ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 2 | 2026. Volume 6. Issue 2

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Голос как инструмент сатиры в вокальном цикле А. В. Мосолова «Три детские сценки» (1926)

Фролова А. Г.

Аннотация. Статья посвящена вокальному циклу Александра Мосолова «Три детские сценки» (1926) и нацелена на выявление специфики трактовки голоса как инструмента сатиры и культурного остранения в контексте советского музыкального авангарда 1920-х годов. В работе анализируются механизмы деформации вокальной партии, посредством которых голос обретает статус автономного акустического жеста. Рассматриваются интертекстуальные отсылки цикла, а также его современные интерпретации, актуализирующие его сатирический потенциал. Научная новизна исследования связана с пересмотром вокального наследия композитора, до настоящего времени не становившегося предметом системного анализа в отличие от его оркестровых сочинений, и с применением к данному материалу концептуального аппарата sound studies, психоанализа и теории перформативности. Результаты показывают, что детская тематика служит в цикле оболочкой для идеологической критики: образы «злющего кота», сломанного волчка и панического опоздания осмысляются как метафоры классовой чуждости, кризиса повседневности и дисциплинирования субъекта. Утверждается, что деформированный детский голос становится медиатором между приватным и публичным дискурсами, а сам цикл выходит за рамки жанрового эксперимента, представляя собой радикальное высказывание о границах субъективности, акустическом присутствии и возможностях сопротивления в нормативном социальном порядке. В заключении определяются место произведения в творчестве Мосолова и его значение для истории русского музыкального авангарда 1920-х гг. в вокальном измерении.

EN

The voice as an instrument of satire in A. V. Mosolov's vocal cycle "Three Children's Scenes" (1926)

A. G. Frolova

Abstract. The article is devoted to Alexander Mosolov's vocal cycle "Three Children's Scenes" (1926) and aims to identify the specifics of treating the voice as an instrument of satire and cultural defamiliarization within the context of the Soviet musical avant-garde of the 1920s. The study analyzes mechanisms of deformation of the vocal part by which the voice acquires the status of an autonomous acoustic gesture. Intertextual references in the cycle and its contemporary interpretations that activate its satirical potential are also examined. The scientific novelty lies in reappraising the composer's vocal legacy – previously not subject to systematic analysis to the same extent as his orchestral works – and in applying the conceptual apparatus of sound studies, psychoanalysis, and performativity theory to this material. The results show that the child theme in the cycle functions as a shell for ideological critique: the images of the "angry cat", the broken top, and the panic of being late are read as metaphors of class alienation, the crisis of everyday life, and the disciplining of the subject. It is argued that the deformed child's voice becomes a mediator between private and public discourses, and that the cycle surpasses a mere genre experiment to constitute a radical statement about the limits of subjectivity, acoustic presence, and possibilities of resistance within a normative social order. The conclusion situates the piece within Mosolov's oeuvre and assesses its significance for the vocal dimension of the Russian musical avant-garde of the 1920s.

Введение

Творчество Александра Васильевича Мосолова (1900-1973) представляет собой одну из наиболее радикальных страниц советского музыкального авангарда 1920-х годов. Известный прежде всего как автор индустриальных опусов («Завод. Музыка машин», 1928), Мосолов в области вокальной музыки развивал не менее

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260039

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

новаторские принципы, направленные на пересмотр самой природы голоса. Вокальный цикл «Три детские сценки» (1926) для голоса и фортепиано может служить ярким примером подобных экспериментов. Написанный в период активных поисков нового музыкального языка, цикл демонстрирует отход от лирико-психологической трактовки голоса в сторону его использования как средства социальной сатиры, гротеска и идеологического остранения.

Актуальность исследования определяется необходимостью пересмотра места вокального наследия А. В. Мосолова, которое до настоящего времени остается в тени его оркестровых сочинений, несмотря на то, что именно в камерных вокальных циклах 1920-х годов наиболее явно проявились процессы деконструкции традиционных жанров и переосмысления коммуникативной природы музыки, характерные для советского авангарда. Обращение к «Трем детским сценкам» позволяет выявить механизмы взаимодействия музыкальной формы и идеологических практик раннесоветского времени, что требует междисциплинарного инструментария, в частности концепций исследований голоса, рассматривающих вокальное высказывание не только как художественный прием, но и как индикатор субъектности.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

– выявить специфику сатирического голоса как эстетического явления в вокальных практиках советского авангарда 1920-х годов;

– охарактеризовать феномен «художественной шизофонии» как эстетической стратегии;

– проанализировать каждую из трех сценок цикла с точки зрения деформации вокальной семантики и интертекстуальных отсылок и охарактеризовать современные интерпретации цикла (в частности, в оркестровке Эдисона Денисова) как продолжение его сатирического потенциала.

