

Саввина Л.В.

Художественная картина мира в музыке второй половины XX века: к вопросу о структурно-семантических инвариантах музыкального мышления

Аннотация: В статье содержится обзор музыки второй половины XX века в контексте художественной культуры. Особенностью данного этапа развития является связь музыки не только с разными видами искусств – живописью, литературой, архитектурой, поэзией, театром, кино, но и другими формами познания – философией, эстетикой, семиотикой, лингвистикой, математикой, физикой, информатикой, психологией. Выделяются две ведущие тенденции, свойственные музыке второй половины XX века: одна связана с детерминизмом, обусловлена причинно-следственными связями, характеризуется опорой на математику, вторая опирается на индетерминизм, в котором случайность, непредсказуемость возводятся в эстетический идеал, что приводит к ослаблению причинно-следственных связей, разрушает целостную композицию и приводит к образованию принципиально разомкнутых текстов. Выделенные тенденции рассматриваются на примере ряда музыкальных произведений XX века, анализ производится с учетом выдвинутых типов. Двум выделенным тенденциям соответствуют два типа мышления композитора, опирающиеся на два структурно-семантических инварианта: информативный и синтезирующий, которые обладают совокупностью определенных признаков. Первый тип, основанный на соединении однородных элементов, назовем гомогенным, характеризуется признаками: – обусловлен типом постмодернистского сознания, который определяется термином «сканированный»; – является порождением тенденции к детерминизму; – отличается однородностью, приводящей к запрограммированности; – обусловлен воздействием точных наук, в частности, математики; – свойственна централизация вследствие воздействия центростремительных тенденций. Преобладание рационального начала в первом типе обусловлено свойствами художественного текста, ориентированного на точные науки. Вторым типом мышления, основанным на соединении разнородных черт, можно назвать гетерогенным, обусловленным свойствами синтезирующих текстов, предполагающих взаимодействие разных кодов. Он характеризуется следующими признаками: – обусловлен типом постмодернистского сознания, который определяется как «артикуляционный»; – является порождением тенденции к индетерминизму; – отличается разнородностью, нередко несоединимостью контрастных музыкальных кодов; – свойственна децентрализация вследствие воздействия центробежных тенденций.

Review: The article provides a review of music of the second half of the 20th century in the frame of the artistic culture and environment. The main peculiarity of that stage of development is the relation of music not only to various branches of art such as fine arts, literature, architecture, poetry, theatre, cinematograph but also to other branches of knowledge such as philosophy, esthetics, semiotics, linguistics, mathematics, physics, computer science and psychology. The author describes the two leading tendencies in music of the second half of the 20th century. One tendency relates to determinism, conditioned by the cause-and-effect relations and based on mathematics. The second tendency is based on indeterminism that views the chance and unpredictability as the esthetic ideal. This weakens the cause-and-effect relations, destroys the integrated composition and creates texts that are principally disconnected. The above mentioned tendencies are analyzed based on the example of a number of music pieces of the 20th century. The analysis is carried out taking into account these two tendencies. The two tendencies in music are associated with the two styles of composer's thinking that are based on the two structural-semantic invariants. These are the informative thinking and synthesizing thinking. The first type is based on the combination of homogenous elements and has the following properties: - it is determined by the type of most-modern 'scanning' consciousness; - it was the result of the tendency towards determinism; - it is described with homogeneity that leads to programming of music; - it was born under the influence of exact sciences, in particular,

mathematics; - it has the centralized nature due to the influence of centripetal tendencies. In the first case the prevalence of the rational beginning is caused by the properties of the artistic text oriented at exact sciences. The second type of thinking is based on the combination of heterogeneous properties and synthesizing texts involving interaction of various codes. It also has the following properties: - it is determined by the type of post-modernistic 'articulatory' consciousness; - it was the result of the tendency towards indeterminism; - it is described with heterogeneity and contrast music codes; - it has the decentralized nature due to the influence of centrifugal forces.

