» являет собой специфическое риторическое построение, а различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста: «переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую составляет в этом случае основу генерирования смысла»⁶. При этом, отмечает ученый, «текст как генератор смысла <...> для того, чтобы быть приведенным в работу, нуждается в собеседнике. В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания как такового»⁷.

Обращение ученого к феномену памяти как форме хранения знаний, приводит к введению понятия семиосферы, которая определяется как «все присущее данной культуре семиотическое пространство»⁸, подтверждая преемственность знаний в системе гуманитаристики. Особую ценность представляет, таким образом, подход к области культурной памяти в лингвокультурном сознании этноса, которая сформирована употребляемым корпусом текстов (интертекстуальный энциклопедический код) [6; 7].

Поскольку человечество, начиная с античности, всегда было склонно цитировать предшественников, соглашаясь или полемизируя с тем или иным культурным контекстом, теория интертекстуальности, с одной стороны, связана с теорией полистилистики и вопросами раскрытия (и осмысления) имплицитного смысла текста; с другой стороны, она сформировалась под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма, став неким принципом постмодернистской критики (Р. Барт, Ю. Кристева и др.), трактующей интертекстуальность в широком смысле как универсальное свойство любого «текста».

Связывая концепцию интертекстуальности Ю. Кристевой с научными трудами М. М. Бахтина, следует понимать, что идеи были кардинальным образом трансформированы в ее структурно-семиотическом подходе. Исследователи отмечают, что бахтинский антропоцентрический подход заменен текстоцентрическим подходом, в котором текст – это не авторское творчество, а результат диалогического отношения с другими текстами [8]. Р. Барт развивает свою точку зрения: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек»⁹.

Множественность подходов к теории интертекстуальности не отменяет главного: интертекстуальность является средством или механизмом формирования смысла произведения. Именно этот постулат в полной мере актуален в музыкальном искусстве. Интертекст является механизмом сохранения и трансляции культурной памяти, целеполаганием интертекстуальности, поэтому определение достижения смысловой глубины и передачи культурной традиции в новом тексте в полной мере актуально в музыкальном искусстве. Первым исследователем данной темы, фактически перенесшим идеи Р. Барта и Ю. Кристевой на музыкальную почву, считают М. Г. Арановского, который «адаптировал» бартовские идеи в музыкальном искусстве и выявил различие функционирования интертек-

⁶ Лотман Ю. М. Текст в тексте // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1981. Вып. 567. С. 13.

⁷ Там же. С. 10.

⁸ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб. : Искусство–СПБ, 2000. С. 251.

⁹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 418.

стов в литературе и музыке, обосновав, что музыкальные тексты не продолжают, а повторяют друг друга: «...повторяется не предыдущее произведение, не предшествующий текст, а некий единый для всех паттерн»¹⁰. Согласно теории Арановского, интертекстуальность всегда была присуща музыкальному искусству, а его эволюция лишь отражала смену стилевых направлений»¹¹. Творчество композитора, таким образом, есть выражение универсального взгляда с некоторым проявлением личного. Так, барокко представляется как «общее – общее» с широким использованием чужих текстов; неоклассицизм подменяет «свое – чужое» на «прошлое – современное»; авангард с его отрицанием категории стиля уже лишается данной оппозиции, а полистилистика (например, у А. Шнитке) меняет облик оппозиции в зависимости от авторского решения. Интертекстуальность в этом ракурсе выступает как механизм самодвижения искусства, поскольку, по словам Арановского, «устанавливая между собой связи, тексты тем самым оказывают влияние на общую линию развития искусства, во многом определяя его направление»¹². Согласно такой точке зрения, интертекстуальная связь определяется жанровыми канонами, т. е. симфония связана с симфонией, соната с сонатой и т. д., поскольку «запрограммированные самой техникой композиции, они иногда принимали облик традиции, если не канона»¹³.

Определяя формы интертекстуального взаимодействия музыкальных текстов, М. Г. Арановский вводит также понятие «музыкальная лексема», которое в дальнейшем будет разработано В. Н. Холоповой как структурно-семантическая единица (музыкальная интонация), несущая «выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом выражении, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций»¹⁴. Такое понимание музыкальной лексемы восходит к концепции Б. В. Асафьева, согласно которой существует некий «интонационный фонд», а сама музыка рассматривается как «искусство интонированного смысла», поэтому «бытующие интонации» являются не просто структурными микрофрагментами текста, но семантическими единицами»¹⁵.