Материалом для исследования послужил вокальный цикл А. В. Мосолова «Три детские сценки» (1926), рассматриваемый в двух формах его материальной фиксации. Первая – нотное издание цикла, выпущенное издательством «Тритон» в 1927 году (Мосолов, 1930-1936). Исследование проводилось по экземпляру, хранящемуся в специализированном нотном фонде Дома Пашкова Российской государственной библиотеки. Данное издание дает возможность проанализировать оригинальную музыкальную ткань цикла: принципы построения вокальной партии, особенности нотации, зафиксированные композитором интертекстуальные отсылки и элементы гротескной деформации голоса. Вторая форма – аудиозапись цикла в исполнении Натальи Загоринской (вокал) в оркестровке Эдисона Денисова (Загоринская, Денисов, 2010). Отсутствие авторских аудиозаписей сочинений Мосолова делает современные интерпретации необходимым источником для реконструкции художественной логики его замысла. Сам цикл был воспринят современниками Мосолова В. Беляевым, Ю. Вайнкопом, Л. Половинкиным (Римский, 1986, с. 14-18) как остро полемическое сочинение, демонстрирующее намеренный отказ от канонов «детской» музыки. Критики трактовали (Шульгин, 1927, с. 3-5) его как эпатажный эксперимент на грани сатирического шаржа и авангардного гротеска. Вокальная партия опирается на текст, сочиненный самим композитором, который использует детскую тематику как средство для обнажения скрытых механизмов советской идеологии и повседневности.

Методологическую базу исследования составляют подходы, позволяющие проанализировать вокальный цикл Мосолова как феномен, в котором голос превращается в инструмент сатиры. Голос в данной статье понимается не только как музыкальная партия или носитель вербального текста, но прежде всего как культурная форма – то есть как сложный феномен, в котором пересекаются акустические, телесные, дискурсивные и идеологические измерения. Такой подход требует обращения к междисциплинарному инструментарию, объединяющему музыковедческий анализ, историко-культурную контекстуализацию, дискурсивный анализ и интерпретативный анализ современных исполнений.

В основе работы лежит музыковедческий анализ (Воробьёв, 2006; Барсова, 1986; Римский, 1986), позволяющий охарактеризовать сатирический гротеск как «эстетику отрицания» и выявить формальные принципы построения вокальной партии, а также интертекстуальные отсылки и эволюцию текста. Поскольку формальный анализ не раскрывает связь музыкальных приемов с социальным контекстом, он дополняется историко-культурной контекстуализацией (Плунгян, 2022; Барышева, 2014; Рябова, 2015; Раку, 2020), которая соотносит образный строй цикла с дискурсивными практиками 1920-х годов: гендерной политикой, повседневным абсурдом, риторикой «классово чуждых элементов» и дисциплинарными практиками формирования «нового человека». Дискурсивный анализ (Fairclough, 2001) выявляет бинарную логику «свой – чужой» в идеологических вердиктах цикла, а концепция «вокальной множественности» (Cavarero, 2012) служит для анализа столкновения приватного и публичного дискурсов. Наконец, интерпретативный анализ оркестровой версии Э. Денисова (в исполнении Н. Загоринской) рассматривает тембровые эффекты как смыслопорождающие элементы, актуализирующие сатирический потенциал цикла в новом акустическом контексте. Для современного прочтения цикла привлекается концепция «капиталистического реализма» (Фишер, 2021), описывающая утрату исторической перспективы и автоматизацию вокального высказывания.

Теоретическую основу составляют исследования звука (Schafer, 1977; Шион, 2021; Булгакова, 2015), через которые в работе прослеживается трансформация статуса голоса в культуре XX века: от романтической модели «выражения души» к индустриальной трактовке голоса как «звукового сырья», подлежащего технической обработке и идеологической мобилизации. Данная концептуальная рамка позволяет рассматривать вокальные эксперименты 1920-х годов не как изолированные художественные приемы, а как симптом более глубоких изменений в понимании человеческого голоса в эпоху технической воспроизводимости и массовой коммуникации. Эти концепции описывают акустическую сторону деформации голоса, но не объясняют

ее связь с субъектностью и властью, что делает необходимым обращение к психоаналитической теории голоса (Лакан, 2011), позволяющей интерпретировать механистическое звучание как структуру субъекции. Поскольку деформация голоса имеет не только психологическое, но и социально-идеологическое измерение, привлекается теория перформативных высказываний (Austin, 1962), рассматривающая фрагментированную речитацию в вокальном цикле как перформативные акты, конструирующие советскую реальность 1920-х гг. Концепция «беспамятства» (Ямпольский, 1998) обосновывает разрыв Мосолова с устоявшейся в XIX веке академической традицией «естественного» детского голоса.