Ключевые слова: *Художественная культура, детерминизм, индетерминизм, структурно-семантический инвариант, мышление композитора, информативный способ высказывания, синестезирующий тип высказывания, музыкальная семиотика, музыка XX века, музыка.*

Keywords: *Artistic culture, determinism, indeterminism, structural-semantic invariant, composer's thinking, informative expression, synthesizing expression, musical semiotics, music of the 20th century, music.*

Вторая половина XX века, получившая название постмодернизма, связана с радикальным плюрализмом и релятивизмом. Эра электронной революции с господством средств массовой информации способствует осознанию культуры как знаково-символической реальности, понимаемой как текст. Поэтому искусство, в том числе музыкальное, рассматривается не изолированно, а в системе *интертекстуальных* связей, способствующих целостности пространства художественного мира. Художественному миру соответствует научный мир, единство которого обеспечивается транснациональными системами научно-технической информации, называемой *инфосферой*.

Философия постмодернизма окрашивает в соответствующие тона не только произведения, созданные в XX веке, но и изменяет прочтение текстов предыдущих эпох. Любое музыкальное произведение, говорящее, прежде всего, о музыке, становится поиском смысла уже известных знаков. Мы знаем многочисленные примеры обращения к монограмме ВАСН в творчестве Шнитке, Щедрина, Губайдулиной, Денисова. По определению Л. Гильдинсон, мотив ВАСН олицетворяет «универсальную формулу жизни Музыки, Искусства, Культуры»¹, с помощью которой становится возможным диалог культурных традиций.

С интертекстуальностью культуры XX века связано обращение композиторов к методу

цитирования и образование коллажных композиций, состоящих из «чужих» слов-цитат. Примером может служить сочинение Э. Денисова «Пароход плывёт мимо пристани», представляющее вереницу цитат известных советских массовых песен, приобретающих в авторском контексте гротесковое звучание: написанное в конце 80-х годов, оно предвосхищает распад социалистического общества.

Отражением нового понимания окружающей действительности в художественном произведении являются такие термины как, «произведение в движении» («витрины» художника Л. Мунари, «эпистемология рассредоточения» (Ж. Матье). В связи с этим появляются «подвижные созвездия» П. Бери, роторельеф М. Дюшана, артикулированные структуры Л. Мунари, подвижные листы Д. Рота, кинетические структуры, отражающие движение глаз зрителя, Й. Сото, принципиально разомкнутые музыкальные произведения, не имеющие строго регламентированных частей: «Турангалила» О. Мессиана, «Чет и нечет» С. Губайдулиной и другие. Лексика, используемая тем или иным художником, поэтом, писателем, композитором, явно свидетельствует о культурных влияниях, определяющих их творчество. Обращение к понятиям, заимствованным из других областей познания, позволяет рассматривать искусство художника как образную дефиницию определенного взгляда на мир. При этом угол зрения меняется в зависимости от достижений науки и культуры того времени, в котором творит его создатель.

В силу этого возникает возможность установить связи между появлением новых неевклидовых геометрий и некласс-

¹ Гильдинсон Л. С. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 82. М., 1985. С. 90.

Музыка и музыкальная культура

сическими геометрическими формами кубизма, фовизма, звуковыми полями Булеза, Штокхаузена, между мнимыми и трансфинитными числами математики и абстрактной живописью, звуковыми прогрессиями Губайдулиной, Денисова, между попытками аксиоматизации геометрии Гильберта и неопластицизмом, конструктивизмом в живописи и минимализмом в музыке.

Характеризуя в целом музыку XX века, можно увидеть определенный контраст, воплотившийся в специфике художественного отражения мира. Так, при всем разнообразии течений и направлений первая половина XX века была обусловлена доминированием художественных направлений, определяющих развитие культуры эпохи в целом, а вторая половина века – с воздействием научной области знаний: философии, математики, физики, психологии. Отсюда можно сделать вывод, что в первой половине XX столетия продолжают действовать принципы, намеченные в предыдущем веке. В музыке, как и других видах искусства, наблюдается стремление отобразить новый мир средствами другого искусства, что способствует появлению новых художественных форм, организованных на основе специфического кода, соединяющего разнородные черты: искусства временного, пространственного, визуального. Характерным признаком музыкально-художественного сознания становится синестетичность, являющаяся следствием интегративности психических процессов. Поэтому образ мира, несмотря на его противоречивость, сохраняет относительную цельность².

Вторая половина столетия ставит под вопрос существование единого и завершенного образа, ибо отражает другой реальный мир: прерывный и незавершенный. Новая картина мира потребовала и новых средств, способных выразить предполагаемый образ: на смену завершенным, замкнутым произведениям приходят принципиально открытые, способные «...как следует видеть все, в чем мы живем, и, видя, принимать его и включать в свое восприятие. Открытое произведение

целиком занято тем, чтобы дать нам образ этой прерывности: оно не рассказывает о ней, а является ею»³.

