

Бараш Любовь Александровна

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Статья посвящена постмодернистской художественной коммуникации в музыке. Особенности взаимоотношений художника и зрителя выводятся из специфики постмодернистского субъекта. Рассматриваются возможности взаимопонимания между композитором и слушателем в интерсемиотическом, полилингвистическом пространстве постмодернистских музыкальных произведений, включающих в себя стилистические черты множества различных культурных текстов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/8.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 40-45. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

3. Ведюшкина И. В. Формы проявления коллективной идентичности в Повести временных лет // Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени. М.: Круг, 2003. С. 286-310.
4. Кон И. С. Социологическая психология. М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1999. 560 с.
5. Копелев Л. З. Чужие // Одиссей. Человек в истории 1993: Образ «другого» в культуре. М.: Наука, 1994. С. 8-18.
6. Липпман У. Общественное мнение / пер. с англ. Т. В. Барчуновой. М.: Институт Фонда «общественное мнение», 2004. 384 с.
7. Лучицкая С. И. Образ Другого: мусульмане в хрониках крестовых походов. СПб.: Алетейя, 2001. 412 с.
8. Лучицкая С. И. Проблема «своих» и «чужих»: к постановке вопроса // Мы и Они. Конформизм и образ «Другого». М.: КДУ, 2007. С. 119-133.
9. Миры образов – образы мира: справочник по имагологии / ред. Э. Менэрт; пер. с нем. М. И. Логвинова, Н. В. Бутковой. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2003. 93 с.
10. Ощепков А. Р. Имагология // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 1. С. 251-253.
11. Папилова Е. В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник Московского государственного гуманитарного университета имени М. А. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 4. С. 31-40.
12. Поляков О. Ю., Полякова О. А. Имагология: теоретико-методологические основы. Киров: ООО «Радуга-ПРЕСС», 2013. 162 с.
13. Стецкевич М. С. Религиозная толерантность и нетерпимость в истории европейской культуры. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2013. 430 с.
14. Христианство, иудаизм и ислам: верность и открытость / ред. Ж. Доре. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2004. 264 с.
15. Шукуров Р. М. Введение, или Предварительные замечания о чуждости в истории // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. М.: Алетейя, 1999. С. 9-30.
16. Cinirella M. Ethnic and National Stereotypes: A Social Identity Perspective // Beyond Pug's Tour: National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice. Amsterdam: Rodopi, 1997. P. 37-51.

RELIGIOUS IMAGOLGY: SUBJECT AND OBJECTIVES OF THE NEW HISTORICAL IMAGOLOGICAL DIRECTION

Andreicheva Marianna Yur'evna
Lomonosov Moscow State University
anuta.andr@gmail.com

The article suggests recognizing the study of perception by religious communities of each other as an independent direction of historical imagology – religious imagology. The content and means of expressing the images of adherents of different faith / heterodoxy in religious cultures should become a subject of its study. Since the perception of heterodoxy in different epochs varied in accordance with historical and cultural development of the opposition “one’s own” – “the other”, the author concludes that religious hetero-images should be studied in social, political and cultural contexts, in which they arose and were transformed.

Key words and phrases: imagology; historical imagology; religious imagology; auto-image; hetero-image; images of adherents of different faith / heterodoxy; interreligious estrangement; interreligious dialogue; religious community; stereotypes.

УДК 74

Философские науки

Статья посвящена постмодернистской художественной коммуникации в музыке. Особенности взаимоотношений художника и зрителя выводятся из специфики постмодернистского субъекта. Рассматриваются возможности взаимопонимания между композитором и слушателем в интерсемиотическом, полилингвистическом пространстве постмодернистских музыкальных произведений, включающих в себя стилистические черты множества различных культурных текстов.

Ключевые слова и фразы: субъект; постмодернизм; художественная коммуникация; межсубъектные отношения; интерсубъективность; интертекстуальность; музыкальный знак; постструктурализм; семиотический анализ; полилог.