Практическая значимость исследования определяется его ценностью для современных аудиальных практик, а также образовательным потенциалом. Материалы и методология анализа могут быть использованы при разработке учебных курсов по музыкальному авангарду 1920-х годов, а также междисциплинарных программ, интегрирующих музыковедение, звуковые исследования и культурную антропологию. Предложенный аналитический инструментарий применим (с оговорками, обусловленными спецификой конкретного материала) к любым историческим контекстам, в которых намеренная деформация вокальной партии используется для создания сатирического эффекта и идеологической критики. К таким контекстам могут быть отнесены, в частности, сатирические вокальные жанры советской эстрады 1930-х годов, андеграундная музыка позднесоветского периода, а также актуальные проекты в области политически ангажированной экспериментальной музыки. Выявленные принципы деформации вокальной партии и механизации голоса в вокальном цикле 1920-х гг. сохраняют актуальность для современных композиторов, саунд-дизайнеров и исполнителей, работающих в области экспериментальной музыки и иммерсивных аудиосред.

Обсуждение и результаты

Гротеск и сатирический голос занимают особое место в вокальных практиках советского авангарда 1920-х годов, и обращение к этой теме требует предварительного пояснения того, что вообще понимается под «сатирическим голосом» в контексте авангардного музыкального эксперимента. В отличие от классической сатиры, где голос остается преимущественно носителем критического текста (будь то эпиграмма, фельетон или памфлет), в авангардной практике сатира смещается с уровня словесного высказывания на уровень самой звуковой материи. Всем явлениям такого рода присуща двоякая направленность слова: оно обращено не только на свой предмет, но и на чужую речь, на другой голос. Если же игнорировать этот второй контекст и воспринимать стилизацию или сатиру как обычную монологическую речь, направленную исключительно на предмет, их художественная природа ускользает от понимания: стилизация рискует быть принятой за стиль, а сатира – за неудачное произведение (Бахтин, 2017, с. 225). Иными словами, сатирический эффект рождается не из того, что сказано, а из того, как сказанное соотносится с иным, уже известным способом говорения. Голос перестает быть нейтральным медиумом передачи смысла и превращается в объект художественной деформации, причем сама эта деформация и есть главный инструмент критики. В авангардной сатире деформированный голос всегда «оглядывается» на голос неискаженный, пародирует его или вступает с ним в борьбу, именно в этом зазоре между ожидаемым и наличным звучанием и возникает сатирическое напряжение.

Как отмечает И. С. Воробьёв (2006, с. 89-90) в своем исследовании русского музыкального авангарда, сатира в творчестве Мосолова и его современников – это не жанр, а фундаментальный художественный метод, воплощающий так называемую «эстетику отрицания». Этот метод, направленный на рациональное разоблачение «старого мира» и его культурных кодов, оказался удивительно продуктивным именно в области вокальной музыки, где голос наиболее тесно связан с телесностью, эмоцией и, казалось бы, не поддается тотальному конструированию. Между тем практики музыкального авангарда доказывают обратное: голос может быть не только выражением, но и отрицанием лирической традиции, психологизма и самой идеи «естественного» звучания.

Сатирический голос в авангардной практике 1920-х годов – это прежде всего голос, намеренно лишенный своей привычной функции. Данный тип вокального высказывания принципиально отказывается от кантиленной мелодики, плавного интонирования, вибрато и эмоциональной экспрессии, которые составляют основу классической певческой традиции XIX – начала XX века, сложившуюся в европейской опере, камерном вокале и доминировавшую в консерваторском образовании России дореволюционного периода (Воробьёв, Синайская, 2007, с. 135). Вместо этого авангардная вокальная партия дробится на короткие звуковые импульсы, имитирует механистические повторения, срывается в крик или, напротив, замирает в подчеркнуто безжизненной декламации. Такое переосмысление вокальной материи свидетельствует о том, что в авангардных практиках 1920-х годов голос перестает быть второстепенным элементом и становится одним из ключевых медиумов художественного преобразования социальной реальности. Это преобразование идет по линии овеществления голоса, превращения его из «выражения души» в «акустический материал» (Золотухин, 2024, с. 8-9). Важно, однако, что подобная деформация не сводится исключительно к разоблачению «старого мира»: она направлена и против новой индустриальной реальности. В авангардных практиках 1920-х годов происходит «индустриализация голоса» – вокальное звучание осмысляется по образцу машинного производства, утрачивая статус носителя индивидуального переживания и превращаясь в часть коллективного тела, производящего не значения, а звуковую энергию (Булгакова, 2015, с. 22-26).