Рассматривая музыкальное искусство XX века в динамике, следует отметить постепенное нарастание тенденций к доминированию композиций с четко зафиксированной и последовательной структурой, жестким проявлением которой стали серийность и сериальность (середина XX столетия), с дальнейшим отходом от этой тенденции, ее спадом и переходом к менее отчетливым структурам, таким как сонорная музыка, полистилистика, электронная и конкретная музыка. При этом менее четко организованные структуры начала века и его завершения отличаются большей внутренней емкостью, динамичностью, тогда как более организованные звуковысотные структуры, обозначившиеся к середине века, менее динамичны⁴. Эволюцию музыки XX века в самом общем плане можно обозначить как движение к центру с постепенным возвращением на новом витке спирали к исходной точке. Это движение к кульминационной точке с последующим спадом есть проявление семиосферы музыки. Как отмечал Ю.Лотман, «Пространство культуры – семиосфера – не есть нечто действующее по предначертанным и элементарно вычислимым путям. Оно кипит как на Солнце и, как на Солнце, в нем очаги возбуждения меняются местами, активность вспыхивает то в неведомых глубинах, то на поверхности и иррадирует энергию в относительно спокойные сферы. И результатом этого непрерывного кипения является выделение колоссальной энергии. Но энергия, выделяемая семиосферой, – это энергия информации, энергия Мысли»⁵.

В музыке второй половины XX века можно выделить две противоположные тенденции, характеризующие способы художественного отражения картины мира. Первая тенденция характеризуется акцентированием единообразия и возникнове-

² См. об этом: Саввина Л.В. Музыкальное сообщение XX века: к вопросу о соотношении понятий информация и смысл // Музыковедение. – 2009. – № 8. С. 2-6.

³ Амелин Г.Л. О сюжетах в бессюжетном (о стихотворении Осипа Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...») // Семиотика: антология. М., 2001. С. 209.

⁴ См. об этом: Саввина Л.В. Семиотический подход к изучению звукоорганизации музыки XX века // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 30. С. 175-179.

⁵ Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 375.

нием жестко организованной структуры музыкального языка, носящего в какой-то степени запрограммированный характер. Вторая связана со стремлением к разнообразию, увеличению индивидуально организованных систем композиции, что способствует актуализации посредника между композитором и исполнителем (или исследователем), в роли которого все чаще выступает сам композитор. Это позволило Т. Науменко ввести термин «композиторского музыковедения»⁶, и приводит к полиглотизму – соединению в одном произведении разных техник или разно-кодированных систем.

Таким образом, музыкальное мышление второй половины века находит свое выражение в двух противоположных типах. Первый обладает строгой организацией, в которой доминирующее значение приобретает центростремительное начало, тогда как второй проявляется в совмещении разнородных техник, и вследствие этого, отличается свободой и децентрализацией.

Резкое изменение восприятия жизни, связанное с переоценкой духовных ценностей, способствует новому ощущению и осмыслению пространства и времени. Искусство становится социокультурной реальностью, теряя свои границы, связанные с условностью отображения жизни. Тезис о «смерти автора», выдвинутый в философии постмодернизма, означает, что личность, понимаемая как центр культуры, утрачивает своё существование. Высказывание М. Фуко «человек умирает – остаются структуры» подтверждает мысль о том, что в XIX веке умирает Бог, а в XX веке Человек. Перегруженное пространство урбанистических городов не оставляет в нём места для Личности и её самовыражения. Показательным в этом плане становится сочинение П. Булеза «Молоток без мастера». Устранение личности творца рождает и новые законы строения произведения, подчиняющиеся математизации, логике числа. Намеченная в начале века тенденция к усилению рационалистического начала, находит своё выражение в *названии* произведений, например, в творчестве Д. Кейджа: «Один», «Два», «Три», «Четыре». «Числовые пьесы» композитора обозначают количество исполнителей. Так, пьеса «Один» написана для фортепиано соло (1987), «Два» – для флейты и фортепиано (1987), «Три» – для ударных, «Четыре» – для квартета саксофонов (1991).

