

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

А. В. ДАНИЛОВА

КАТЕГОРИЯ ТРАДИЦИИ В ЭСТЕТИКЕ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

Учебное пособие



Владимир 2016

УДК 7.01
ББК 87.81
Д18

Рецензенты:

Кандидат философских наук
старший преподаватель кафедры гуманитарных
и социально-экономических дисциплин
Владимирского юридического института Федеральной службы
исполнения наказаний
подполковник внутренней службы
М. Г. Назарова

Кандидат философских наук, доцент
зав. кафедрой музеологии и истории культуры
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
С. В. Погорелая

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Данилова, А. В.

Д18 Категория традиции в эстетике и художественной практике постмодернизма : учеб. пособие / А. В. Данилова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2016. – 112 с. – ISBN 978-5-9984-0716-1.

Рассмотрены интерпретации категории «традиция» в эстетической теории постмодернизма, а также своеобразие форм диалога с традицией в современной отечественной музыке (на примере творчества композитора Э. В. Денисова).

Адресовано студентам высших учебных заведений, изучающим дисциплины «Эстетика», «Искусство как объект научного исследования», «История искусств», «История музыки», «Теория художественной культуры», «Анализ и интерпретация произведений искусства», «Анализ музыкальных произведений».

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 16 назв.

УДК 7.01
ББК 87.81

ISBN 978-5-9984-0716-1

© ВлГУ, 2016

Предисловие

Обучение магистров по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование» (программа подготовки «Искусство и педагогика») предполагает формирование профессиональных компетенций, связанных с готовностью к научно-исследовательской деятельности в области музыкального искусства и образования, способностью к самостоятельному освоению новых методов исследования, а также расширение опыта общения с миром искусства, в том числе и освоение художественных феноменов Нового и Новейшего искусства.

Эти задачи решаются в процессе изучения таких предметов, как «Эстетика», «Искусство как объект научного исследования», «История искусств», «История музыки», «Теория художественной культуры», «Анализ музыкальных произведений», а также других дисциплин художественно-эстетического цикла.

Успешное освоение материала предполагает систематическую самостоятельную работу студентов, направленную на изучение искусствоведческой, учебной, критической литературы, анализ музыкальных произведений, подготовку к семинарским занятиям.

Наиболее сложными для освоения представляются проблемы современного искусства и методологические подходы к его исследованию. Это и обусловило выбор темы учебного пособия.

ВВЕДЕНИЕ

Перед эстетической наукой современная культурно-художественная ситуация ставит много вопросов. Среди них – трансформация классических эстетических категорий и формирование нового категориального аппарата неклассической эстетической науки. Явления современного искусства зачастую не поддаются адекватному описанию, анализу в терминах классической эстетики. Эстетические категории, занимавшие центральное положение в эстетике, отодвигаются современной теорией и практикой на второй план, а ключевые позиции отдаются категориям, находившимся ранее на периферии эстетического сознания, либо новым категориям. Так произошло с категориями «прекрасное», «возвышенное», которые во многом были потеснены категорией «безобразное». Возникают новые категории – «симулякр», «телесность» и др. Однако многие базовые категории и понятия эстетики сохраняют за собой ведущую роль, хотя и меняют трактовку.

К числу наиболее универсальных понятий, охватывающих все сферы человеческой жизни и культуры, разные сферы научной рефлексии – философию, социологию, антропологию, культурологию, эстетику, искусствознание, относится понятие «традиция». Как форму и механизм сохранения и развития социокультурного опыта традицию можно рассматривать во многих аспектах – коммуникативном, трансляционном, аксиологическом, гносеологическом, эмоциональном, деятельностном. Каждый исторический период выдвигает свою концепцию традиции. Выявить её специфические качества, характер и смысл происходящих с ней изменений – значит определить логику и направленность развития культуры и искусства.

В сфере художественно-эстетического опыта традиция проявляет себя в пространстве взаимодействия нескольких уровней эстетической культуры: 1) искусство, художественная практика; 2) имплицитная эстетика, т. е. внутренняя, заложенная в самих произведениях, не-

вербализуемая; 3) эксплицитная эстетика – уровень научной рефлексии, представленный собственно теоретическими работами по проблемам современной эстетики и философии искусства.

Как соотносятся между собой эти уровни? Совпадают ли философско-эстетический и художественный векторы интерпретации традиции или противоречат друг другу? Чем диктуются традиция, художественный канон в ту или иную историческую эпоху? Как трансформируется содержание традиции и форма её трансляции? В какой мере соотносятся традиционность и новизна в художественном произведении, в эстетическом сознании эпохи? Что отличает эстетическую специфику категории традиции в эстетической теории и художественной практике постмодернизма? На эти вопросы, актуальные для современного искусства, можно найти ответы, изучая учебную дисциплину «Искусство как объект научного исследования».

Современная культура представляет собой постоянно меняющийся, трудноопределимый, многомерный феномен. И хотя в постмодернизме философско-эстетический и художественный уровни тесно переплетены, а порой и нерасчленимы, представляется логичным в данном учебном пособии выделить и специально рассмотреть эти два уровня неклассического эстетического сознания, обозначенные ранее как эксплицитный и имплицитный, теоретический и практический. Первый предполагает рассмотрение концепций традиции, сложившихся в эстетической теории постмодернизма на основе анализа философско-эстетических работ представителей и исследователей этого направления. Второй касается изучения принципов взаимодействия с традицией в музыкальном искусстве, в частности в творчестве Э. В. Денисова, одного из ярких представителей отечественного неклассического искусства.

Глава 1. КАТЕГОРИЯ ТРАДИЦИИ В ТЕОРИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

§ 1. Традиция как философское понятие и эстетическая категория

Любой период развития культуры, искусства содержит как инерцию прошлого, так и устремлённость в будущее. Это обеспечивает неразрывную связь разных поколений. В настоящее время в условиях смены социально-политической, экономической, философской парадигм развития общества особенно актуальными становятся вопросы преемственности и новаторства в различных сферах жизни.

Прежде всего обратимся к современному пониманию термина «традиция» в общефилософском аспекте. Как известно, это слово происходит от латинского «traditio», что переводится как «передача», «предание», «передаваемое». «Новая философская энциклопедия» определяет традицию как «способ бытия и воспроизводства элементов социального и культурного наследия, фиксирующий устойчивость и преемственность опыта поколений, времён и эпох» [46, с. 87]. Данное понятие имеет философский статус и используется в различных областях знания и сферах человеческой деятельности: говорят о традициях народных, национальных, научных, художественных и т. д.

Традиция – одна из важнейших категорий истории и теории культуры. Присутствие традиций во всех без исключения сферах жизни определяет универсальность и всеобщность этой категории. Преемственность и возникновение нового в человеческом обществе, культуре входят в число тех основных процессов, без которых ни одна культура существовать не может. Традиции – важнейший способ передачи и освоения культурного наследия, в них заключена многовековая мудрость житейского опыта, неповторимые особенности народа, духовное богатство, благодаря которым каждый народ сохраняет себя. В постоянно меняющейся жизни традиции играют роль стабилизирующего фактора. На это указывает ряд авторов, отмечая, что

в языке многих народов с древних времён понятия «традиция», «обычай», «закон», «порядок» обозначались одним словом [5, с. 37 – 40; 24, с. 146 – 147; 42, с. 108 – 109].

Некоторые исследователи рассматривают традицию широко, почти как синоним культуры. Так, например, трактовал традицию И. Г. Гердер, рассматривая ее как передаваемый человечеством опыт. Систематизировал различные подходы к осмыслению феномена традиции Е. Шацкий. Масштаб, широту такого явления, как традиция, учёный считал одной из трудностей её изучения [69, с. 212]. Способность традиции к развитию отмечали А. Г. Спиркин, Д. Д. Благой и др. Определению социальных функций традиции посвящены работы В. Б. Власовой, В. Д. Плахова, Н. В. Солнцева.

О власти обычаев в своих «Опытах» пишет М. Монтень, отмечая их значительное влияние на формирование личности и оценку её поступков со стороны общества. Сила обычая порой настолько велика, считает он, что любое отклонение от него начинает казаться отклонением от разума [42, с. 82 – 100]. Соотношение явлений традиции и обычая анализируется И. В. Сухановым. Как утверждал И. Г. Гердер, называвший традицию матерью языка и культуры: «Где существует человек, там существует и традиция» [11, с. 206, 221, 231]. Благодаря традициям преодолевается пространственно-временная разъединённость людей, обеспечивается их общность на определённых нравственных началах.

В некоторых случаях допускается интерпретация традиции в качестве «старого», поскольку последнее предполагает нечто сложившееся, занимающее определённое место в прошлом, нечто устоявшееся. Однако под «старым» может пониматься и устаревшее, пережиток прошлого. Примечательно, что Э. Тейлор ввёл понятие «пережиток» в социологию и употреблял его, помимо прочего, в смысле «обычай», «традиция» [60, с. 10].

Таким образом, природа традиции противоречива – она выступает и как необходимое условие сохранения «связи времён», преемственности и устойчивости человеческого бытия, и может выглядеть как апология прошлого, порой как синоним «отсталости». Это рождает крайности в её восприятии и оценке. Обращая внимание на то, что слово «традиция» не является эмоционально нейтральным, Е. Шацкий замечает: «Одни усматривают в традиции бельмо на глазах челове-

ства, другие считают традицию глазами человечества» [69, с. 210]. Двойственность в отношении к традиции выступает одной из сложностей при изучении её природы.

В современной социологии принято рассматривать традицию как родовое понятие, охватывающее весь спектр социально-стереотипизированных форм деятельности, где можно выделить три аспекта: 1) деятельностный – закрепление способов поведения группы и индивида посредством ритуалов, обрядов, обычаев; 2) эмоциональный – передача и закрепление способов эмоционального реагирования и переживания, выражения чувств через внушение, подражание; 3) рациональный – трансляция определённого способа интеллектуального освоения мира, способа мышления, что связано с такими явлениями, как духовная атмосфера общества, группы, общественное мнение, умонастроение [24, с. 146; 61, с. 81]. Традиция выступает как посредник между прошлым и настоящим, является механизмом хранения и передачи опыта. Эта передача осуществляется путём многократного повтора традиционных действий, отношений, обрядов и символических текстов.

Подводя итог существующим в философии взглядам, В. А. Кутырев предлагает три разновидности понимания традиции, сложившиеся к настоящему времени. Традиция I представляет собой классическую трактовку дописьменного, доиндустриального общества. Традиция II – это модернистская интерпретация закрытого общества. В обоих случаях традиция рассматривается как отрицательное, непрогрессивное явление. Традиция III понимается как пристанище экзистенциальных смыслов, иммунная система общества [28, с. 65]. Именно третья разновидность понимания традиции, на наш взгляд, особенно актуальна для культуры и искусства постмодернистского периода.

Наряду с традицией, которая играет стабилизирующую роль, в современном мире важное место отводится нововведениям как неперемennomу условию развития. Нововведения в культуре определяет творчество – её самый динамичный фактор. Способность человека к творческой деятельности – одна из самых существенных его черт. Потенциальные культурные ценности, заключённые в человеческом бытии и сознании, становятся актуальными, реальными культурными ценностями благодаря творческой деятельности.

«Творчество – „стержень“ внутренней динамики культуры, её прогресса. Человек – единственное существо, способное к непрерывному новаторству, он – уникальный творец истории, придающий ей смысл через регулярную смену символов» [24, с. 144]. Однако новаторство может иметь значение, если оно войдёт в традицию, впишется в её контекст. Развитие культуры представляет собой диалектический процесс создания нового на основе достижений прошлого опыта культурной деятельности. Таким образом, гармония между традициями и новаторством – обязательное условие этого развития.

Рассуждая об источниках традиционности и новаторства в философии, М. С. Каган указывает на три важных, с точки зрения учёного, источника. Это процессы, протекающие внутри самой философской культуры, где даже для самых оригинально мыслящих философов (в пример приводится Д. Дидро) последним аргументом является ссылка на авторитет предшественников. Другой источник – «дух времени». «Тот самый, – говорит Каган, – дух времени, который на одних этапах истории культуры канонизирует традиционность и, напротив, на других этапах истории культуры живёт принципом „сбросим Пушкина и Рафаэля с корабля современности“» [21, с. 40]. Третьим источником, по мнению учёного, является возраст человека. «Новаторы, как правило, молодые, а старость делает человека консервативным и заставляет его обращаться к уже сложившемуся, к прошлому, делая для него драгоценным то, что Шекспир назвал „связью времён“». А молодой ум склонен рушить эту связь времён, для того чтобы найти себя, утвердить себя» [21, с. 40]. Близкую мысль высказывает Е. Шацкий, сравнивая интерес к новому с восприятием ребёнка и свойственным его возрасту ощущением открытия мира, а жизненную установку взрослого определяя как приверженность знакомому, рутине, привычке [69, с. 218]. Можно заметить, что современное состояние культуры часто характеризуют как состояние усталости, истощенности, старости.

Настоящее время связано с понятием постмодернизма. Все сферы человеческой культуры, на протяжении долгого времени охваченные модернистским стремлением к радикальному обновлению, новизне во что бы то ни стало, в конце XX в. обнаруживают потребность обращения к ценностям, заключённым в традиции. Кризис современной культуры порой интерпретируется именно как нарушение

гармонии между традициями и новациями. Такую мысль высказывает, в частности, М. С. Каган, считая путь абсолютного новаторства опасным для человечества.

Будучи по своей природе консервативным явлением, традиция вместе с тем представляет собой фактор ускорения развития, она придает ему определённую направленность, избавляет от неоправданных отклонений. Таким образом, устойчивость и изменчивость, непрерывность и дискретность, преемственность и новаторство – общие контуры диалектики развития традиций как средств трансляции прошлого опыта.

Традиции – несомненный атрибут общества. Однако в конкретной исторической действительности они претерпевают те или иные метаморфозы.

Стремление опереться на основы человеческой природы (сохранить истоки) и потребность собственного пересотворения (расширить сферу созидания) – две важнейшие взаимосвязанные тенденции развития культуры.

Эстетика относит традицию к числу категорий диалектики искусства, таких как «направление в искусстве», «художественный процесс», «влияние», «прогресс в искусстве». Являясь частью аппарата сравнительного анализа явлений искусства, категория традиции выступает в диалектическом единстве с понятием «новаторство» [73, с. 359]. Это диалектическое единство классическая эстетика считает качеством, необходимым для эстетически безупречного произведения. Традиция и новаторство – одна из ключевых оппозиций в истории искусства, вокруг которой разворачиваются рассуждения и споры как самих художников, так и философов, эстетиков, искусствоведов, социологов. Она получает разные определения у разных авторов – «инновация и повторение» (У. Эко), «канон и эвристика» (В. Холопова), «утопия и традиция» (Е. Шацкий), но всегда остаётся определяющей главные тенденции той или иной культурно-художественной эпохи. Указывая на противоположность и взаимозависимость понятий «традиция» и «новаторство», эстетическая наука считает их неотъемлемой составляющей «всякого полноценного акта художественного творчества» [73, с. 359]. В самом названии теории художественного творчества – «эвристика» («эврика» – «нашёл») – подчёркивается момент творческого открытия как неотъемлемой составляющей любого

новаторства [27, с. 229]. «Искусство растёт на почве канона и впитывает солнечную энергию эвристики», – пишет В. Холопова [63, с. 64].

Рассмотрев категорию традиции с точки зрения философии, культурологии, эстетики, можно сделать вывод о том, что традиция – понятие, имеющее философский смысл и охватывающее все сферы человеческого существования. Она выступает в качестве универсальной формы сохранения и трансляции социокультурного опыта.

В пространстве эстетического опыта категория традиции обладает спецификой. Эстетическое отношение и эстетическая оценка художественного произведения во многом предопределяются опорой на традицию или ее отрицанием. Если эстетическое отношение – это своеобразная форма «диалогических» отношений субъекта и объекта (реципиента и художественного произведения), то именно традиции принадлежит важная роль в этом «диалоге». В акте восприятия, оценки традиционные элементы формы и содержания художественного произведения выступают в качестве «ориентиров», «точек отсчёта», поскольку реципиент не может не опираться на свой предшествующий опыт. Элемент новизны в искусстве также необходим, изначально ему присущ. Отсутствие нового грозит вырождением творчества в бессмысленное и бесплодное эпигонство. Но определить и оценить новацию можно только в сравнении с узнаваемыми, традиционными чертами. Наличие традиционного, узнаваемого в этом случае выступает как одно из условий возникновения эстетического отношения, традиция выполняет здесь коммуникативную функцию. Новизна делает возможным то увеличение, «приращение» духовного опыта, то ощущение некоего открытия, которые являются результатом всякого полноценного акта эстетического восприятия. Соотношение традиционного и новаторского в каждом конкретном произведении может быть разным. Доминирование той или иной стороны определяется конкретным замыслом, индивидуальностью художника, его принадлежностью к той или иной школе, направлению, его приверженностью художественным вкусам и мировоззрением эпохи. Есть открыватели новых художественных горизонтов, раздвигающие границы искусства, и художники, работающие в русле традиции. Когда же мы обращаемся к признанным, вершинным созданиям искусства, то в каждом из них обнаруживаем гармонию двух начал – традиционного и новаторского.

Вопросы для контроля

1. Дайте определение понятию «традиция».
2. В чём проявляется универсальность категории «традиция»?
3. Кто из учёных обращался к проблеме соотношения традиции и новаторства?
4. Чем обусловлена двойственность в отношении к традиции?
5. В чём проявляется диалектическое единство понятий «традиция» и «новаторство»?

§ 2. Историко-культурная ретроспектива представлений о традиции и новаторстве в искусстве

В современной эстетической теории и художественной практике сложились новые концепции традиции, коренным образом отличающиеся от классического понимания этой категории. Поставленная нами задача определения эстетической специфики этих концепций делает необходимым рассмотрение того, как менялись представления о традиции и новаторстве в искусстве на протяжении разных эпох.

Каждое произведение искусства или художественное течение является одновременно и феноменом породившей их реальности, и частью всеобщего культурного континуума, результатом накопленного человечеством опыта. Поэтому они характеризуются не только принадлежностью к современному этапу истории и отличающим их индивидуальным своеобразием, но и соотнесённостью с предшествующими эпохами, с «большим временем» культуры (по терминологии М. Бахтина). Сами названия идейно-эстетических направлений могут содержать в себе отношение к другим направлениям и периодам: ренессанс, неореализм, неоклассицизм, постмодернизм. Степень традиционности художественного произведения определяет его важнейшие черты. Однако оценка традиционности и новизны зависит от различного понимания традиции в разные культурно-исторические эпохи. Каждый новый этап развития устанавливает свои нормы и точки отсчёта, создаёт свои стереотипы. Большое значение также имеют временное расстояние между соотносящимися художественными явлениями и контекст, в котором они рассматриваются. Ренессанс, например, можно считать новаторским течением по отношению к культуре Средневековья, но традиционным (хотя далеко не во всём) по отношению к античности. Модернизм, стремившийся перечеркнуть ре-

лизм и романтизм, оказался объектом отталкивания для постмодернизма. Так, опыт музыкального авангарда был усвоен современной музыкой, что позволяет исследователям рассматривать «авангардные взрывы и потрясения в качестве традиции искусства XX века» [53, с. 71] и говорить о перерождении авангардистских течений в «новый академизм» [69, с. 9]. В конечном счёте всякое течение зарождается как новаторское и постепенно оформляется в традицию, приобретая последователей, эпигонов и противников.

