

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH–TWENTY-FIRST CENTURIES



УДК 78.071.1

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_12

А. В. КОЛОКОЛЬНИКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Статья посвящена проблеме теоретического осмысления документальности в музыкальном искусстве. Автор отмечает, что, несмотря на широкое распространение документальных практик в современном искусстве, исследовательский интерес, как правило, сосредоточен на отдельных медиумах и формах, прежде всего на документальном кино и театре, тогда как документальность как междисциплинарный художественный феномен почти никогда не становится предметом обобщающего анализа. В результате целый ряд художественных практик, в том числе музыкальное искусство, оказывается на периферии теоретического поля. В настоящей работе высказывается предположение о том, что трудности теоретического осмысления документального начала в музыке связаны с принципиальной разнородностью соответствующих художественных практик: произведения, радикально различающиеся по своему устройству, эстетическим установкам и способам работы с источниками, не выделяются в отдельную видовую или жанровую категорию. В связи с этим, автор статьи предлагает рассматривать документальное начало в музыке как часть более широкого проблемного поля, связанного с формами присутствия реальности в музыкальном искусстве. На основе этого подхода предлагается классификация основных стратегий взаимодействия музыки с внехудожественной действительностью. На материале композиторских практик XX–XXI веков (Э. Зальцман, П. Шеффер, Б. Бирман, С. Райх и др.) выделены три основные стратегии: текстуальная документальность (включение вербальных документов в либретто), визуальная документальность (использование архивных изображений и видеопроекций), акустическая реальность. В связи с последним, анализируется различие между восприятием звука как нейтрального акустического материала и звука как носителя смысла. Делается вывод о необходимости дальнейшего междисциплинарного исследования документальности в музыке как самостоятельной теоретической проблемы.

Ключевые слова: документальность, музыкальное искусство, документальное искусство, документ в музыке, музыкальный театр, репрезентация реальности в искусстве.

Для цитирования: Колокольникова А. В. Документальность в музыке: к проблеме теоретического осмысления // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 12–17.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_12

A. KOLOKOLNIKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

DOCUMENTALITY IN MUSIC: TOWARDS THE PROBLEM OF THEORETICAL COMPREHENSION

The article is devoted to the problem of the theoretical conceptualization of documentary practices in musical art. The author notes that, despite the widespread use of documentary practices in contemporary

art, scholarly interest is generally focused on particular media and forms, primarily documentary cinema and theatre, whereas documentary art as an interdisciplinary artistic phenomenon rarely becomes the subject of comprehensive analysis. As a result, a number of artistic practices, including musical art, remain on the periphery of the theoretical field. The present study proceeds from the assumption that the difficulties involved in the theoretical understanding of documentary elements in music are connected with the fundamental heterogeneity of the corresponding artistic practices: works that differ radically in their structure, aesthetic principles, and methods of working with source materials do not constitute a distinct generic or genre category. In this regard, the author proposes considering documentary elements in music as part of a broader problematic field associated with the forms of reality's presence in musical art. On the basis of this approach, the article proposes a classification of the principal strategies through which music interacts with extra-artistic reality. Drawing on 20th- and 21st-century compositional practices (E. Salzman, P. Schaeffer, B. Beerman, S. Reich, among others), the author identifies three principal strategies: textual documentary practices (the inclusion of verbal documents in the libretto), visual documentary practices (the use of archival images and video projections), and the incorporation of acoustic reality into the structure of a musical work. In connection with the latter, the article analyses the distinction between the perception of sound as neutral acoustic material and sound as a carrier of meaning. The article concludes by emphasizing the necessity of further interdisciplinary research into documentary practices in music as an independent theoretical problem.

Keywords: documentality, musical art, documentary art, document in music, musical theatre, representation of reality in the art.