Данного рода эксперименты следует рассматривать в рамках утопического проекта раннего модернизма, ориентированного не столько на биологическое переустройство человека, сколько на трансформацию его чувственного опыта (Воробьёв, 2006, с. 89-90). Для авангардистов изменение звуковой среды означало пересборку

самого режима слышания, слух мыслился как активная способность, подлежащая тренировке и переориентации в условиях ускоряющейся и усложняющейся реальности. Работа с пластичностью голоса, его телесной напряженностью и энергетикой была направлена на формирование нового типа аудиального внимания, чувствительного к ритмам, плотностям и интенсивностям звучания. В этом смысле ранние звуковые опыты авангарда можно интерпретировать как попытку легитимировать те акустические явления, которые ранее исключались из поля художественного внимания, включив их в новый нормативный горизонт слышимого. Голос в авангардных практиках выступает не только как объект преобразования, но и как инструмент переосмысления самого акта слушания.

Ключевым понятием для анализа сатирической функции голоса в этом контексте оказывается «шизофония», которая представляет собой разрыв между звуком и его физическим источником, возникающий в условиях электроакустического воспроизведения: записанный голос отделяется от тела, пространства и момента своего возникновения (Schafer, 1977, p. 90). В вокальном цикле Мосолова «Три детские сценки», условно относимом к «детской тематике», наблюдается аналогичный феномен, однако принципиально иной природы. Шизофония здесь создается не техническими средствами записи и воспроизведения, а исключительно композиционными приемами, то есть является внутрихудожественной. Автономный голос, функционирующий по принципу перформативных формул и фрагментированной речитации (Austin, 1962, p. 78-79), утрачивает диалогическую направленность и превращается в автоматический рефлекс, что позволяет рассматривать шизофонию как структуру субъекции, при которой голос как объект *a* (Лакан, 2011, с. 150-151) циркулирует в замкнутом контуре без обращения к Другому. Важно отметить, что Мосолов достигает этого эффекта, не прибегая к техническому опосредованию голоса (микрофону, техническому усилению звучания, радиотрансляции). Однако сама логика, которую он обнажает композиционными средствами, отчуждение голоса от субъекта, его автономная циркуляция вне диалога, превращение в автоматический рефлекс, в 1920-е годы параллельно реализуется и в сфере массовых медиа. Там двойственная природа политической силы опосредованного голоса рождается на стыке его материальной данности (качество записи, характеристика передатчика, тип громкоговорителя) и его символического кодирования. Инженеры звука и политические идеологи в 1920-е годы оказались неожиданными союзниками: первые предоставили средства для очистки, усиления и распространения голоса, вторые – семантические и эмоциональные коды для его расшифровки массами (Смирнов, 2020, с. 37). Голос стал не просто сообщением, но и метасообщением о порядке, технологическом превосходстве и легитимности той системы, которая его производит и транслирует. Именно эта двойная природа сделала голос центральным медиумом власти в эпоху массовых медиа.

