

На правах рукописи

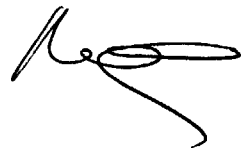
**Лианская Евгения Яковлевна**

**Отечественная музыка в  
ракурсе постмодернизма**

Специальность 17.00.02 -  
музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород - 2003



Работа выполнена на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М.И.Глинки.

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения, профессор  
Левая Т.Н.

Официальные оппоненты:  
доктор искусствоведения, профессор  
Цукер А.М.

доктор искусствоведения, доцент  
Аркадьев М.А.

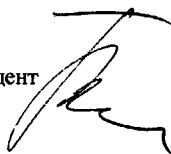
Ведущая организация -  
Саратовская государственная консерватория  
имени Л.В.Собинова

Защита состоится 25 октября 2003 года в часов на заседании диссертационного совета К210.030.01 по присуждению ученых степеней при Нижегородской государственной консерватории имени М.И.Глинки по адресу: 603005, г.Нижний Новгород, ул.Пискунова, д.40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Нижегородской государственной консерватории имени М.И.Глинки

Автореферат разослан "23" сентября 2003 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат искусствоведения, доцент



Т.Р.Бочкова

2003-А  
14954

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Тема настоящего исследования - отечественная музыка трех последних десятилетий в постмодернистском ракурсе. Важность терминологического обобщения стилевых рубежей в истории искусства не подлежит сомнению. Значимость научного номинирования стилевых фаз определяется выявлением общих ориентиров и исторических координат в искусстве, декларацией межвидовых связей и единства исторического развития. В этой связи обращение к термину "постмодерн" (в данном случае "постмодерн" и "постмодернизм" фигурируют как синонимы) объясняется его еще не устоявшимся значением в музыковедческом лексиконе, тогда как в других видах искусства он уже стал частью художественной истории, своеобразным "кодом современности".

Актуальность темы настоящего исследования обусловлена реальной ситуацией, сложившейся в современном культурном пространстве, рассматриваемом в науке под знаком постмодернизма. Всестороннее теоретическое осмысление этого явления невозможно без подключения к нему музыкальной составляющей. В свою очередь, введение музыкального творчества в соответствующий контекст способно раскрыть в музыке новые грани и оттенки, направляя исследовательскую и композиторскую мысль в более широкое русло.

Научная новизна работы заключается в том, что предлагаемое исследование - одно из первых обращений к проблематике отечественного музыкального постмодернизма (в жанре диссертации). Поэтому, не претендуя на исчерпывающую широту охвата, автор считает своей целью постановку проблемы и выявление основополагающих тенденций данного явления.

Задачи исследования - ввести современную отечественную музыку в общекультурное пространство, рассмотреть соотношение постмодернизма, авангарда и поставангарда, раскрыть специфику отечественного музыкального постмодерна, отличного, в силу иной культурной ментальности и традиции, от западного опыта, представить на конкретном музыкальном материале важнейшие характеристики постмодернизма в музыке.

Методологической основой диссертации, помимо отечественных и западных музыковедческих работ собственно на тему постмодернизма, послужили общекультурологические подходы и установки, уже сложившиеся в проблематике постмодерна в монографиях исследователей постмодернистской философии, литературы, архитектуры (работы М.Липовецкого, М.Айзенберга, Ж.-Ф.Лиотара, С.Чукина, Б.Гройса и др.)

Многоаспектность подхода к проблеме определила методы данного исследования. структурный анализ стилевой и жанровой многогранности рассматриваемой эпохи на материале конкретных имен и произведений, анализ взаимодействия с эстетикой постмодерна ведущих музыкальных жанров - оперы, симфонии, вокального цикла, инструментального концерта, а также

взаимодействия с постмодернизмом творчества отдельного автора (монографический аспект).

Структура и содержание диссертации определяются желанием дать максимально полную картину отечественного музыкального творчества, испытавшего влияние постмодернистской эстетики. В работе представлены имена, репрезентирующие три последние десятилетия отечественной музыки: А.Шнитке, В.Сильвестров, А.Кнайфель, Л.Десятников, В.Тарнопольский, В.Мартьянов, В.Екимовский и др. В постмодернистском аспекте рассмотрены сравнительно новые сочинения, написанные в последние годы и произведения, которые уже сформировали определенную исследовательскую традицию. Кроме отечественной музыкальной практики, для более широкого контекста в некоторых главах диссертации привлекаются и образцы современной западной музыки.

Практическая значимость исследования видится в возможности использования его результатов при чтении курсов по истории отечественной музыки, на семинарах по современной музыке, а также в курсах общекультурологических дисциплин в высших и средних учебных заведениях.

Апробация работы Диссертация обсуждалась на кафедре истории музыки Нижегородской Государственной консерватории имени М.И.Глинки (протокол № 2 от 10 сентября 2003г.) и была рекомендована к защите на соискание степени кандидата искусствоведения. Отдельные положения настоящего исследования апробированы на международной конференции в рамках научно-исследовательского проекта "Искусство XX века: диалог эпох и поколений" (Нижний Новгород, 2000г.), международной научной конференции "Карикатура" в рамках проекта "Загребский понятийник культуры XX века" (г.Ловран, Хорватия, 2001г.), ежегодной конференции-семинаре молодых ученых "Науки о культуре - шаг в XXI век" (Москва, 2001г.), шестой сессии нижегородских молодых ученых гуманитарных наук (2001г.), научно-практической конференции "Музыкальная журналистика. современный художественный процесс" (Санкт-Петербург, 2001г.), научно-методической конференции "Актуальные проблемы высшего музыкального образования" (Нижний Новгород, 2002г.), на музыковедческом и славистском коллоквиумах в Университете Колорадо в г.Болдер (США, 2003г.).

Материалы` исследования послужили основой для получения гранта "Программы Фулбрайт" (США) в 2002-2003 гг.

Основные положения диссертации отражены в научных публикациях.

Работа включает в себя пять глав, Введение и Заключение. Первая глава посвящена теоретическим и общекультурным аспектам постмодерна в его приложении к музыкальному творчеству, в последующих же главах под разными углами зрения рассматриваются те или иные проявления постмодернистской эстетики в отечественной композиторской практике.

## II. СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается обоснование темы диссертации, объясняется структура и методология исследования. Здесь же представлен обзор музыковедческой и общекультурологической литературы на заданную тему. Р.Барт, Ч.Дженкс, М.Эпштейн и др. исследуют проблематику постмодерна на примере философии, живописи, кинематографа, литературы. Музыка же долгое время оставалась в стороне от подобных наблюдений, в силу известной обособленности. В западном музыковедении уже существует в этом плане устоявшаяся исследовательская традиция (Г.Данузер, Дж.Крамер, Д.Редепеннинг), тогда как в отечественном музыкознании подобные попытки пока редки. Среди них можно назвать статьи и критические материалы Е.Зинькевич, Ж.Козиной, В.Рожновского, С.Савенко и др.

**Первая глава "Постмодернизм и музыкальное творчество: теоретические и общекультурные аспекты"** содержит постановку проблемы и вводит в круг основных вопросов, связанных с темой диссертации. Признание постмодерна важным явлением нашей эпохи повлекло за собой формирование его теоретической базы и определенного терминологического дискурса, которым сегодня оперирует философия, социология и искусствоведение. В работе описывается общая картина музыкального постмодерна и постмодернистская ситуация в отечественной музыке трех последних десятилетий.