Композиторы Новейшей музыки смело внедряют в композицию современные математические средства, изменяющие высотную, ритмическую, тембровую, фактурную, динамическую сторону музыки. Таковы произведения Я. Ксенакиса *Metastasies*, *Pithoprakta*, *Terretektohr*, ставшие своеобразной «классикой жанра» музыкальной математики, нашедшей воплощение не только в музыке, но и его архитектурном творении – павильоне Phillips, а также в теоретическом труде «Формализованная музыка».

Числовые законы распространяются на область звуков. В творчестве И. Стравинского, О. Мессиана, К. Штокхаузена, П. Булеза, Я. Ксенакиса, Э. Денисова, С. Губайдулиной широко используются геометрические прогрессии, (в сочинении «Pianissimo» Шнитке), ряды Фибоначчи (в симфонии Губайдулиной «Слышу... Умолкло...»). Число становится средством, способным отражать не только свойства внешнего мира, но и внутренних психических процессов: переживания, сострадания, радости, скорби, боли. Все это позволяет говорить об изменении формы семиотического моделирования мира, в которой доминируют модели логического типа – геометрия, математика, способствующие образованию новой структурно-семантической логики развития⁷. В отличие от романтического внутреннего лирического переживания во второй половине XX века содержанием произведения становится переживание и рефлексия числа. Предметная сторона мира теперь связана с отражением геометрических форм: круга, линий, точек, ромбов, трапеций, треугольников. Внутренний и внешний мир ограничены пространством числа, его заданностью: выход за пределы числа означает разрушение созданного худо-

⁶ Науменко Т.Н. «Стиль времени»: о некоторых тенденциях современного музыковедения // Музыковедение к началу века. М., 2007. С. 30.

⁷ См. об этом: Саввина Л.В. Механизмы слушательского восприятия музыкального текста XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 108. С. 162-169.

Музыка и музыкальная культура

жественного мира, поскольку музыкальный текст производны от чисел⁸.

Структурно-семантический инвариант информативного высказывания можно охарактеризовать следующими признаками:

- 1) отсутствием «напряжения сердца» в сторону «напряжения ума»;
- 2) отражением рационального типа мышления, не допускающего вторжения случайного;
- 3) реализацией музыки «в себе и для себя» – абсолютной музыки, стремящейся к семантической «внезапности»;
- 4) извлечением из числа пространственных и временных проекций;
- 5) нивелированием жанров;
- 6) наличием центра на разных уровнях (гексахорда, додекахорда, всей композиции в целом), что связано с проявлением многоцентрированности;
- 7) различием звуков, как и чисел, по количественному признаку;
- 8) созерцанием звуков;

Эстетизация числа свидетельствует о переходе от синтетического к аналитическому восприятию окружающего мира⁹ и восходят к пифагорейскому пониманию сущности вещей. В XX веке исследования по данной проблеме принадлежат А. Лосеву, который не только развил античную систему мироздания, но и обосновал неразрывную связь числа и музыки. Ориентированность музыки на математику позволяет говорить не только о возрастающем значении рационализма, но и провести определенные параллели с концом XIX – началом XX века. Математика для музыки начинает играть ту же роль, что и поэзия для романтизма и символизма.

Одной из важнейших категорий творческого метода композиторов второй половины XX века становится категория разума, включающая в себя как рациональное начало, так и интуицию, воображение, чувства, эмоции. Отсюда обращение к совершенно разным, контрастным типам логики, таким как детерминистический и вероятностный типы. Детерминисти-

ческая логика композиции восходит к причинно-следственной греческой философии Пифагора, Парменида, Эпикура. С помощью строгих законов математической логики в музыке воплощаются категории порядка, гармонии, равновесия, утратившие свое значение в искусстве XX века. Тенденция к упорядоченности является продолжением намеченных в первой половине XX века предпосылок к рационализации музыкальной композиции. Свидетельством тому стало понятие музыкальной мысли, выдвинутое Шенбергом, трактовавшего его как в тесном, так и широком смысле слова. В тесном смысле слова мыслью двенадцатитоновой композиции композитор называл конкретную мотивно-интонационную форму ряда. В широком смысле слова мысль для Шенберга означала определенный «алгоритм развития», способ раскрытия заключенного в материале потенциала. Выражая свою мысль компактно и лаконично, Шенберг пришел к такому способу сочинения, который он называл «музыкальной прозой». По наблюдению Н. Власовой, двенадцатитоновый метод композиции «стал материальным воплощением выраженного в оратории [«Лестница Иакова». – Л.С.] представления о небесном мире, в котором перестают действовать земные категории времени и пространства: время становится обратимым, пространство – равным самому себе в каждой отдельно взятой точке»¹⁰. Таким образом, уже в начале века музыка становится своеобразной формой интеллектуальной деятельности, подготовившей благодатную почву для выросшего из него сериализма второй половины XX века.