Бараш Любовь Александровна, к. филос. н.
Российский университет дружбы народов (филиал) в г. Сочи
Libar3017@mail.ru

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

На пути к новой субъектности

На излёте эпохи модерна становилось ясно: современное искусство скоро уступит своё место новому. Но каким оно будет? Казалось, оно «станет совсем другим. Оно будет радостным и скромным... и новая чистота, новая безмятежность составит его существо... И никого уже не удивит искусство без страдания, духовно здоровое, непатетическое, беспечально-доверчивое, побратавшееся с человечеством...» [17, с. 374]. Такой представлялась музыка постмодерна композитору-модернисту, герою романа Томаса Манна. Эта новая музыка

неизбежно должна была воплощать в себе свойства нового субъекта. Не картезианского «*cogito*», не модернистского расчётливо-рационального, самососредоточенного и холодного. Новому, постмодернистскому субъекту было суждено проявить себя «воплощённой незадачей» [28, с. 446], «расколотым», «расщеплённым», «разрушенным», «извращённым» [4, с. 472-487]. Вместе с исчерпанностью субъектно-объектной парадигмы расшатывалась и *линейная коммуникация* между двумя устойчивыми субъектами [14, с. 19]. Что значит – устойчивыми? Вполне определёнными в смысловом содержании, стабильными в своём состоянии, что и подразумевалось под *межсубъектными отношениями*, то есть контактом двух равноправных, равноценных партнёров по общению.

«Новый роман», пишет Кристева, заставил подметить в субъекте наличие «неустойчивых состояний», «подобных движению атомов», его расщеплённость «оттого, что он слушает – желает – “другого”» [Там же]. А это ведёт к поискам «другой логики» [Там же, с. 190] в отношениях субъектов. Логика, выражающей не *линейное* взаимодействие двух партнёров, а разворачивающейся в широком горизонте совместной жизни человеческой общности, где «в сознании каждого и в общественном сознании, которое вырастает в общении», существует и «непрерывно пребывает один и тот же мир» [7, с. 269-271]. Это мир *интерсубъективности* Гуссерля, где субъективность есть «синтез Я – Ты», а также «синтез Мы» [Там же, с. 284], где субъект – во все не конкретный человек, личность, но некий «феномен», «полюс трансцендентальных вопрошаний», имплицитующий в своём существовании *всех других субъектов* [Там же, с. 441].

В области художественной коммуникации это имеет то следствие, что художественный текст всегда имплицитует в себе другие тексты. Любой текст, по словам Кристевой, строится как мозаика цитации, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. «Тем самым на место понятия *интерсубъективности* встаёт понятие *интертекстуальности*» [14, с. 166].

Нетрудно заметить сближение по этому вопросу точек зрения экзистенциализма, феноменологии и постструктурализма. И всё-таки современная музыка сложна. Быть может, взаимное непонимание композитора и слушателя обусловлено тем, что постструктурализм имеет антисубъектную направленность? Да, французский постструктурализм во многих случаях стремится вообще обойтись без *субъекта*, оценивая его скептически и негативистски. Однако нельзя абсолютизировать эту тенденцию по двум причинам. Во-первых, даже после провозглашённой французским структурализмом «смерти субъекта» Барт, Деррида, Делёз в своих концепциях не обходятся без понятий «субъект», «автор», «читатель», хотя теперь субъект наделяется совершенно другой, по сравнению с «*cogito*», характеристикой. Во-вторых, художественная коммуникация вовсе не исчезает из круга постструктуралистских эстетических проблем, она по-прежнему рассматривается как связь художника и зрителя, но теперь на основе циркулирующей между ними информации – художественного *текста*.