Значение самого термина "постмодернизм" очень широко и, в силу отсутствия временной дистанции, неокончательно. Теоретики постмодернизма с характерным для нашей эпохи глобализмом представляют его одновременно как стилевое направление в искусстве, тип мышления ("постмодернист-Пушкин"), политическую ситуацию (культурный синоним демократии по Б.Парамонову), стилевую константу в искусстве (явление, которое появляется в культуре перманентно, после всякого модернизма, "порог кризиса в каждой эпохе", как писал У.Эко).

Термин "постмодернизм", появившись эмпирически еще в 1917 году, закрепился в Западной Европе в 1960-70-е годы. Синхронность взрывания концепции постмодернизма в разных видах искусства и науки указывает на своевременность и адекватность этого понятия общему положению вещей в культуре. Подтверждением этого служит ставшая классической книга Ж.-Ф.Лиотара "Состояние постмодерна", где им рассматриваются общественно-научные и социологические законы "постсовременности".

Обращаясь к истории самого термина, необходимо уточнить закономерный вопрос о его связи с модерном - предшествующим стилевым периодом, кидающим эстетический ответ на современность. Напомним, что понятие модерна в западном искусствоведении имеет несколько иной смысл, чем в отечественной традиции, где стиль модерн связывается с искусством рубежа XIX-XX веков. Именно в "западном" смысле оно употребляется в данной работе.

Приставка "пост", как это часто бывает в стилиевых категориях, имеет здесь несколько значений: это и продолжение, и противопоставление, и отрицание. Исчерпавшая себя к середине XX века эстетика модернизма или приобретает иной ракурс, или радикально отвергается. Хотя порой границу провести почти невозможно. Очевиден и другой аспект сопряжения двух составляющих в слове "постмодерн". Ситуация "после" модерна означает одновременно и ситуацию "после" истории, понимаемой как развитие, становление имманентного идее модерна потенциала (по теории М.Эпштейна модерность - это вся эпоха Нового времени, включающая в себя направления от Ренессанса до Модернизма). Следовательно, сменивший ее период по соответствию именуется "постмодерном" Что касается более локального сопоставления, то приставка "пост" закрывает и отрицает модернистский агрессивный активизм ("невротическую активность" по А.Поссе). Эта инерционная "пассивность" современной культуры определяет ее индивидуальность и своеобразие

Грань между культурой и миром, акцентируемая модернизмом, почти стирается. Мир предстает как текст, а искусство впадает в пространство интертекстуальности: тотальная обращенность к традиции, царство цитатности, проявляющееся в аллюзиях, архетипических образах, шаблонных стереотипах, исторических ориентирах. Декларируется опора на предшествующий культурный опыт, претворенный в самой материи искусства. Многие современные произведения могут быть объединены условным жаровым обозначением "*Письмо полковнику*" (название повести В.Фоминой), отсылающим к сочинению Г.Маркеса "Полковнику никто не пишет". Послание, в котором адресат - сама культура.

Тотальная *интертекстуальность* и стремление к "объективным" ценностям стимулируют утрату субъективности и отказ от претензии на оригинальность. Цитатность и суммарность стилиевых ориентиров в произведении рождает явление *диалогизма* - полифонию миров. Существенно то, что постмодернистский полифонический текст ориентирован на *денерархическое* соотношение всех составляющих, не отдавая предпочтение высокому или низкому, современному или прошлому (в качестве примера подобного плюрализма в музыке можно назвать "Песни Вельфли" А.Римма или Симфония №4 "Музыка Андеграунда" Н Корндорфа).

Момент "инаугурации" постмодернизма в музыке наступил в России только в 90-е годы, когда стиль, по мнению многих, уже пошел на убыль или, по крайней мере, заметно эволюционировал. Сложность его теоретического освоения объясняется тем, что, во-первых, основные понятия постмодерна сложились в других видах искусства, а во-вторых, тем, что в отечественном музыковедении уже имеется собственный устоявшийся терминологический аппарат, характеризующий стилиевые вехи трех последних десятилетий. Важнейшее место принадлежит в нем понятию *поставангарда*. С течением времени выяснилось, однако, что приставка "пост" подразумевает под собой гораздо больший объем культурного прошлого. Возросшая временная перспектива позволяет увидеть в авангарде и модернизме общий момент активности, "фетишизацию" средств, технологии, ориентацию на

самовыражение, а в приставке "пост" - стремление к обобщению, тенденцию асубъективности.

С опорой на филологию и искусствознание музыковедение осваивает основные принципы постмодернистской эстетики. Наиболее характерные явления здесь: *ритуальность, идея комментирования, ситуация диалога* с самой музыкальной культурой (ярче всего проявляющаяся в технике *полистилистики*), *новая простота, ирония, игровое начало, анонимность творчества* (отказ от авангардной претензии на оригинальность), *идея тишины* (как реакция на то, что уже состоялось, было сказано), *постлюдийность* (как некое послесловие), опора на *фрагменты* музыкального языка, принципиальная *незавершенность* произведения, его *разомкнутость* в общекультурное пространство.

Если сочинения 70-80-х годов рассматривались в свое время в иных эстетических категориях и могут быть сегодня переосмыслены *post factum* с новых позиций, то музыка последних десяти лет попадает в резко сменившийся стиль критического повествования, зачастую отражаясь собственно в постмодернистской терминологии, в иной манере оценки со специфическими акцентами критического восприятия (характер звучания, проблема цитатности, выражение индивидуального начала). Наиболее показательны с этой точки зрения коллективные проекты "Страсти по Матфею 2000" и опера "Царь Демьян", "Полифония миров" А.Бакши, сочинения Л.Десятникова и т.д.

Теоретическая база музыкального постмодерна в большей степени разработана в западном музыковедении, а потому работы западных музыковедов в данном случае становятся основным источником теоретических наблюдений. В диссертации рассмотрены некоторые теории и концепции: вопросы претворения эстетики постмодернизма в музыку, понятие постмодернистской критики, дифференциация радикального и неоконсервативного постмодернизма, феномен размывания границ между "поп" и "арт" музыкой и т.д. При этом существенно, что не все критерии западного постмодернизма могут быть автоматически перенесены на отечественную почву.

Кроме собственно теоретических аспектов, в первой главе представлена картина критического освоения постмодернистских сочинений в отечественном музыковедении, а также дан краткий обзор в контексте постмодернизма творчества таких композиторов, как В.Мартынов, И.Соколов, П.Карманов.