Борьба традиций и новаторства издавна пронизывала художественную жизнь общества, сопровождала развитие литературы, живописи, музыки, поэзии, а также рефлексию над ними – искусствоведение и критику. Взаимоотношения этих двух начал человеческой культуры прошли несколько стадий и имеют очень давнюю историю.

Первобытное творчество, искусство древних культур и фольклор можно отнести к начальной стадии развития этих взаимоотношений в художественной практике и субъективном осознании категорий традиции и новаторства. Данная стадия отличается господством дорефлективного традиционализма, погружённостью художественного творчества в стихию ритуализованного быта и отсутствием либо слабой выраженностью в нём личностного начала. Философ и культуролог М. С. Каган относит данные культуры к культурам традиционного типа и объясняет их специфику господством мифологического сознания, тем, что «мифология по самой своей природе претендует на абсолютность утверждаемого ею миропонимания, а значит, требует от каждого индивида безусловного принятия данной системы идей и чувствований и их передачи в неприкосновенном виде из поколения в поколение» [22, с. 336].

Яркий пример общества, жизнью которого руководит традиция, – первобытное общество. Распространённый в данном обществе культ предков ориентирует каждое новое поколение на опыт предыдущих поколений. Опыт предков не оспаривается и не обдумывается, а является руководством к действию, обычаем. Данный принцип распространяется на все стороны жизни, в том числе и на творчество.

Античность опиралась на представления об объективных законах красоты и гармонии и, исходя из них, установила понятие эстетической нормы. Появляются теоретические рассуждения о правилах творчества, которые считаются обязательными и непоколебимыми, но

возможно и привнесение индивидуальной неповторимости. Все названные черты определяют рефлексивный традиционализм античности и типологически сопоставимых с ней этапов развития восточных культур, а также преемственных по отношению к античности эпох европейской культуры вплоть до классицизма.

Отношение Средневековья к традиции как к норме, раз и навсегда заданной, не подлежащей изменению, самодостаточной и самовоспроизводящейся, определили религиозная картина мира и вера в непререкаемый авторитет Библии. Традиционализм средневекового общества и, в свою очередь, искусства определялся цикличностью восприятия времени. Это обусловлено и годовым циклом церковных праздников, воспроизводящих события из жизни Иисуса Христа, и характерными чертами аграрного общества, в котором жизнь человека очень тесно связана с жизнью природы. Повторяющиеся природные циклы формируют такую периодичность в сознании людей, в которой нет места развитию, новаторству, поэтому постоянное возвращение становится основой мировоззрения человека Средневековья. Такое общество отрицает новаторство в поведении людей и призывает следовать традиционным образцам. «Жизнь человека в традиционном обществе представляет собой постоянное повторение поступков, ранее совершенных другими. Неизбежно вырабатывается эталон, первообраз поведения, который приписывается первым людям, божеству, „культурному герою“. Повторение людьми поступков, восходящих к небесному, божественному прототипу, связывает их с божеством, придает реальность им и их поведению» [12, с. 106].

Важно отметить, что средневековый человек вообще не любил изменения, ему был ближе покой. Рассуждая об этом, Ж. Ле Гофф отмечает: «Средневековый человек интересовался не тем, что движется, а тем, что неподвижно. Он искал покоя – *quies*. Напротив, все то, что беспокойно, «искательно», казалось ему суетным – эпитет, обычно прилагаемый к этим словам – и немного дьявольским» [31, с. 105]. В средневековом обществе и искусстве существовала ориентированность на канон и уверенность, что новшество ведет к разрушению, упадку. Историк-медиевист А. Я. Гуревич отмечает, что термин «*modernitas*» («модернизм») понимался как отрицательный [12, с. 165]. Все, что не было связано с традицией, вызывало подозрение. По мнению М. С. Кагана, «в средневековой культуре понятие новаторства

было синонимом еретичности» [21, с. 39 – 42]. Поскольку истина не меняется со временем, то и само средневековое сознание ориентируется на прошлое. Даже историческое сознание не преодолевает этой неподвижности. Прошлое мыслится так же, как и современность, поэтому художники и поэты, описывая обстановку прошлого, использовали современные им нравы, обычаи и одежду.

Следование традициям в средневековом искусстве для художника было следованием законам, установленным божественной волей, которой он был полностью подчинён и вне которой исключалась всякая возможность творчества.

Так, композиторы средневековой культуры, создавая свои произведения, пользовались готовыми мелодическими моделями. Творчество византийского гимнографа или древнерусского распевщика выражалось в свободе комбинирования сложившихся попевок. Процесс музицирования рассматривался при этом как ритуал, приближающий к идеальному пределу, к вечности. Древнерусское знаменное пение было наделено мистической софийностью, таинственностью.

Ориентированность на систему правил и норм в древнем и средневековом искусстве эстетика связывает с понятием канона. Теоретическая разработка проблемы канона связана с именами А. Лосева, П. Флоренского, С. Булгакова, Ю. Лотмана, Н. Померанцевой, В. Бычкова. Сам феномен канона имеет глубокие корни вне искусства, в основах бытия человека и природы. Обращая на это внимание, В. Холопова с точки зрения психологии объясняет особенности восприятия канона его предсказуемостью. «Канон незаменим в качестве коммуникативной формы связи между человеком и искусством» [63, с. 66]. Понятие канона иногда используется как синоним традиции. Однако категория традиции охватывает гораздо более широкий круг явлений и распространяется не только на формально-содержательный уровень произведения, закон жанра, но и на стили целых эпох и сами механизмы сохранения и передачи художественно-эстетического опыта.

Итак, в обществе с традиционным типом культуры существенную роль играют миф и мифологическое сознание, которые способствуют созданию и сохранению традиции. Сохранение традиций зависит от соотношения индивидуальных и общественных ценностей. Традиционный тип культуры опирается на принцип доминирования коллективного художественного сознания над индивидуальным. В

искусстве и художественном сознании это является основой для создания канона. Традиция здесь выступает как своеобразный способ сохранения коллективного художественного опыта, на основе которого художник и любой человек, воспринимающий произведения искусства, может раскрыть собственное видение проблемы.

В эпоху Ренессанса изменяется направление развития духовной культуры: от теоцентрического к антропоцентрическому мировоззрению. Процесс секуляризации культуры повлиял и на отношение к традиции в искусстве. Постепенно исчезает традиционалистский пие-тет перед тайнами мироздания. Человек способен создавать, творить самого себя. По мнению Джованни Пико делла Мирандола, человек свободен и в этом заключается особенность его природы. Свобода выбора для человека заложена Богом. В работе «Речь о достоинстве человека» Мирандола пишет: «Тогда согласился Бог с тем, что человек – творение неопределенного образа, и, поставив его в центре мира, сказал: „Не даем тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определяешь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю“» [41, с. 249]. Так складывается представление о сильной и свободной личности, способной к творческому созиданию, о том, что мир предоставлен человеку для самостоятельного и свободного устройства своей судьбы.

Эпоха Ренессанса впервые взглянула на художника не как на искусного ремесленника, а как на вдохновенного творца. Оригинальность, изобретательность, новизну стали считать важным эстетическим достоинством художественного произведения. Традиция выступает здесь как жанровый канон, суть мастерства, а новаторство – как индивидуальная манера художника.

Если в период Средневековья человек стремится к покою, устойчивости, то в эпоху Возрождения жизнь пронизывает стремление к активной деятельности, творчеству. В этих условиях художественное сознание ориентируется не столько на традицию, сколько на создание нового, созвучного времени и мироощущению творца.

Само понятие «возрождение» связывалось с возвращением античных традиций. Античность являлась «объектом страстной но-

стальгии» [37, с. 40], тем идеалом, к которому обращались многие поколения деятелей эпохи Возрождения. Однако первоначально, в XIV – начале XV в., античность воспринималась не столько как образец, сколько как стимул к поиску, познанию того, что было утрачено, оказалось забытым. Изменение жизни и мира диктует необходимость возвращения к античному наследию как к некоему идеалу.

Таким образом, Ренессанс распространил на отношение к традиции свой главенствующий принцип личной свободы, а обратившись к античности, ввёл представление об историчности традиции и её свободном выборе. Просвещение позже продолжило эту тенденцию, однако оно ограничило возможность выбора критериями разумности и целесообразности.

Художественное сознание XVII в. было пронизано противоречиями, возникающими вследствие того, что продолжался переход к культуре нового типа, начатый Возрождением. В Новое время складывается цивилизация, основа которой – научно-технический прогресс. Постепенно уходит в прошлое феодальный уклад жизни. Человек рассматривается как свободный товаропроизводитель. Формирование буржуазной культуры способствует обособлению индивида, появлению противоречий между личностью и обществом, что отличает новый уклад жизни от традиционного, характеризующегося единством индивидуального и общественного. В Новое время традиция не занимает такого важного места, как ранее, что, несомненно, способствует появлению иного типа культуры и художественного сознания.

Период утверждения буржуазной культуры отмечен изменчивостью, динамичностью в практической деятельности и жизни человека в целом. В связи с этим формируется понимание ценности настоящего времени, что также ведет к разрушению традиционной системы, основанной на преклонении перед прошлым.

В Новое время человек выступает свободным, не связанным корпоративными рамками. «Теперь, чтобы идентифицировать себя с определенными культурными и социальными группами, требуется сделать выбор, т. е. самому избрать круг ценностей, наиболее созвучный собственной индивидуальности» [25, с. 10]. Данная тенденция способствует формированию авторского стиля в области художественного сознания.

Еще одна отличительная черта художественного сознания Нового времени, как отмечает О. А. Кривцун, – богатство накопленных

художественных традиций. Художников вдохновляет не только окружающий мир, но и творчество. «Творчество вдохновляется творчеством. Приемы художественного творчества эволюционируют уже не только под влиянием социальных или культурных факторов, а под влиянием самого состоявшегося художественного опыта» [25, с. 10]. Многообразии накопленных традиций, отягощённость современного эстетического сознания колоссальным опытом предшествующих веков особенно отличают эпоху постмодерна, о чём будет сказано ниже.

Нельзя говорить о едином стиле XVII столетия. Особенностью искусства Нового времени является то, что художественные стили не приходят на смену друг другу, а сосуществуют. Многообразие стилей, возникших в XVII в., можно объяснить отсутствием единого художественного идеала, который охватывал бы собой основную идейную проблематику эпохи. В искусстве XVII столетия возникают два стиля, совершенно различных по своим устремлениям и принципам формообразования, – барокко и классицизм.

Ориентация на традиции прошлого в художественном сознании классицизма отнюдь не была подражанием, а существовала как явление современное. С одной стороны, идеалом для этого стиля служили художественные традиции античности и Возрождения, а с другой – классицизм был созвучен времени и отражал духовные потребности XVII в. Возникновение этого стиля, ориентирующегося на античное наследие, В. Н. Прокофьев связывает как с идеализацией прошлого, так и со стремлением изменить современный мир. Анализируя произведения Пуссена, В. Н. Прокофьев отмечает, что основу его творческой концепции составляет мечта об идеальном мире, некогда бывшем на земле [52, с. 43].

Искусство барокко приходит к тому, что старое, нормативное, каноническое искусство перестаёт быть незыблемым авторитетом. Необходимость соблюдения правил ставится под сомнение. «По особому усмотрению композитором могут быть допущены исключения ко всякому правилу», – утверждает Джулио Каччини (Цит. по: Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М. : Совет. композитор, 1990, С. 21). Показательно, что в постмодернистских диалогах с искусством прошлого барокко занимает одно из заметнейших мест. В музыке примерами могут быть полистилистические сочинения А. Шнитке, произведения А. Кнайфеля, Р. Щедрина, Э. Денисова и др. Искусствоведы (например, М. Лобанова) также ча-

сто сравнивают нынешнее переходное состояние музыкального искусства с культурой эпохи барокко.

Начиная с предромантизма и романтизма господство традиционалистской установки окончательно приходит к концу. В начале XIX в. существенно меняются общественная жизнь, её проблемы и ритм. С возникновением романтизма борьба между традициями и новаторством вновь обостряется. Во Франции классицизм, превратившись к этому времени в «безжизненную догму», утратив свое содержание, уже не отвечал требованиям современников. Романтизм противопоставил рациональному началу эмоциональное, переключив внимание на человека чувствующего.

Характеризуя выработанный романтизмом подход к традиции, Г. Гадамер пишет: «Романтизм мыслит традицию как противоположность разумной свободе и усматривает в ней историческую данность, подобную данностям природы. И уже независимо от того, стремятся ли её свергнуть или сохранить, она предстаёт при этом абстрактной противоположностью свободному самоопределению, поскольку не нуждается в разумных основаниях и выступает как некая самоочевидность» [10, с. 334]. Таким образом, для романтизма традиция превратилась в объективный фактор, проявляющийся помимо человеческой воли и подчиняющийся логике развития культуры. Романтик существует внутри традиции и меняется вместе с ней, увлечённый её неуправляемой стихией. Понятие традиции романтизм также связывает с народной культурой, национальной стариной, фольклором. Суммируя нововведения романтиков в понимании и отношении к традиции, Е. Шацкий отмечает: «1) Романтики сделали традицию обязательной темой общественной мысли; 2) лишили консерваторов монополии на традицию, создали формулу, по которой каждая программа могла найти подтверждение своей обоснованности в истории; 3) способствовали десакрализации понятия традиции – традиций много, нужно выбирать между ними, изучать прошлое, чтобы знать – какие из них настоящие» [69, с. 241]. В творчестве традиция перестаёт быть обязательной абстрактной нормой, которой надо следовать. Фридрих Шиллер в своей знаменитой статье «О наивной и сентиментальной поэзии» высказывает мысль о невозможности быть традиционным в современную эпоху. Возникший в это время новый тип соотношения традиции и новаторства давал художнику невозможную

прежде меру свободы, а романтизм стал «первым провозглашением и осуществлением антитрадиционалистского принципа» [23, с. 497].

Реализм XIX в. был близок в понимании традиции к Просвещению, но ввёл свой критерий для её выбора – соответствие принципу адекватного отражения конкретной реальности.

Проблема традиции и новаторства в XX в. особенно актуальна. Нарушается гармония между идеей преемственности, наследования предыдущего опыта и желанием начать с «чистого листа». XX век был отмечен грандиозным сломом традиций предшествующей исторической эпохи. Это столетие явилось одновременно и заключительным этапом Нового времени, и переходной эпохой, и началом ещё не оформившейся новой стадии в истории мировой культуры.

В XX в. концепция традиции оказалась очень сложной, неоднозначной и изменчивой благодаря осознанию переломности эпохи. Ощущение обрыва «нити времён» было вызвано многими факторами: открытиями естественных наук, перевернувшими прежние представления о мире; социальными катаклизмами и революциями; появлением новых технологий и информационным взрывом; исчерпанностью гуманистического и позитивистского мировоззрения; «истончением духовных оснований культуры» (по словам В. В. Бычкова). Большую роль сыграло и явление, которое Х. Ортега-и-Гассет определил как «восстание масс» [49, с. 230]. Став активной политической, социальной и культурной силой, массы нарушили существовавшее соотношение между динамичной элитарной культурой и консервативной низовой и оказались сотворцами культуры нового образца, разрушающей традицию. Появление массовой культуры вело к угасанию идей гуманизма. «Демократизация» в широком смысле слова разрушала высокий канон, традицию, целостность и гармоничность мировосприятия, привносила низовую стихию.

Жиль Липовецки называет формирующуюся культуру XX в. «индивидуалистской», основу её составляет импровизация. Утверждение индивидуализма создает условия для возникновения негативного отношения к традициям, способствует появлению культа новаторства. «Новизна, – пишет Ж. Липовецки, – вот тот инструмент, которым вооружено индивидуалистское общество, чтобы бороться с застоем, повторами, единством мнений, верностью столпам искусства и самим себе ради свободной, раскованной плюралистической культу-

ры» [35, с. 132]. В данном обществе индивид «сосредоточен на себе», он чувствует себя свободным в создании произведения.

XX век стремился к ломке и пересмотру традиций. Переломность эпохи вызвала ощущение новизны мира, необходимости начать историю как бы с нуля. Отстаивая позиции авангардистского искусства, Т. Адорно пишет, что «в нетрадиционалистском по преимуществу обществе эстетическая традиция априори является сомнительной. Авторитет нового – авторитет исторически неизбежного» [1, с. 361]. В условиях отказа от канонической системы мышления в культуре художники получили исключительное право на эксперимент. Появились новые представления о каноне и свободе творчества, новое отношение к наследию прошлого. Единство традиции, обязательное для любой культуры, в XX в. предстаёт в необычном облики. Традиция не дана как целостность, она подвергается сложнейшим перестройкам, сознательной реконструкции, деформации и возрождению. Атмосфера культуры лишает художника изначально данной гармонии традиции и новаторства. Проблема их соотношения решается заново в каждом акте художественного творчества. Это отвечает самой культурной ситуации столетия, полифоничности мышления, историзации сознания, стремящегося охватить все эпохи и стили прошлого и современности.

В целом в истории культуры античность, Средневековье, Новое время и XX век выделяются как глобальные эпохи, на границах которых происходила резкая и кардинальная переориентация идеологической и эстетической системы. Это имело разные причины – изменения в культурной сфере, общественной жизни, религиозных воззрениях, философии, эстетике и художественной практике. Одна из закономерностей здесь – общее развитие от культуры традиционного типа, где господствует принцип канона, к индивидуально-личностному типу культуры, ориентированной на новаторство. В смене исторических эпох обнаруживается и другая закономерность – периодичность чередования культур, опирающихся на традицию, норматив и на нарушение традиций: каноничность средневекового искусства сменяется ренессансной творческой свободой, ориентация на строгие нормативы в классицизме – романтическим революционным ниспровержением традиций. На параллельное существование этих двух закономерностей в искусстве обращает внимание В. Холопова [63, с. 66].

Каждая следующая эпоха или художественное течение по-своему переосмысляет опыт предшественников. Они заимствуют и преобразуют его достижения, частично или полностью отказываются от этого опыта, но практически никогда не повторяют его буквально и поэтому всегда являются новаторскими по отношению к прошлому, чтобы потом стать «точкой отталкивания» для потомков, следующего поколения новаторов. Возможно, эту цикличность имеет в виду М. С. Каган, связывая приверженность новому или старому с разным возрастом человека.