Даже спустя несколько лет после «Смерти автора» Барт пишет: «Я продолжаю *желать автора* текста, мне необходим его лик... совершенно так же, как ему *необходимо мой...*» [4, с. 483]. Разве не о коммуникации между художником и зрителем или композитором и слушателем идёт здесь речь? Именно о коммуникации, но уже в условиях новой культуры, осуществляемой новыми историческими субъектами, «анахроническими, дрейфующими» [Там же, с. 514], «расколотыми» в том отношении, что с помощью текста они наслаждаются одновременно и «устойчивостью собственного я, и его разрушением» [Там же, с. 477]. «Удовольствие от текста», о котором пишет Барт, это, конечно, удовольствие читателя. Точно так же и удовольствие слушателя от текста звучащего музыкального произведения. Структурализм, по убеждению Барта, ищет не просто *субъекта*, а нового, высокоинтеллектуального *homo significans*, человека означающего, производителя *смыслов* [3, с. 259] – смыслов в специфическом понимании постструктуралистов, то есть таких, которые вторичны по отношению к форме и не выражаются, а именно производятся. Но всё-таки структурализм *ищет того, кто их производит!*

Деррида, говоря об имплицитной метафизике любого структурализма и об особенностях структуралистского восприятия, имеет в виду именно отношения между субъектами. Умер ли воспринимающий субъект (и творящий тоже), если письмо – это «метафора – для – другого – ввиду – другого – который – здесь», если это «другое» (сколько бы французские структуралисты ни отрицали диалог) всё-таки «работа и опасность *вопрошания...* неуспокоенность в *ответе*, где два утверждения *соединяются брачными узами?*» [10, с. 48]. Сказанное убеждает, что субъект по-прежнему занимает своё место. Если бы это было не так, то следовало бы усомниться, являются ли субъектами сами Барт, Деррида, Фуко, и спросить: для кого они писали, если не для других субъектов?

Несмотря на теоретическую отвлечённость постструктуралистских представлений о субъектности, художественной коммуникации, всё же из высказываний Барта и Деррида становится ясно, что понятие субъекта имеет для них если не антропологическую суть (проблематика человека – далеко не главная в структурализме), то, возможно, несколько более близкую к феноменологической. Совершенно иная трактовка субъекта у Делёза. Исходя из того, что «научная амбиция структурализма – не количественная, а топологическая, и указывая на сходные позиции Леви-Строса, Альтюссера, Фуко, Лакана, он утверждает, что “истинные” субъекты – это не те, которые *займут* места, то есть конкретные индивиды или реальные люди, но прежде всего это *места* в топологическом структурном пространстве» [8, с. 140-141]. Одним из следствий этого является признание Делёза в том, что «структурализм неотделим от нового материализма, нового атеизма и нового *антигуманизма*» [Там же, с. 142]. Он утверждает, что «истинный субъект – это сама структура: дифференциальное и единичное, дифференциальные отношения и единичные точки, взаимная детерминация и детерминация полная» [Там же, с. 148]. И наконец, из рассуждений о «пустой клетке», являющейся парадоксальным, в высшей степени символическим элементом, без которого нет структурализма, который играет роль «вечного двигателя» в становлении смысла, следует вывод о *субъекте* как о *символической субстанции*, следующей за этой «пустой клеткой».

Складывается противоречивая картина. С одной стороны, стоит ли говорить о роли постструктуралистского субъекта в художественной, как и в любой другой, коммуникации, если структурализм неотделим от антигуманизма? С другой стороны, можно ли однозначно утверждать, что структурализм имеет антисубъектную направленность после возражения Делёза: «Структурализм вовсе не является мыслью, уничтожающей субъекта»? Нет, убеждает он, не уничтожает, а только «крошит и систематически его распределяет, оспаривает тождество субъекта, рассеивает его и заставляет переходить с места на место» [Там же, с. 170]. Постструктурализм не столько отрицает (или вовсе не отрицает) субъектность, сколько ищет новую идентичность субъекта, обнаруживает специфические свойства его функционирования. Субъектность здесь не сводится к понятию «я мыслю», относящемуся к сознанию конкретного «я». Это мышление *бессубъектно*, мышление как *становление* субъектности. В процессе такого мышления сама мысль становится *сущей*. Возникает совершенно новый *онтологический* статус субъектности, который порождает основы совершенно нового – *неметафизического* – дискурса.