Во Второй главе диссертации "Постмодерн и полистилистика (А.Шнитке)" рассматривается наиболее адекватное постмодерну в музыке явление *полистилистики*. Примером служат сочинения А.Шнитке, поскольку он является автором первого теоретического обоснования полистилистики и поскольку именно его творчество стало своего рода музыкальным манифестом данного метода. Показательным для эстетики постмодернизма в полистилистике является намеренная цитатность, совмещение "высокого и низкого", обоснование "связи времен" в музыке, повышенное требование к слушателю (игра стилей должна быть им осознанна как намеренная), реакция на "экстремальные" языковые поиски авангарда, эволюция от шокового,

коллагного сопоставления с отчетливым выражением языковых пластов, к изначально синтетическому музыкальному мышлению. Важную роль в распространении метода полистилистики сыграла и киномузыка, тяготеющая к резким стилевым перепадам, иллюстративности и массовой репродуцированности, фрагментарности и шлягерности

Шнитке идея полистилистики была близка чисто онтологически, совпадая с его художественным самоощущением. Наиболее важным для него было острое ощущение историзма, намеренное слияние "высокого" и "низкого" (обращение к бытовому материалу), игровая рефлексия по отношению к традиции и устойчивым культурным дефинициям (работа над названием "Моц-Арт")

Наиболее подробно в диссертации рассматриваются два произведения композитора: Первый Concerto grosso (1977г.) и Первая Симфония (1974г.) Эти сочинения активно анализировались и осмыслились синхронно своему появлению, однако прошедшие почти четверть века позволяют взглянуть на них заново, уловив новые оттенки художественного смысла

В **Concerto grosso** акцент делается на самой *идее* жанра, ставшей для композитора метафорической. Важнейшим фактором в этом явилась апология *игрового* начала. В творчестве Шнитке музыка становится основной "темой" произведения. По аналогии с постмодернистской идеей "искусства об искусстве", concerti grossi Шнитке представляют собой примеры "музыки о музыке". В игровой диалог вступают отрефлектированные временем музыкальные архетипы, за каждым из которых тянется шлейф исторического контекста.

Культ самодовлеющей игры (столь важный в постмодернистской эстетике) становится всеобъемлющим. В жанровой модели акцентируется момент языковой и структурной непредсказуемости, уход от стереотипа, тотальная игровая вовлеченность. Игра захватывает в свою орбиту не только тембры, инструменты, фактурные приемы, но *эпохи* и *стили*. Важным фактором в постмодернистском понимании игрового является и присутствие в "зоне игры" самого автора (равноправие в тесте "моделируемого" и "авторского" материала), смыкающее игровое и реальное пространства, опровергающее возможность конечности процесса игры. Барочная модель жанра предстает у Шнитке в отрефлектированном виде, через призму столетий, пересматриваются ее основные композиционные принципы.

Подобные тенденции проявляются и в **Первой Симфонии**. Эти сочинения разделяют всего три года, и в них есть много общего: основной герой - музыка, коллагный тип полистилистики, стилевая полярность, культ игрового (хэппенинг, джаз), киноцитаты и т.д. Драматургия Симфонии выражает концепцию разомкнутости бытия, воплощенного через процесс музицирования. Развитие симфонического цикла приводит к Финалу, воспринимаемому как катастрофа музыкального мироздания.

Важной особенностью обоих сочинений становится *оппозиция структурности и деструктурности* на всех уровнях музыкального текста. Неслучайно Шнитке уделял этому противопоставлению особое внимание,

отмечая чередование "структурных" и "деструктурных" сочинений в своем творчестве. Подобная закономерность позволяет провести аналогию с важными для постмодернизма понятиями, которые рассматриваются в работе. *хаосмос* (компромисс между хаосом и космосом) и *ризоматическое* (нецентрированное) мышление.

В контексте соотношения полистилистики и постмодерна важнейшее место занимает специфика совмещения различных стиливых пластов в сочинениях Шнитке, завуалированность стиливой иерархии (большую роль здесь играет интонационная взаимосвязь тем). При этом, в отличие от кантаты "История доктора Иоганна Фауста", где сопоставление чужеродных стиливых элементов, усиленное эффектом тематического оборотничества, вносит ярко выраженный оценочный ракурс ("дьявольское танго"), в Concerto grosso подобной дисгармонии не происходит. При всех перепадах и контрастах этой музыки Шнитке приходит здесь к той многоплановой красоте, которую ищет искусство постмодерна в "греховном" синтезе с массовой культурой

Характерная особенность полистилистических произведений Шнитке - парадоксальное сочетание отсутствия монологического приоритета (в силу тотальной цитатности и стилизации, предполагающей дополнительный объемный контекст) с ярко выраженным авторским началом в тематизме: рефлексия ощущается не только в атематическом (авторском) материале, но и в моделируемом. Еще очевиднее авторское начало проявляется на драматургическом уровне, где характерная для постмодерна нивилирующе-игровая установка отнесается целеустремленным, исполненным трагического напряжения музыкальным повествованием.

Способствуя универсальности высказывания и позволяя обозначить внятную и наглядную концепцию, полистилистика сыграла несомненную роль в популяризации сочинений Шнитке. При этом очевидный феномен популярности его музыки неразрывно связан с понятием "*шлягерности*", всегда волновавшим композитора ("соблазн", "способ влезть в душу", "стереотипизация мыслей и ощущений", "лучшее проявление зла в искусстве", "растиражированность"). При этом показательно, что данная проблема относится как к специфике языка самого Шнитке (использование сниженных жанров, пребывание "на грани" академического пуританства, владение той точностью музыкальной формулировки, которая и характеризует шлягерность), так и к внедрению музыки композитора в массовое сознание: выбор ограничивается здесь только небольшим числом произведений, которые тиражируются вновь и вновь. Музыка Шнитке в итоге оказалась образцом того самого шлягерного процесса, который так точно угадал композитор.

В центре внимания **Третьей главы "Постмодерн и медитативность (В.Сильвестров и А.Кнайфель)"**, оказывается так называемый "суггестивный" или "медитативный" вариант постмодернизма, обращенный как бы не к сознанию, а к подсознанию культуры. Этот пласт постмодерна отличается от "мэйнстрима", поскольку не отвечает его главным критериям (к примеру,

ироническому отношению к прошлому) Однако вызревая внутри глобального стиля как некий контрастный элемент, он вписывается в его общезстетические законы.

В медитативном постмодерне наиболее существенны такие категории, как ритуальность, ассоциативность, эстетика тишины, квази-дилетантизм языка. Здесь они фигурируют в концентрированном, самодостаточном виде, вводя очевидную медитативно-лирическую ноту в общую постмодернистскую тональность.

В отечественном музыкознании это направление, существовавшее в музыкальной практике с середины 70-х годов, в рамках поставангарда присутствовало под разными именами: новая простота, постлюдийность, неоромантизм, новая сакральность, медитативность. Сам термин *медитативность* в контексте постмодернистской проблематики объясняет собственно музыкальные проявления тишины, созерцательности, повышенной сосредоточенности на звуке, манере звукоизвлечения. Медитативность как разновидность музыкального процесса (напомним о статической форме поставангарда), определяется глубинным осмыслением отдельных праэлементов музыкального языка с большей или меньшей степенью их исторической фиксации.

Один из критериев этого направления - тяготение к имитации анонимности и дилетантизма (постмодернистский принцип "асубъективности"). Отсюда вытекает повышенное внимание к самому качеству произнесения, к абсолютно специфическому звукоизвлечению. Особенно это относится к сочинениям, написанным в эстетике "анонимного дилетантизма" ("слабый стиль", по выражению В.Сильвестрова), когда посыл композитора прочитывается лишь в тесной зависимости от контекста восприятия.

Подобные тенденции в современной музыке позволяют наметить классификацию двух видов постмодернизма. По аналогии с поиском биполярности в литературном постмодерне ("концептуальный" и "необарочный" по теории М.Липовецкого) можно сформулировать два основных направления постмодернизма в отечественной музыке: назовем их условно *игровое* и *медитативное*. Первое характеризуется приматом игрового начала, иронией, интересом к "шлягеру", опорой на исторический материал, ризоматичностью составляющих и повышенной концептуальностью (творчество А.Шнитке, Л.Десятникова), тогда как второе определяется большей метафизической обобщенностью и размытостью культурного background'a, специфическим отношением к категориям звука, времени и пространства, новым пониманием "банального" (В.Сильвестров, А.Кнайфель, Г.Канчели, А.Вустин). Хотя, безусловно, эта классификация не столь радикальна, и в творчестве одного композитора возможны обращения к обоим типам постмодернизма. Но сам постмодернизм в двух своих полюсах как бы растягивается в диапазоне от преувеличенной демонстративности до высшей естественности.