For citation: Kolokolnikova A. Documentality in music: towards the problem of theoretical comprehension. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 12–17.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_12

Документальность занимает все более заметное место в художественных практиках современности. Переставая быть исключительно источником информации, остающимся за скобками произведения, зафиксированная в той или иной форме реальность начинает встраиваться непосредственно в его структуру. Обращение к документу при этом происходит на самых разных основаниях – эстетических, этических, политических, технологических, – не образуя единой программы и не обнаруживая общего художественного метода. Цели и задачи, с которыми художники «приходят» к документу, различны, и именно это многообразие мотиваций позволяет говорить об общем сдвиге в художественном мышлении, что связано с пересмотром отношений между искусством и реальностью. Подтверждение этому мы находим в кинематографе, фотографии, пост-драматическом и музыкальном театре, перформативных практиках, инсталляциях и других междисциплинарных проектах, в которых используются архивы, интервью, протоколы, аудио- или видеозаписи.

Несмотря на широкую палитру подобных практик, теоретическое осмысление документального искусства остается фрагментарным. Исследовательский интерес, как правило, сосредоточен на отдельных медиумах и формах, прежде всего на документальном кино и театре, тогда как документальность как междисциплинарный художественный феномен почти никог-

да не становится предметом обобщающего анализа. В результате целый ряд художественных практик оказывается на периферии теоретического поля. Особенно показательно в этом отношении искусство музыкальное.

Композиторы на протяжении десятилетий обращаются к различным формам интеграции документа в структуру музыкального произведения – от текстовых свидетельств и архивных материалов до записей звуковой реальности, однако музыкальное искусство практически не представлено в исследованиях, посвященных данной проблематике. Соответствующие явления рассматриваются, как правило, в контексте отдельных направлений или анализа конкретных сочинений, но не как самостоятельная проблемная область.

Вероятнее всего, трудности теоретического осмысления документального начала в музыке связаны с принципиальной разнородностью соответствующих художественных практик. В отличие от театра или кино, где документальность институционально закреплена и функционирует как устойчивая разновидность театрального или киноискусства с собственной развитой жанровой системой, документальность в музыке не выделяется в отдельную видовую или жанровую категорию по причине обозначенной разнородности произведений, радикально различающихся по своему устройству, эстетическим установкам и способам работы с источниками.

Важного уточнения требует и само понятие документа применительно к музыкальному искусству, а также границы тех художественных практик, которые могут быть определены как документальные. Так, использование полевых записей, шумов окружающей среды или иных индексальных звуковых объектов не всегда предполагает их функционирование в качестве документа. В этой связи представляется целесообразным рассматривать документальное начало в музыке как часть еще более широкого проблемного поля, связанного с формами присутствия реальности в музыкальном искусстве. Такой подход позволяет наметить возможную классификацию различных стратегий взаимодействия музыки с внехудожественной действительностью. Предлагаемая классификация не претендует на исчерпывающее описание всех возможных форм интеграции реальности в ткань музыкального произведения, но призвана обозначить основные из них и тем самым заложить фундамент для дальнейших исследований.

I. Текстуальная документальность

Наиболее традиционной формой включения реальности в музыкальное произведение является его присутствие в виде текстового документа. Данная форма наиболее характерна для вокальных и музыкально-театральных жанров. Предпосылки подобного подхода можно обнаружить в композиторской практике до XX века. Так, в исторической опере авторы нередко обращаются к хроникам, письмам и другим источникам, однако используемый материал, как правило, подвергается художественной переработке и включается в произведение в преобразованном виде. Показательна в этом отношении опера «Хованщина» М. П. Мусоргского, либретто которой основывается на глубоком изучении не представляемых напрямую исторических документов.

В художественных практиках XX – начала XXI века прямое включение документа в текст произведения получает широкое распространение. В качестве яркого примера приведем оперу Эрика Зальцмана «Последние слова Голландца Шульца» («The True Last Words of Dutch Schulz», 2007), основанную на тексте стенографического допроса известного нью-йоркского гангстера эпохи сухого закона. Его показания, данные в последние часы жизни после вооруженной атаки, были положены в основу сюрреалистической гангстерской поэмы в стиле потока сознания. Текст оригинального документа как бы от лица самого Шульца зачитывается голосом писателя Уильяма Берроуза, в некотором смысле гангстера от литературы.