Интерес к научному знанию, возникший на волне всеобщей тенденции к открытиям в области математики, геометрии, физики, нашел свое отражение в искусстве. Проникнув за пределы чувственно воспринимаемой реальности, расщепив атом, человек расширил диапазон и масштабы своего микромира, не совместимого с его чувственными и телесными органами. Микромир, ранее доступный только ученым, стал повседневной практикой жизни, ее неотъемлемым элементом. На-

⁸ Как известно, любая техника связана с использованием определенного набора кода, нередко основанного на порядке чисел, нарушение которого делает невозможным запуск машины, компьютера, копировальных аппаратов и т.д.

⁹ Два типа мышления – аналитический и синтетический – исследуются А.С. Соколовым.

¹⁰ Власова Н.О. Творчество Арнольда Шенберга. Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. М., 2007. С. 35.

ряду с увеличением масштабов микромира, перед человеком второй половины XX века невероятным образом раздвигаются горизонты макромира, открывшего доступ в космическое пространство. По мнению В. Кутырева, «если еще в начале XX в. люди действовали в мире, соразмерном их чувственному бытию, равному их биологической нише, то теперь их мир резко увеличился. Можно сказать, что *современная научно-техническая революция – это «революция миров»*»¹¹. А поскольку новые миры недостижимы чувственно-осознаваемой природе человека, то их познание осуществляется с помощью разума. Новая картина мира нашла отражение и в соответствующих терминах, таких как, например, «артикуляционное сознание», «сканированное сознание», обозначающих новую ступень в развитии общества, в котором новая искусственная среда «сканирует» только информационный аспект человеческой деятельности. Вследствие этого, возникает активизация роли рационального, мыслительного начала как в научной, так и художественной сферах деятельности. Сверхсложные, нелинейные системы, поиски «безумных идей» способствуют интеграции естественного, человеческого и искусственного интеллекта. В этой связи обратимся к художественному фильму режиссера Р. Ховарда «Игры разума», в котором раскрывается сложный, внутренний мир человека, увлеченного математическими изысканиями: игра жизни внутренней и внешней, доходящая до полного стирания промежуточных граней, уподобляется игре творческого воображения. Основная идея фильма – продемонстрировать тесную связь интеллектуального, рационального и творческого, спонтанного начала, выводящего разум в сферу «невозможных миров».

Композиторы широко используют новейшие достижения точных наук. Например, Д. Лигети обращается к области фрактальной геометрии, в 1970-е годы разработанной Бенуа Мандельбротом. Фрактальный принцип обнаруживается в таких его сочинениях, как в финале «Trío» (для скрипки, валторны и фортепиано), «Piano Concerto», «Etudes pour piano».

¹¹ Кутырев В.А. Философия постмодернизма. Нижний Новгород, 2006. С. 8.

Противоположным типом музыкальной логики является вероятностный тип, связанный с понятием индетерминизма, введенным Эпикуром. Данный вид логики, актуализирующий случай и неопределенность, выступает в качестве уравнивающего полюса. Случай и неопределенность сближают искусство с жизнью, где правят законы вероятности и непредсказуемости. Случайность, как и порядок, – это своеобразная реакция искусства и его творцов на вероятностное, двусмысленное, поливалентное. Индетерминизм отображает чувственный мир современника, реагирующего на новые горизонты, открывшиеся с помощью стремительного развития математики, биологии, психологии, физики, логики. Поэтому случай становится такой же существенной эстетической категорией, как и порядок.