Иллюстрацией второго направления служат сочинения, представленные в этой главе: вокальный цикл В.Сильвестрова "**Ступени**" (1982г) и сочинение

А.Кнайфеля "Еще раз к гипотезе (в диалоге с Прелюдией и Фугой И.С.Баха. **WTK, I-22 (b-moll)**) для ансамбля солистов (1991-1992гг.).

Вокальный цикл **Сильвестрова** входит в число трёх песенных циклов композитора ("Тихие песни" - 1977, "Простые песни" - 1981), появление которых ознаменовало неожиданно резкий поворот, отказ от "агрессивной" авангардной стилистики и приход к иной эстетике. В отличие от "Простых песен", в "Ступенях" нет ни одной музыкальной цитаты, но ощущение подлинности возникает вне техники стилизации. Выбор поэтов для Сильвестрова не случаен, к их поэзии (за исключением Ф.Сологуба) он уже обращался ранее: Пушкин, Баратынский, Тютчев, Китс, Мандельштам и Лариса Бондаренко (жена композитора). Корреспондируя с современной тенденцией к объединению культурно-исторического пространства, голоса поэтов разных стран, эпох и поколений словно образуют единый поэтический опус (почти все стихотворения написаны в жанре элегии). *Единство цикла*, дающее эффект непрерывной медитативности высказывания, претворяется и музыкально. Общность угадывается в вокальной мелодии, фортепианном сопровождении, формообразовании. Объединяющую роль в цикле играют *лейтмотивационные* и *лейтгармонические* обороты: постепенный нисходящий мотив и восходящая септима.

На концептуальном уровне одной из центральных идей цикла, коррелирующих с эстетикой постмодернизма, становится *тема сна, смерти, тишины, инобытия* (Е Зинкевич в статье "Метафоры музыкального постмодерна" выделяет мотив тишины как важнейшую метафору новой музыки). В диссертации исследуются основные приметы претворения этой идеи на музыкальном уровне: динамическое истаяние начальных импульсов, постоянный педальный шлейф, растягивающим время, эффект оцепенения в сопоставлении гармоний, а также бесчисленные авторские ремарки и указания - например, неизменное *sotto voce* у вокальной строчки Плотность звучания в цикле колеблется на уровне "прозрачно", "*dolcissimo*", "почти шепотом", бесплотность пения утрируется частым несоответствием динамики вокальной и фортепианной партии (голос звучит тише аккомпанемента, словно являясь частью фактуры). Динамика в цикле остается, как правило, в рамках от *ppp* до *ppp*, причем нюансировка выставляется композитором иногда в диапазоне двух нот.

Изобилие авторских ремарок в цикле позволяет рассмотреть на примере этого сочинения еще один феномен музыкального постмодернизма - проблему "слышимого" и "видимого" в музыкальном произведении, повышенное внимание композитора к исполнителю, "читающему" ноты. Происходит некая деформация классического триумвирата "композитор - исполнитель - слушатель": два последних как бы сливаются воедино, сужая пространство между "творящим" и "воспринимающим" искусство.

Все категории стиля Сильвестрова (особенности музыкального языка, визуальная сторона нотного текста, дистанция между словом и музыкой, тематика творчества, отстраненность и "скупость" самовыражения) складываются в единое пространство художественного мировоззрения,

попадающее под авторское определение "слабый стиль". У Сильвестрова в "Ступенях" "анонимное" начало прослеживается как в "общезначимых" интонационно-гармонических оборотах, так и в *фактурных клише*, формирующих канву лирического высказывания Музыкальный язык "Ступеней", сотворенный из столь устоявшихся оборотов и звуковых символов, в чём-то даже обгоняет сегодняшний слуховой опыт. Парадоксальным образом музыка, обращенная в прошлое, возможно, становится преддверием неких будущих тенденций.

Иной вариант "медитативного постмодерна" предстает в сочинении А Кнайфеля "Еще раз к гипотезе". Прототип здесь указан абсолютно конкретный (прелюдия и fuga Баха b-moll из I тома ХТК), а потому смысловые акценты переносятся с собственно музыкального материала на "способ его существования". В отличие от клавирного оригинала, в сочинении Кнайфеля кроме неординарного струнного состава, участвует также хор и магнитофонная запись немusических шумов (листья, ручья, песка, костра). На первый план выходит уже не факт обращения к традиции, а тип взаимоотношений с ней. В "Гипотезе" парадоксальным образом сплетаются постулируемая узнаваемость и высшая анонимность, изначально заложенная процессуальность и космическая статика

Музыкальный текст сочинения почти "дословно" соответствует баховской модели. В партитуре Кнайфеля нет ни одной новой ноты (кроме заключительных тактов в Фуге) Однако визуальный облик произведения абсолютно не соответствует первоисточнику, кроме того, меняется и качество самого звучания Ведущую роль в этом играют *тембровая* сторона и *акустические приемы*. Музыкальная материя сочинения представляет собой фактурно и темброво рассредоточенную ткань, что явственно даже из визуального облика партитуры От баховского текста сохраняется общий мелодический контур и неполный гармонический корпус (некоторые звуки словно "западают" в аккордовом изложении). В диссертации подробно представлена композиторская работа с первоисточником - в детальном анализе фактуры, динамики, специфики тембровых решений, акцентуации отдельных мотивов или гармоний, регистровых красок и т.д

Высокая степень сохранности модели и сведение интерпретирующего начала к "внешним" факторам темпа, тембра и динамики как будто бы приближает "Гипотезу" к жанру переложения или аранжировки. Между тем у Кнайфеля эти факторы становятся по-новому активными, вместе с отменой ритмической пульсации в баховской теме они как бы "*объективизируют*" и растворяют последнюю в бездонном звуковом пространстве

Не случайным кажется обращение именно к Баху, поскольку само его имя стало определенным символом в музыкальной традиции Подобное отношение было особенно свойственно отечественным композиторам-"шестидесятникам" ("Коллаж на тему ВАСН" Пярта, "Музыкальное приношение" Щедрина, "Offertorium" Губайдулиной, сочинения Шнитке и т.д) Но если в 60-е годы технике стиливого цитирования был более свойственен диалог-противопоставление, то в "Гипотезе" Кнайфеля, сочинении последнего

десятилетия века, баховское начало выступает в "надстилевом" контексте. "Плоскостная" техника коллажа сменяется объемным, оптическим измерением - на первом плане уже не контекст, а ракурс У Кнайфеля произведение Баха становится основой *сонорно-статической* композиции, в которой используется также квазипуантилистская техника письма (феномен "*замедленного пуантилизма*", по выражению В.Рожновского). Последнее обстоятельство позволяет сопоставить "Гипотезу" с Ричеркаром Баха-Веберна, в котором сделана оркестровая обработка баховской фуги из "Музыкального приношения". Внимание к тембро-звуку в "Гипотезе" объясняет модификацию музыкальной звучности, специфическую манеру извлечения звука (прием "неумелой игры" у струнных, говор, шепот, вздохи в хоре), семплирование, приемы микроинтервалики, использование немзыкальных шумов

Чрезвычайно важными для проблематики постмодерна кажутся и *пространственно-временные* отношения в "Гипотезе". музыкальный текст словно постепенно растворяется в фоническом космосе, поглощающем его в последних тактах Фуги - конец реального времени и пространства ("выход" за пределы баховской фуги)

Подобно сочинению Сильвестрова, в "Гипотезе" возникает новое отношение к самому *качеству звучания*, манере интонирования, во многом возникаемой благодаря *авторским ремаркам*, которыми насыщена партитура. Авторские указания носят и технологический, и сугубо метафизический характер (ремарки для исполнителя, пространственные лирические описания необходимого звука, поэтические цитаты в тексте и даже нотная строчка *suono interno* в Фуге, записанная "только для внутреннего пропевания"), что опять же позволяет говорить о явлении "музыки для глаз". Этот словесный план напоминает работу режиссера, который с помощью технических средств и эмпирического воздействия на исполнителей пытается выстроить определенный художественный замысел - свой мир.