Познание музыкального произведения в контексте теории интертекста опирается на образный строй произведения, его философские и художественные идеи, а также заимствование материала. И. С. Стогний подразделяет варианты отображения интертекстуальности в музыкальных произведениях на три модуса, два из которых связаны с «театром переживания» [9]. Первый относится к «идее маски» и реализуется с использованием «чужого слова», проявляясь в аллюзии, цитировании, стилизации, т. е. происходит конструирование интертекстуальности, интеграционный процесс «свое – чужое», когда автор стилизует свой текст в манере чужого, интегрируя его в семантико-композиционную структуру нового произведения. Второй модус связан с «идеей переживания», здесь «дистанция между “своим” и “чужим” заметно уменьшается или вообще исчезает» [9]. Рассматривая третий модус, И. С. Стогний выводит два принципа использования интертекста, переход его в гипертекст. Например, «Лунная соната» Л. ван Бетховена как символ эпохи в финале фортепианной сонаты Ф. Шуберта, а затем у Д. Шостаковича [9]; «Кармен», начиная с оперы Ж. Бизе, балета Р. К. Щедрина и заканчивая джазовой «Концертной фантазией» А. П. Розенблата [9].

¹⁰ Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.

¹¹ Там же. С. 74.

¹² Там же. С. 65.

¹³ Там же. С. 63.

¹⁴ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб. : Лань, 2002. С. 320.

¹⁵ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. ; Л. : Изд-во и типолитограф. Музгиза, 1947.

Интертекстуальное обращение может осуществляться не только через аллюзию на первоисточник, но и на его уже существующие модификации. Примером может служить Вторая фортепианная соната А. Шнитке, которая отсылает к Первой прелюдии Д. Шостаковича из цикла 24 прелюдии и фуги соч. 87, вдохновленная, в свою очередь, баховской прелюдией. Так возникает модель интертекста, основанная на «наращивании целого культурного слоя вокруг определенного художественного объекта» и включающая в себя мировоззренческие, концептуальные, сюжетные «диалоги» [10]. В этой связи возникает важный для проблематики музыкальной интертекстуальности вопрос «узнаваемости» заимствованного материала, т. к., по словам А. В. Денисова, «чужой текст должен быть не просто узнан, его образ как будто скрыт под покровом авторского “Я”, просвечивая сквозь него мерцанием новых смыслов»¹⁶, что актуализирует проблему донесения смысла. Представляется, что особую сложность для восприятия и интерпретации являют собой модифицированные музыкальные цитаты, поскольку, как подчеркивает Денисов, при помещении в диссонирующий по отношению к ним контекст семантика цитаты может приобретать иную, подчас даже гротескно-пародийную коннотацию; данный вид цитаты требует трансформации определенных репрезентативных признаков – «темпа, темброво-регистровое решение, гармония и фактура сопровождения, артикуляция»¹⁷. Такие изменения «деформируют» цитату с приданием ей совершенно противоположного эмоционального ключа. Примером могут служить цитаты из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера в «Детском уголке» К. Дебюси или превращение в пародию на советскую эпоху песни из кинофильма «Двадцатый май» (композиторы – братья Даниил и Дмитрий Покрассы) «Москва майская» в вокальном цикле Б. Тищенко «Апельсинка» (2004).

При рассмотрении вопроса узнаваемости музыкальной цитаты особое внимание следует уделять различию между возможностями литературного текста и текста музыкального. Если в первом случае возможна эксплицитная отсылка к автору, то в качестве музыкальной цитаты может однозначно восприниматься только цитата, которая имеет устоявшееся историческое значение и широкую известность (например, мотив из четырех тактов симфонии № 5 Бетховена, получивший название «Так судьба стучится в дверь»).