Характерно, что господство традиции сохранялось на протяжении большей части истории человечества. «Я не могу не напомнить, что огромный период в истории мировой культуры мы называем „традиционным“», – говорит Каган [21, с. 39 – 42]. Проблема же новаторства актуальна в течение последних двух столетий. На это обращают внимание и философы, и искусствоведы, объясняя повышенный интерес к традиции, сюжетам, образам прошлого в эпоху постмодернизма. Определяя характерные приметы композиторского творчества последних десятилетий, Т. Чередниченко отмечает возврат композиции в конце XX в. к «ановационному времени» и пишет, что «сочинение музыки из сотворения небывалого превратилось в размещение имеющегося» и это даёт возможность для «метафорических переключек, аналитических неожиданностей, образных парадоксов» не меньше, чем «творческая гонка за новым», тем более «в музыке... устойчиво преобладало первое (размещение имеющегося. – А. Д.)» [66, с. 282 – 283].

Понятие традиции исторично, относительно, подвижно, легко переходит с одного явления на другое, может сужаться и расширяться. Конкретные традиции могут объединяться по принципу основополагающих признаков и составлять более широкую парадигму. Так, соотношения рационального и иррационального, реального и вымышленного позволяют реализму войти в общий ряд с классическим и просветительским искусством, а модернизму – с романтизмом и барокко. Сравнивая различные идейно-эстетические направления с точки зрения обращённости к будущему или прошлому, тоже можно увидеть сходство.

Внутреннюю логику каждого периода развития культуры и искусства во многом определяет ответ на вопрос «Как соотносятся в

нём „старое“ и „новое“?» Доминирующая в той или иной культуре концепция традиции выражает её самосознание, точку зрения данной культуры на своё место в истории цивилизации. В истории культуры наблюдается различная степень ориентации на традицию – как в социальной жизни, так и в художественном сознании. Как говорилось выше, известны общества с традиционной культурой, ориентирующиеся во многом на опыт предков. Ориентация на традицию в искусстве, существующая в условиях традиционной культуры, связана с доминированием коллективного художественного сознания над индивидуальным.

Проблема ориентации мастеров на художественное наследие прошлого актуальна для различных эпох. Нередко художники вели спор о возможности заимствования идей у великих предшественников. Большинство мастеров говорили о возможности обращения к наследию лишь в том случае, если при создании произведения заимствуется не только форма, а прежде всего присутствует единство устремлений, некоторое внутреннее сходство, поскольку следование традиции – это не копирование форм прошлого. Обращение к традиции предполагает осмысление последующими поколениями её содержания, поэтому не исключено, что это содержание может отличаться от первоначального. Художник, обращающийся к традиции, интерпретирует её содержание, обогащает традиционное индивидуальным, неповторимым, присущим именно данному художнику.

Разнообразие опыта, накопленного искусством, создает для художника XX в. возможность выбора традиций, который в области художественного сознания обусловлен типом существующей культуры. Традиция получает новую жизнь в том случае, когда складывается социальная потребность, для удовлетворения которой эта традиция привлекается.

Основу каждой традиции составляет определенная система ценностей. На наш взгляд, путем обращения к традиции восполняется потребность именно в той системе ценностей, которая заложена в данной традиции. Со временем утверждаются, становятся долговечными те традиции, системы ценностей которых соответствуют иерархии ценностей, существующей в обществе.

Нередко в переходный период традиции предшествующей эпохи отвергаются, а интерес вызывают более давние и иногда забытые

традиции. Так, отталкиваясь от романтизма, неоклассицизм в музыке начала XX в. возрождает формы барочного музицирования, для творчества постмодернистского периода характерен отказ от радикального новаторства второй волны авангарда в пользу интереса к ренессансным, средневековым традициям, происходит новое «открытие» романтизма.

Искусству периодов угасания старого и зарождения нового свойственно смешение стилей (эkleктика). На стыке эпох художественный опыт предшествующих поколений способствует решению новых задач. Традиция может выступать в качестве источника новаторских идей. Новые стили появляются на основе синтеза старых.

Осмысленное обращение к традициям прошлых эпох свидетельствует о сложившемся историческом сознании, так как интерес к традициям предков возникает как стремление осознать свое место в истории. Художник, интерпретирующий произведения предшественников, стремится приобщиться к многовековой традиции искусства и одновременно осознать свою индивидуальность.

В художественное сознание XX в. входит большой диапазон художественных традиций различных эпох. Эти традиции не только оцениваются как значимые, но и активно используются художниками. Появляются различные интерпретации художественных традиций прошлого. Идеологическое и социальное расслоение культуры, общества способствует возникновению традиций, не только отличающихся друг от друга, но и иногда противоречащих друг другу. В художественном сознании XX в. отмечается существование традиций элитарного искусства. Так, произведения некоторых мастеров начала XX в. уже вошли в традицию, но эта традиция остается признанной лишь небольшой частью общества. Хосе Ортега-и-Гассет, анализируя состояние искусства первой половины XX в., писал: «Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое: новое искусство обращается к особо одаренному меньшинству» [48, с. 232]. Взаимоотношения элитарного и массового искусства часто понимаются как взаимодействие индивидуального, нетрадиционного, новаторского и общепонятного, общепринятого, традиционного.

Новое искусство, и не только элитарное, не всегда понимается современниками. Для того чтобы прояснить этот вопрос, необходимо рассмотреть проблему влияния традиции на восприятие произведений искусства.

Традиции оказывают влияние на восприятие произведений искусства, так как художественное сознание формируется под воздействием объективных общественных процессов своего времени и определяется ими и это распространяется на отношение к интерпретируемому искусству. Известно, что оценки произведений искусства менялись от эпохи к эпохе. Например, в эпоху Возрождения появляется негативная оценка средневекового искусства. Это мнение сохраняется и в дальнейшем, до начала XIX в., когда средневековое искусство заинтересовало романтиков. Существенно, что интерпретация признанных в обществе произведений искусства также меняется с течением времени. «Современный наблюдатель не только видит по-иному, но и видит иное» [10, с. 196].

Понимание связано с осовремениванием изображённого, так как под влиянием изменяющихся традиций начинают открываться новые смыслы. К проблеме понимания произведений искусства обращались Г. Гадамер, Ф. Шлейермахер. Шлейермахер считал, что необходимо восстановить «первоначальную направленность произведения», так как оно было создано в определенной среде, без которой его воспринимать достаточно сложно. Вырванное из привычной среды произведение теряет свое первоначальное значение. Гадамер, анализируя эту идею, отмечал, что восстановить начальные обстоятельства практически невозможно, так как «восстановленная, возвращенная из отчуждения жизнь не тождественна жизни изначальной» [10, с. 15]. Учёный заявляет о необходимости определенного промежутка времени между созданием произведения искусства и его восприятием, называя это явление «отстоянием». Истинное значение произведения оказывается недоступным вследствие влияния на зрителя предрассудков данной социокультурной ситуации. По прошествии времени произведение становится доступно для восприятия, зритель воспринимает его действительное содержание. Гадамер утверждал, что «объективное познание достижимо лишь при наличии определенной исторической дистанции» [10, с. 196]. В данном случае он подчеркивает влияние традиции на сознание зрителя-современника, так как подняться над традиционными установками эпохи чаще всего становится возможным лишь для творца. Мнение о произведении возникает исходя из представлений, складывающихся на основе общения с искусством прошлого. Каждое новое произведение зритель сравнивает с извест-

ными ему ранее. Здесь можно вспомнить мысль о коммуникативной функции канона, высказанную В. Холоповой. Сравнение с прошлым опытом, с одной стороны, может препятствовать восприятию новаторского, с другой стороны, нередко помогает выявить истинные достоинства произведения, осознать его современное значение.

Вопросы для контроля

1. Раскройте особенности представлений о традиции и новаторстве в искусстве, характерные для разных эпох.
2. В какой исторический период впервые и почему новаторство было осознано как важнейшее эстетическое качество художественного произведения?
3. В чём состоит особая актуальность проблемы традиции и новаторства в XX в.?
4. Каким образом традиции оказывают влияние на восприятие произведений искусства?
5. Приведите собственные примеры соотношения традиционного и новаторского в произведениях искусства разных эпох.

§ 3. Постмодернизм как эстетическая теория второй половины XX в.

Процессы, происходящие в культуре последней трети XX и начала XXI в., коренным образом преобразили характер эпохи. Изменения картины мира нашли своё отражение в теоретических работах и художественной практике постмодернизма. Трудности исследования заключаются в том, что постмодернизм – реальный и незавершённый процесс современной культуры. Философская теория постмодернизма имеет устойчивую тенденцию к расширению дискурсивного поля, характеризуется семантическим и категориальным многообразием, в постмодернистской рефлексии невозможно констатировать единство. Тем не менее сложились устойчивые характеристики этого явления, выделился ряд влиятельных теоретиков постмодернизма, постулирующих теоретический отход не только от классической, но и неклассической традиций философствования, определился корпус текстов.

Прежде всего следует обратиться к возникновению самого понятия «постмодернизм». Это слово имеет достаточно давнюю историю. В 1917 г. немецкий писатель и философ Р. Панвиц в книге «Кри-

зис европейской культуры» впервые употребил словосочетание «постмодернистский человек». Несколько позже, уже в 1934 г., литературовед Ф. де Онис в «Антологии испанской и латиноамериканской поэзии» использует термин «постмодернизм», имея в виду реакцию на литературный модернизм. В середине 30-х гг. XX в. это слово ещё остаётся не востребовавшимся, так как никем не связывается с культурным состоянием в целом. Первым культурологический смысл этому понятию придаёт А. Тойнби в своей книге «Изучение истории» 1947 г., обозначая им конец западного господства в религии и культуре. Временем широкого распространения понятия «постмодернизм» в Западной Европе стали 1960 – 1970-е гг. Политические, культурные, художественные события конца 1960-х гг. становятся благодатной почвой для выдвижения концепций «конца современности». Американский критик Л. Фидлер в 1969 г. в статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы», критикуя модернистов Д. Джойса, М. Пруста, Т. Элиота, призывает стереть границы между элитарным и массовым искусством и определяет свою позицию словом «постмодернизм». В начале 1970-х гг. возникает понятие «постмодернистская теология», широко используемое в работах Х. Кокса, американского теолога, пишущего о проблемах религии в Латинской Америке. Термин «постмодернизм» обрёл свою популярность во второй половине 1970-х гг. благодаря американскому архитектору Ч. Дженксу, применившему его в своей книге «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) для обозначения частичного возврата к традициям, отхода от экстремизма модернистов и акцента на коммуникативной роли архитектуры. Многочисленные трактовки этого понятия обнаруживали тенденцию к расширению смысла постмодернизма. В конце 1980-х гг. немецкий писатель-богослов Х. Кюнг определил «постмодернизм как новое всемирно-историческое состояние» [29, с. 223].

Наука последних двух десятилетий понимает этот термин предельно обобщенно, как своеобразный мировоззренческий «код современности», как «широкое культурное течение, в чью орбиту... попадают философия, эстетика, искусство, наука» [32, с. 350].

Несмотря на все различия и разногласия во взглядах на рассматриваемое явление, концепция постмодерна в разных видах искусства и науки возникает почти одновременно, и это указывает на своевременность и адекватность понятия общему положению вещей в куль-

туре. Подтверждением служит книга Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», где им рассматриваются общественно-научно-социологические законы «постсовременности». Лиотар мыслит постмодерн как «main-stream» общественного сознания конца XX в. По мнению Лиотара, этот термин обозначает «состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века» [34, с. 63]. Именно это определение стало базисом для последующего развития концепции постмодерна.

Западные политологи трактуют постмодернизм как символ постиндустриального общества. В философии это утверждение постметафизики, пострационализма, постэмпиризма. Точные науки видят в нём стиль постнеклассического мышления. Искусствоведение рассматривает постмодернизм как новый художественный стиль, который отличается от модернизма «возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии» [32, с. 351], неизбежной вторичностью материала, сознательным применением цитирования и принципа игры, ироническим переосмыслением традиций.

Параллельно с определением нашего времени как времени постмодерна происходит формирование постмодернистской терминологии, теоретической базы. Философско-теоретическую основу постмодернизма составили идеи французского постструктурализма и постфрейдизма, итальянской семиотики, американского неопрагматизма. Это труды Ж. Делёза, Ф. Гваттари, Ж. Деррида, У. Эко, Р. Рорти, Ю. Кристевой, а также Р. Барта, М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Бодрийера, Ж. Батая. Большинство их наблюдений относится к литературе и тексту как её продукту.

В отечественную науку постмодернистская теория пришла с некоторым опозданием – только в 1980-е гг., но начала активно развиваться. Хотя многие постмодернистские идеи и понятия заимствовались из западной культуры, специфика культурной, политической, художественной ситуации в России требовала их собственных интерпретаций. В разных видах искусства выявлялись свои оттенки, складывались свои особенности осмысления и официального признания. Среди отечественных исследователей постмодернизма следует назвать В. Бычкова, И. Ильина, В. Курицына, Н. Маньковскую, В. Подорогу, М. Эпштейна, А. Якимовича.

Они исследуют проблематику постмодерна на примере философии, живописи, кинематографа, литературы. Базовые критерии постмодернистской поэтики, формулируемые теоретиками этого направления, – диалогизм, ритуальность, асубъективность («смерть автора» по Р. Барту), интертекстуальность, упрощение языка, принцип игры, хаотичность, деиерархичность составляющих и т. д.

Несмотря на всё увеличивающееся число работ, в научной литературе на сегодняшний момент не существует единого взгляда на постмодернизм. Разногласия касаются вопросов терминологии, хронологии, исторической роли и сущности явления, соотношения постмодернизма с его непосредственным предшественником – модернизмом. Рассмотрим некоторые из них.

Термин «постмодернизм» многим кажется не очень удачным и, в силу отсутствия временной дистанции, изменчивости картины современной действительности, неокончательным. Приставку «пост» здесь можно трактовать и как хронологическое уточнение (следующий за модернизмом), и как отрицание модернизма, противопоставление ему, и как его продолжение. Обращаясь к понятию «постмодернизм», необходимо уточнить вопрос о его соотношении с понятием «постмодерн». Эти слова часто употребляются как синонимы. Термин «постмодерн» невольно отсылает к модерну – «после модерна». Однако понятие модерна в отечественной традиции связано с художественным стилем в искусстве рубежа XIX – XX вв., а в западном искусствознании имеет несколько иной смысл. Надежда Борисовна Маньковская предлагает различать термины «постмодерн (postmoderne) – ревизия философских основ модернизма, постмодернизм (postmodernisme) – пересмотр искусства модернизма, постмодерность (postmodernité) – закат героического начала в современной жизни» [40, с. 144]. Таким образом, понятие постмодернизма относится непосредственно к искусству, постмодерн – понятие, более характерное для западной культуры и философии, а постмодерность – наиболее широкое понятие, определяющее характер современного культурно-цивилизационного этапа истории.

Согласно хронотипологии, предложенной В. Бычковым, постмодернизм представляет собой последнюю из трёх стадий развития *пост*-культуры (авангард, модернизм, постмодернизм) и характеризуется как «новый этап художественно-эстетической деятельности, не-

кое глобальное интеллектуально-художественное поле событий, когда в пространстве *пост-культурного* (или межкультурного, т. е. переходного) вакуума реализуется ситуация принципиально *игровой, ироничной ностальгии* (выделено В. Бычковым. – А. Д.) по всей ушедшей культуре, включая и авангард с модернизмом. Как последние и наиболее близкие этапы» [8, с. 293].

Одной из главных является проблема хронологических границ в теоретических работах, посвященных исследованиям постмодернизма как периода развития культуры и диалектике отношений модернизм – постмодернизм. Так, время утверждения принципов постмодернизма относят к 1940, 1950, 1960, 1970 и даже 1980-м гг. Существенно здесь прежде всего то, какой именно вид искусства берётся за основу. Будучи первоначально употреблён по отношению к архитектуре, термин «постмодернизм» обрёл окончательные «права гражданства» в литературоведении и в дальнейшем оказался спроецирован на живопись, музыку, кинематограф, заметно теряя при этом свою смысловую чёткость и временную определённость. Но и по отношению к какому-либо одному виду искусства нет единства мнений. Рассуждая об этом, А. Соколов сравнивает разные точки зрения: «Если, к примеру, И. Стоянова делает акцент на постмодернистских тенденциях в музыке 80-х годов, связывая их с „концом эпохи манифестов“ и „упадком догматических систем и коллективных движений“, то К. Батлер употребляет термин „постмодернизм“ применительно к сериальной школе 50 – 60-х годов, то есть занимает, на первый взгляд, прямо противоположную позицию» [59, с. 183 – 184].

Признавая всю условность указываемых временных рамок, временем возникновения и утверждения постмодернизма следует считать три последних десятилетия XX в. Именно в этот период появляются первые публикации на тему постмодернизма в науке, философии, филологии, социологии, складывается художественная практика постмодернизма в разных видах искусства, формируется соответствующий искусствоведческий аппарат осмысления этого явления и специфика зрительского восприятия.

Определение хронологических границ постмодернизма зависит и от взгляда на его соотношение с модернизмом. Выявление соотношения между этими понятиями становится одним из принципиальных вопросов философии, культурологии, искусствоведения и литерату-

роведения, поскольку проливает свет на ряд явлений культуры XX в, скрывающихся за ними. Применительно к работам отечественных и западных исследователей литературного процесса XX в. не представляется возможным выделить единую точку зрения на проблемы толкования содержаний понятий «модернизм» и «постмодернизм» и определения границ этих понятий в искусстве XX в.

Существующие суждения можно обобщить следующим образом: есть концепции постмодернизма как взлета или падения модернизма и есть представления о нём как об эстетике переходного периода, готовящей замену устаревших художественных форм новыми, как это уже не раз происходило в истории культуры. Модернизм и постмодернизм трактуются то как явления, принадлежащие к одной стадийной общности, то как принципиально различные и даже противоположные явления.