Таким образом, оба сочинения Сильвестрова и Кнайфеля, воплощая индивидуальный авторский стиль, могут служить адекватной иллюстрацией эстетики "медитативного постмодерна". Не случайно, что несмотря на десятилетнюю разницу, в них достаточно много общего: *тематика тишины и миромоделирования, десубъективизация* высказывания и принцип "*цитаты без кавычек*", *авторское самоустранение, визуальность, "ситуация диалога, сонорная специфика*, характер особого рода "*ритуализма*" в самом акте цитирования, *вненсторическое "продленное" время*, существующее между тем на материале западно-европейской культуры (романтическая фактура у Сильвестрова и баховская модель у Кнайфеля) и т.д. Многие из этих категорий присутствуют в разном качестве и в других сочинениях, но именно здесь они словно сконцентрированы в условиях миниатюры. *Идея комментирования*, главенствующая в музыкальной эстетике постмодерна, здесь сводится более не к диалогу, а к погружению в материал, растворению в нем или его в себе. Культура как бы материализуется, размывается в единое звуковое пространство, назлектризованное током прошлого.

#### Четвертая глава носит название “Постмодерн и музыкальный театр”.

Подверженность оперного театра постмодернистским веяниям не случайна. Акцент делается на синкретизме, изначально заложеном в основе любого спектакля и ритуальной природе театрального действия. Театр наглядно опредмечивает важную для постмодерна идею раздвижения пространства и времени, делает более явным концептуальный замысел, выражаемый в инструментальной музыке, как правило, только метафорически. Кроме собственно новых оперных сочинений последних десятилетий, особую значимость приобретает сама функция и существование оперного жанра в современной культуре. эпатажные постановки классических шедевров, реставрация забытых опер, выездные спектакли на пленэре, оперные видеофильмы, международные и коллективные проекты и т.д.

Одну из важнейших постмодернистских идей - "отказ" от авторства - наглядно воплотил коллективный проект "*Царь Демьян*" 2001 года, чей жанр авторы определили как "литургическую оперу в манере лубка и балагана". Данное сочинение на сюжет народной лубочной драмы "Царь Максимилиан", в создании которого приняло участие пять московских и петербургских композиторов (В.Гайворонский, Л.Десятников, В.Николаев, И.Юсупова и ТПО "Композитор"), стало примером размывания авторского начала в разных индивидуальных языках, исторических стилях и аллюзиях, в смешении всевозможных оперных голосов и инструментов.

К постмодернистской эстетике тяготеют и современные *авторские оперные проекты* опера Л.Десятникова (еще незаконченная) на либретто В.Сорокина о клонках пяти известных композиторов по заказу Большого театра и опера В.Мартынова на основе юношеского сочинения Данте "*Vita Nova*" по заказу Марининского театра. В качестве примеров западного постмодернистского оперного театра в этой главе рассматриваются оперы Л.Андриссена "Письма Вермеера" и "Роза", поставленные П.Гринуэем в Музыкальном театре Амстердама, "Галилео Галилей" Ф.Гласса и "Привидения Версаля" Д.Корилиано.

Синкретизм оперного спектакля позволяет раскрыть постмодернистскую концепцию сочинения сразу на нескольких уровнях. А потому в современной опере естественно возрастает роль либретто, во многом предопределяющего стилевые особенности музыкального текста. Яркий пример подобного явления - опера А.Шнитке "*Жизнь с идиотом*" по одноименному рассказу В.Ерофеева. Кроме несомненной постмодернистской природы, опера Шнитке представляет собой также не столь частый в музыке пример взаимодействия с *соп-артом* (одним из воплощений постмодерна в отечественной культуре)

Советское прошлое воплощается в цитатах массовых песен (главных музыкальных символов соцреализма), в ораториально-гимнической квартности, в оптимистичной маршевости под барабанную дробь, в коммунальной свалке музыкальных ассоциаций. Музыкальный язык оперы - агрессивное смешение криков, стонов, цитат, жанровых намеков, ариозных реплик, распадающихся интонационно, рассыпающихся на глазах.

Метафорическую символику оперы про идиота, взятого на содержание в качестве наказания (мистическая реализация идиотской идеи, адекватная самому духу советской действительности), критики расшифровывали многовариантно, но с одинаковой социальной подоплекой абсурдного сюжета: "Вова - это любой диктатор", - пишет Ю Коваленко. Стилизованные фрагменты сочетаются в опере с обрывками реальных цитат. "Интернационал", "Во поле береза стояла", "Весна идет, весне дорогу" и т.д. Игровое начало проявляется здесь не в работе с темой, как в Первом Concerto grosso Шнитке, а в неструктурированном анархичном нагромождении элементов музыкальной речи, когда мир превращается в карнавал, пронсящийся в диком темпе, вне временных норм и законов. Эта гротесковая игра связывает композитора и слушателя единым контекстом, общим алфавитом. Показательной в контексте соцарта становится центральная для оперы тема *насилия и смерти*, которая в кульминационных точках смыкается с актами любви и творчества. Насилие и истеричная агрессивность - это неизменный фон повествования, форма и способ существования, растворенный в музыкальном языке (барабанной дробь, бесконечных фанфарах, взвизгах, ударах по роялю, свистах и криках) и лексике персонажей. Балаган становится уже не формой, но содержанием. Музыкальный язык превращается в набор мифологем: физиологические ориентиры-ассоциации, пресловутые танец, марш и песню, архетипы даже не только советские, но вообще музыкальные. В опере сосуществуют разные языки, разные этажи культуры, смятые в гротескной свалке, а все музыкальные интонации, стили, жанры, тембры как бы условно разделяются на два уровня: *высокий* (ораториальные фрагменты, каноны, полифоническое развитие, томные soli виолончели, полонез, скромные реплики клавесина) и *низкий* (таперское ум-ца-ца, натуралистические взвизги, диктатура духовых и ударных и т.д.) Шизофреническая размноженность образов базируется на самой идее совмещения разных языков, разных миров, которую И.Кабаков называет общей идеей "*коммунальности*". Центральный смысл здесь в насильственном объединении разнородных элементов - высокого и низкого, традиционного и современного.