Субъектность художника и субъектность зрителя, их взаимоотношения, по Делёзу, это процесс *становления* чем-то другим, кем-то другим. Художник – «провидец, тот, кто *становится*» [9, с. 197]. Он становится вселенной, животным, растением, молекулой, нулём и вовлекает в этот процесс зрителя, заставляет слушателя испытывать, «какие странные становления возбуждает музыка через свои, по словам Мессиана, “мелодические пейзажи” и “ритмические персонажи”, сочетая в одном существе-ощущении молекулярное и космическое, звёзды, атомы и птиц» [Там же, с. 196, 203]. Этот столь ярко описанный процесс общения – творчества-становления и восприятия-становления, всеохватность и грандиозность самого процесса – в гораздо большей степени вызывает ассоциации с *интерсубъективностью*, чем с *линейной* коммуникацией. И трудно не признать, что при всей концептуальной разнице позиции феноменологии и французского структурализма именно в понимании художественной коммуникации отчасти сближаются.

Вслушиваясь в язык...

По мнению Малларме, «все языки несовершенны, ибо множественны, – недостаёт высшего» [16, с. 331]. Но есть ли он – совершенный, высший? Если есть, то в мире языков искусства это, несомненно, музыка. В своей звуковой материи она способна отразить весь духовный, эмоциональный мир человека. Совершенство её языка не всегда равнозначно простоте. Это относится к постмодернистской музыке: её сложность, концептуальность требуют от слушателя очень многого – интеллекта, эрудиции, умения быть почти полиглотом в знании других художественных языков.

Структурная методология, применяемая не только к музыке, но и к другим видам искусства, изучению мифов и ритуалов, науки, культуры, экономики, своим истоком имеет лингвистику. Методы анализа вербальных текстов переносятся и в сферу искусства. Взаимоотношения композитора и слушателя рассматриваются как порождение *художественного текста* адресантом-художником, передача этого сообщения адресату-слушателю, обогащение и дополнение циркулирующей между ними информации другими художественными текстами-сообщениями. В таком подходе есть свои плюсы и минусы. Структурный метод продуктивен и в плане описания музыкального текста как системы, выявления взаимосвязей между элементами этой системы, принципов организации её внутренней формы, и в плане изучения структуры самой художественной коммуникации. В этом отношении он связан с *коммуникативной* сутью искусства, поскольку нацелен на понимание архитектоники произведения, тесно связанной с содержанием. Но есть одна особенность, которая к концу 1960-х годов привела к кризису структурализма и превращению его во второй половине XX века в постструктурализм. Это невозможность познать объективно-научным путём всё, что связано с глубинными слоями человеческой психики. Для музыки это особенно важно, поскольку её язык – это сфера субъективных чувств, эмоций, переживаний. Именно они являются целью и причиной коммуникации. И если оказывается, что структурный анализ не выявляет этих содержательных моментов, да он и не ставит перед собой такой цели, то встаёт вопрос о том, чем ограничена сфера его применения, а также о том, что он должен в себя включать, чтобы эти содержательные моменты были выявлены.

Чем должен быть обогащён, дополнен структурный метод, чтобы с его помощью выявлялись коммуникативные особенности взаимоотношений художника и зрителя? По мысли Эко, не будучи дополненным герменевтической интерпретацией, он является чисто рабочим инструментом [28, с. 358, 361]. Но с помощью только этого инструмента критика не может проникнуть в глубины образного мира, психологических состояний, которые раскрываются в музыке. К середине XX века начинает осознаться его методологическая исчерпанность (поздний Барт, Деррида). Появляется потребность в некоем расширении структурного подхода, которое давало бы возможность смыслового анализа содержащейся в произведении искусства информации. Ещё в первой половине XX века в чешском структурализме появляется соединение структурного подхода с семиотическим. Именно в этом *структурно-семиотическом* подходе, на наш взгляд, содержатся возможности выявления *коммуникативных* свойств контакта композитора и слушателя.