Основания для интерпретации постмодернизма как «упадка модернизма» – его отказ от иерархии ценностей в пользу их деконструкции; исчезновение веры в прогресс; ирония, превратившаяся в универсальный художественный принцип. Если идеалом модернизма была свобода самовыражения художника, то постмодернизм предпочитает индивидуальной свободе возможность манипулирования чужими художественными кодами. Отсюда и провозглашение «смерти автора» (Р. Барт), создание негативного образа постмодернизма как «эстетики симулякра», заменившей оригинальность подобием, искусство – рекламой, кичем (Ж. Бодрийяр). Американский культуролог И. Хассан называет постмодернизм крайним проявлением модернизма, полностью порвавшего с традицией и превратившегося в металитературу, а затем и в антилитературу. По его мнению, постмодернизм, отражая нигилистическое мировоззрение, основывается на принципах случайности, прерывности и разрозненности и провозглашает грядущий апокалипсис. В его арсенале главным образом не формы, а антиформы, искажающие реальность, выворачивающие её наизнанку, – бурлеск, гротеск, пикареска, готика. Если модернизм дегуманизировал искусство, то постмодернизм свидетельствует о денатурализации планеты и конце человека [75, с. 17]. В своей апокалиптической трактовке явлений, привнесённых постмодернизмом, американский учёный близок взглядам В. В. Бычкова.

Сравнивая черты эпохи модернизма и постмодернизма, Хассан приходит к выводу, что урбанизм, технологизм, дегуманизм, примитивизм, эротизм, антиноминализм, экспериментализм постепенно трансформировались в хаос, анархию, множественность, фрагментарность, информационный взрыв, компьютеризацию, антиэлитарность, антиавторитарность, энтропию, абсурд, уход в экзистенцию, спонтанность, извращённость, контркультуру, дискретность, метафизичность, игру и фантазию. Всё это является свидетельством окончательного разрыва постмодернизма со всякой нормативностью, преемственностью и традицией.

Однако в работе «Расчленение Орфея» Хассан рассматривает признаки модернизма и постмодернизма как оппозиционные: закрытая и открытая форма, целенаправленность и свободная игра, замысел и случай, иерархия и анархия, логос и молчание, завершённость и длящийся процесс, тотализация и деконструкция, присутствие и отсутствие, центрирование и рассеивание, жанровые рамки и текст, метафора и метонимия, чтение и письмо, означаемое и означающее [76, с. 73].

Ряд исследователей трактует постмодернизм как продолжение и модификацию модернизма. Например, с точки зрения отечественного исследователя современной культурной ситуации А. Якимовича, «и в основе авангардизма начала XX века, и в основе постмодерна его конца лежит... сверхмиф западной культуры – идея всесильного и... сверхъестественного Духа, который властвует над миром, умея его отрицать и „про-свещать“ самым немилосердным образом, и умея столь же немилосердно отрицать себя самого, жертвовать собой, и тем самым окончательно подтвердить свою абсолютность и свою власть» [74, с. 245]. Таким образом, и модернизм, и постмодернизм, согласно данному взгляду, принадлежат к одной стадияльной общности и выступают наследниками идей эпохи Просвещения.

Придерживаясь взгляда на постмодернизм как на «модернизм в квадрате», «редактируемый модернизм», Ж.-Ф. Лиотар относит его к одному из циклов модернизма и считает, что после него наступит новый этап. Это произойдёт благодаря тому, что внутри самого модернизма происходит постоянная полемика, идут поиски нового в отталкивании от предыдущего. Как пишет Лиотар, «произведение может стать модернистским, только если оно сначала является постмодер-

нистским. Таким образом понятый постмодернизм представляет собой модернизм не в конечном, а в начальном состоянии, и это состояние постоянно» [34, с. 45]. Кризис модернистского искусства привел к его самокритике и обновлению за счет обращения к традиции, гибридности используемых художественных кодов, эпатажа, сближения с массовой культурой. Так описывает современную ситуацию У. Эко, отмечая, что, разрушив и отменив образ, модернизм приходит в тупик. Концепция Эко основана на идее «современности прошлого» [70, с. 92].

И, наконец, постмодернизм понимается как переходный тип искусства, как совокупность альтернативных вариантов развития. С этой точки зрения постмодернизм – не преемник и не враг модернизма, но компенсация конца новаторских утопий, эстетика постреволюционного примирения. По словам Ч. Дженкса, «постмодернистский взгляд на мир отличается тем, в чем его предшественники не могли признаться себе – в принадлежности к могущественному среднему классу, неумолимо меняющему мир одновременно деструктивным и конструктивным способами. Все авангарды прошлого верили, что человечество куда-то идет. Они видели свой долг и удовольствие в том, чтобы открывать новые земли и следовать, чтобы люди пришли туда вовремя. Поставангард верит, что человечество одновременно идет в разных направлениях. Некоторые из них надежнее других, и долг постмодерна – быть гидом и критиком» (Цит. по: Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000. С. 148).

По-видимому, нельзя согласиться ни с тем, что постмодернизм – это всего лишь модификация модернизма, ни с тем, что это принципиально новое направление. Истина, как всегда, лежит где-то посередине. Отношения между ближайшими традициями, как правило, строятся на основе общих принципов наследования, отталкивания и преобразования. Предыдущая традиция в том или ином виде обязательно присутствует в последующей, тем самым сохраняется некая закономерно организованная общая линия художественного процесса. Характерно, что преемственность между модернизмом и постмодернизмом прослеживается именно там, где сохраняется интерес к традициям прошлого.

Большинство исследователей считают постмодернизм порождением кризиса культуры и цивилизации именно XX в. Однако эта точ-

ка зрения оспаривается положением о том, что любая кризисная эпоха рождает культуру с типологическими параметрами постмодернизма как универсального фактора преодоления кризиса и, следовательно, постмодернизм – явление трансисторическое. Этому мнению придерживается У. Эко, считая, что у любой эпохи есть свой постмодернизм. В «Заметках на полях „Имени Розы“» известный писатель отмечает: «Каждая эпоха подходит к порогу кризиса, подобного описанному Ницше в „Несвоевременных размышлениях“, там, где говорится о вреде историзма. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (однако в данном случае я беру и авангард как метаисторическую эпоху) хочет откреститься от прошлого... Авангард разрушает, деформирует прошлое... Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста. Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку им выработан метаязык, описывающий его собственные невероятные тексты (т. е. концептуальное искусство). Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [70, с. 94].

Среди наиболее парадоксальных точек зрения, касающихся постмодернизма, выделяется концепция М. Эпштейна, для которого русский постмодернизм представляется синонимом не только советской, но и всей русской культуры Нового времени. В своей работе «Истоки и смысл русского постмодернизма» Эпштейн пишет: «Постмодерные слои русской культуры залегают глубже, чем позволяет увидеть ограниченный масштаб XX века – они уводят туда же, где коренится сам коммунизм, к специфике российской истории и ментальности. Именно то, что делает постмодернизм зрелым выражением многих коммунистических тенденций, заставляет отодвинуть его начало вглубь российской истории, точнее, обнаружить его типологическую соотнесенность с теми особенностями российского уклада жизни, которые не имеют ясного временного измерения, относятся к числу культурных универсалий, или, если угодно, архетипов... То, что оказалось новостью для Запада и стало обсуждаться в 1970 – 1980-е гг.: вездесущность симулякров, самодовлеющее бытие знаковых систем, заслоняющих и заменяющих мир означаемых, – в России существовало по крайней мере с петровского времени» [72, с. 176].

Согласно этой интерпретации постмодернизм выступает как художественная и культурная стратегия. Таким образом, в любом произведении (например, в «Евгении Онегине») можно выявить черты постмодернистского проекта. При всей полемичности высказываний Эпштейна его работы внесли существенный вклад в формирование теоретической базы и определение специфики отечественного постмодернизма.

Нельзя не согласиться с тем, что элементы постмодернистской поэтики встречаются в мировой литературе и искусстве разных эпох. Но, несмотря на безусловную авторитетность и значимость приведённых выше суждений, следует признать, что как система, имеющая определенную целостность, постмодернизм сформировался только в современном литературном процессе, захватив затем другие виды искусства. Именно такое представление о постмодернизме закрепилось в отечественной традиции литературоведения, эстетики и философии.

Так, В. В. Бычков, рассматривая модернизм и постмодернизм наряду с предшествующим им авангардом как закономерно сменяющие друг друга «хронотипологические стадии развития *посткультуры*», указывает на различия в их основных мировоззренческих, эстетических установках. Здесь понятия «модернизм» и «постмодернизм» применяются к конкретным историческим этапам развития мировой культуры, которые соответственно логике развития культурного процесса следуют один за другим. При данном варианте трактовки проблемы модернизм и постмодернизм, следующие разным идейно-философским и художественно-эстетическим принципам, соотносимые во времени, но концептуально далекие, оказываются включенными в парадигму «модернизм» – «постмодернизм» – «постпостмодернизм» (Н. Б. Маньковская). Таким образом, одна художественно-эстетическая система закономерно приходит на смену предшествующей, «старые» художественные принципы планомерно заменяются «новыми». При этом вектор идейных и эстетических преобразований предполагает предельное преодоление предшествующей картины мира.

С глобальной сменой парадигм, которая не могла произойти в одночасье, Г. Кюннг связывает поворот от модернизма к постмодернизму [30, с. 388]. Это отвечает распространенной в последнее время тенденции толкования постмодернизма как духовного состояния, как явления глобального масштаба.

В трактовке проблем постмодернизма заметен переход от изолированного изучения направления к рассмотрению его в широком контексте культурного процесса европейской цивилизации как последнего звена в цепи последовательно сменявших друг друга на протяжении веков идейно-эстетических направлений. Поиски аналогий между современной культурой и предшествующими периодами приводят к сравнению постмодернизма с культурными ситуациями и художественными стилями разных эпох.

Целый ряд признаков, по мнению А. Е. Чучина-Русова, сближает постмодернизм с модерном рубежа XIX – XX вв. Модерн и постмодернизм – культурные явления, сформировавшиеся и функционирующие в условиях «открытых систем»; системы, тяготеющие к культурному синтезу и конструированию на основе «цитат».

Оба ассоциируются у критиков, большей части широкой публики с упадком, разложением, утратой нравственных критериев; стремятся к одновременному диалогу как с широкой публикой, так и с просвещённым меньшинством, массовое тяготеет к уникально-индивидуальному, индивидуальное становится достоянием всеобщего.

Модерн и постмодернизм отличают:

- ирония, художественно реализуемая в форме гротеска;
- гротескно-пародийный характер эстетики, связанный с апокалиптическим мироощущением;
- скепсис по отношению к знанию как составной части линейного развития прогресса, обусловленный накоплением всё более новой информации;
- универсальная множественность, универсальная внутренняя мультиплетность функционирующих в них (модерн, постмодерн) объектов [68, с. 28].

Действительно, модерн представляется как стиль, завершающий большой период в развитии художественного сознания, находящийся на грани старого и зарождающегося нового, намечающий перспективы развития будущего искусства, и в этом он перекликается с постмодернизмом. Слова М. Н. Бойко о том, что «модерн эстетизирует эсхатологическое ощущение заката классики, поскольку стремится закрыть своим пышным цветением отсутствие чувства перспективы дальнейшего поступательного и преемственного развития культуры» [4, с. 106], можно отнести и ко многим явлениям постмодернистского

искусства, несущего эсхатологическое ощущение заката Культуры в целом.

По мнению Н. Маньковской, постмодернизм «как компенсация конца новаторских утопий, эстетика постреволюционного примирения» вызывает аналогии не с концом XIX в., а с концом XVIII в. – послереволюционным временем, когда трагизм и героика остались в прошлом [39, с. 178 – 179]. Это сравнение исследователь приводит, анализируя выводы Ф. Торреса о сходстве эстетических ситуаций конца XVIII, XIX и XX вв., когда кризис ценностей, культ наследия, черты декаданса создают особую меланхолическую осеннюю атмосферу. Специфика современной постмодернистской ситуации, как считает исследователь, состоит в том, что культ прошлого не затмевает радости настоящего и надежды на новый культурный взлет в начале XXI в.

Итальянский семиотик У. Эко, трактуя постмодернизм как трансисторическое явление, считая его «переименованным маньеризмом», усматривает черты общего с ним мироощущения в разных исторических эпохах. В определённом смысле постмодернизм, с точки зрения Эко, – циклически повторяющееся явление, которому свойственны ироническое переосмысление старых традиций и стихия комического. На этом основании к постмодернизму в широком смысле слова причисляют Ф. Рабле, Д. Джойса, Х. Л. Борхеса. Однако наибольшее число параллелей У. Эко проводит между постмодернизмом и Средневековьем. В обеих эпохах У. Эко видит разрыв с предшествующей культурой, переориентацию человеческого сознания, поиски новых горизонтов. Ассоциации со Средневековьем вызывает у него и постмодернистское пристрастие к коллекционированию, описанию, инвентаризации. Постмодернизм не отделяет искусство от ремесла, уникальное от «серийного», элитарный эксперимент от популяризации; искусство становится собирательным и составным. Эко считает необходимым расчленить и переоценить обломки культуры прошлого, сохранить это прошлое и выработать пути использования беспорядка, иначе культура окажется в ситуации непрерывного конфликта, перманентного переходного периода, «нового Средневековья» как цивилизации постоянной адаптации, питающейся утопией.

Постмодернизм в искусстве часто сопоставляется со стилем барокко, с которым его роднят искусственность, отношение к миру как к театру, а к искусству как к игре, лингвистическая изощрённость, ин-

терес к трансцендентному и интертекстуальность. Так, Е. Лианская, рассматривая отечественную музыку последних десятилетий в ракурсе постмодернизма, называет барокко самой близкой ему по эстетике эпохой [33, с. 15]. Многочисленные параллели между современностью и эпохой барокко проводит М. Лобанова, указывая на переходный характер обеих эпох и присущий их культуре диалогизм, сложные взаимодействия старого и нового [36, с. 44].

Стремясь уйти от «постмодернистского герметизма», В. Халипов предлагает рассматривать постмодернизм как очередной виток в общей схеме движения направлений искусства по спирали. Привести все направления искусства в единую, непротиворечивую, логически стройную систему, даже отчасти объяснить их природу, как считает В. Халипов, «помогает концепция двух типов культуры и двух начал бытия, разрабатывавшаяся Ф. Шлегелем, Ф. В. Шеллингом и окончательно оформленная Ф. Ницше в его работе „Происхождение трагедии из духа музыки“» [62, с. 237]. Халипов переносит понятия «дионисийское» («тёмное», иррациональное, хаотическое, страстное) и «аполлоновское» («светлое», рациональное) на культурно-исторические эпохи. Он отмечает, что «дионисийский» ряд (барокко, романтизм, модернизм) устремлён в будущее, а «аполлоновский» ряд (классицизм, реализм, постмодернизм) тяготеет к усвоению и переосмыслению традиционных форм, и рассматривает такие признаки литературного постмодернизма, как использование произведений литературного наследия предшествующих эпох в качестве «строительного материала» для создания новых произведений, переосмысление элементов культуры прошлого и пародирование, иронизирование как более частную форму реализации этого явления, многоуровневая организация текста, приём игры.

Таким образом, широкий разброс мнений по поводу природы постмодернизма отражает саму его многозначность и несомненную эклектичность. Значение этого термина многообразно и, в силу отсутствия временной дистанции, неокончательно. Одни и те же черты постмодернизма получают различную оценку в зависимости от исходной позиции исследователей. Теоретики постмодернизма с характерным для нашей эпохи глобализмом раздвигают все мыслимые рамки, представляя его как стилевое направление в искусстве, тип мышления, политическую ситуацию, стилевую константу в искус-

стве, явление, которое возникает после всякого модернизма, это «порог кризиса в каждой эпохе», как писал У. Эко.

Вместе с тем все они в той или иной степени признают автономность постмодернистской эстетической системы, связывая это, в частности, с новым подходом к массовой культуре и массовому искусству, прошлому, художественной традиции, соотношению искусства и действительности.

Вопросы для контроля

1. Раскройте значения понятий «постмодерн», «постмодернизм» и «постмодерность».

2. Чьи труды составили философско-теоретическую основу постмодернизма?

3. Назовите отечественных исследователей постмодернизма.

4. Приведите примеры разных точек зрения на историческое значение и смысл постмодернизма.

5. С какими культурными эпохами и художественными стилями прошлого сравнивают постмодернизм?

§ 4. Концепции традиции в постмодернистской эстетике

Трактовка постмодернизма как автономной эстетической системы основана, кроме всего прочего, на его принципиально новом по сравнению с модернизмом отношении к проблеме традиций в искусстве. Постмодернизм ещё достаточно непоследователен в определении себя, традиции и новаторства, но проблема обновления и сохранения связи с прошлым для него – одна из центральных. Декларируемое и воплощённое в культуре и искусстве модернизма отношение к традиции и новаторству отличается от декларируемого и сделанного постмодернизмом в том же направлении.

Модернизм обращён в будущее, провозглашает уход от традиции, культ новизны, техницизм, крайний субъективизм. Приверженность традиции здесь расценивается как признак отсталости. Моноцентричность модернизма рождает противопоставление «Востока» и «Запада», «нового» и «традиционного», «прогрессивного» и «отстающего». Традиции – пережитки прошлого, от которых модернизм стремится избавиться. Но в самом стремлении к полному обновлению, в самом отрицании традиции заложена глубокая традиционность, свой-

ственная Новому времени, так как погоня за инновациями отвечала традиционному пониманию развития всех сфер общественной жизни. Традиционализм модернизма заключается именно в отказе от традиционных форм культуры. Провозглашая разрыв с прошлым, на деле модернизм оказывается наследником рационалистических идей Нового времени, развивавшихся как мятеж против традиции. Для модернизма характерны линейная направленность и футуризм, а прогресс видится идеалом и схемой истории.

Постмодернизм провозглашает принятие прошлого, отказывается от модернистской «традиции новизны» (Н. Маньковская) и обращается к классическим традициям, сформированным предшествующими эпохами, – «традиции становятся живым источником вдохновения наряду с новыми идеями» [35, с. 180]. Однако постмодернизм отказывается от глубинного постижения смыслов, которые несёт традиция. По верному замечанию В. В. Бычкова, «нонклассикой оказались так или иначе востребованы все классические эстетические категории, но смысл их изменился изнутри» [7, с. 15]. В чём смысл этих изменений? Традицию как способ социально-культурной коммуникации отличают некоторые принципиальные особенности: повторяемость и устойчивость, отбор культурного материала, действенность, многозначность. Постмодернизм находит возможным не принимать их во внимание, он деконструирует и пародирует традицию, иронизирует и играет с ней.

Предшествующие постмодернизму периоды проходили под знаком прогресса, развития. Декларируемая им переориентация на традиции – это, по сути, новаторство. Происходит серьёзная переоценка ценностей, что является самой общей формой любого новаторства.

Как известно, основу постмодернистской эстетики составили постструктуралистские и постфрейдистские теории западных учёных, а также итальянская семиотика и американский неопрагматизм. На формирование постмодернистской концепции традиции в эстетике, в частности, повлияли теория иронизма Р. Рорти, теория интертекстуальности Ю. Кристевой, концепция истории М. Фуко и идеи У. Эко о современности прошлого.