Существующие научные разработки позволяют исследователям в дальнейшем обращаться к изучению некоторых отдельных аспектов интертекстуальности и применять методику их обнаружения к конкретным произведениям и авторам. Интертекстуальность в музыке реализуется как условие и способ существования текста в семиотической культурной среде применительно к композиционному процессу отдельного художника с учетом индивидуальных приемов межтекстового взаимодействия, результатом которого становится диалог самобытных культурных концепций.

Заключение

Теория интертекстуальности получила достаточное развитие в сфере исследований музыкальной культуры, где выявлены и обоснованы механизмы реализации интертекстов. Создавая текст, автор музыкального произведения осознанно или неосознанно сохраняет невидимые связи, которые позволяют слушателю при постижении произведения распознать «просвечивающий» прецедентный текст. В данном процессе, опираясь на аллюзии, цитаты и реминисценции, интертекст выполняет задачи углубления художественного смысла.

¹⁶ Денисов А. В. *Метаморфозы музыкального текста*. 2-е изд., испр. и доп. М. : Юрайт, 2024. 189 с.

¹⁷ Денисов А. В. *Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк*. СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 46

Исходя из понимания двойственности феномена интертекстуальности как взаимодействия композитора и слушателя, следует учитывать наличие у них общего «тезауруса», который в определенной мере зависит от эволюции музыкального сознания на нескольких уровнях – универсальном, национальном и индивидуальном. Это, с одной стороны, создает определенные проблемы донесения смысла (в понимании А. В. Денисова), с другой – позволяет рассматривать культурную память как интертекстуальный энциклопедический код (по Г. В. Денисовой), определяя интертекстуальность как «машину памяти» (по Е. А. Яблонской).

Исследование указывает на то, что до определенного периода актуализации теории интертекстуальность в музыкальной культуре являлась способом авторского мышления, а с середины XX в. стала проявляться как художественный принцип музыкально-творческого процесса. Оценивая перспективы развития музыкальной культуры конца XX – начала XXI вв., можно наблюдать движение в сторону создания общей семиосферы (в понимании Ю. М. Лотмана) с размытием границ «свое – чужое» при сохранении национальной идентичности и узнаваемого авторского стиля.

Статья вносит вклад в разработку теории интертекстуальности (на материале музыки), в изучение китайско-российского диалога. Ее материалы могут быть полезны специалистам в области сравнительного музыковедения, изучения китайской музыкальной культуры, китайско-российских культурных взаимосвязей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айзенштадт С. А., Цзя Л. Александр Черепнин в Китае: путешествие, изменившее судьбы китайской музыки // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 648–658. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2022-19-6-648-658>
2. Ван Ш. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2, ч. 1. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20743> (дата обращения: 03.02.2024).
3. Хань И. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. С. 57–59. URL: <https://www.dvfu.ru/upload/medialibrary/4c7/08-03.pdf> (дата обращения: 07.02.2024).
4. Яблонская Е. А. Интертекстуальные аспекты музыкальной культуры последней трети XX века // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2007. № 2 (12). С. 97–111.
5. Бахтин М. М. Проблема текста // М. М. Бахтин. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М. : Русские словари, 1997. С. 306–326.
6. Денисова Г. В. Интертекстуальная компетенция личности: вектор культурной эволюции // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 9 (801). С. 184–193. URL: http://www.vestnik-mslu.ru/Vest/9_801.pdf (дата обращения: 03.02.2024).
7. Денисова Г. В., Смирнова О. В., Сапунова О. В. Лингвокультурные универсалии как доминирующий фактор восприятия мемов // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2023. № 6. С. 43–49. <https://doi.org/10.20339/PhS.6-23.043>
8. Кремнева А. В. Основные направления интертекстуальных исследований и возможные перспективы дальнейшего изучения проблемы межтекстового взаимодействия // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2017. № 3 (116). С. 105–116.
9. Стогний И. С. Модусы интертекстуальности в музыке // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2011. № 3–4. С. 28–34. URL: http://old.conservatory.ru/files/Musicus27_Stogniy.pdf (дата обращения: 24.05.2024)
10. Стогний И. С. Интертекстуальность в музыке. Вариации на тему // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 3. С. 85–96. URL: <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/134> (дата обращения: 21.05.2024).