Общая установка структурализма – рассмотрение коммуникативного процесса, прежде всего, с точки зрения формы. Организованность, упорядоченность, соразмерность частей и целого, функциональная значимость каждого элемента структуры – всё это критерии *художественности*. Но при этом «за кадром» остаются очень важные стороны коммуникации, дающие представление о *смысле* и *значении* музыкального произведения: что и как выражает данная информация, каковы её глубинные смыслы, идеи композитора, содержательные, мировоззренческие, нравственные аспекты?

Все эти стороны раскрываются средствами *структурно-семиотического анализа*. Но возможность применения семиотического подхода в музыке вызывает большое количество разногласий. Одни исследователи ставят во главу угла духовно-значимый аспект музыкальной коммуникации [1, 2, 12, 18]. Другие, основываясь на теории информации А. Моля [19], придают первостепенное значение материально-конструктивным

характеристикам, не учитывая того, что в теории информации не принимаются во внимание смыслы передаваемых сообщений, в то время как для художественной коммуникации они очень важны. Разногласия возникают и по поводу того, можно ли считать, что музыкально-коммуникативные процессы имеют *знаковую* природу, можно ли применять к музыке методы структурной лингвистики.

Асафьев музыкальную интонацию трактует как *знак* [2], Сохор же не соглашается с этим, так как, по его мнению, нельзя приравнивать уровни связи между содержанием и формой слова в вербальном языке и интонацией в музыке [23]. Мазель считает музыку *знаковой системой*, но отрицает понятие *значения* музыкального знака [15], а Арановский музыкальный язык рассматривает как *незнаковую семиотическую систему* [1]. Медушевский, напротив, допускает *коммуникативные значения* музыкальных знаков [18].

Если исходить из общего структуралистского положения о том, что каждое художественное произведение – это *знак* [20, с. 197], семиотический анализ должен помочь выявить *коммуникативную функцию* музыкального знака. Наряду с автономным знаком она изначально присутствует в эстетической функции: «Художник вкладывает свою субъективность в произведение уже тем, что заранее приспособливает его структуру к определённой функции» [21, с. 287]. Специфика коммуникативности музыкального знака заключается, прежде всего, в его *семантическом* своеобразии. Он не имеет фиксированных значений и никак не связан с предметными значениями. Невозможны закреплённые значения и самого произведения как знака, и отдельных его знаковых средств – интонаций, ритмических фигур, мелодических оборотов и т.д. Отсюда и невозможность «словаря» музыкальной лексики.

Семантическая музыкальная единица имеет интонационную природу, она представляет собой экспрессивный *знак-интонацию* – мольбы, решимости, страдания, умиротворения. Каждая культурная эпоха наполняет своим содержанием, придаёт свою окраску этим интонационно выраженным эмоциям [24; 25]. Мазель называет это «многослойностью» музыкального знака, которая позволяет слушателю в музыкальном общении раскрывать все заложенные в музыкальной интонации культурно-исторические слои, пробуждая в нём разные этажи восприятия [15]. Композитор с помощью запаса усвоенных, интонационно-апробированных моделей звукоотношений может в полной мере выразить свою *идею* [13, с. 36-38], а у слушателя имеются «более широкие, чем в каком-либо ином виде искусства, возможности» для активного, индивидуального, творческого восприятия [12, с. 128-130]. Таким образом, с семиотической точки зрения музыкальный знак является носителем *содержания* и *смысла*, выражает идею художника, воспринимается в историческом контексте, и именно этими характеристиками обусловлена *художественность* произведения.

Синтаксический аспект музыкальной коммуникации связан с особенностью временных искусств, подмеченной Мукаржовским: до тех пор, пока сознание не охватило *всё* произведение в целом, «воспринимающий не может с уверенностью судить о *смысле* и *значении* отдельных частей» [22, с. 267]. Трудность восприятия современной музыки обусловлена не только отсутствием закреплённых значений и усложнённой лексикой. Смысл музыкального сообщения, позволяющий судить о художественности, может быть не понят из-за недостаточного владения новым для слушателя языком. Это *прагматический* аспект музыкальной коммуникации, где рассматриваются возможности и способы освоения художественного языка. Как правило, овладение новым художественным языком происходит в процессе восприятия непривычных для слуха музыкальных знаков.