Случай, возведенный в эстетическую категорию, оказывает воздействие на звук. Если первый этап авангарда эмансипировал диссонанс, то на втором этапе процесс освобождения охватывает не только вертикаль, но и отдельный звук. По аналогии с эмансипацией диссонанса данный процесс можно назвать эмансипацией звука. Например, в творчестве Э. Вареза пути к «освобождению звука» отличаются удивительным разнообразием: они связаны с отказом от темперированной системы, особой ролью тембра, артикуляции, плотности, использованием электронных и конкретных звуков, пространственных эффектов. По признанию композитора, «Моей целью всегда было освобождение звука, открытие всего звукового универсума в музыке»¹². Среди ключевых фигур, совершивших «революцию» в области звука, можно назвать не только Э. Вареза, но и Я. Ксенакиса, П. Шеффера, расширивших границы звукового диапазона от шумов до электронных звучаний. В подобных композициях наиболее отчетливо проявляется претворение принципов индетерминизма и детерминизма, вступающих во взаимодействие: произведения мыслятся в динамике, где первородные хаотические массы без четко фиксированных интонационных и временных границ постепенно приобретают упорядоченность.

¹² Куницкая Р.И. Французские композиторы XX века. М., 1990. С. 21.

Музыка и музыкальная культура

Одним из важнейших понятий постмодернизма является деконструкция, главная цель которого «отрицание традиционного мира человеческого бытия и основанной на его признании онтологии, соответствующей ей гносеологии, любого «присутствия»»¹³. Происходит своеобразная замена присутствия отсутствием: физический, предметный мир заменяется виртуальным, естественная природа искусственной, сам человек подменяется роботом, в результате чего на смену интеллекту человека приходит искусственный, и вследствие необратимых процессов распадается единство тела и духа. По мнению Ж. Делеза, главного идеолога деконструкции, занимаясь историей философии, можно мыслить бородатого Гегеля, безбородого Маркса и усатую Джоконду.

Происходящие процессы, охватившие все сферы деятельности, нашли свое проявление в искусстве. Бум отрицания традиций, выразившийся в крайних взглядах авангардистов начала XX века, теперь приобрел более глобальный характер: он знаменует тотальное отрицание всего существующего. Нашедшая широкое отражение в современной философии, эстетике, литературоведении, проблема деконструкции становится предметом внимания сначала западных, а затем и отечественных музыковедов: она затрагивается в работе Н. Гуляницкой, развивающей идею Ж.-Ж. Натье о «бинарных принципах» творчества Булеза. Анализируя сочинения отечественных композиторов, автор приходит к следующему выводу: «Поскольку «деконструктивизм» как характерное проявление постмодернизма обладает специфическим качеством невербализуемости, постольку проявления его могут быть заключены только в «открытую форму», в которой «deconstruction is X»...»¹⁴.

Показательной в этом отношении стала деконструкция самой гармонии. Если в начале века мы были свидетелями разрушения гармонии как эстетической категории, на смену которой пришла эстетика дисгармонии, в какой-то мере сохраняющая гармонию вертикальных аккордов (о

чем красноречиво свидетельствуют их названия «прометей-аккорд», «синтет-аккорд»), то в конце века вместе с изменением эстетического понимания исчезает гармония «как наука об аккордах». Само понятие гармонии уходит в историю: оно стало знаком недостижимого прошлого. Явление, пришедшее на смену старому, вписывается в ряд широко распространенных понятий, обозначаемых приставкой «пост»: постистория, постмодернизм, поставангард, постгармония. Сошлемся в этой связи на В. Рожновского: «Постмодернистское произведение может содержать буквально какой угодно (quodlibet) материал (из любой эпохи, культуры, любых авторов и т.д.), но более того – любого качества, в том числе и некачественный с традиционной точки зрения (банальный, дилетантский, пошлый, примитивный, безвкусный, неграмотный и т.п.). А это неизбежно означает практически полное крушение обычных критериев качества, критериев красоты, совершенства, мастерства»¹⁵.

Структурно-семантический инвариант вероятностного типа высказывания характеризуются следующими признаками:

1. способностью к выражению ярко контрастных состояний в сторону «напряжения сердца»;
2. господством случайного, связанного с отражением эмоционального состояния, избегающего принцип порядка, закономерного расположения элементов композиции;
3. реализацией музыки, основанной на интертекстуальных связях, цитировании, как своего, так и чужого материала, приводящего к образованию «сверхтекста»;
4. избеганием причинно-следственных связей;
5. соединением разнородных жанров, способствующих, в конечном счете, их нивелированию, что сближает вероятностный тип мышления с информативным;
6. децентрализацией композицией и семантической многозначностью

Новые теоретические концепции, как и в первой половине XX века, фиксируют

¹³ Кутырев В.А. Цит. изд. С. 23.