В раннесоветском контексте этот универсальный механизм обретает специфическую форму: подобная организация речи совпадает с дисциплинарными практиками формирования «нового человека», где интонационная свобода вытесняется механическим воспроизведением лозунгов и цитированием авторитетного дискурса (Раку, 2020, с. 3). Тем самым идеологическое измерение обретает онтологическую плотность, субъект оказывается не источником высказывания, но местом его автоматического прохождения, а живая коммуникация подменяется режимом самоотчужденной речитации. Регистровые скачки, диссонансные созвучия, фрагментированность и нарочитая артикуляционная угловатость систематически разрушают те акустические ожидания, которые в академической вокальной традиции XIX – начала XX века закрепились за образом детского голоса. Приведем два показательных примера этой традиции. Так, в фортепианном цикле П. И. Чайковского «Детский альбом» (1878) «детское звучание» моделируется через плавные мелодии, прозрачную гармонию, отсутствие резких диссонансов и ясную, «наивную» артикуляцию. Или в вокальном цикле М. П. Мусоргского «Детская» (1868-1872) композитор, напротив, стремится к психологической достоверности детской речи, но сохраняет интонационную естественность, гибкий речитатив и избегает намеренной деформации голосового аппарата. Оба этих подхода сходятся в главном: детский голос остается «естественным», то есть не подвергается систематическому искажению. Мосолов же радикально порывает с этой установкой. Интонационные модели, которые в классической традиции ассоциировались с детской непосредственностью (плавность, открытость, отсутствие диссонансов), будучи изъятыми из породившей их культурной среды и помещенными в контекст намеренной деформации, утрачивают коннотации наивности, естественности и приобретают гротескный, почти патологический характер (Асафьев, 1971, с. 15).

Мосолов при этом не ограничивается простой стилизацией голоса, он обнажает саму механику его деформации. Вокальные партии детских персонажей построены таким образом, что слушатель постоянно фиксирует отклонения от нормативных параметров детского звучания: паузы возникают не на естественных дыхательных границах фразы, мелодические скачки выходят за пределы физиологически комфортного для детского голоса диапазона, повторяющиеся звукосочетания доводятся до навязчивого автоматизма, за которым угадывается не игровая условность, а неконтролируемый моторный рефлекс. Этот тип сатирического голоса функционирует не как инструмент конкретного осмеяния, а как механизм порождения общего эффекта абсурда и дисфункциональности, что находит теоретическое обоснование в концепции «беспамятства» Михаила Ямпольского (1998). Анализируя поэтику обэриутов, Ямпольский понимает под беспамятством не простую забывчивость, а осознанный творческий метод радикального разрыва с линейным временем культурной традиции, отказ от «работы памяти» и утверждение «творения из ничего» (1998, с. 10). Применительно к вокальным практикам Мосолова это означает последовательное освобождение голоса от его исторических функций – быть носителем текста и эмоции, утверждая себя как чистый акустический жест, не обязанный ничего выражать, кроме собственной деформированной материальности – ситуация, которую Мишель Шион (2021, с. 60) определяет как *денатурализацию языка*, то есть лишение его коммуникативной функции.

Приводим текст «Трех детских сценок»:

I. Злющий кот сидит в углу:
Мяу! Мяу! Мяу!
Мама, дай-ка мне иглу –
Я коту штаны сошью,
Чтобы не сидел в углу!
Мяу! Мяу! Мяу! Мяу!
Злой!
II. Ж-ж, ж-ж, ж-ж, ж-ж,
Ж-ж, ж-ж, ж-ж, ж-ж, ж-ж!
Сломался волчок,
А подарили его
Только сегодня!
Няня, няня, что мы будем делать,
Когда настанет летняя пора? –
У тебя нет сабли и лопатки,
У меня нет даже и волчка!
Ах, как он жужжал!
Ж-ж, ж-ж, ж-ж, ж-ж,
Ж-ж, ж-ж, ж-ж, ж-ж, ж-ж!
III. А-а! Бабушка! А-а!
Да поскорее, а то беда –
Я заигрался и всё забыл,
С котом сражался и мух душил!
Уж я спешил, уж я спешил,
Уж я спешил, уж я спешил!
Беги скорее, а то беда!
А-а! А-а!

Сценка I «Злющий кот сидит в углу»

Первая сценка цикла демонстрирует, как детская форма становится оболочкой для идеологической сатиры. Образ кота, загнанного в угол, функционирует как метафора «чуждости», напрямую перекликаясь с риторикой 1920-х годов о «классово чуждых элементах» (Рябова, 2015, с. 58). Эволюция текста раскрывает механизм сатиры. Первоначальный жестокий вариант текста («Мама, дай-ка мне иглу, Я коту в живот воткну!») был смягчен до абсурдного («Я коту штаны сошью, Чтобы не сидел в углу... Злой!»). Это изменение не было простой цензурой, а преследовало художественные цели, углубляя гротеск (Римский, 1986, с. 18). Изначальная агрессия отражала революционную риторику гражданской войны, где уничтожение «классового врага» воспринималось как норма. Итоговый вариант переносит акцент с насилия на насмешку: «буржуя» не уничтожают, а подвергают унизительной процедуре переодевания, стремясь насильно интегрировать в новый порядок.