Неуслышанная музыка

В музыкальном мире событие: найдены записи античной музыки. Вот они расшифрованы, отрепетированы оркестром, и слушатели – в предвкушении открытия древней, никогда не слышанной музыки. Она исполнена – и что же? Разочарование. Растерянность от встречи с незнакомым музыкальным мышлением. Звуки наполняют зал, но смысл – где он? Музыка «не услышана» [6, с. 9]...

Не та же ли участь у постмодернистской музыки? Классическая традиция отвергнута ещё модернизмом, а новый язык может быть не понят слушателем. Значит, постмодернистской музыке нужен слушатель, способный понимать её непростой язык. Но музыка ли это? Иногда – просто молчание, тишина. Как в знаменитой пьесе Кейджа «4'33''». Иногда – ритмизованный словесный текст, как в его же «Лекциях о Ничто» и «Лекциях о Нечто». Возможно, это то, что древние греки называли «техне» (совсем не в том смысле, в каком мы привыкли понимать искусство), и «на каком-то витке спирали развитие музыки оказалось в чём-то неуправляемо повторяющим древний смысл “техне”» [26, с. 88]?

Должны ли мы воспринимать такую музыку только как нечто совершенное и целесообразное в чисто техническом отношении, где строго соблюдены все правила сочинения? Нет, тогда это было бы всего лишь демонстрацией некоего инструментария, необходимого для того, чтобы создать произведение. Это был бы своего рода «молоток без мастера». Произведением искусства сочинение становится тогда, когда в его создание привносится *Случайность*. Когда художнику удаётся, по словам Малларме, если не устранить мировой хаос, то хотя бы отвоевать, отыграть у него участок упорядоченного космоса [11, с. 37-38]. Это удалось Булезу в девятичастном вокально-инструментальном цикле «Молоток без мастера» благодаря сочетанию сложной техники с непредсказуемостью, Случайностью, без которых невозможно искусство.

Может ли быть «услышана», то есть в полной мере понята современным слушателем постмодернистская музыка, если ему не знакома *вся* мировая музыка до Бетховена, Брамса, Малера и после? Именно *вся*, потому что творчеству композиторов-постмодернистов свойственен универсальный синтез *всех* мировых культур. Одна только третья часть Симфонии Берно – это грандиозный коллаж из цитат, основой которого является Скерцо из Второй симфонии Малера. То, что, казалось бы, несоединимо – проза Беккета и бразильские мифы, музыкальные темы Бетховена, Берлиоза, Штокхаузена и политические лозунги наших дней, доязыковые фонемы и цитаты из Джойса – всё служит раскрытию художественного смысла Симфонии. К этому надо добавить прямые отсылки к иным произведениям: прежде всего, к Четвёртой симфонии Малера, а кроме

того, к пьесе Шёнберга ор. 16 и пьесе Булеза «Дар», «Дафнису и Хлое» Равеля, «Морю» Дебюсси, «Воццеку» Веберна. Взаимопонимание между композитором и слушателем здесь никак не укладывается в рамки линейной коммуникации. Оно гораздо шире, ибо подразумевает общение со многими культурными субъектами прошлого и настоящего. *Диалог* превращается в многосторонний и многоуровневый *полилог*. Чтобы художественная коммуникация состоялась, от слушателя требуется умение войти в мир *интерсубъективности*, слышать множество других «Я» и понимать *все языки* мировой культуры.

Полистилистика, интертекстуальность, насыщенность большим количеством культурных смыслов присутствуют и в произведениях Пуссёра, Циммермана. В инструментальном театре Кагеля можно найти *аллюзии* на произведения Баха и Шопена. Около тридцати часов длится исполнение оперного цикла Штокхаузена «Свет». И требует от слушателя не только интуитивной музыкальной восприимчивости, но и немалых знаний в области различных религиозно-философских систем. Без них невозможно постичь разворачивающийся в семи операх гепталогии грандиозный замысел – Божественный акт творения, столкновение сил добра и зла, участие в действии библейских персонажей, фантастических существ, обычных светских героев, слияние воедино светоносных идей различных религий.