Из современного отечественного репертуара следует упомянуть спектакль «Мельников. Документальная опера», созданный композитором Кириллом Широковым, драматургом Наной Гринштейн и режиссером Анастасией Патлай. Либретто произведения складывается из писем, дневников, публикаций прессы и других материалов из личного архива советского архитектора Константина Мельникова, охватывающих период с 1907 по 1974 годы. Значительная часть этих текстов ранее не публиковалась и была впервые расшифрована драматургом при поддержке сотрудников Музея архитектуры имени А. В. Щусева.

II. Визуальная документальность

Иной формой включения документа в музыкальное произведение является его присутствие в визуальном слое. В данном случае документ вводится через видеопроекции, фотографии, архивные материалы, элементы сценического оформления и является частью авторского замысла. Подобные практики характерны не только для музыкального театра, но и для видеоарта, инсталляций и иных междисциплинарных форм, существующих на пересечении музыки и визуального искусства. Документ в данном случае сохраняет свою материальную и историческую конкретность, вступая во взаимодействие с музыкальным слоем и задавая особый режим восприятия.

Истоки включения документа в визуальнотсенографический слой художественного произведения восходят к театральным практикам 1920-х годов, прежде всего к деятельности Эрвина Пискатора. В его постановках, в частности в спектакле «Несмотря ни на что» («Trotz alledem!», 1925), сценическое действие строилось как синтетическое высказывание, объединяющее музыку, политическую карикатуру, фотографии и текстовые документы. Принципиально важным является то, что данные элементы не просто выполняли иллюстративную функцию, но формировали самостоятельный уровень сценического высказывания, предлагая своего рода альтернативную интерпретацию исторических событий по отношению к их репрезентации в официальном дискурсе.

Принципы, сформировавшиеся в документальном театре первой половины XX века, получают дальнейшее развитие в художественных практиках конца XX – начала XXI века. Показательным примером является мультимедийная оратория «Надежда» («Tikvah», 2013) Бертон Бирмана, основанная на воспоминаниях пережившего холокост Филиппа Марковича. Видеопроекции, содержащие документальные

изображения и архивные материалы, взаимодействуют с вокальными и инструментальными эпизодами.

III. Акустическая реальность в музыкальном произведении

Особое место среди различных форм взаимодействия музыкального искусства с реальностью занимает включение в структуру произведения непосредственно звучащего мира. Речь может идти как о зафиксированных звуковых объектах – записях голосов, бытовых и промышленных шумов, звуков природы и т. п., – так и о самой акустической среде, вовлекаемой в художественное пространство, примером чего может служить «4'33"» Джона Кейджа или «Вертолетный квартет» Карлхайнца Штокхаузена.

Развитие средств звукозаписи и технологий обработки звука способствует появлению целого спектра подобных художественных практик: конкретная музыка, акузматика, саундскейп, эмбиент, звуковые инсталляции и многое другое. Очевидно, что записанный звуковой объект может использоваться композитором по-разному – и как нейтральный акустический материал, и с сохранением связи с конкретной внехудожественной ситуацией. Существенно важным здесь оказывается и происхождение звука, и способ его художественного функционирования, что, следовательно, влияет на стратегию восприятия. В первом случае внимание слушателя концентрируется преимущественно на звуковых качествах – тембре, ритме, фактуре; на передний план выходит то, что в терминологии И. Канта определяется как «незаинтересованное» эстетическое суждение. Такой взгляд предполагает созерцание звукового объекта вне его непосредственной связи с утилитарной, этической или познавательной сферой. Как пишет философ, это «чисто созерцательное суждение, то есть такое, которое, будучи безразличным к бытию предмета, лишь связывает его свойство с чувством удовольствия и неудовольствия» [1, с. 165–167]. Слушатель оказывается в ситуации так называемого «редуцированного слушания» (термин Пьера Шеффера – см.: [2, р. 36]), при котором звук освобождается от своей причинно-следственной привязки к миру и незаинтересованность становится необходимым условием эстетического опыта.