Особый сатирический смысл приобретает обращение «Мама, дай-ка мне иглу». Игла, традиционный атрибут женского домашнего труда, переосмысляется как орудие преобразования социальной реальности. Этот конфликт может быть осмыслен через категорию «вокальной множественности» (Cavarero, 2012, p. 524), согласно которой голос всегда существует в отношении с Другим. Обращение к матери апеллирует к приватной диаде «мать – дитя», но оказывается захваченным публичным дискурсом тотального переустройства. Приватный голос принудительно мобилизуется голосом утопии, обнажая противоречия гендерной политики 1920-х годов, где декларируемое освобождение женщины оборачивалось двойной нагрузкой (совмещением двух ролей – работницы и домохозяйки) (Плунгян, 2022, с. 88).

Кульминационное слово «Злой!» функционирует как идеологический вердикт, основанный на бинарной логике «свой – чужой». Оно замещает индивидуальную этику идеологической системой координат, где любое проявление «старого» сознания расценивается как политически враждебный акт. Слово становится не описанием характера, а публичным ярлыком, вычеркивающим носителя «буржуазного» сознания из тела нового общества.

Сценка II «Сломался волчок»

Вторая сценка строится на контрасте между механистическим звукоподражанием «ж-ж» и драматическим повествованием о сломанной игрушке. Конфликт между утопической мечтой о новом мире, символически представленной детскими фантазиями о «летней поре», «саблях», «лопатках» и суровой послереволюционной реальностью, где даже новая игрушка («А подарили его / Только сегодня!») мгновенно ломается, становится микромоделью социального разочарования. Это прямое отражение мотива «сломанной игрушки» прогресса, когда революционный романтизм сталкивался с бытовой неустроенностью и кризисом повседневности (Fairclough, 2001, p. 2).

С музыкально-поэтической точки зрения художественные приемы Мосолова являются прямой проекцией принципов конструктивизма и производственного искусства. Звукоподражательное «Ж-ж», доведенное до автоматизма, есть не что иное как объективация голоса, низводимого до функции механизма. Этот подход перекликается с поисками футуристов, стремившихся очистить слово от психологизма, представить его как самодостаточный материал. Слом игрушки, вербализованный на одной ноте, и последующий «диалог»

с няней (фраза «Няня, няня, что мы будем делать» из вокального цикла Мосолова «Три детские сценки» представляет собой, на наш взгляд, прямую отсылку к романсовой традиции и бытовой музыке XIX века, но данную через призму авангардного остранения и гротеска. Если в классическом романсе (например, у А. Гурилёва, А. Варламова) или в «Детской» (1868-1872) Мусоргского такая фраза стала бы началом лирической или трогательной сцены, то у Мосолова она превращается в абсурдистский лейтмотив бездействия и скуки), лишенный эмоциональной окраски, демонстрируют отказ от индивидуалистической лирики в пользу «надындивидуальной» констатации факта, что полностью соответствует антипсихологизму авангардного театра Мейерхольда с его биомеханикой (Воробьёв, 2006, с. 86-87). Навязчивое возвращение звука «Ж-ж» в последних строках после констатации утраты («нет даже и волчка») – это метафора абсурда, в которой революционный порыв, подобно сломанному механизму, продолжает свое призрачное, бессмысленное существование после того, как породившая его утопия уже исчерпала себя.

Сатирическая функция голоса в этой сценке раскрывается не столько через прямое осмеяние цитируемых источников, сколько через сам принцип их включения в новый контекст. Фортепианная партия воспроизводит мелодию пьесы П. И. Чайковского «Болезнь куклы» № 6 из «Детского альбома» ор. 39 (1878) в деформированном виде, узнаваемая интонация сохраняется, но ее тональная и ритмическая основа оказывается смещена, лишая музыку былой цельности.

Детская реплика, в свою очередь, представляет собой перифраз популярной песенки времен Первой мировой войны «Мама, мама, что мы будем делать, когда настанет зимняя пора» (Барсова, 1986, с. 82-83), но переведенный из героической в бытовую, даже комическую тональность. Оба голоса, и инструментальный, и вербальный, функционируют как цитаты, лишенные авторитетности оригинала. Они не просто искажены, но помещены в ситуацию, где их исходный смысл утрачивает силу, а сам жест цитирования обнажает невозможность прямого наследования культурной традиции. Тем самым голос выступает инструментом сатирической деконструкции, он демонстрирует, как механизм культурной памяти: узнавание, повторение, передача, – оказывается уязвим перед идеологическим переформатированием, которое переплавляет прошлое в материал для нового, подчас гротескного высказывания

Сценка III «Я заигрался»

Третья сценка смещает акцент на формирование новой модели советского детства, лишенной сентиментальности. Ребенок представлен как продукт среды, для которого насилие («с котом сражался и мух душил») становится рутинной формой игры, что соотносится с тенденцией эпохи к конструированию нового, жесткого и деятельного человеческого типа (Fairclough, 2001, p. 200).