¹⁴ Гуляницкая Н.С. «Эхо» деконструктивизма в музыке // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2007. С. 66.

¹⁵ Рожновский В.Г. Постмодернизм: крушение эстетики? // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2002. С. 234.

новое понимание мира. На смену художественной памяти, «сохраняющей прошедшее как пребывающее»¹⁶, актуализирующей всю толщу культурных текстов, приходит память информативная. Ее принципиальное отличие от художественной памяти в том, что в ней акцент смещается на изобретение нового. Одним из наиболее значимых и знаковых для рассматриваемого периода можно считать труд Я. Ксенакиса «Формализованная музыка», в котором изложен базовый минимальный набор правил, избираемый композитором для сочинения произведения: при этом избранными правилами становятся фундаментальные законы материи.

Постмодернистское взаимодействие искусств, стирающее четкие границы между различными видами, влияет на природу жанра. Например, опера перестала существовать в прежнем виде, соединяясь с перформансом, шоу, мюзиклом: Кейдж «Европеры», Шнитке «Жизнь с идиотом». Изменение восприятия жизни, её пространства и времени позволяют говорить об усилении роли симулякра в сравнении с первой половиной века, призванного заменить прежние привычные чувства, идеалы, реальные объекты окружающего мира. Литература, живопись, кино активно воздействуют на средства музыкального выражения: тон, интервал, аккорд, ритм, тембр, динамику, фактуру, форму, участвующих в создании «многопараметровой гармонии».

Музыкальная эволюция, сопровождающаяся вереницей усложняющихся музыкально-теоретических систем, всегда опиралась на природу звука, освоение всё большего количества обертонов, улавливаемых человеческим ухом. Расширение горизонтов акустического пространства определяло каждый новый стиль, включавший в себя возможности иного, ещё неизвестного подхода к звуковой материи. К середине XX века человеческое ухо освоило все обертоновые уровни до 16-го обертона и выше. За пределами данного звукового порога звучание обертонов для человеческого уха сливается в одну кластерную массу.

Появились новые технологии, направленные на эксперименты в области звука,

основным свойством которого становится неопределённость, невозможность выделения отдельного, единичного тона. На первый план выступает плотная насыщенная масса, подчиняющаяся законам относительности и вероятности. Таковы сонорные произведения Лютославского «Книга для оркестра», Пендерецкого «Страсти по Луке», «Плач по жертвам Хиросимы», Лигети «Атмосферы», Ульянича «Космическая фантазмодория, светозвоны II», «Христос Воскресе из Мертвых, светозвоны VI». Законы относительности становятся главенствующими в композициях Д. Кейджа «Музыка перемен», «Воображаемый пейзаж №4», «Музыка воды», «4'33», написанных на основе метода «случайных действий» и «принципа неопределённости».

Само изменение отношения к звуку расширяет область применения гармонии как науки: например, сонорная музыка позволяет наметить выход в область *тембрики* (термин Ю. Холопова). В связи с упразднением прежних разделений звуков на музыкальные и немзыкальные особое значение приобретают эксперименты, благодаря которым звук, как и высотная структура, становится областью индивидуальных творческих поисков. Этот процесс сближает гармонию с областью *фонологии*. Таким образом, гармония как наука, с одной стороны, расширяет свой состав, включая в себя звук, ритмику, тембрику, динамику, агогику. С другой стороны, – соединяется с близкими, но нетождественными сферами. Так, стремление к точности позволяет исследователям обращаться к *математике*, что свидетельствует о преодолении непроходимых границ между отдельными сферами познания. Противопоставляемые прежде сферы математики и гуманитарных наук уходят в прошлое. Об этом свидетельствуют такие науки как кибернетика и семиотика, являющиеся одновременно науками гуманитарными и математическими. Поэтому современная гармония есть, прежде всего, техника письма, наподобие техники письма полифонии, формы.

Возвращаясь к двум типам структурно-семантических инвариантов отражения художественной культуры, возникшим в музыке второй половины XX века, отметим следующие черты:

¹⁶ Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман, Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 674.

Музыка и музыкальная культура

Первый тип, основанный на соединении однородных элементов, назовем гомогенным, характеризуется признаками:

- обусловлен типом постмодернистского сознания, который определяется термином «сканированный»;
- является порождением тенденции к детерминизму;
- отличается однородностью, приводящей к запрограммированности;
- обусловлен воздействием точных наук, в частности, математики;
- свойственна централизация вследствие воздействия центростремительных тенденций.