REFERENCES

1. Aizenshtadt S.A., Tszya L. Alexander Tcherepnin in China: Chronicle of the Journey That Showed the Way to Chinese Music. *Observatoriya kul'tury*. 2022;19(6):648–658. (In Russ., abstract in Eng.) <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2022-19-6-648-658>
2. Wang C. Genres of European-Type Chamber Vocal Lyrics in Chinese Music of the 1920s–1940s. *Modern Problems of Science and Education*. 2015;(2-1). (In Russ., abstract in Eng.) Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20743> (accessed: 03.02.2024).
3. Han Y. [Romans as a New Genre in Chinese Musical Culture of the XX Century]. *Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East*. 2008;3:57–59. (In Russ.) Available at: <https://www.dvfu.ru/upload/medialibrary/4c7/08-03.pdf> (accessed 07.02.2024).
4. Yablonskaya E.A. [Intertextual Aspects of Musical Culture of the Last Third of the Twentieth Century]. *Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2007;(2):97–111. (In Russ.)
5. Bakhtin M.M. [The Problem of the Text]. In: M.M. Bakhtin. [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. [Works of the 1940s – Early 1960s.]. Moscow: Russkie slovari; 1997. p. 306–326. (In Russ.)
6. Denisova G.V. Intertextual Competence and Cultural Evolution Nowadays. *Bulletin of the Moscow State Linguistic University. Humanities*. 2018;(9):184–193. (In Russ., abstract in Eng.) Available at: http://www.vestnik-mslu.ru/Vest/9_801.pdf (accessed 03.02.2024).
7. Denisova G.V., Smirnova O.V., Sapunova O.V. Linguocultural Universals as a Dominant Factor in the Perception of Memes. *Philological Sciences. Scientific Reports of Higher Education*. 2023;(6):43–49. (In Russ., abstract in Eng.) <https://doi.org/10.20339/PhS.6-23.043>
8. Kremneva A.V. The Main Directions of Intertextual Research and Possible Prospects for Further Study of the Problem of Intertextual Interaction. *Bulletin of the Volgograd State Pedagogical University*. 2017;(3):105–116. (In Russ., abstract in Eng.)
9. Stogniy I.S. [Modes of Intertextual Relations in Music]. *Musicus: Quarterly of the St. Petersburg State Conservatoire named after N.A. Rimsky-Korsakov*. 2011;(3–4):28–34. (In Russ.) Available at: http://old.conservatory.ru/files/Musicus27_Stogniy.pdf (accessed 24.05.2024).
10. Stogniy I.S. [Intertextuality in Music. Variations on a Theme]. *Contemporary Musicology*. 2017;(3):85–96. (In Russ.) Available at: <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/134> (accessed: 21.05.2024).

Об авторах

Денисова Галина Валерьевна, доктор культурологии, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (119991, Российская Федерация, г. Москва, Ленинские горы, д. 1),
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7719-8380>,
SPIN-код: 3972-0093,
e-mail: denissovagv@my.msu.ru

Го Цин, аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (119991, Российская Федерация, г. Москва, Ленинские горы, д. 1),
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1503-8657>,
e-mail: 694875907@qq.com

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи.

Поступила 18.02.2025; одобрена после рецензирования 23.04.2025; принята к публикации 29.04.2025.

Вклад авторов

Г. В. Денисова – формулирование идеи исследования, целей и задач; создание и подготовка рукописи; критический анализ.

Ц. Го – анализ литературы по заявленной проблеме; структурирование текста статьи.



About the authors

Galina V. Denisova, Dr.Sci. (Cult.), Professor of the Chair of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University (1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russian Federation),

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7719-8380>,

SPIN-код: 3972-0093,

e-mail: denissovagv@my.msu.ru

Qing Guo, Researcher of the Chair of Semiotics and General Theory of Art, Lomonosov Moscow State University (1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russian Federation),

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1503-8657>

e-mail: 694875907@qq.com

Authors' contribution

G. V. Denisova – formulation of the research idea, goals and objectives; creation and preparation of the manuscript; critical analysis.

Q. Guo – analyzing the literature on the research problem; structuring the text of the article.

The authors have read and approved the final manuscript.

Submitted 18.02.2025; revised 23.04.2025; accepted 29.04.2025.