Важная особенность постмодернистского либретто – уход от линейного нарратива к *фрагментарности*, отказ "рассказывать историю". Идея комментария позволяет нарушать временную и пространственную логику, вводить в сюжет оперы абстрактные культурные знаки и понятия. Примером подобной концепции может быть названа опера Владимира Тарнопольского "**Когда время выходит из берегов**" (1999) на "чеховские темы" (определение композитора). Либретто оперы при активном соавторстве композитора было написано Р.Г Моннау на немецком языке. Не используя последовательно ни один из чеховских сюжетов, Тарнопольский включает в свою оперу основные концепты чеховской прозы. символическое число "три" (трое мужчин, трое женщин, три акта, цитата "три карты", троекратное появление цимбал), выстрел, порыв в Москву, ружье, пианино, часы (их бой отмечает конец каждой картины) и т.д. Три сестры представляют собой, по словам композитора, некое "триединство", а их "альтер эго" – струнное трио в оркестре

Три действия строятся по идентичной сюжетной и музыкальной схеме, но происходят в разном времени: российская усадьба времен Чехова, вернисаж в некоей европейской столице (сегодняшние дни) и абстрактно-технократическое пространство, в котором выражается бессмысленность земной жизни, исчерпанность времени. В конце каждого акта звучит одинаковый рефрен "Когда время выходит из берегов", а также по латыни склоняется ключевое слово: amor (любовь), ars (искусство) и mors (смерть) (аллюзия на сцену из "Трех сестер") Изменяемый материал в опере – это само качество звуковой ткани в манере пения и в оркестре. Вокал мутирует от кантилены к Sprechstimme и хрипу, а в оркестре происходит трансформация, через потерю звуковых соотношений, от quasi-колокольного звучания к металлическому скрежету; усиливается деструкция словесного текста: дробление фраз и слов на слоги. Это сочетание структурной повторяемости с идеей постоянного неизбежного обновления наглядно иллюстрирует тотальное нарушение линейности времени в искусстве XX века, которое активно переживается в постмодернизме. Как говорит композитор, "время – главный герой этой оперы... Время здесь - это не вектор, но подобие годовых колец на срезе дерева ..., развитие, которое себя же дезавуирует".

Музыкальная ткань оперы представляет собой единый сплав разных стилистических составляющих: рока, кантилены, элементов рэпа и минимализма, отголосков ансамблей Р.Штрауса, авангардно-речевой композиции и т.д. Музыкальный язык, как и текст либретто, насыщен историческими аллюзиями-цитатами: "застывшие мгновения" Глинки, куранты Мусоргского, кантилены Рахманинова, пронзительная тоска "Леди Макбет", "Грезы любви" Листа и т.д.". Тарнопольский говорит о своей попытке "сплавления" разнохарактерных элементов на "глубинном звуко-генетическом уровне" в некий "метастиль", "новую звфонию". Таким образом, на место явной определенности разных стилевых идиом (как, например, в Первой Симфонии или Первом Concerto Grosso Шнитке), которые вступали в некую эстетическую конфронтацию в рамках музыкального текста, приходит изначально синтезированное мышление.

Возросшая роль концептуальности в современной опере, обилие музыкальных и внемузыкальных аллюзий, игра с пространством и временем – все это привело к определяющему значению *постановки* оперного действия. Становится очевидной *жанровая подвижность* оперного сочинения как *межвидового искусства*, легко модулирующего от оперы к балету, шоу, цирку или литургическому действу. В современной опере выстраивается новая парадигма, в которой ведущая роль принадлежит режиссеру. А потому, как следствие, композитор зачастую не только принимает активное участие в создании либретто (Ф.Гласс, В.Тарнопольский, Д.Корилиано), но также берет на себя режиссерские функции.

Уникальным примером подобной композиторской работы стала опера А.Кнайфеля "Алиса в стране чудес", написанная в 2001 году по заказу Нидерландской оперы. А.Кнайфель не просто написал оперу на сюжет книги Кэрролла – он сочинил заново свою собственную "Алису", поскольку является

не только автором музыки, но также автором либретто и сценографии. Сам композитор определяет жанр сочинения как "театр для поющих и танцующих". На сцене сосуществует сразу несколько нерасчленимых уровней: перформативный (певцы, танцоры, жонглеры, акробаты), визуальный (висящие на заднике сцены экраны, на которых анонимная рука во время действия выводит детские рисунки, буквы, цифры и различные цитаты из текста "Алисы") и музыкальный (несколько "quasi-оркестров", размещенных в разных частях зала, в том числе и на сцене). Благодаря подобной насыщенности в спектакле происходит двойная и тройная вербализация смысла, который отражается в этой множественности, словно в тысяче зеркал. Идея тотального управления крайне свободным, квази-неструктурированным художественным процессом вызывает к жизни парадоксальный постмодернистский феномен: *хаотический текст, создаваемый жестким авторским диктатом*

Время в "Алисе" предельно сжато, в отличие от прежних "медленных гигантов" композитора Скорость действия в спектакле приближается к стремительной скорости младенческого постижения мира - каждую секунду что-то происходит. И как в детском восприятии, здесь все *равноценно* от цитируемых детских песен и считалочек до "Волшебной флейты". Центральной для оперы становится тема *сна*, а поэтому, как реальный звук в комнате может вдруг органично вписаться в сценарий сна, так и в опере Кнайфеля музыкой становится все. Музыкальная ткань "Алисы" - это стремительное мерцание вот-вот узнаваемых мотивов, сбегающих вверх и вниз гамм, детских считалок, арпеджио, гроздьев мажорных трезвучий, прозрачно-элементарных попевок (некоторые из которых становятся лейтмотивными), канонов, в которые ритмически влетается топание, хлопанье или чихание. Звучащие в "Алисе" цитаты - это отрывки мелодий из мультфильмов, собачий вальс, "Джюльета-девочка" Прокофьева, "Фея Драже" Чайковского, вальс Штрауса, увертюра из "Волшебной флейты" Моцарта, мотивы из опер Россини и т.д. Каждый мотив звучит с мельчайшим изменением - тембровым, интонационным, ритмическим или темповым. По словам композитора, главным проявлением свободы для него в этом сочинении стал принцип *отсутствия собственного материала* "вся музыка как бы *не своя*". При этом цитируемые фрагменты столь малы и структура музыкальной ткани такова, что каждый слышит и "узнает" разное и что-то новое из своего детства. Цитаты истончаются до "пра-форм" и тем самым лишаются авторства. Таким образом, опера Кнайфеля представляет собой тотальное *выскальзывание из всевозможных дискурсов*: жанра, сюжета (нарратива), формы, стиля, музыкальной фразы и т.д.

Искомое ощущение свободы в "Алисе" - это не только опора на не принадлежащий автору материал, но и основополагающая для постмодернизма идея *игры*, основная модель действия в опере. Игровое начало пронизывает все уровни сочинения: действенные игры на сцене (прятки, шахматы и т.д.), обилие каламбуров и игр со словами, звуковое воплощение игрового, постоянная клоунада и цирковое действо на сцене (музыкальный театр "Carné" в Амстердаме - бывший цирк). Ощущение игры закладывается автором уже в первой ремарке к партитуре, сообщающей, что *tempo principale* в опере - это

темп Allegro из увертюры к "Волшебной флейте" Моцарта. При этом главное для композитора - не точный метроном, а само приподнятое ощущение моцартовской увертюры, а также посыл, которым руководствовался Моцарт, поскольку главная тема увертюры принадлежала не ему, а Клементи.