В художественном сознании этого времени происходит переоценка прошлого, появляется интерес к интерпретации. По мнению Маньковской, специфика постмодернизма связана с «неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их

свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувствительностью и техникой» [40, с. 158]. Художники 1970 – 1980-х гг. ощущали, что язык в искусстве, существовавший в то время, исчерпал себя и поэтому требовал обновления с помощью обращения к традициям. «Субъект постмодернизма, – по словам Н. Маньковской, – убедившийся в непрозрачности и хаотичности окружающего его технизированного мира, предпочитает индивидуальной свободе возможность манипуляции чужими художественными кодами» [40, с. 144]. В связи с этим в работах художников нередко встречаются цитаты из произведений мастеров других эпох. В постмодернистской эстетике новую жизнь получает известное ещё с античных времён понятие центона – литературного или музыкального произведения, целиком составленного из отрывков других произведений без ссылок на первоисточники. Манипулирование выдержками из чужих произведений – характернейший момент постмодернистской поэтики. Эту черту можно заметить и в литературном творчестве, и в литературоведении, и в изобразительном искусстве, и в музыке, и в кино. Так, поздний Р. Барт, придя к мысли, что «наука о литературе – это сама литература», создаёт «Фрагменты речи влюблённого», представляющие собой набор цитат из памятников мировой литературы от Платона до Фрейда и Сартра [3]. В форме центона создаёт свой роман «На ваше усмотрение» Р. Федермен, используя цитаты из работ Ж. Дерриды, Х. Л. Борхеса, Р. Барта и своих произведений. Видеоинсталляции московской художницы Т. Антошиной иронически воссоздают сюжеты классических образцов живописи разных времён: картин П. Пикассо, Э. Мане, Рембрандта («Юноша на шаре» – «Девочка на шаре» П. Пикассо, «Автопортрет с Алёшей на коленях» – «Автопортрет с Саскией на коленях» Рембрандта). «Солярис» А. Тарковского заканчивается прямой цитатой из классической живописи – обстановка и позы главных персонажей полностью повторяют образы рембрандтовского «Возвращения блудного сына». Приём цитирования широко используется в музыке.

В постмодернистском искусстве снимается противоречие между традиционностью и новыми формами. Задача постмодернизма состоит не в разрушении новых форм, не в возрождении прошлого, а в мирном сосуществовании стилей, в разрешении спора между традиционностью и модернизмом. С одной стороны, в этом проявляет себя

итоговый, суммирующий характер эпохи. С другой стороны, подобное обращение к традициям указывает на переходность постмодернистского художественного сознания. Стремление переосмыслить опыт прошлого, как правило, появляется в тот момент, когда из ощущения исчерпанности возникает необходимость в новаторских идеях. В художественном сознании постмодернизма присутствуют как традиции предшествующей эпохи, так и зарождение новых тенденций. «Ощущение исчерпанности старого и непредсказуемости нового, грядущие контуры которого неясны и не обещают ничего определенного и надежного, и делает постмодернизм, где это настроение выразилось явственнее всего, выражением „духа времени“ конца XX века...» [20, с. 233]. Постмодернизм отказывается от модернистской диктатуры новаторства, от его традиции отрицания традиций. С точки зрения постмодернизма они являются множеством связанных друг с другом текстов, его «рабочим материалом».

Одной из центральных новаторских идей постмодернизма явилась мысль о невозможности новаторства. Различные теории интертекстуальности показывают, что новое всегда строится из старого: из отсылок, цитат и интерпретаций уже имеющегося. Понятие интертекстуальности заменяет собой понятие традиции. Об этом пишет в своих «Заметках на полях „Имени розы“» У. Эко, указывая на то, что художник никогда не бывает свободен от «эха интертекстуальности», «что во всех книгах говорится о других книгах, что всякая история пересказывает историю уже рассказанную» [70, с. 99].

Проблема взаимосвязи и взаимовлияния знаковых систем, определяемая понятием «интертекстуальность» (фр. *intertextualite*, англ. *intertextuality*), известна с незапамятных времен и уходит своими корнями в глубокое прошлое, к средневековым схоластам и философии эпохи европейского романтизма. Этот термин был введен в современный научный обиход в 1967 г. теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой, сформировавшей свою концепцию, опираясь на исследования Ф. де Соссюра и М. Бахтина. Классическая формулировка понятия принадлежит Ролану Барту: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат... Интертекстуаль-

ность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» (Цит. по: Ильин И. Интертекстуальность // Современное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины : энцикл. справ. М. : Интрада, 1999. С. 207).

Теория интертекстуальности складывалась главным образом в ходе исследования интертекстуальных связей в литературе, однако сфера ее бытования необыкновенно широка. Во-первых, она присуща всем словесным жанрам, а во-вторых, имеет место как в вербальных текстах, так и в текстах, организованных средствами иных знаковых систем. Интертекст не знает границ какого-либо одного языка, одного способа и средства художественного выражения: интертекстуальные связи устанавливаются между творениями литературы, живописи, архитектуры, музыки, театра.

В XX в. с его тягой к духовной интеграции, обостренным чувством историзма, стремлением свести различные эпохи в единую историческую перспективу, объединить в себе культурно-художественные парадигмы прошлого и настоящего искусство с особенной силой привлекает интертекстуальная интерпретация, оно развивается в рамках поэтики интертекста. Соответственно активизировалось и научное осмысление этих явлений, получившее воплощение в трудах как зарубежных, так и отечественных исследователей. Концепция Ю. Кристевой получила широкое признание и претворилась в работах А. Жолковского, М. Риффатера, Ж. Женетта, Ю. Лотмана, Ю. Тынянова, М. Ямпольского, И. Арнольд, Р. Лахман, И. Смирнова.

Понимая мир как текст, «в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает новые комбинации» [20, с. 158], постмодернизм формирует свой взгляд на проблему традиций в художественном сознании. Создание и восприятие произведения искусства осуществляется через призму традиции. Подтверждение данной мысли можно обнаружить и в словах, сказанных писателем М. Бютором в интервью: «Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который обрывается внутри культурной ткани, и в лоно которой он чувствует се-

бя не просто погруженным, но именно появившимся в нем. Индивид по своему происхождению – всего лишь элемент культурной ткани. Точно так же и его произведение – это всегда коллективное произведение» (Цит. по: Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. С. 228 – 229).

Постмодернизм поставил под сомнение саму возможность новаторства. С его точки зрения культура и искусство варьируют то, что уже есть, и не нуждаются для своего объяснения в идее человека-творца – отсюда известная идея «смерти автора», провозглашённая в рамках структуралистско-постструктуралистской традиции. «Отождествляя мир с текстом, структурализм растворяет создателя» [20, с. 63]. Здесь проявляет себя одна из особенностей (и традиций) западной «фаустовской культуры» (термин О. Шпенглера). В её архетипах коренятся инновационная установка на нарушение традиций, желание переустроить мир, созданный природой или Богом. Вера в то, что искусственное, рационально сконструированное может быть лучше естественного и унаследованного, десакрализация мира и исчезновение пиетета перед тайнами мироздания постепенно приводят к «избавлению от творца естественного – Бога и искусственного – человека» [20, с. 63]. В постмодернистском искусстве получают распространение концепция анонимного творчества, создание коллективных произведений, растворяющих индивидуальность авторов, воспринимающий произведение искусства привлекается в качестве соавтора, который «волен пролагать свой маршрут в лабиринте текста» [50, с. 163]. Для постмодерна традиция теряет свою историчность и линейность. Она становится подобием поля со свободно перемещающимися элементами. Это связано с новым ощущением и пониманием времени и истории: «История как развитие должна уступить место истории как существованию и одновременности всего, когда-либо существовавшего и ставшего известным» [67, с. 18]. Постмодернистское понимание истории во многом определяется трактовкой этой темы в трудах М. Фуко. В музыке ощущение «сосуществования всех времён» (А. Шнитке) ярко передают полистилистические композиции. Утвердившиеся в современном сознании идеи полифонии культур, языков, возможности одновременного присутствия в произведении разных исторических и стилистических пластов определили новое понимание традиции в постмодернистском искусстве.

У различных художников постмодернизма выработались свои подходы к традиции. В зарубежной литературе один из ярких примеров постмодернистского отношения к традиции демонстрирует творчество Х. Л. Борхеса. Мир для него – это гигантская библиотека, книга, лабиринт слов и понятий. Борхесовские произведения как бы состояются из чужих текстов. Традиция здесь исчезает, так как любой текст традиционен. Она превращается в набор заданных моделей, которыми автор волен манипулировать, исходя из собственной концепции мироздания.

Специфика отношения постмодернистской эстетики и искусства к прошлому, проблеме традиций и новаций во многом сложилась под влиянием взглядов Умберто Эко. Своё постмодернистское credo Эко сформулировал в «Заметках на полях „Имени розы“», принесших ему широкую известность. Эко считал постмодернизм не хронологическим явлением, а определенным духовным состоянием, подходом к работе, видел в нем ответ модернизму, разрушавшему и деформировавшему прошлое. Разрушая образ, авангард дошел до границ, обозначивших пределы развития искусства, довёл неприятие прошлого до крайности и абсурда, поэтому на смену ему с неизбежностью пришёл постмодернизм, стремящийся не уничтожить, а с иронией переосмыслить старые традиции.

Называя постмодернизм «веком утраченной простоты», Эко сравнивает постмодернистскую позицию с положением человека, который влюблён в очень образованную женщину, и простое признание в любви становится для него невозможным без ссылок и цитат. Любое высказывание в эпоху постмодернизма – повтор, отголосок, интерпретация сказанного много раньше, стимул к интертекстуальному прочтению. Такой подход приводит к отрицанию традиционного понимания того, что именуется творчеством, прогрессом в искусстве, новаторством. Деятельность художника мыслится не как создание ранее небывалого, изобретение нового, а как творческая перекомбинация стереотипов коллективного эстетического сознания, осмысление пути предшествовавшего развития культуры.

Наиболее полно взгляды У. Эко на эстетику постмодернизма и проблему традиций в искусстве изложены в его статье «Иновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна» [71]. Эко считает, что на значительном отрезке истории своего развития искусство

основывалось на повторении и варьировании известного, сказанного ранее. Понятие оригинальности, безусловной новизны принадлежит современности и появилось в эпоху романтизма. Доказывая, что в искусстве практически невозможно «творение из ничего», Эко использует понятия «интертекстуального диалога», «серийности» и «повторения», обладающие, по его мнению, очень широким спектром значений. Он выстраивает типологию повторений: *retake* (повторная съёмка), *remake* (переделка), серия и её разновидности (петля, спираль), сага. Серийность и повторение, по мысли Эко, не противостоят инновации, так как опираются на принцип вариативности, сочетающий в себе повторение и обновление. Специфику диалектики повторения и инновации в эстетике постмодернизма Эко видит в том, что серия возможных вариаций потенциально бесконечна. Таким образом, постмодернизм снимает противоречие между традицией (повторением) и новаторством (инновацией), рассматривая каждое новое произведение как звено в бесконечной цепи вариаций, рассчитанное на новую эстетическую чувствительность, на «искушённого» или критического читателя, который способен оценить изобретательность автора.

Как средство продления и переоценки традиции постмодернизм широко использует пародию. Она приобретает здесь особое значение. Пародия не только намеренно вскрывает условность формы, но и принимает её, поскольку именно условность, игра, помещение того или иного художественного приёма в разные контексты помогают показать абсурдность мира. Писатели-постмодернисты играют с читателем, выворачивая традиции наизнанку, обманывая ожидания, заставляя пересмотреть взгляды на мир и литературу. Пародия чаще всего преобразуется в самопародию и иронию по отношению абсолютно ко всем художественным традициям. Подобными приёмами часто пользуются представители соц-арта.

Постмодернизм пародирует не только литературную, но и философскую традицию (прежде всего теории Ж.-П. Сартра, К. Г. Юнга, З. Фрейда), которая оказывается бессильной в познании и объяснении мира, где нет ничего стабильного и определённого.

Одновременное использование авторами-постмодернистами множества литературных аллюзий и цитат свидетельствует о том, что на их концепцию традиции наложила отпечаток философия экзистен-

циализма с её отрицанием всякой догмы. Из этого вытекает равноправие всех традиций, ни одна из которых не может претендовать на монополию. Доминанта постмодернистского мировоззрения – открытость – распространяется как на факты реальности, по отношению к которым снимаются все запреты, так и на эстетические системы. Эта открытость может и демонстрировать множественность жизни, её стихийную неупорядоченность, и служить поискам нового объединяющего начала.

XX век разрушил существовавшие со времён античности представления о целостности мира, гармонии космоса, человека, его сознания и искусства. Исчезновение веры в абсолюты вызвало к жизни представления об относительности, изменчивости, нестабильности и в то же время о взаимосвязи и взаимозависимости всего сущего, а также стимулировало поиски новой целостности. Постмодернизм, воспринимающий мир как хаос и отражающий это представление в своих модификациях интертекстуальности, пытается сориентироваться во множестве культурных систем и угадать дальнейшее направление развития искусства. Большинство литературоведов склоняется к оценке постмодернизма как переходной формы к какому-то новому качеству литературы.

Постмодернизм стремится использовать классическую традицию на новой основе. Специфика постмодернистской эстетики во многом связана с неклассической трактовкой классических традиций, пересмотром классических представлений о серьёзном и игровом в искусстве, о созидании и разрушении, порядке и хаосе. Привычная система эстетических ценностей дестабилизируется. Утверждаются принципы открытости, описательности. Категории классической эстетики подвергаются пересмотру. Категория прекрасного здесь предстаёт как соединение концептуального, нравственного, чувственного. Характерен интерес к безобразному. Удивительное занимает место возвышенного, трагическое замещается парадоксальным. Смыслообразующим началом часто выступает ироническое. Постмодернистские эксперименты стимулируют стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства. На первый план выдвигаются проблемы симулякра, интертекстуальности, контекста – культурного, художественного, исторического. К самой идее исторического прогресса некоторые теоретики постмодернизма относятся скептически.

Возникают концепции постистории, постискусства, суть которых состоит в невозможности крупных инноваций. В отечественной музыкальной культуре с этой точки зрения показательны творчество В. Мартынова и его книга «Конец времени композиторов», идея постлюдии в музыке В. Сильвестрова, семантика молчания, тишины, присутствующая в сочинениях многих композиторов.

В то время как модернизм провозглашает отказ от традиции и стремится к новаторству, постмодернизм отрицает всякую возможность инновации, декларирует принятие всего традиционного. Однако в своём стремлении к новому модернизм крайне традиционен, а постмодернизм в своей игре с традицией и отказом от нового крайне инновативен.

Итак, рассмотрев роль традиции и новое понимание категории традиции, сложившееся в эстетике постмодернизма, можно сделать вывод о том, что традиция занимает в ней чрезвычайно важное место. Многие авторы именно возврат к традиционным формам, лексическим приёмам в искусстве называют отличительной чертой постмодернизма, служащей также основанием для маркирования его хронологической границы. Однако возврат к традиции лишь внешне выглядит таковым. Постмодернизм выдвигает новые концепции традиции, значительно отличающиеся от предшествующих. Доминирующими признаками этих новых концепций, по нашему мнению, можно назвать следующие:

- разнообразие и множественность подходов к традиции;
- интерес ко всему спектру многовековых и многонациональных традиций;
- разрушение целостности традиции и поиски нового порядка на основе множественности традиций;
- ироническое переосмысление традиции, её пересоздание, пародирование;
- перенос смысловой нагрузки с сущностного содержания традиции на форму её использования, внимание к текстовой, формальной стороне традиции;
- замещение традиции интертекстуальностью;
- игровой подход к традиции;
- утрату линейности традиции, одновременное присутствие разновременных традиций, их плюралистичность и эклектичность;
- одновременное присутствие в произведении эстетически неравнозначных традиций, смешение «высокой» и «низкой» традиций;

- исчезновение границы между элитарным (ориентированным на оригинальность, сложность и поиски новизны, неповторимости) и массовым (апеллирующим к массовому вкусу, т. е. основанному на узнаваемости, повторении, традиционности) искусством;

- равнозначность в произведениях ретроспективного и современного планов повествования, авторского и цитируемого текстов.

Таким образом меняется и содержание, и форма трансляции традиций. Категория традиции попадает под влияние постмодернистских принципов множественности и деиерархичности, децентрализации и смешения ценностей.

Постмодернистская эстетическая теория зачастую не принимает во внимание ценностный аспект традиции, сосредоточиваясь на внешней форме её использования. Процессы, происходящие в *пост*-культуре и вызвавшие уравнивание произведения искусства с другими продуктами цивилизации, в отношении традиции также приводят к нивелированию различий между новым и старым, высокой традицией и кичем, элитарным искусством и массовой арт-продукцией.

Вопросы для контроля

1. В чём состоит особенность отношения постмодернистской эстетики к традиции?

2. Раскройте значения понятий «центон», «интертекстуальность».

3. Охарактеризуйте взгляды У. Эко на отношение постмодернистской эстетики и искусства к прошлому, проблеме традиций и новаций.

4. Перечислите основные признаки новых концепций традиции в постмодернистской теории и практике.

Глава 2. СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ

§ 1. Особенности отечественного постмодернизма

Пристальное внимание к культуре, эстетике и искусству постмодернизма возникло в России во второй половине 1980-х гг., в период «перестройки». Культурная, политическая, духовная ситуация в стране принципиально отличалась от западной. «В эстетическое сознание как бы одновременно ворвалось бесконечное многообразие художественных идей, стилей, форм, языков – отложенная литература, „полочные“ фильмы и спектакли, „другая“ живопись. Искусство трех волн эмиграции, произведения зарубежных художников XX века, ранее у нас не обнаруживавшиеся... Новое прочтение классиков советской литературы, чье творчество мы в полном объеме лишь начинаем узнавать... Наконец, современные произведения, появляющиеся в нашей и других странах. Но дело не ограничилось только художественной сферой. Трансформации геополитического пространства, смена духовных ориентиров, плюралистические трактовки прошлого, настоящего и будущего страны создали атмосферу стихийного постмодернизма общественной жизни с ее нестабильностью, непредсказуемостью, риском обратимости» [40, с. 296].

Специфика того духовного контекста, в котором начал в России свою жизнь термин «постмодернизм», отделила его от канонической западной трактовки.

В числе критиков, пишущих о современной русской литературе, можно назвать П. Басинского, А. Закурено, Н. Иванову, А. Марченко, А. Немзера, И. Роднянскую, С. Чуприна. С начала 1990-х гг. появляются литературоведческие статьи, монографии, посвященные рассмотрению общих механизмов возникновения, развития и функционирования русского литературного постмодернизма в целом (А. Генис, Б. Гройс, В. Курицын, М. Н. Липовецкий, Г. Л. Нефагина, М. Н. Эпштейн). Начиная с 2000 г. выходят работы систематизационного характера, имеющие статус учебно-методических пособий по курсу новейшей русской литературы (О. В. Богданова, Н. Л. Лейдер-

ман, М. Н. Липовецкий, И. С. Скоропанова), в которых обобщается теоретический и практический опыт освоения современной литературы, накопленный отечественным постмодернистским литературоведением. Знакомство с данными исследованиями обнаруживает их единство в определении основной составляющей современного литературного процесса, а именно стремления к выявлению специфики литературы в границах новой культурной парадигмы.