Полилингвистическое пространство Симфонии Берлио включает в себе целый ряд культурных текстов, разные языковые системы. Слушатель должен различать в интерсемиотическом пространстве Симфонии голоса культурного *прошлого*, то есть стилистические черты музыки от момента её зарождения до эпохи сериальной и постсериальной техники, и одновременно узнавать голоса *настоящего* (Шёнберга, Штокхаузена, собственные сочинения Берлио). Ему должен быть понятен смысл сосуществования «*низких бытовых*» и «*высоких художественных*» жанров. Ему надо почувствовать тонкую *иронию* фразы «Thank you, Mr...» и проникнуться героикой при словах «heros tue». И ещё понять философский смысл цитат, связанных со стихией *воды* (аллюзии на «Проповедь Антония Падуанского рыбам», «Море» Дебюсси) и со стихией *танца* (словесный намёк «danced roest», цитаты «Вальса» Равеля и балета Стравинского «Агон»). Словом, от него требуются поистине немалая эрудиция, высокий культурный уровень и серьёзная интеллектуальная работа при восприятии.

Одновременное существование такого множества культурных текстов в произведении не может не отразиться на его форме. Специфика постмодернистской музыки обусловлена особыми пространственно-временными отношениями: стирается грань между единичным и целым, каждый момент музыкального времени включает в себе одновременно исчезающее прошлое и наступающее настоящее-будущее. Поэтому трудно определить, принадлежит ли данный временной момент прошлому или будущему. Он – в состоянии безвременья, вечности. Классическая музыкальная форма, воплощавшая в себе совершенно другие представления о пространстве и времени, где всегда есть драматизм столкновения контрастных тем, развитие, кульминация, реприза, становится неприемлемой. Горизонтальное развёртывание тематического материала в постмодернистской музыке не имеет смысла, потому что здесь каждый момент – главный. Форма превращается в *открытую* структуру [27].

Её развёртывание может уводить слушателя в бесконечность, как в пятичастном цикле Булеза «Складка за складкой». Или же представлять собой типичный образец *открытого произведения*, как Симфония Берлио. Но главное в открытой форме то, что она даёт полную свободу сотворчества слушателю. Она не завершена, открыта для *множества* интерпретаций и прочтений, её существование – это бесконечное расширение и обновление. Тезис о «смерти автора», высказанный Бартом, постмодернистская музыка подтверждает весьма убедительно самим фактом наличия в ней *полистилистики*. К примеру, авторский стиль самого Берлио, его индивидуальный язык полностью растворился во множестве других языков, стилевых напластований различных культурных эпох, цитат, аллюзий. И именно *слушателю*, а не автору теперь отдаётся приоритет в процессе «сотворчества», собственного истолкования произведения, его «до-страивания», «до-мысливания», «до-создания».

По силам ли ему эта задача? Не становится ли коллажность музыкального текста эклектикой, мешающей понять его идейный смысл? Не оборачивается ли разноголосый *полилог* цитат, аллюзий, стилей *симулякром* [3] вместо того, чтобы стать актом художественной коммуникации? Обладает ли столь блестящим образованием и столь широкими познаниями в области искусства слушатель, чтобы по-настоящему услышать, понять произведение, объёмлющее многотысячелетний опыт художественной культуры? Так и хочется воскликнуть: «Где ты, “идеальный слушатель”?» Нет ответа...

Список литературы

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 373 с.
3. Барт Р. Структурализм как деятельность // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с франц. Г. К. Косикова. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 253-261.
4. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с франц. Г. К. Косикова. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 462-518.
5. Бодрийяр Ж. Симуляция и симулякры / пер. с франц. О. А. Печенкина. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.
6. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
7. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию / пер. с нем. Д. В. Кузницына. СПб.: Наука, 2013. 494 с.
8. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки / пер. с франц. Е. Г. Соколова. СПб.: АЛТЕЙЯ, 1999. 185 с.
9. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с франц. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. 261 с.
10. Деррида Ж. Сила и значение // Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с франц. Д. Кралечкина. М.: Академический проект, 2007. С. 11-55.
11. Зенкин С. Пророчество о культуре // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе / сост. Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1995. С. 3-38.