Анализ трех современных отечественных опер, естественно, не исчерпывает полноту отмеченной "симптоматикой" постмодерна картины жанра. Однако представленный материал позволяет наметить и выявить на разных уровнях некоторые основополагающие черты постмодернистской эстетики в оперном варианте: *уход от нарратива*, как отказ рассказывать историю в сюжете оперы, *раздвижение временных и пространственных рамок*, *совмещение разных стилей* (на уровне музыкального текста, литературных аллюзий и т.д.), *историческая рефлексия* и *авторский комментарий*, *выскальзывание* из всевозможных традиционных *дискурсов* (жанра, формы или сюжета), возросшая роль *концептуальности*, проявляющаяся в большой значимости либретто и *постановки* (феномен оперы-спектакля), *выстраивание новой парадигмы* - композитор-режиссер.

Пятая глава диссертации, "**Классический постмодернизм**" **Леонида Десятникова**" носит монографический характер. В этой главе ставится цель представить наиболее важные признаки музыкального постмодерна в творчестве одного автора.

Леонид Десятников является почти единственным "официально" признанным композитором-постмодернистом в России. Он популярен (премьеры его сочинений довольно часты, особенно за рубежом), востребован (автор музыки к 7 кинокартинам), актуален (виртуозно совмещая традиционное с эпатажным), естественно расположен к неакадемическим стилям и жанрам (транскрипции танго, аранжировки советских песен) и т.д. Для его сочинений характерен откровенный стилевой и языковой плюрализм, во главу угла им ставится пародия, китч, пастиш. При этом к традиции он относится с сыновней нежностью. Леонид Десятников - пример художника, аккумулировавшего в себе типичные черты эпохи в унисон с собственным мировосприятием, когда "внешнее" время совпадает с "внутренним". В его творчестве органично суммированы такие узнаваемые категории постмодерна, как *ирония* (вокальный цикл "Любовь и жизнь поэта"), *игровое начало* (сюита "Эскизы к Закату"), введенный самим композитором *жанр комментария* ("Как старый шарманщик" для скрипки и фортепиано), принципиальная *"незавершенность"* сочинения ("Вариации на обретение жилища" для фортепиано и виолончели), актуализация темы *смерти* ("Свинцовое эхо"), языковая *коммуникативность*, *цитатность*, *пародия*, совмещение *"высокого"* и *"низкого"*. В этот же ряд включается и определенный тип драматургического развития, опора на разные стилевые языки и подчеркнутая *деисерархичность* отбора моделей. Композитор вступает в прямой диалог с культурой, не растворяясь в ней, а оставаясь в рамках "флирта" с традицией (выражение В.Лютославского). В основе этих взаимоотношений лежит влюбленная заинтересованность, принципиальная непоследовательность, парадоксальность восприятия (таков диалог с

фольклором в "Русских сезонах"). Кроме общестилевых ориентиров, некоторые сочинения Десятникова обращены к конкретным прототипам: "Лебедь" Сен-Санса, "Шарманщик" Шуберта, "Жизель" Адана, советские песни ("Колхозная", "Московская"). Композитор выступает здесь в роли *комментатора*, рассчитывая на глубинное знание прототипа слушателем. При этом существенным становится не только фиксация модели, но и "развертывание" субъективной аллюзии художника - сопутствующий шлейф эпохи, биографии, контекста (название сочинения "По направлению к Свану"). Излюбленные стилевые ориентиры Десятникова также большей частью совпадают с "классическим" набором постмодернистских источников: барокко, русская классика, трагиромантический пафос, соцреализм. Не случайно наиболее близкий и декларируемый самим композитором стилевой источник его творчества - это Игорь Стравинский (общее тяготение к театральности, стилевая множественность и свобода, присутствие иронично-любовного отношения к традиции).

Индивидуальный стиль Десятникова - это сбалансированная совокупность артистизма, мастерства, коммуникативности и эмоциональной пронзительности. Это единое пространство, в котором составляющие как будто бы порождают друг друга в электрическом сопряжении двух полей - рефлексии и иронии

В рамках этой главы наиболее значимые сочинения Десятникова рассматриваются в контексте наиболее важных постмодернистских концептов в трех очерках с условными подзаголовками: "**Ирония**", "**Танец со смертью**" и "**Игра с моделью**". Попытку сформулировать специфически *постмодернистскую иронию* в музыке иллюстрируют два вокальных цикла композитора: "**Любовь и жизнь поэта**" на стихи Н.Олейникова и Д.Хармса (для тенора и фортепиано) и "**Букет**" на стихи Олега Григорьева (для смешанного хора). Любое ироническое высказывание - это одновременное восприятие двух различных явлений или же совмещение двух противоречивых отношений к одному явлению. Их взаимодействие и взаимное снижение и рождает некий "качественно новый результат", оборачивающийся порой возникновением новой неожиданно серьезной интонации, уже не подлежащей осмеянию (не случайно Десятников определил свой излюбленный жанр как "трагична-шаловлива вещица"). Это остаточное послевкусие и определяет специфику именно *постмодернистской* иронии. В диссертации подробно анализируется ассоциативный музыкальный язык сочинений, работа со словом, особенность стилевых намеков. Специфический вариант иронии демонстрирует Sound-track Десятникова к фильму "**Москва**" по сценарию Вл Сорокина. Эта картина о сомнамбулической жизни нового русского поколения в середине 90-х годов сопровождается блестящей вольной аранжировкой известных советских песен (с подлинным текстом). При этом существенным кажется парадоксальное понимание иронии как осмеяния, *относительности* всего индивидуального и оригинального и, вместе с тем, почти единственного в постмодернистской поэтике способа *субъективного* высказывания.

Тема смерти, соединяющая архаику и современность "...в их взаимной слабости перед лицом онтологического хаоса" (М Липовецкий) встает во

втором очерке, посвященном сочинению "Свинцовое эхо" (1991) для голоса (контратенор или контральто) и ансамбля инструментов на текст стихотворения ирландца Дж.М.Хопкинса. Данный опус (на английском языке) о красоте и смерти - это одна из редких и самых пронзительных попыток *монологизма* в творчестве Десятникова, обычно предпочитающего жанр "комментария". В этом совсем не ироничном сочинении композитора на концептуальном и музыкальном уровнях претворяются актуальные для постмодерна мотивы старения, перехода; доминирует барочная интонация, идея двойничества красоты и смерти, стилевая полигенность, ритуальность; скрытый ритм и стилистика танго, как воплощение игрового и китчевого, а кроме того - принципиальная незавершенность сочинения

В последнем разделе главы - "*Игра с моделью*" - рассматривается феномен перехода языков и стилей, питающих современные тексты в диффузном игровом пространстве, в единый *метаязык*. Здесь оказывается показательной условно-игровая природа текста, пропитанного языковой множественностью, в котором стилевое "мерцание" становится нормой. В творчестве Десятникова явление подобной языковой "диффузности" наиболее отчетливо проявляется в "*Русских сезонах*" (1999), сюите из 12 номеров для скрипки, струнного оркестра и женского голоса (сопрано). В основе "Сезонов" лежат фольклорные напевы, собранные в сборнике Е.Разумовской "Традиционная музыка русского поозерья". Обозначенная самим автором фольклорная модель существует здесь не как стилевая доминанта, но, скорее, как подсознание текста. Звуковой же облик произведения представляет собой сплетение барочного, романтического, джазового, танцевально-ренессансного, натуралистического языков. В ходе анализа сочинения выделяются такие проблемы, как специфика жанра "времени года" в современном искусстве, способы работы с фольклорной моделью, сочетание "коллективного" и "личностного" в структуре сюиты и т.д. Контрастная смена номеров в "Сезонах" предстает как чередование предельных состояний - от праздничной истовости до трепетного лиризма. При этом зарождающееся было личностное начало постоянно снимается, и автору удается оставаться в рамках отстраненной дистанции. Таким образом, возникает своеобразный театр представления, пытающийся превратиться в театр переживания и осознающий при этом, что данная попытка не более, чем игра.