Преобладание рационального начала в первом типе обусловлено свойствами ху-

дожественного текста, ориентированного на точные науки.

Второй тип мышления, основанный на соединении разнородных черт, можно назвать гетерогенным, обусловленным свойствами синтезирующих текстов, предполагающих взаимодействие разных кодов. Он характеризуется *следующими* признаками:

- обусловлен типом постмодернистского сознания, который определяется как «артикуляционный»;
- является порождением тенденции к индетерминизму;
- отличается разнородностью, нередко несоединимостью контрастных музыкальных кодов;
- свойственна децентрализация вследствие воздействия центробежных тенденций.

Библиография:

1. Амелин Г.Л. О сюжетах в бессюжетном (о стихотворении Осипа Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...») // Семиотика: антология. М., 2001.
2. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шенберга. Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. М., 2007.
3. Гильдинсон Л.С. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 82. М., 1985. С. 80-104.
4. Гуляницкая Н.С. «Эхо» деконструктивизма в музыке // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2007. С. 58-66.
5. Куницкая Р.И. Французские композиторы XX века. М., 1990.
6. Кутырев В.А. Философия постмодернизма. Нижний Новгород, 2006.
7. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.
8. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман, Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004.
9. Науменко Т.Н. «Стиль времени»: о некоторых тенденциях современного музыковедения // Музыковедение к началу века. М., 2007. С. 32-41.
10. Рожновский В.Г. Постмодернизм: крушение эстетики? // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2002. С. 230-238.
11. Саввина Л.В. Механизмы слушательского восприятия музыкального текста XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 108. С. 162-169.
12. Саввина Л.В. Музыкальное сообщение XX века: к вопросу о соотношении понятий информация и смысл // Музыковедение. – 2009. – № 8. С. 2-6.
13. Саввина Л.В. Семиотический подход к изучению звукоорганизации музыки XX века // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 30. С. 175-179.

References (transliterated):

1. Amelin G.L. O syuzhetakh v bessyuzhetnom (o stikhotvorenii Osipa Mandel'shtama «Daite Tyutchevu strekozu...») // Semiotika: antologiya. M., 2001.
2. Vlasova N.O. Tvorchestvo Arnol'da Shenberga. Avtoref. dis. ... dokt. iskusstvovedeniya: 17.00.02. M., 2007.
3. Gil'dinson L.S. K probleme edinstva stilya v proizvedeniyakh A. Shnitke 70-kh godov // Sovetskaya muzyka 70-80-kh godov. Stil' i stilevye dialogi: Trudy GMPI im. Gnesinykh. Vyp. 82. M., 1985. S. 80-104.
4. Gulyanitskaya N.S. «Ekho» dekonstruktivizma v muzyke // Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashee. M., 2007. S. 58-66.
5. Kunitskaya R.I. Frantsuzskie kompozitory KhKh veka. M., 1990.

6. Kutyrav V.A. *Filosofiya postmodernizma*. Nizhnii Novgorod, 2006.
7. Lotman Yu.M. *Istoriya i tipologiya russkoi kul'tury*. SPb., 2002.
8. Lotman Yu.M. *Pamyat' v kul'turologicheskom osveshchenii* // Lotman, Yu.M. *Semiosfera*. SPb., 2004.
9. Naumenko T.N. «Stil' vremeni»: o nekotorykh tendentsiyakh sovremennogo muzykovedeniya // *Muzykovedenie k nachalu veka*. M., 2007. S. 32-41.
10. Rozhnovskii V.G. *Postmodernizm: krushenie estetiki?* // *Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashchee*. M., 2002. S. 230-238.
11. Savvina L.V. *Mekhanizmy slushatel'skogo vospriyatiya muzykal'nogo teksta KhKh veka* // *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*. – 2009. – № 108. S. 162-169.
12. Savvina L.V. *Muzykal'noe soobshchenie KhKh veka: k voprosu o sootnoshenii ponyatii informatsiya i smysl* // *Muzykovedenie*. – 2009. – № 8. S. 2-6.
13. Savvina L.V. *Semioticheskii podkhod k izucheniyu zvukoorganizatsii muzyki KhKh veka* // *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. – 2009. – № 30. S. 175-179.