12. **Йиранек Я.** Интонация как специфическая форма осмысления музыки // Советская музыка. 1988. № 10. С. 128-130.
13. **Каган М. С.** Музыка в мире искусств // Советская музыка. 1987. № 1. С. 36-38.
14. **Кристева Ю.** Избранные труды. Разрушение поэтики / пер. с франц. Г. К. Косикова, Б. П. Нарумова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 656 с.
15. **Мазель Л. А.** О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ / под ред. Б. М. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. С. 225-263.
16. **Малларме С.** Сочинения в стихах и прозе / сост. Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1995. 568 с.
17. **Манн Т.** Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: роман / пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. М.: Художественная литература, 1975. 608 с.
18. **Медушевский В. В.** О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 2010. 254 с.
19. **Моль А. А.** Теория информации и эстетическое восприятие / пер. с франц. Б. А. Власюка, Ю. Ф. Кичатова, А. И. Теймана. М.: Мир, 1966. 335 с.
20. **Мукаржовский Я.** Искусство как семиологический факт // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чешск. В. А. Каменской. М.: Искусство, 1994. С. 190-198.
21. **Мукаржовский Я.** О структурализме // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чешск. В. А. Каменской. М.: Искусство, 1994. С. 275-290.
22. **Мукаржовский Я.** Структурализм в эстетике и в науке о литературе // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чешск. В. А. Каменской. М.: Искусство, 1994. С. 254-274.
23. **Сохор А. Н.** Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация // Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Советский композитор, 1980. С. 120-136.
24. **Тараева Г. Р.** Музыкальный язык как коммуникативный культурный код // Теория и практика общественного развития. 2012. Вып. 2. С. 213-215.
25. **Тараева Г. Р.** Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интеракции: дисс. ... д. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2013. 408 с.
26. **Холопов Ю. Н.** Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж: к 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2004. С. 79-90.
27. **Эко У.** Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
28. **Эко У.** Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняло. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.

POST-STRUCTURALISM IN MUSICAL COMMUNICATION

Barash Lyubov' Aleksandrovna, Ph. D. in Philosophy
Peoples' Friendship University of Russia (Branch) in Sochi
Libar3017@mail.ru

The article is devoted to post-modernist artistic communication in music. The features of relations between an artist and a viewer are derived from specificity of the post-modernist subject. The author considers the possibilities of mutual understanding between a composer and a listener in inter-semiotic, polylingual space of post-modernist musical compositions including the stylistic features of the great number of different cultural texts.

Key words and phrases: subject; post-modernism; artistic communication; intersubjective relations; intersubjectivity; intertextuality; musical sign; post-structuralism; semiotic analysis; polylogue.

УДК 304.4

Философские науки

Статья посвящена актуальным проблемам в организации архитектурного пространства современных российских городов. Философски осмысляются особенности влияния архитектурного пространства на качество жизни горожан, их ментальное здоровье, духовное и душевное благополучие. Рассматриваются пути решения проблемы через грамотное формирование визуальной городской среды, гармоничное включение в архитектурное пространство природных и квазиприродных объектов и привлечение к процессу формирования архитектурного пространства жителей города.

Ключевые слова и фразы: качество жизни; ментальное здоровье; биопсихосоциальный подход; архитектурное пространство; визуальная среда.

Барковская Анна Юрьевна, к. филос. н., доцент
Янин Кирилл Дмитриевич
Волгоградский государственный технический университет
anna_bark@mail.ru

ВЛИЯНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА НА КАЧЕСТВО ЖИЗНИ ГОРОЖАН

Трансформационные процессы последних двух десятилетий затронули все сферы жизнедеятельности российского общества и вызвали глубокие изменения условий жизни представителей разных слоев населения, а также повлияли на оценку россиянами качества их жизни. На данный момент подавляющее большинство