В ином случае запись оказывается важной в качестве носителя определенного смысла, запускается то, что, по аналогии, можно назвать суждением «заинтересованным», где ключевую роль играет узнавание, интерпретация смысла, актуализируется моральная, культурная или историческая ценность звукового объекта. То же можно сказать и о введении текстового или ви-

зуального документа. В таком случае меняется сама модель коммуникации между автором и реципиентом. Пользуясь теоретическим аппаратом исследователей документального кино, ее можно назвать «интенционально-ответной», когда «реакция аудитории складывается из распознавания “смысловых знаков”, формирующего соответствующее “пропозициональное содержание”, посредством чего зритель считывает интенцию режиссера и занимает по отношению к фильму соответствующую позицию» (Н. Кэрролл; цит. по: [3, с. 91]). Однако в рамках данных эстетических категорий под вопросом оказывается сама возможность определения таких работ в качестве произведений искусства, что, в свою очередь, приводит к более глубокой проблеме, выходящей за рамки простой классификации. Интересный взгляд на нее можно обнаружить в статье Д. К. Жукова, посвященной документальному искусству в свете эстетической незаинтересованности Канта [Там же].

Вместе с тем, общеизвестно, что на протяжении всего XX века границы эстетического постоянно расширяются. Вслед за документом в пространство искусства входит этика, и в этой точке напряжения между незаинтересованной эстетикой и этически заряженным документом разворачивается полемика о соотношении объективного и субъективного в документальном искусстве, о границе между документом и художественной интерпретацией. Данный ракурс также представляет собой самостоятельную увлекательную исследовательскую проблему, требующую отдельного теоретического рассмотрения.

Возвращаясь к дихотомии между звуком-краской и звуком-документом, отметим, что композиторы конца XX – начала XXI века все чаще выбирают второе, ярчайшим примером чего могут служить документальные видеооперы Стива Райха и Берил Корот. Созданные ими «Пещера» («The Cave», 1993) и «Три истории» («Three Tales», 2002) до сих пор являются наиболее показательными с точки зрения музыкально-театральной документалистики. В «Пещере» композитор обращается к острой социальной теме арабо-израильского конфликта. Три акта оперы демонстрируют взгляд на героев ветхозаветной легенды об Аврааме из Книги Бытия со стороны представителей различных религиозных воззрений, традиций и национальностей. Записанные авторами видеоинтервью с иудеями, израильтянами, палестинскими мусульманами и американцами воспроизводятся на матрице из пяти экранов и представляют собой основное «действие» оперы. Партии камерного инструментального ансамбля и вокалистов при этом также «извлекаются» из документального

источника. Подобно технике *вербатим*, характерной для документального театра, Райх нотирует мелодические контуры речи интервьюеров. Сходный метод работы с материалом демонстрирует и вторая видеоопера Райха и Корот «Три истории»¹. Примечательно, что в обоих сочинениях авторы обращаются к темам, сохраняющим особую значимость для современного общества. Их документальная основа призвана акцентировать достоверность происходящего, стремление авторов продемонстрировать факты и свидетельства реальных людей, не транслируя собственную позицию относительно освещаемых проблем. Используя особые методы работы с материалом, авторы подталкивают зрителей к переосмыслению знакомых им исторических фактов, побуждая провести параллели между разрозненными историческими ситуациями и прийти к самостоятельным выводам. Не предлагая подсказок или «путеводителя», они ставят зрителей перед необходимостью сопоставлять, сравнивать, искать ответы на сложные вопросы бытия, жизни

и смерти, меры ответственности перед собой и человечеством через «проживание» трагического опыта прошлого в настоящем.