Паническая реакция ребенка обусловлена не раскаянием в жестокости, а страхом опоздания и нарушения режима. Иррациональный, стихийный порыв (игра, борьба) сталкивается с необходимостью социального распорядка, что отражало напряжение между революционной стихией и начинавшимся процессом государственной регламентации всей жизни (Барышева, 2014, с. 62-63). Фраза («Да поскорее, а то беда») фиксирует сбой в функционировании социального механизма.

Тем самым Мосолов создает не стилизацию, а художественное исследование, в котором детские тексты становятся материалом для деконструкции архетипических моделей поведения. Через музыкальные средства, такие как диссонанс, стаккато, разорванная вокальная линия, он выявляет агрессивный потенциал детского сознания, где спонтанность трансформируется в насилие, а невинность оказывается социальной конструкцией.

Отсутствие авторских аудиозаписей вокального цикла Александр Мосолов делает современные интерпретации важным источником его понимания. Исполнение Натальи Загоринской в оркестровке Эдисона Денисова показывает, что деконструктивный метод композитора – «художественная шизофония», остранение и механизация голоса – сохраняет актуальность в новом акустическом контексте. Оркестровая редакция Денисова функционирует как комментарий к оригиналу, тембровые эффекты (флажолеты, sul ponticello, подготовленное фортепиано) создают эффект двойного остранения, помещая голос-артефакт (метафора, описывающая голос, который в контексте современной интерпретации воспринимается не как живое, непосредственное выражение, а как исторический объект, семиотический слепок эпохи) в иное звуковое пространство.

Современное прочтение вокального цикла позволяет увидеть в нем не только документ эпохи, но и произведение, предвосхищающее позднемодерные состояния культурной стагнации. В этом контексте показателен анализ Марка Фишера (2021, с. 15), согласно которому культура XXI века характеризуется чувством исчерпанности и утраты перспективы будущего. Образы сломанного волчка и панического опоздания начинают восприниматься как метафоры утраченной исторической перспективы. Эта интерпретация соотносится и с тезисом Фишера (2021, с. 26) о «капиталистическом реализме» – массовой уверенности в отсутствии альтернатив существующему порядку. Механистичность голоса у Мосолова, первоначально связанная с критикой индустриальной эпохи, в современном восприятии превращается в образ безальтернативного порядка, где индивидуальное высказывание вытесняется автоматизированной речью. Так, современные интерпретации выявляют универсальность художественного метода композитора, голос, превращенный в звуковой механизм, продолжает функционировать как инструмент сатиры, направленной уже не только на идеологию 1920-х годов, но и на более широкий процесс обезличивания субъекта в массовой культуре.

Заключение

Вокальный цикл А. В. Мосолова «Три детские сценки» представляет собой радикальное переосмысление голоса в советском авангарде 1920-х: голос утрачивает привычную мелодическую и смысловую функцию

и становится автономным акустическим феноменом, выполняющим социальную сатиру, идеологическую критику и семантическое остранение. Ключевой стратегией здесь выступает «художественная шизофония», благодаря которой детские интонации обретают гротескную окраску. Смысл музыкального эксперимента Мосолова заключается в создании звукового эквивалента хаоса и иррациональности, ставших неотъемлемой частью современной ему действительности. Он показывает, что за фасадом рационального переустройства мира и «нового быта» может скрываться неконтролируемый и бессмысленный крик. Это не сатира в прямом смысле, а скорее художественный манифест, сделанный средствами музыкального гротеска. Композитор не обличает, а констатирует фундаментальный разлад между человеком и окружающим его миром, ставшим тотальным абсурдом. Проведя анализ трех вокальных миниатюр, мы выявили, что через намеренную деформацию вокальной партии композитор разрывает связь между звуком и его естественным первоисточником. Детские интонации, утрированные до гротеска, теряют наивность и обнажают скрытые механизмы новой советской реальности, идеологическую бинарность, культ дисциплины, антиутопичность. Голос становится не выражением чувства, а «отрицающим смехом», звуковой маской, обнажающей абсурд и насилие, замаскированные под проект «нового человека».