Русский литературный постмодернизм вписывается в общепостмодернистскую парадигму, но в то же время имеет ряд отличительных черт, обусловленных своеобразием отечественной культурной ситуации. Специфика современного литературного процесса заключается в том, что постмодернизму в России предшествовал не «высокий модернизм», а соцреализм. Исследователи и критики справедливо сходятся во мнении, что российский постмодернизм – это, скорее, «постсоцреализм».

Специфика отечественного постмодерна – предмет пристального интереса как отечественных, так и зарубежных исследователей. Его главные особенности связывают с «близостью к авангардистскому андеграунду предшествующего периода, политизированностью, литературоцентризмом, антинормативностью... шоковой эстетикой... мистификаторством (легитимация воображаемых дискурсов в искусстве и искусствознании, фантазийные конструкты «пропущенных» в России художественно-эстетических течений – сюрреализма, экзистенциализма и т. д.), римейками больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т. д.), новый эстетизм» [32, с. 353].

Главное в исканиях наиболее талантливых современных отечественных постмодернистов – ориентация на гуманистическую концепцию человека. Изображение распада человека и «мусорного мира» взывает к исканиям духовного содержания жизни, утверждению «веры... в Свет и Смысл по ту сторону отрицания, безумия и хаоса» постмодернизма [74, с. 246].

Вопросы для контроля

1. Чем обусловлены различия в трактовке термина «постмодернизм» в России и на Западе?
2. Назовите представителей отечественного постмодернистского литературоведения.
3. В чём проявляется специфика русского постмодернизма?

§ 2. Проблема взаимодействия с традицией в отечественной музыке последней трети XX в. в контексте постмодернистской эстетики

По отношению к музыкальному искусству понятие постмодернизма достаточно поздно начало «обретать права гражданства». В изучении проблем постмодернистского искусства музыковедческая исследовательская традиция сложилась позже, чем в других областях. Это можно объяснить некоторой терминологической обособленностью музыкальной науки. Отечественное музыкознание ещё отстаёт от западного, однако в последнее время всё чаще те или иные явления современного музыкального искусства рассматриваются в ракурсе постмодерна. Среди музыковедческой критики наиболее интересны статьи П. Поспелова, В. Рожновского, С. Савенко, Б. Филановского и др.

Исследователь Т. Чередниченко считает, что в музыке «постмодернизм так и не наступил» [66, с. 28], поскольку для современной музыки не так характерны ирония, пастиш, нивелирование эстетических ценностей.

Момент признания постмодернизма в музыке наступил в России не так давно – в 90-е гг. XX в. Основные понятия постмодернизма сложились в философии, литературе, сфере пластических искусств и потому медленно приживаются в музыке. Тем не менее общие черты, присущие постмодернистскому искусству, находят в музыке не только музыковеды, но и эстетики. Так, Н. Маньковская отмечает, что «подобно живописи, архитектуре, литературе, постмодернизм в музыке тяготеет к переосмыслению традиций на основе их свободных комбинаций, реинтерпретации творческого наследия, коллажности и цитатности» [40, с. 189]. Исследователь считает ключевыми для музыкальной эстетики постмодернизма проблемы звукового синтеза, гетерофонии, алеаторики, импровизационности, удовольствия, коммуникативности, открытости композиции [40, с. 189].

Постепенно, с опорой на филологию, искусствознание, философию, эстетику и в музыковедении складывается устойчивый комплекс постмодернистской поэтики. В своём диссертационном исследовании особенностей отечественного музыкального постмодернизма Е. Лианская указывает на его наиболее характерные явления: ритуальность, идею комментирования, ситуацию диалога с самой музыкальной культурой (ярче всего проявляющуюся в технике полистилистики),

новую простоту, иронию, игровое начало, анонимность творчества (отказ от авангардной претензии на оригинальность), идею тишины (как реакция на то, что уже состоялось, было сказано), постлюдийность (как некое послесловие), опору на праэлементы музыкального языка, принципиальную незавершенность произведения, его разомкнутость в общекультурное пространство [33, с. 20].

Обратившись к истории музыки, заметим, что установилась традиция определять довоенные и послевоенные экспериментальные искания в музыкальном искусстве как первую и вторую волну авангарда (Авангард-I и Авангард-II), где хронологически и по сути вторая авангардная волна соответствует модернизму. Музыкаведческая терминология и хронология несколько отличаются от принятых в других науках. Исследования последних лет стремятся преодолеть эту изолированность. Период, наступивший в музыкальном искусстве после «эры экспериментов», часто называют поставангардным. В настоящем учебном пособии предлагается следовать современной отечественной эстетической науке, рассматривающей последний этап развития культуры и искусства как период постмодернизма.

Модернизм и постмодернизм определили художественный облик культуры второй половины XX в. Отношение к проблемам наследия, художественного прогресса, традиции и новаторства – одно из важнейших различий между этими стадиями развития неклассического искусства. Если модернизм отрицает традицию, то для постмодерна характерны интерес к ней, желание возродить, объединить далёкие (и хронологически, и географически) традиции, вовлечь в культурно-художественный процесс весь широкий круг явлений искусства. Искусство постмодернизма отличается исключительной сложностью и разнообразием художественных взаимодействий, неслучайно В. Бычков назвал его «игрой всеми ценностями и феноменами Культуры» [8, с. 280]. Концу XX века свойственны «чувство рубежа», итоговости, ностальгия по уходящей Культуре.

Ситуация, складывавшаяся в отечественной музыке начиная с 1970-х гг., во многом уникальна. На первый взгляд, историческое развитие в это время словно замедляется – к концу 1960-х гг. завершилась вторая волна авангарда и не возникло ни одного нового течения в музыке (за исключением минимализма). Все определения основных тенденций музыкального искусства в данный период так или иначе указывают на интерпретацию стилей прошлого, их возрождение или

переосмысление – «новая простота», «полистилистика», «необарокко», «неоромантизм». Проникшая в музыкальный мир концепция «конца истории» приводит к трактовке некоторыми композиторами и музыковедами последнего тридцатилетия XX в. как послесловия к многовековой истории западноевропейской и русской музыки, гигантской «коды», наполненной многочисленными реминисценциями предшествующих музыкальных событий. Так, например, о постлюдиности как особом состоянии культуры пишет, в частности, С. Савенко, анализируя творчество композитора В. Сильвестрова [55, с. 80]. Однако, по справедливому замечанию Т. Адорно, «ничто не наносит такого ущерба теоретическому познанию современного искусства, как его сведение к аналогиям с искусством прошлого. Подход, выраженный в формулировке „Всё уже было“, не улавливает специфики нового искусства» [1, с. 32]. Музыка времени постмодернизма может одновременно трактоваться и как итог гигантского периода предшествующего развития, и как переходный этап, и как начало нового этапа, если перенести акцент с проблем языка и техники на вопросы содержания, философии музыкального искусства.

Несмотря на огромное количество работ, музыка последней трети XX в. остаётся сравнительно мало изученной. Это объясняется множеством причин. Среди них – открытость, незавершённость происходящих процессов, частота и скорость смены явлений современного музыкального творчества. Хронология и терминология музыкального искусства порой не совпадают с таковыми в других видах искусств, а радикальное новаторство музыкальных идей не всегда поддаётся адекватному словесному выражению даже на специальном языке музыкальной теории. Невероятная историческая и географическая широта эстетического материала, втянутого в процесс эволюции искусства, требует обращения к разным национальным и историческим стилям и эстетическим парадигмам.

Тема «музыка постмодернизма» в последние годы только начинает проникать в труды отечественных эстетиков-музыковедов. Чаще всего исследователи и критики ассоциируют её с именами А. Пярта, В. Мартынова, В. Сильвестрова, Л. Десятникова и др.

Взгляды авангарда и постмодернизма на традицию и историю во многом противоположны. Авангард трактует музыкальную историю как линейно развивающийся процесс. Языковой, технической, стороне произведений здесь отводится одно из главных мест, а регуляр-

ные реформы языка рассматриваются как признаки закономерно сменяющихся друг друга стадий музыкального прогресса. Порой новизна, нетрадиционность произведения оцениваются как одни из его главных достоинств. Утверждению таких взглядов во многом способствовали ещё музыканты XIX в. Вспоминая вагнеровскую концепцию «музыки будущего» или знаменитое высказывание М. П. Мусоргского «Вперёд, к новым берегам!», нельзя не согласиться со словами Т. Чередниченко о том, что «императив футурологичности – наследие XIX века» [66, с. 28]. Понимание истории музыки как череды новаций приводит в XX в. к абсолютизации идеи нового. Требование новизны, взгляд на творчество композитора как на экспериментаторство можно встретить в высказываниях многих композиторов: И. Ф. Стравинский называет композитора «изобретателем в музыке» [58, с. 44], а С. С. Прокофьев, критикуя в одном из писем Пятую симфонию Н. Я. Мясковского, даёт ему совет сочинять, «заботясь о создании новых приёмов, новой техники, новой оркестровки; ломать себе голову в этом направлении, изощрять свою изобретательность» (Цит. по: Смирнов Д. О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 43).

Наиболее радикальных форм новаторства достигает послевоенный музыкальный авангард. В поисках обновления музыкальный Авангард-II стирает границы между искусством и окружающей жизнью. Отечественный композитор и исследователь современного музыкального искусства Э. Денисов в своей статье «Музыка и машины» пишет: «В наше время в музыке происходит эволюция, настолько быстрая и далеко идущая в своих возможных последствиях, что у многих возникает вопрос: „А не лежат ли уже эти поиски за границами музыки как искусства?“» [15, с. 149]. Вопрос о границах искусства стал особенно актуален в 60-е гг. XX в., когда была написана эта статья. Абсолютизация идеи нового привела к утрате общезначимых норм, ориентиров, с помощью которых могут быть оценены авторская оригинальность и новаторство. Это и рождает чувство исчерпанности идей, конца музыкальной истории, иронически-серьёзно (вполне в духе постмодернизма) осмысленное самими авангардистами: Дж. Кейдж создаёт свою знаменитую композицию «4'33"», а Д. Лигети – её музыкаловедческий аналог – доклад «Будущее музыки», представлявший собой молчание докладчика перед слушателями. По поводу подобной ситуации в искусстве М. Лобанова пишет: «Ориентация на будущее в культуре, развивающее лишь новые тенденции искусства, таит

огромную опасность. Если понимать искусство лишь как серию экспериментов, если видеть смысл деятельности художника лишь в том, чтобы создавать новое любой ценой, то единственным критерием ценности, единственным содержанием такого искусства становится это новое, – внутренний смысл искусства в целом и художественного произведения в этом случае утрачивается. При этом новации в искусстве мгновенно устаревают. По своей сути они не допускают не только повторения, но даже развития: экспериментальное искусство антитрадиционно. Художник вынужден метаться между необходимостью следовать модам в искусстве, не отставать от них и в то же время избегать их, ускользать от штампов. Искусство теряет большое дыхание» [36, с. 36]. С этой мыслью соглашались даже самые яркие новаторы, например И. Стравинский, заметивший: «Если мне свойственно ощущение свежести, стремление к новизне, то происходит подобное только от того, что я не пытаюсь искать что-либо беспрестанно – это ведёт только к напрасному любопытству» (Цит. по: Смирнов Д. О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 44).

В европейском и американском музыкальном искусстве основную сумму достижений и открытий Авангарда-II принято связывать с именами К. Штокхаузена, П. Булеза, Дж. Кейджа, Л. Ноно, Д. Лигети, Я. Ксенакиса.

Ключевым понятием второй волны авангарда, объединяющим в себе его мировоззренческую установку и практическую программу, стало понятие «структура». Оно определяло приоритет проблем языка над всеми остальными проблемами творчества. Это касалось всего спектра новаций, пришедших с авангардом 1950 – 1960-х гг., – сериализма, пуантилизма, алеаторики, конкретной музыки, электроники. В известной мере эстетика и художественные поиски Авангарда-II могут быть соотнесены с эстетикой структурализма.

Отечественные композиторы, словно наверстывая упущенные из-за запретов периода 1930 – 1950-х гг. возможности, прошли пути западного авангарда в более короткие сроки и, естественно, уже в иной форме. Западный авангард специфически преломился в их творчестве. Отечественный авангард был «мягче», не носил столь эпатажного характера, как, например, американский. Может быть, эта дистанцированность отечественного авангарда от западного и определила его ценность и своеобразие.

Переходным в музыке стал рубеж 1960-х и 1970-х гг. В качестве основных характеризующих его черт предстают обращение к традиционным жанрам и формам, конец эры экспериментов, исчерпанность музыкального материала и поворот к более широкой аудитории. «Избыточность альтернатив» авангарда сменилась осознанием бесперспективности частых революций композиторских техник и систем, которые вспыхивали на протяжении XX в. Одной из определяющих тенденций в музыкальном искусстве, обеспечивающих «скрытую преемственность авангарда и антиавангарда», стала «установка на синтез» (А. Соколов), проявляющийся в традиционном (на уровне жанра, стиля, языка) и более специфическом (синтез техник, звука, нотации) аспектах.

Музыковедческая наука располагает сегодня достаточно внушительным объёмом исследований, посвящённых экспериментам и находкам как западных, так и отечественных авангардистов. Это работы Ю. Холопова, В. Холоповой, С. Савенко, Т. Лево́й, Д. Житомирского, О. Леонтьевой, К. Мяло и др.

Отечественной музыкальной ситуации 1970 – 1990-х гг. также посвящено немало интересных и глубоких исследований. Анализируя музыкальное творчество последних десятилетий XX в., исследователи (Г. Григорьева, Е. Долинская, Т. Левая, Л. Никитина, Л. Раабен, С. Савенко, А. Соколов, В. Холопова и др.) отмечают смену эстетических ориентиров, произошедшую в искусстве 1970 – 1990-х гг.

Симптоматично обращение к вопросам историзма и традиции в конце 1960 – начале 1970-х гг. Это период отхода от крайностей модернизма, появления известного чувства усталости, исчерпанности новаторских идей. Сказываются эмоциональное давление эсхатологических теорий, физическое ощущение приближающейся границы тысячелетий. Всё чаще художники обращаются к забытым, неиспользованным традициям прошлого. Определяя ситуацию в музыкальном искусстве 1970-х гг., Т. Чередниченко называет её «календарём из сплошных вчера» – «неоромантизм», «необарокко», «новая простота» [66]. Если возникшие раньше в XX в. художественные течения декларировали свой разрыв с прошлым, то для поставангардной культуры характерно «мирное сосуществование» академических и левых течений.

Взаимоотношения с традицией представлены в музыке постмодернизма очень многообразно. Это и реконструкция различных по

стилю и степени временной удалённости от сегодняшнего дня традиций, пересекающаяся с идеями анонимного творчества, и пародирование высокой традиции, отразившее склонность постмодернизма к игре и ироническому переосмыслению прошлого, и многообразные формы диалогических взаимодействий с традицией – от полистилистических коллажей, приёмов цитирования и аллюзии до «техники стилевых перевоплощений», когда композитор демонстрирует органичное «вживание в чужой стиль».

Авангардная музыка, как отмечает Т. Чередниченко, была принципиально непонятна, это входило в её эстетическую программу [66, с. 473]. Поставангард тяготеет к простоте и стремится восстановить утерянный контакт с аудиторией, избавиться от элитарности – «непременного спутника, родимого пятна высокого авангардного искусства, будь то поэзия, живопись, кино или музыка» [54, с. 43]. Обращение к традициям прошлого, таким образом, принимает на себя важную коммуникативную функцию.

Ретроспективизм современного творческого сознания выразился в «доживании» идей предшествующих эпох, в развитии «возрожденческих тенденций» (Г. Григорьева) музыкальной композиции и утверждении принципов полистилистического мышления. Эволюция художественного мышления от начала XX в. к настоящему времени прошла путь «от стилевого плюрализма к стилевому синтезу». По мнению А. Раскатова, «это время особого синтеза, основанного на ином ощущении звука, времени и т. д. Необязательно изобретать какие-то технические новации... распорядиться уже существующим – гораздо более трудная проблема» [2, с. 266].

Необходимость обращения взгляда в прошлое музыкальной истории признаётся самими композиторами, мысли об этом можно встретить в их высказываниях: «Я уверен, что наше время – это время синтеза и что все явления, существовавшие на протяжении многовековой музыкальной истории должны быть использованы». Эти слова принадлежат композитору Н. Корндорфу, музыка которого включает в себя стилевые черты средневекового хорала, элементы рок-культуры, фольклора, романтизма, европейского авангарда и американского минимализма. В одном из интервью А. Шнитке признаётся: «У меня есть постоянный интерес к музыке предыдущих эпох – к музыке барокко, строгого стиля и ещё более раннего времени, к григо-

рианскому хоралу или ко времени первого многоголосия, органума или знаменного распева, вообще ко всевозможным архаическим формам музицирования» [45, с. 332]. Важной задачей композитора С. Губайдулина считает выражение «связи между традицией и современной композиторской техникой» (Цит. по: Смирнов Д. О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 47).

Примечательно, что для некоторых композиторов (А. Пярт, В. Мартынов, Л. Десятников и др.) поворот к традиции сочетается с отрицательным отношением к авангарду или отказом от собственного авангардного прошлого.

В музыке давно известны проявления интертекстуальности, и за длительный период развития музыкального искусства был накоплен солидный жанровый багаж в работе с первоисточником. Подавляющее большинство господствовавших в эпохи Средневековья и Возрождения месс и мотетов сочинялись на «заданный тезис» – *cantus firmus*. Традиция переработок эволюционировала от перетекстовки одноголосных напевов и голосов многоголосного произведения до метода пародии, предполагавшего изменения типа фактуры, ритмики, формы. Начиная с XVI в. самостоятельными жанрами становятся кводлибет, объединяющий несколько песенных мелодий зачастую с разноязычными текстами, и вариации на заимствованную тему. Романтики развивают жанры транскрипции и парафразы. Современная композиторская практика отличается большим количеством заимствованного материала, возросшей ассоциативностью музыкального языка. В одной из бесед Э. Денисов говорит об этом: «Никогда нельзя отрезать то, что было перед тобой. Иногда мне говорят: „Эта фраза очень напоминает фразу из одной оперы Моцарта“. Это вполне естественно, так же, как у других композиторов мы находим интонации Чайковского, Танеева или Мусоргского (какие-то фразы иногда почти нота в ноту совпадают). Это не имеет никакого значения, потому что, когда мы живём и работаем, мы же не изолируемся от того музыкального мира, который нас окружает, от той музыки, которую мы слушаем... Всё, что мы пишем, весь наш музыкальный язык в каком-то смысле является синтезом того, что мы слышали в течение всей своей жизни, только каждый делает индивидуальный отбор. И когда пишется какое-то сочинение на определённый сюжет, идёт выбор того или иного интонационного материала» [13, с. 38]. Отличие современного периода – то, что чаще заимствуется материал достаточно далёкого прошлого.