В Заключении диссертации обобщаются основные аспекты исследуемой темы, еще раз подчеркивается "открытость" проблемы, выделяются специфические черты проявления постмодерна именно в отечественной музыке. Главным показателем данного явления оказывается *историческая симультанность*, которая может присутствовать в концентрированном виде в отдельном произведении и в целом становится характерной чертой композиторского мышления. Здесь также делается акцент на "фантомном" характере постмодернизма. Многие его постулаты, и прежде всего известный тезис Р.Барта о "смерти автора", оказываются весьма относительными в приложении к реальному творчеству - все анализируемые в работе сочинения

отмечены авторской индивидуальностью. Впрочем, подобное можно сказать и о любом другом "изме": творчество серьезных художников никогда не покрывалось тем или иным стилевым направлением, вступая с ним в сложные диалогические отношения и выходя за рамки его доктрины

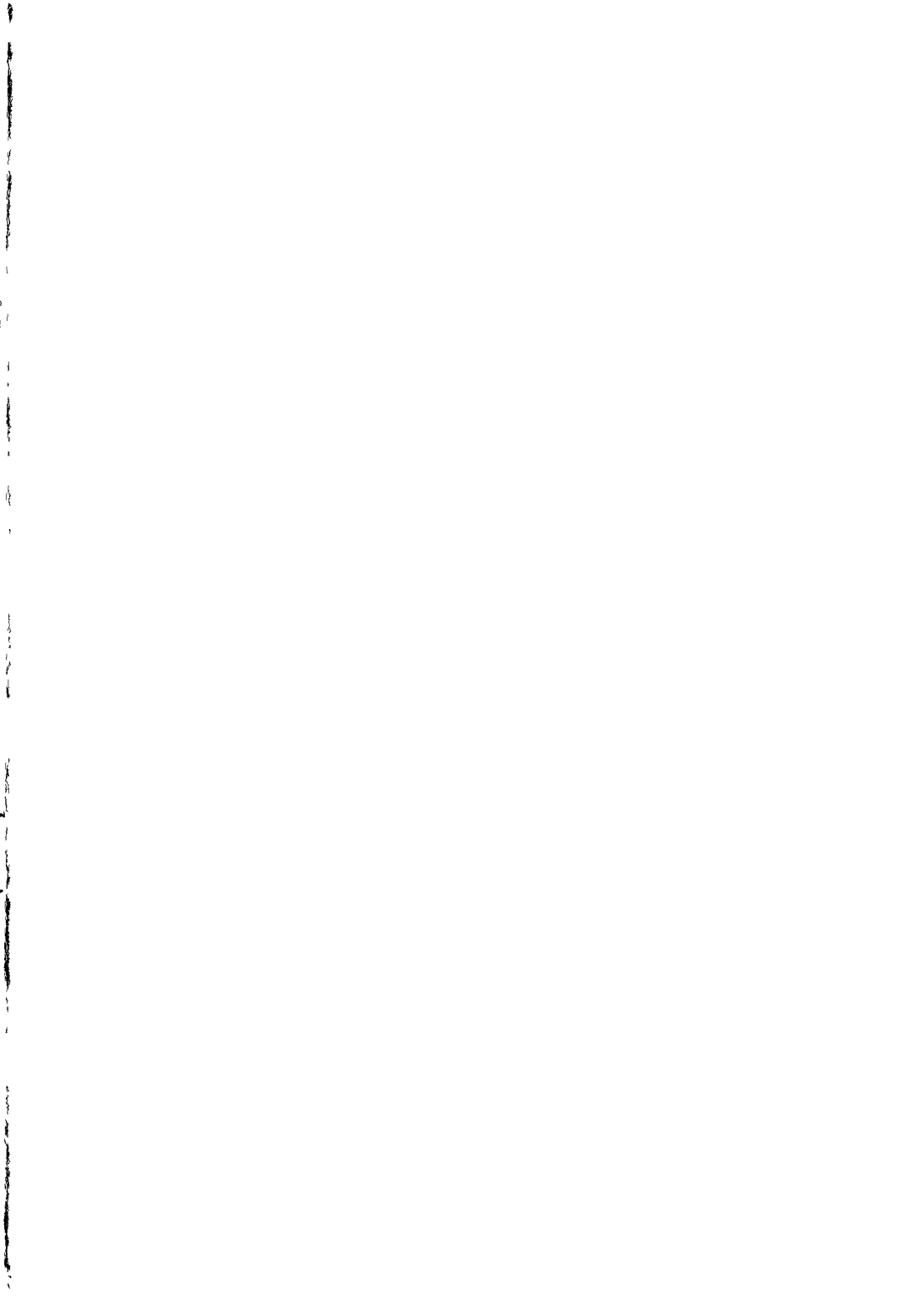
Неким итогом развития и эволюции постмодернизма стал пересмотр языковых средств и иной эмоциональный тонус высказывания: демонстративно "игровой" вариант постмодерна все более вытесняется "медитативным", апеллирующим к подсознанию. Многие исследователи, в частности Г.Данузер, резонно отмечают "неокончателность" постмодерна в музыкальном контексте, рассматривая его как "*исторически-динамическую категорию*", значение которой изменяется со временем. Стилиевая и языковая исчерпанность стимулирует попытку вырваться из "эстетической немоты", в которой с упоением пребывало искусство. И если дословно понимать постмодернизм как "постсовременность", то остается только догадываться, куда может шагнуть "из будущего" музыкальное искусство.

### **III. ОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ:**

1. "Ступени" Валентина Сильвестрова в постмодернистском ракурсе // Свое и чужое в европейской культурной традиции. Литература Язык. Музыка. - Нижний Новгород, 2000 - С. 311-313
2. Постмодернистская ирония в вокальных циклах Л.Десятникова // Искусство XX века. Парадоксы смеховой культуры. - Нижний Новгород, 2000. - С. 326-333
3. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма // Музыка в постсоветском пространстве. - Нижний Новгород, 2000. - С. 64-69.
4. Karikaturalni podsmijesi postmodernizma (na primeru djela Leonida Desjatnikova) / пер. с русского // Zagreb: Knjizevna Smotra, XXXIII/2001. - Str. 31-35.
5. "Жизнь с идиотом" Альфреда Шнитке К проблеме соц-арта // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : Материалы 4-й научно-методической конференции аспирантов и молодых преподавателей / ННГК им.М.И Глинки. - Нижний Новгород, 2002. - С 85-93
6. Современная музыка в ракурсе постмодернизма / Профессиональное Объединение Педагогов-Психологов города Самара - [http://www.sspa.samara.ru/publications/?id=57&r\\_id=3](http://www.sspa.samara.ru/publications/?id=57&r_id=3)

Подписано в печать 09 09 2003 г  
Зак. № 211. Усл. печ. л 1,5  
RISO RP 3500EP. Тираж 100.

Отпечатано ООО "Стимул – СТ"  
603155, г. Н.Новгород, ул Трудовая, 6



2003-A  
14954

**#14954**