В современном прочтении (в интерпретации Загоринской и Денисова) «голос-артефакт» Мосолова обретает новое измерение, созвучное идеям М. Фишера (2021). Он является из модернистского прошлого как напоминание о нереализованной возможности. Детская агрессия в сценках становится симптомом подавленных аффектов, прорывающихся сквозь рациональный порядок. Панический страх опоздания («а то беда») сегодня воспринимается как универсальный симптом общества гиперконтроля, где нарушение регламента грозит экзистенциальным провалом. Механистичность исполнения становится звуковой метафорой отчуждения. Произведение Мосолова осмысляется как инструмент диагностики конфликта между живым человеческим началом и механистической системой современности.

Перспективы дальнейших исследований связаны с расширением корпуса анализируемых вокальных произведений советского авангарда, сравнительным изучением западноевропейских и советских звуковых практик, а также с исследованием рецепции авангардных вокальных экспериментов в более поздние периоды советской культуры. Дополнительное внимание может быть уделено взаимодействию музыкальных практик 1920-х гг. с развитием технологий звукозаписи, радиовещания и медиа, что позволит более полно реконструировать процессы формирования акустической культуры XX века и уточнить роль голоса в системе художественного и социального конструирования реальности.

Материалы исследования | Research materials

1. Загоринская Н., Денисов Э. «Три детские сценки», муз. А. Мосолова. 2010. https://youtu.be/WSpuur7POso?si=AJrfgO0Z-gUfLeQM
2. Мосолов А. В. Нотные партитуры вокального цикла «Три детские сценки» для детского голоса с фортепиано ор. 18: ноты. Л.: Тритон, 1930-1936.

Источники | References

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. СПб., 1971.
2. Барсова И. А. Александр Мосолов. Двадцатые годы: исследования, материалы, документы // Мосолов А. В. Статьи и воспоминания / сост. Н. К. Мешко. М.: Советский композитор, 1986.
3. Барышева Е. В. Повседневный абсурд, или Абсурд повседневности и политическая рациональность 1920-1930-х гг. // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: Политология. История. Международные отношения. 2014. № 1 (123).
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Эксмо, 2017.
5. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
6. Воробьёв И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-1930-х годов. Изд-е 2-е. СПб.: Композитор, 2006.
7. Воробьёв И. С., Синайская А. Б. Композиторы русского авангарда. СПб., 2007.
8. Золотухин В. Голос и воск. Звучащая художественная речь в России в 1900-1930-е годы: поэзия, звукопись, перформанс. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
9. Лакан Ж. Семинары / пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2011. Кн. 20. Еще (1972-1973).
10. Плунгян Н. Рождение советской женщины: Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917-1939 годов. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022.
11. Раку М. Г. Советская музыкальная культура 1920-х годов в проекте «нового человека» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 4 (10).
12. Римский Л. А. В. Мосолов. Биографический очерк // Мосолов А. В. Статьи и воспоминания / сост. Н. К. Мешко. М.: Советский композитор, 1986.
13. Рябова Г. Юмор и сатира на советской эстраде 1920-х гг. // ARTICULT: научный электронный журнал факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета. 2015. № 3 (19).
14. Смирнов А. И. В поисках потерянного звука: экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020.

15. Фишер М. Призраки моей жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
16. Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
17. Шульгин Л. Редакционная статья // Музыка и революция. 1927. № 13.
18. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998.
19. Austin J. L. How to Do Things with Words / ed. by J. O. Urmson. Oxford: Oxford University Press, 1962.
20. Cavarero A. Multiple Voices // The Sound Studies Reader / ed. by J. Sterne. L.: Routledge, 2012.
21. Fairclough N. Language and Power. Harlow – N. Y.: Longman, 2001.
22. Schafer R. M. Soundscape. The Tuning of the World. N. Y.: Knopf, 1977.

Информация об авторах | Author information

RU

Фролова Анастасия Георгиевна[1]
[1] Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва

EN

Anastasia Georgievna Frolova[1]
[1] Russian State University for the Humanities, Moscow

[1] *anastasiaf376@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 08.05.2026; опубликовано online (published online): 03.06.2026.

Ключевые слова (keywords): Александр Мосолов; советский авангард; голос как инструмент сатиры; звуковые исследования; вокальный цикл; Alexander Mosolov; Soviet avant-garde; voice as an instrument of satire; sound studies; vocal cycle.