Отношение к традициям в музыке разных композиторов периода постмодернизма имеет ряд общих устойчивых черт, но в принципе несводимо к единой модели. Общим выступает обращение к языковым и жанровым моделям определённых эпох, стилевым приметам композиторов прошлого. Здесь можно отметить интерес к барокко, романтизму XIX в., Средневековью, ренессансу. Среди композиторских стилей, вовлекаемых в интертекстуальный диалог, наиболее часто встречаются стили Баха, Моцарта, Шуберта, Глинки, Рахманинова, Чайковского. Формы таких взаимодействий очень многообразны – от приёмов цитирования, стилевых аллюзий, стилизаций до использования полного текста или темы произведения классика в качестве интертекстуальной модели.

Рубежные периоды истории, к каковым относится и современный этап, как правило, обостряют ощущение исчерпанности определённого культурно-исторического типа. Идеи постлюдийности современной культуры приводят к развитию своеобразных концепций творчества и роли художника в современном мире. (Вспомним здесь деятельность ансамбля «Opus post», оригинально преломляющего взгляды В. Мартынова на «конец времени композиторов»; развитие идеи «смерти автора» в создании анонимных творческих обществ и коллективных анонимных сочинений.) В звуковой сфере идея исчерпанности выразилась в распространении жанра постлюдии (А. Кнайфель, Б. Тищенко, В. Сильвестров, Д. Смирнов). Объясняя свою приверженность этому жанру, В. Сильвестров, например, интерпретирует смысл постлюдийности в культурологическом и философском аспектах: «Авторский текст вписывается в мир, который все время говорит. Поэтому я думаю, что в развитом художественном сознании все менее возможны тексты, начинающиеся, образно говоря, „с начала“... Постлюдийность – это некоторое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь... приходят формы, комментирующие её» (Цит. по: Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М. : Новое литературное обозрение, 2002. С. 80). Идея постлюдийного комментирования развита всеми современными композиторами, что отразилось в тихих, иррациональных кодах, метафизический смысл которых проявляет нередко основную идею сочинения.

На смену радикализму и экспериментаторству 1960-х гг. с их «пафосом познания мира» (Т. Левая) приходят неоромантические веяния 1970 – 1980-х гг., отмеченных значительной «традиционализацией» музыкальных средств, форм, жанров. Последняя четверть XX в.

отличается впечатляющей множественностью устремлений в области композиторского творчества. Она демонстрирует отход от аналитизма, достигшего перед этим своего апогея, решительный отказ от установки на герметичность творческого метода. В современных искусствоведческих работах применяются многочисленные термины для обозначения художественных тенденций указанного периода: неоромантизм, неоэкспрессионизм, неоавангардизм, неомодернизм, поставангардизм, постмодернизм, трансавангард, «новая простота», «новобрукнеровская волна» и т. п. После информационного взрыва 1960-х гг. начинается долгая перестройка музыкального сознания и восприятия. Постепенно в сознании откладывается, что современная культура несводима к одной модели, она в принципе множественна, полифонична. Уходит вера в некую идеальную и единую культуру. Современное искусство предстаёт как множество текстов, нуждающихся в согласовании, объяснении, моделировании.

Творческий облик композитора последней трети XX в. во многом определяет отношение к традиции. Обращение к какой-либо исторической эпохе, или жанру, или авторскому стилю прошлого часто определяет многие черты индивидуального облика композитора этого периода. Так, для В. Мартынова характерно претворение традиций отечественной церковно-певческой культуры, стиль музыки А. Пярта тяготеет к западной средневековой литургической практике, в полистилистических опусах А. Шнитке воскресают стилевые и интонационные черты западно-европейского барокко, «слабый стиль» В. Сильвестрова почти целиком вырастает из раннего романтизма.

Современная музыковедческая наука делает только первые попытки рассмотрения отечественной музыкальной ситуации конца XX – начала XXI в. в ракурсе постмодернизма. В своём исследовании Е. Лианская отмечает, что образ «классического» постмодерна в чистом виде в творчестве отечественных композиторов последних десятилетий почти не представлен и чаще можно говорить «о сопричастности отдельным постмодернистским концептам (цитатность, эстетика тишины, культ игры и т. д.), включенности в характерный строй эпохи, проявляющейся в определенных тематических акцентах, жанровых ориентирах, в самом способе мышления» [33, с. 137].

Вопросы для контроля

1. В чём особенности отечественного музыкального постмодернизма?

2. Назовите имена отечественных исследователей современной музыки.

3. Творчество кого из отечественных композиторов музыкальные исследователи и критики чаще всего ассоциируют с понятием «музыка постмодернизма»?

4. Назовите общие устойчивые черты воплощения традиции в музыке отечественных композиторов периода постмодернизма.

§ 3. Традиции в музыке Э. Денисова в контексте постмодернистского искусства

Обратимся к творчеству Э. В. Денисова, композитора второй волны авангарда (Авангард-II по установившейся в музыковедении хронологии), одного из вождей поколения авангардистов-шестидесятников. Период творческой зрелости и поздний период творчества одного из крупнейших отечественных композиторов второй половины XX в. приходятся на время утверждения постмодернистских идей, в том числе и в музыкальном искусстве. В творчестве композитора приоткроются новые стороны, если попытаться рассмотреть его с точки зрения постмодернизма. Возможность такого подхода определяется не только временным совпадением, но и родством процессов, происходивших в творчестве Э. Денисова и культуре в целом.

Исследования о композиторе затрагивают различную проблематику. Вместе с тем его художественный мир содержит многие нераскрытые стороны. В центр внимания чаще попадают новаторские, авангардистские установки музыки Э. Денисова. Его отношение к традиции не становилось предметом специального рассмотрения. Говоря о влияниях, испытываемых Мастером, о его предшественниках, музыковеды чаще называют имена зарубежных авторов XX в. (А. Веберна, Б. Бартока, П. Булеза, К. Дебюсси и др.). Однако важным, на наш взгляд, является и присутствие русских национальных черт в музыке композитора.

Рассмотрим в постмодернистском аспекте сочинения, написанные Э. Денисовым в последние годы жизни, а также произведения, которые уже сформировали определенную исследовательскую традицию. Интересно взглянуть на них в общекультурном контексте, сквозь призму сегодняшнего восприятия, во многом обусловленного постмодернистским мироощущением.

Творчество композитора Э. В. Денисова, одного из видных представителей отечественного музыкального авангарда 1960-х гг., значительно и по своему объёму, и по художественной ценности. По словам исследователя В. Ценовой, «его музыку можно уже сейчас назвать новой классикой – чем-то отстоявшимся и эталонным, всеобщим художественным достоянием» [65, с. 39]. В прошлом остались суждения о спорности музыки Э. Денисова и её способности найти своего слушателя. Без исполнения произведений композитора не обходится ни один крупный фестиваль современной музыки. Сочинения Э. Денисова, отличающиеся изысканным стилем, интеллектуализмом, многообразием форм музыкально-живописного синтеза, специфическим интонационным строем и детализированным письмом, ярко индивидуальны и «узнаваемы в большом потоке музыкально-звуковой информации» [16, с. 18]. Творчество Э. Денисова во многом определяло лицо отечественного и мирового музыкального искусства на протяжении последних 30 лет XX в.

Обратившись к выявлению специфики претворения традиций в творчестве этого композитора, нельзя не остановиться на его эстетических взглядах. Они прослеживаются в его творчестве, статьях и теоретических работах, интервью и дневниках, отдельных высказываниях. Множество ценных наблюдений о своеобразии эстетического вкуса Э. Денисова содержится во внушительном количестве работ, посвящённых его творчеству, хотя эстетические взгляды композитора и не становились ещё предметом отдельного научного рассмотрения.

Музыка Э. Денисова во многом необычна и даже уникальна для современной ситуации в отечественном музыкальном искусстве. Его творчество продолжает очень значимую для русской культуры линию «чистого искусства», практически оборвавшуюся с уходом в прошлое Серебряного века, но возрождённую и продолженную композитором. Это не возвращение к прошлому или сознательная реконструкция старых традиций. Эстетизм, рафинированность, элитарность, идеи «чистого искусства» в сочетании с новейшими достижениями второй волны музыкального авангарда органически близки художественной натуре Э. Денисова.

Выделим некоторые специфические черты эстетики композитора. Они проявляют себя на двух уровнях – философском и музыкальном, на уровне идей и конкретных приёмов, музыкальной лексики

композитора. В качестве главного понятия в музыкальном мире, созданном Э. Денисовым, выступает понятие Красоты. Эстетическое кредо композитора удивительно точно сформулировано Ю. Холоповым и В. Ценовой, авторами монографии о нём, – утверждение идеи Красоты и «идеала высокодуховной жизни человека в современном стремительно меняющемся мире» [64, с. 72].

Центральное положение в художественном мире Э. Денисова идеи Красоты подтверждается его музыкой и многочисленными высказываниями самого автора. В своих дневниковых записях, многочисленных интервью Э. Денисов говорит, что понимает красоту так, как её понимают математики, как её понимал А. Веберн. Стремление композитора к красоте как гармоничной соразмерности, пропорциональности постоянно обнаруживает себя во внимании Э. Денисова к конструктивно-логической стороне композиции. Это приводит порой к переоценке роли рационального начала в его музыке. Критики, писавшие о музыке Э. Денисова, упрекали его иногда в технической «перестрахованности». Рассказывая о своём первом знакомстве с партитурой «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», хоровой дирижёр В. Попов отмечал: «Сначала мне показалось, что это сплошная „математика“» [51, с. 51]. Нужно отметить, что рационалистичность, интеллектуализация понятия красоты некоторыми исследователями называются в числе основных признаков современной эстетики. В частности, подобную мысль высказывает Н. Б. Маньковская. Исследователи творчества Э. Денисова связывают его концепцию Красоты со взглядами на эту проблему греческих философов.

Утверждение Красоты для Э. Денисова неразрывно связано с идеей Света. «Настоящий художник должен нести Свет людям. Люди в этом очень нуждаются, хотя чаще всего и не знают этого», – говорит композитор [44, с. 9]. Эдисон Денисов неоднократно высказывал мысли о том, что из современного искусства исчезли Красота и Свет.

На конкретно-музыкальном уровне эстетические идеи Э. Денисова воплотились в особом понимании формы, трактовке музыкального времени и пространства, связях с другими видами искусств, тематизме, оркестровке.

Своеобразие понимания музыкальной формы обусловлено у Э. Денисова сочетанием статики и динамики, стабильного и мобильного, конструктивного и спонтанного. Сочинения композитора отли-

чает колористичность оркестровки. При этом тембровая выразительность сочинений композитора сочетается с удивительной интонационной и ритмической гибкостью (к которой он всегда стремился). Красочность его музыки имеет связи с живописью.

Эдисон Денисов относится к числу современных композиторов, оригинально решающих проблему пространства. Особое отношение к данному явлению отражено даже в названиях его сочинений: «Изолированные точки в пространстве» для клавесина и ударных, «Точки и линии» для двух фортепиано в восемь рук, «Лучи далеких звезд в искривленном пространстве» для ударных.

Актуальность проблемы пространства в музыкальном произведении подчеркивается и в высказываниях Э. Денисова: «Для меня очень важно пространство», – отмечает он в одном из своих интервью. И далее: «Я терпеть не могу сочинений, где музыкальное пространство одномерно» [14, с. 98].

В системе эстетических взглядов Э. Денисова категория традиции, отношение к искусству прошлого занимает не последнее место. Попытаемся рассмотреть эту тему с точки зрения постмодернизма и подходов к традиции, выработанных данным направлением.

Точное соответствие индивидуального творчества тому или иному большому стилю – феномен, почти не встречающийся в искусстве. И музыка Э. Денисова не укладывается в рамки одного направления. На первый взгляд может показаться странным желание взглянуть на творчество признанного лидера советского музыкального авангарда Э. Денисова с точки зрения постмодернизма. Так, например, Е. Лианская, автор наиболее полного на сегодняшний день исследования, посвящённого отечественному музыкальному постмодернизму, не включает анализ денисовских сочинений в свою работу, Т. Чередниченко видит в музыке композитора 1980 – 1990-х гг. устаревшую приверженность авангардной молодости и причисляет его наряду с С. Губайдулиной к «творцам застрявшего авангарда», чья музыка уже не вполне отвечает духу времени и представляет собой академизировавшееся искусство. Сам композитор не раз отрицательно высказывался о минимализме («художественный конформизм», «усталость», «желание найти облегчённые пути в творчестве»), о полистилистике, этой «визитной карточке» музыкального постмодерна («то же самое, что и эклектика»), не был склонен к ироническому и

пародийно сниженному переосмыслению традиции, ему не близки постмодернистские идеи анонимности творчества, «смерти автора», конца музыкальной истории. Эдисон Денисов довольно скептически относился ко всякого рода «измам» как в разговоре о собственной музыке, так и в определении ведущих тенденций отечественного музыкального искусства.

Художественный мир, созданный настоящим Мастером, всегда оказывается шире всяческих определений и рамок. Но окружающая ситуация в искусстве, общий культурный контекст не могут не оказывать на него влияния.

Культурно-художественный контекст, в котором денисовское творчество вступает в период стабилизации стиля, современная музыковедческая наука рассматривает в ракурсе постмодернизма. В своём исследовании Е. Лианская отмечает, что образ «классического» постмодерна в чистом виде в творчестве отечественных композиторов последних десятилетий почти не представлен и чаще можно говорить «о сопричастности отдельным постмодернистским концептам (цитатность, эстетика тишины, культ игры и т. д.), включенности в характерный строй эпохи, проявляющейся в определенных тематических акцентах, жанровых ориентирах, в самом способе мышления» [33, с. 168].

Нами выделен ряд черт, которые специфически проявляются в творчестве Э. Денисова и которые характерны для отечественного музыкального постмодерна в целом: возрождение традиции религиозной музыки, получившее название «новой сакральности»; ситуация интертекстуальных взаимодействий, где композитор вступает в диалог с разными направлениями, стилевыми эпохами, стилями отдельных композиторов или конкретными произведениями; «новая простота» и поэтика тишины как денисовская интерпретация постмодернистской идеи конца эпохи крупных новаций; поэтизация образов классического искусства прошлого как ностальгия по исчезающей красоте; обращение к принципам абсурда и игры.

Не все эти особенности проявляются одинаково ярко в творчестве Э. Денисова, но они присутствуют отдельно или в сочетании в различных произведениях композитора и представляют собой разные трактовки взаимоотношений с традицией и обращения к самым разным художественным и музыкальным традициям. Так, постмодер-

нистские принципы игры и иронического воссоздания традиции повлияли на сочинения, продолжающие отечественную линию абсурдного искусства и соц-арта. Это написанные в жанре инструментального театра «Голубая тетрадь» и «Пароход плывёт мимо пристани». Характерно, что, воплощая образы абсурдные, игровые, гротескные, Э. Денисов прибегает к художественно-эстетическим традициям XX в. – традициям советского авангарда 1920-х гг. в «Голубой тетради», французского сюрреализма и экзистенциализма в «Пене дней», соц-арта в пьесе «Пароход плывёт мимо пристани». Подобные образы не очень близки эстетическому идеалу композитора, поэтому в них чувствуется доля отстранённости, сохраняется дистанция между ними и собственным внутренним миром автора. «Голубая тетрадь» и «Пароход плывет мимо пристани», на наш взгляд, имеют много точек соприкосновения с музыкой отечественного постмодернизма.

Тенденция «новой простоты» наиболее ярко проявила себя в вокальных циклах на стихи русских поэтов и связана с интерпретацией традиций русской вокальной лирики. Не прибегая к прямому цитированию, Э. Денисов использует здесь приём аллюзии. Данные сочинения обнаруживают, на наш взгляд, связь с медитативной линией отечественного музыкального постмодерна и такой составляющей постмодернистской поэтики, как эстетика тишины. Особую смысловую роль тишины, выступающей в качестве эстетического и этического идеала, можно отметить в неоромантической музыке многих отечественных композиторов – Р. Леденёва, С. Беринского, В. Сильвестрова, Н. Сидельникова и др.

К духовной тематике имеют отношение не только «Реквием» и поздние сочинения на литургические тексты, но и некоторые инструментальные опусы, такие, например, как вариации на тему Гайдна «*God ist ein langer Schlaf*» и др. Наряду с многими произведениями других композиторов они могут быть соотнесены с тенденцией «новой сакральности» в отечественной музыке 1970 – 1990-х гг. Эдисон Денисов переосмысливает здесь самые разные традиции – барочного ораториального стиля и русского знаменного пения, использует цитаты и аллюзии на стиль Й. Гайдна, В. А. Моцарта, И. С. Баха, обращается к памяти разных жанров: реквиема, страстей, католической мессы, православной литургии.

Идея комментирования как один из эстетических принципов постмодерна легла в основу сочинений с конкретным прототипом – это «Партита для скрипки с оркестром» (1981), основанная на «Партите» d-moll И. С. Баха, и «Пять каприсов Паганини для скрипки и струнного оркестра» (1985). Другой вариант исторического комментария – практика «дописания» незавершённых опер композиторов прошлого, непосредственный контакт с историей, отдалённой от нас во времени. К подобному роду «соавторства» относятся такие работы Э. Денисова, как духовная опера Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения» (1994 – 1996), где им был дописан третий акт, а также завершение и оркестровка ранней оперы Дебюсси «Родриго и Химена» (1992). Хотя, безусловно, оба примера представляют собой род реконструкции, а не игры с прошлым на дистанции, как это часто встречается в постмодернистских опусах.

Характерная для постмодернистской теории интертекстуальности ситуация диалога в музыке Э. Денисова воплощается очень многообразно – и в оригинальных музыкальных произведениях с интертекстуальной моделью, и через использование приёмов цитаты и аллюзии, и в уникальных примерах стилового перевоплощения, связанного с досочинением произведений других авторов, и в оркестровках, требующих проникновения в чужую стилистику. Эдисон Денисов – один из художников, который на протяжении всей творческой деятельности формировал в себе потребность глубинного анализа «чужого» языка и обнаружил необыкновенную способность «вживания» в иной стиль, «вхождения» в иное сознание.