Подобный интерес к осмыслению исторической памяти, коллективных травм, социальных и политических конфликтов сегодня обнаруживается в творчестве самых разных авторов в рамках различных художественных практик. Возможной причиной этому выступает сама специфика современного культурного опыта, изменившего представления о допустимости эстетической дистанции. Несмотря на десятилетия, прошедшие со времен заявления Теодора Адорно², современная культура – отчасти – продолжает существовать в состоянии исторической тревоги и ожидания новых потрясений. Стрелка часов Судного дня остается на отметке 85 секунд до полуночи, а, как говорит философ, «реальность, в которой постоянно существует угроза надвигающейся катастрофы, допускает единственный подход к искусству – неумолимую серьезность, характерную для сегодняшнего мира в целом» (цит. по: [5, с. 122]).

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Подробный анализ музыкально-театральных сочинений С. Райха и Б. Корот представлен в современном исследовании [4, с. 110–132].

² Речь идет об известном, обошедшем страницы множества культурологических и искусствоведческих изданий, высказывании из эссе «Культурная критика и общество» («Kulturkritik und Gesellschaft», 1949) о том, что писать стихи после Освенцима – это варварство.

• ЛИТЕРАТУРА •

1. Кант И. Сочинения = Werke: в 4 т. / отв. ред. Н. В. Мотрошилова, Б. Тушлинг. М.: Наука, 2001. Т. 4: Критика способности суждения; Первое введение в «Критику способности суждения». 1119 с.
2. Schaeffer P. La musique concrète. Paris: Presses Universitaires de France, 1967. 128 p.
3. Жуков Д. К. Документальное искусство в свете эстетической незаинтересованности И. Канта: между жанровым своеобразием и феноменальной спецификой // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2025. Т. 49. № 5. С. 87–102.
4. Шорникова А. В. Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX – начала XXI века: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2022. 188 с.
5. Энвезор О. Документальный жанр / реализм: биополитика, права человека и фигура истины в современном искусстве // Логос. 2015. Т. 25. № 5. С. 122–167.

• REFERENCES •

1. Kant I. Sochineniya = Werke [Works]: in 4 vol. Ed. by N. Motroshilova, B. Tushling. Moscow: Nauka, 2001. Vol. 4: Kritika sposobnosti suzhdeniya; Pervoe vvedenie v «Kritiku sposobnosti suzhdeniya» [Criticism of Judgment Ability; The First Preface to “Criticism of Judgment Ability”]. 1119 p.
2. Schaeffer P. La musique concrète. Paris: Presses Universitaires de France, 1967. 128 p.
3. Zhukov D. Dokumental'noe iskusstvo v svete esteticheskoy nezainteresovannosti I. Kanta: mezhdzhanrovym svoebrazhiem i fenomenal'noy spetsifikoy [Documental Art in the light of aesthetic non-interest by I. Kant: between genre originality and phenomenal specificity]. In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya [Bulletin of Moscow University. Series 7: Philosophy]. 2025. Vol. 49. No. 5. Pp. 89–102.
4. Shornikova A. Dokumental'nost' v amerikanskom i zapadnoevropeyskom opernom teatre kontsa XX – nachala XXI veka [Documentality in American and West European opera theatre: the end of the

20th and beginning of the 21st centuries]: monograph. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2022. 188 p.

5. *Enwezor O.* Dokumental'nyj zhanr / realism: biopolitika, prava cheloveka i figura istiny v sovremennom iskusstve [Documentary / Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of "Truth" in Contemporary Art]. In: Logos [Logos]. 2015. Vol. 25. No. 5. Pp. 122–167.

Колокольникова Александра Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой продюсерства исполнительских искусств
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
344002, Ростов-на-Дону, Россия
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

Alexandra V. Kolokolnikova

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Department of Performing Arts Production
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
344002, Rostov-on-Don, Russia
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735