В научной литературе наиболее полно рассмотрено проявление интертекстуальных взаимодействий в творчестве Э. Денисова. В своём диссертационном исследовании О. Веришко выделяет сочинения композитора с интертекстуальным первоисточником в особую жанровую группу и анализирует различные техники работы с заимствованным материалом, обозначая их как стилевые техники:

- техника игры, использованная в «Силуэтах»;
- техника комментария, избранная для «Партиты» и «Пяти каприсов Паганини»;
- техника диалога, претворившаяся в вариационных циклах на заимствованную тему;

- техника стилевых перевоплощений, представленная в досочинённых Э. Денисовым моцартовском «Кугие» и религиозной драме Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения» [9, с. 4].

Вопросы для контроля

1. Дайте характеристику эстетическим взглядам Э. В. Денисова.
2. Назовите сочинения композитора, в которых отразились идеи «новой сакральности».
3. В каких произведениях Э. Денисов воплощает постмодернистские принципы иронии, игры, интертекстуальности, комментирования?

§ 4. Принцип игры

Принцип игры характерен для постмодернистского мироощущения. Во второй половине XX в. игровая концепция проникает в философию, культурологию и многие другие науки. Обращение к эксплицитному уровню неклассического эстетического сознания в первой главе показало, что среди новых подходов к традиции заметное место принадлежит игровой трактовке традиций прошлого. Как проявляется принцип игры в творчестве Э. Денисова?

Игровое воплощение традиции в музыке композитора встречается в период формирования его индивидуального стиля («Силуэты» для инструментального ансамбля) и в сочинениях зрелого периода при обращении к жанру инструментального театра («Голубая тетрадь» и «Пароход плывёт мимо пристани»).

Художественно-эстетические взгляды Э. Денисова формировались на основе многих и достаточно разных источников. Одна из значимых категорий неклассической эстетики и *пост*-культуры, проявляющая себя и в творчестве Э. Денисова, – абсурд. В XX в. из культовой, сакральной сферы традиционных культур категория абсурда перемещается в сферу эстетики и художественной практики авангарда, модернизма и постмодернизма. Представления о порядке, логике, разумности, рациональности как о незыблемых основах человеческого бытия рушатся, и основным смыслом искусства абсурда, по справедливому мнению В. Бычкова, становится попытка «путём эпатажа или шока активизировать человеческое сознание и творческий потенциал на поиски каких-то принципиально новых парадигм бытия, мышле-

ния, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-цивилизационного процесса» [32, с. 20].

Абсурдное занимает одно из главных мест в таких направлениях, как дадаизм, футуризм, сюрреализм, экзистенциализм, театр абсурда, в творчестве ОБЭРИУтов.

Творческие принципы абсурдного искусства – алогизм, парадокс, эпатаж, нонсенс. Отношение к нему эволюционировало от негативного, расценивавшего абсурд как нечто отрицательное, ложное, лишённое смысла, к позитивному, связанному с обозначением творчески насыщенного потенциального хаоса бытия, чреватого множеством смыслов.

В музыке проявление принципов абсурдного искусства можно встретить при обращении композиторов к литературным текстам или драматическим произведениям этого направления, в различных акциях, хэппенингах, в инструментальном театре.

В творчестве Э. Денисова есть два ярких примера соприкосновения с эстетикой абсурда – в опере «Пена дней» (1981) и цикле «Голубая тетрадь» (1984), представляющем собой особый жанр инструментального театра. Оба сочинения связаны с двумя важными для художественного мира композитора явлениями в искусстве XX в. – авангардным искусством Франции и русским авангардом 1920 – начала 1930-х гг.

Среди художественных авторитетов, авторов текстов вокальных произведений Э. Денисова, литературных первоисточников его музыкально-театральных опусов, мыслителей, писателей встречаются имена таких известных представителей французского неклассического искусства, как П. Пикассо, Б. Виан, Ж. Батай, А. Арто, К. Дебюсси, П. Булез, А. Дютийе и др. Заметен интерес композитора и к искусству Франции XIX в. – балет «Исповедь», написанный в 1984 г. по роману А. де Мюссе «Исповедь сына века», «Chant d'automne» для сопрано и большого оркестра на стихи Ш. Бодлера, 1972.

Родственность французской музыки творческой натуре Э. Денисова ещё в консерваторские годы прозорливо заметил его учитель В. Я. Шебалин, посоветовав больше изучать Дебюсси. Позднее исследователи музыки композитора будут писать: «Его эстетический вкус представляется столь своеобразным, что вводит в искушение расценивать его как близкий французской культуре» [43, с. 24], и

сравнивать Э. Денисова, у которого опера «Пена дней» в оригинале написана на французский текст, с Л. Толстым, включившим в свою «Войну и мир» большие фрагменты текста на французском языке [64, с. 46]. Являясь, безусловно, свидетельством «всемирной открытости» русской культуры, тяготение композитора именно к культуре французской обусловлено присущими его художественной натуре эстетизмом, утончённостью, старательным избеганием обыденно-обывательского уровня восприятия жизни.

Русский художественный авангард начала XX в. всегда был для Э. Денисова предметом самого живого интереса, тщательного изучения и пропаганды. Эдисона Денисова, одного из лидеров советского авангарда 1960-х гг., безусловно, можно считать продолжателем традиций первой волны русского авангарда. Он изучает и пропагандирует творчество Н. Рославца, инструментует вокальные циклы А. Мосолова, возглавляет работу Ассоциации современной музыки (АСМ-2), многое роднит его творческие принципы с новаторскими исканиями авангардистов К. Малевича, В. Кандинского в живописи.

Для выявления принципов абсурдного искусства в творчестве композитора обратимся к его «Голубой тетради» для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трёх групп колоколов на стихи А. Введенского и тексты Д. Хармса. Названием послужил заголовок одного из циклов произведений Д. Хармса.

Обращение к поэзии ОБЭРИУтов в 1980-е гг. для отечественной музыки не случайно. В 1989 г. появляется цикл Л. Десятникова «Любовь и жизнь поэта» на стихи Н. Олейникова и Д. Хармса для тенора и фортепиано. В этот период после долгого молчания, цензурных запретов в отечественную культуру возвращаются многие имена, поднимаются целые пласты незаслуженно забытого, неизвестного искусства, в частности творчество поэтов последней группы авангарда в России – ОБЭРИУ.

Интерес к Д. Хармсу, А. Введенскому, Н. Олейникову объясняется и родством их художественного мира с эстетикой постмодерна, что проявляется в большой роли принципов игры и иронии, отсутствии строгой иерархии высокого и низкого, смешении разных стиливых истоков, среди которых заумь В. Хлебникова и русская домашняя поэзия второй половины XIX в., дилетантские стихи капитана Лебядкина из «Бесов» Достоевского, «нескладушки», чёрный юмор

детского инфантильного фольклора и русская религиозная духовная культура. Хармса с эстетикой постмодерна роднит буфонно-свободное отношение к историческим столпам (анекдоты о Пушкине), любовь к бессмысленным перечислениям – отсутствие авангардной иерархии и классификации, склонность к внезапным снижениям, натуралистическая очевидность акта жестокости. Ирония и утончённое эстетство, одни из центральных составляющих постмодернистской поэтики, отличали творчество Н. Олейникова. Наиболее радикальный абсурдист среди ОБЭРИУтов А. Введенский соединял внешний комизм с глубокой серьёзностью, выявляя абсурдность человеческого бытия, обращался к духовной проблематике.

В «Голубой тетради» Э. Денисова интересно соприкосновение с эстетикой постмодернизма через трактовку поэзии русских авангардистов первой трети XX в. Это редкий пример инструментального театра в творчестве композитора. Для музыки эпохи поставангардного мироощущения инструментальный театр становится одной из важных сфер, в которой ведутся интересные поиски нового в ситуации исчерпанности идей Авангарда-II. Одним из первых к ней обратился А. Шнитке в своей Первой симфонии. Среди современных отечественных авторов наиболее последовательно использует принципы инструментального театра А. Бакши. В «Голубой тетради» Э. Денисова введение элементов театрализации спровоцировано самим первоисточником и в большей степени хлёткостью внешнего комизма в текстах Д. Хармса; диалоги, сценка «Тюк», использованная в пятой части, содержат точные актёрские ремарки, которые композитор сохраняет. Из приводимой в монографии Ю. Холопова и В. Ценовой авторской аннотации к сочинению видно, что не меньшую, чем внешнему действию, роль Э. Денисов отводит «игре» света, подробно, по тактам описывая цвет, направление, интенсивность освещения [64, с. 190]. Произведение не подходит ни под одно традиционное жанровое определение, оно сочетает в себе черты инструментального театра и сценической кантаты, своеобразно претворяя в драматургии принцип игры.

«Двухголосная» поэтическая первооснова, в которой композитор соединил прозу Д. Хармса с поэзией А. Введенского, парадоксально-игровую эстетику с философской лирикой, музыкальные и сценические средства «Голубой тетради» – всё это раскрывает мно-

гоплановость её содержания. Глубинные, скрытые за внешним комизмом, слои содержания высвечиваются в драматургии особым образом выстроенного чередования текстов Д. Хармса и А. Введенского, в использовании типичных идиом денисовского стиля, семантике тембров, световой драматургии. Напомним, как важна для эстетики Э. Денисова идея света в музыке.

Воплощение взятых за основу текстов предельно контрастно – «хармсовская» тема поручена чтецу, а поэзия А. Введенского воплощается в пластике прихотливых, рафинированных оборотов вокальной партии сопрано, далёких от каких-либо явственно ощутимых речевых или жанровых интонаций. Иногда (№ 2 «Рыжий человек») обе партии соединяются в контрапункте. Чтение своей прозаичностью, немзыкальностью звучания, обыденностью, с которой произносятся нелепые, несуразные, чудовищные вещи, подчёркивает мысль о прочном вхождении абсурдного в повседневную жизнь, о его привычности. Прозу Д. Хармса Э. Денисов помещает в необычный звуковой контекст, который даёт ощущение выхода в далёкое от абсурда повседневности, обыденной жестокости смысловое пространство, – нежные скольжения по струнам рояля, пуантилистические «россыпи» звуков-точек, изысканные сонорные эффекты.

Инструментальный ансамбль в «Голубой тетради» делится на две группы. Обладая чутким тембровым слухом, Денисов всегда тяготел к индивидуализированным инструментальным составам. Здесь это струнные (скрипка и виолончель) с их традиционной лирической семантикой и ударные, относящиеся к излюбленным тембрам композитора и наделяющиеся им особыми образно-тематическими и формообразующими функциями. Два фортепиано занимают промежуточное положение, приближаясь в своей трактовке всё же к ударным инструментам. Особенно это относится к препарированному фортепиано и необычным приемам звукоизвлечения – игре на струнах (№ 4 «Сон»), щипкам, ударам молотком от колоколов по струнам подготовленного фортепиано (№ 5 «Тюк»). Тембро-сонорные качества нетрадиционных способов игры на фортепиано Э. Денисов использовал и в других своих сочинениях, например в «Плачах» (1966).

Среди колоколов выделяют группу обычных оркестровых колоколов и две группы, состоящие из случайных предметов (бутылок,

бокалов, металлических трубок, частей от люстр). Символика колоколов в музыке Э. Денисова связана с духовными, серьёзными, высокими образами и в этом достаточно традиционна. Это образы веры, любви, рождения, смерти, праздничного торжества или, напротив, бедствия, войны. Какое значение имеет тембр, ассоциирующийся с духовными жанрами, с церковным храмом в «Голубой тетради»? Настоящие и пародийно сниженные колокола отражают два смысловых полюса сочинения. Один – это чёрный юмор Д. Хармса, мир советских будней, абсурд повседневности (с ним связаны напоминающие дребезжание препарированного фортепиано тембры *glass chimes* и *tubes metalliques*), другой – сложный, загадочный мир философической лирики А. Введенского, в котором к концу произведения вырисовывается тема смерти. Последние слова в произведении – «Мы съедем с тобою, ветер, на этот камушек смерти». К концу произведения Э. Денисов сближает смысловые линии. Из текстов Д. Хармса исчезают элементы юмора, они становятся серьёзными. Последний хармсовский персонаж цикла (№ 9 «Молодой человек, удививший сторожа») – молодой человек в жёлтых перчатках, удививший сторожа вопросом «Как пройти на небо?». Он исчезает в заливающим всю сцену голубом свете под звуки колоколов, которые, как часто бывает в кодовых разделах формы у Э. Денисова, создают эффект «погружения», тихого «растворения» звуковых красок.

Первыми мысль о связи «Голубой тетради» с духовными жанрами высказали авторы монографии об Э. Денисове, охарактеризовав её как «сюрреалистическое и абсурдистское иносказание» ряда сюжетов, связанных с реквиемом [64, с. 142]. Партия чтеца наводит на явную параллель с чтецом-евангелистом в пассионах, хотя и не имеет с ним ничего общего. Так, через едва намеченные аллюзии на духовный жанр композитор поднимается с уровня простого обыгрывания «абсурдизмов» окружающей жизни на уровень философских обобщений, от быта к бытию.

Совсем иначе подходит к трактовке абсурдистской поэзии Д. Хармса и Н. Олейникова Л. Десятников, творчество которого в отличие от денисовского прямо связывают с постмодерном. Название цикла «Любовь и жизнь поэта» представляет собой пародийное соединение названий двух шумановских вокальных циклов («Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины»), ставших своеобразной «визитной карточкой» музыкального романтизма. Язык произведения

богат ассоциациями, хотя в цикле нет ни одной точной цитаты (кроме музыкальной фразы из заставки к передаче «Спокойной ночи, малыши!»). Композитор в основном опирается на стилевые идиомы музыкального романтизма. Главными приёмами в музыке служат пародирование и ироническая дистанция. Постмодернистская ирония отражает хаотический, принципиально неупорядоченный мир. Авторский язык подменяют стилевые маски.

Как отмечалось выше, искусство отечественного постмодернизма отличается от западного. Это относится, например, к направлению соц-арта. Термин «соц-арт», этот, по словам В. Бычкова, «иронический словесный „кентавр“ из поп-арта и соцреализма» [32, с. 417], определяет одно из направлений постмодернизма и постмодернистского эстетического сознания в культуре поздней советской и постсоветской эпох. Оно родилось в среде советских художников в начале 1970-х гг. Сам термин был введён В. Комаром и А. Меламидом в 1972 г., вызвав позднее теоретический интерес в среде критиков и культурологов. Возникнув первоначально в живописи, соц-арт проявил себя в различных видах и жанрах искусства и арт-деятельности – рекламе, плакате, коллажах, инсталляциях, акциях, хэппенингах. В живописи и литературе основной этап активности этого стиля пришелся на 1980-е гг. Его представители – И. Кабаков, Э. Булатов, Г. Брускин, В. Комар, А. Меламид, Л. Соков, Д. А. Пригов, В. Сорокин, В. Ерофеев. Материалом стали наиболее одиозные символы, стереотипы, формы соцреализма, главными приёмами – пародия и гротеск как техника изживания смысла соцреалистических догм и канонов, их демифологизация, игра с идеологическими стереотипами и опора на определенный культурный контекст.

В качестве такого контекста сначала выступал соцреализм, а затем любая другая политизированная мифология или авторитарная идея.

Советским мифом в музыке была массовая песня и большой хоровой стиль с их бодрящей маршевой мажорностью и оптимистическими текстами. Музыка способна надолго закреплять в сознании и тексты, и идеологию. В музыке последней трети XX в. появляются яркие примеры взаимодействия с соц-артом как одним из воплощений постмодерна в отечественной культуре. Самым значительным произ-

ведением этого направления стала опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом» по одноимённому рассказу В. Ерофеева, написанная в 1991 г. К 1990-м гг. соц-арт уже прошёл период маргинального подполья и официальной оппозиции, и опера стала своего рода «прощанием» с этим стилем.

Эстетике Э. Денисова не свойственны заострённая ироничность, социальная сатира, гротеск, «ёрничанье» по поводу идеологических клише и стереотипов советской эпохи. Тем не менее в творчестве композитора есть пример соприкосновения с эстетикой соц-арта. Это музыка для шумового оркестра «Пароход плывёт мимо пристани», представляющая собой сатиру на официозное искусство. Жанр произведения трудноопределим, он содержит черты инструментального театра и хэппенинга. Это оригинальное музыкально-театральное действо было создано в 1986 г. для шумового оркестра Марка Пекарского, с творческой деятельностью которого связаны многие эксперименты и премьеры сочинений отечественных музыкантов нашего времени.

Пьеса «Пароход плывет мимо пристани» несколько перекликается с написанной двумя годами раньше «Голубой тетрадь» – в том, что может быть отнесена к особому жанру инструментального театра, что претворяет традиции советской культуры 1920 – 1930-х гг. (только в «Голубой тетради» это был авангард, а в «Пароход плывёт мимо пристани» – массовая культура), что в исполнительском составе акцентируется участие ударных, в том числе и бытовых предметов в роли инструментов, и препарированного фортепиано.

Строка, вынесенная в заглавие произведения, взята из популярной матросской песни «Яблочко». Музыкальным материалом послужили советские песни 1920 – 1930-х гг., цитаты из которых возникают на фоне шумового аккомпанемента и сопровождаются движениями исполнителей. Эдисон Денисов обращается здесь к технике игры, а в роли деформатора заимствованного материала выступает необычный инструментальный состав, где кроме традиционных ударных инструментов композитор использует стиральные доски, наковальни, «сковородофон», старое расстроенное пианино, и также приём коллажного соединения музыкальных фрагментов. Игровое начало в произведение вносят и элементы театрализации – шесть ударников одеты в разноцветные рубашки, баянист в кумачовой рубахе время от

времени выходит на сцену, двенадцать пионеров в праздничной форме играют на барабанах, маршируют, строят пирамиды. Атмосфера произведения напоминает массовые советские праздники. Форму пьесы составляет коллаж из песенных цитат. Кульминацией сочинения оказывается песня «Эх, хорошо в стране советской жить!»

Приём коллажа, цитатность, игра – характерные приметы отечественного музыкального постмодернизма, особенно музыки А. Шнитке. Примечательна разница в использовании этих приёмов А. Шнитке и Э. Денисовым. Во многих произведениях А. Шнитке цитаты возникают словно из повседневного шума, из толпы, как отрывки из телепрограмм, радиопередач. Это тексты, построенные по принципу полифонического диалога и ориентированные на деиерархическое соотношение всех составляющих, где предпочтения не отдаются ни высокому, ни низкому, ни современному, ни прошлому. Отмечая данную особенность, А. Ивашкин пишет: «Шнитке – даже тогда, когда цитируемая музыка, казалось бы, принадлежит Чайковскому, Шопену или Иоганну Штраусу, – не берёт эту музыку непосредственно из первоисточника. ... Чайковский – это не Чайковский, и Шопен – не Шопен, а то, что слышится в почти неразличимом шуме повседневной суеты. Это не прямая цитата, а двойная переработка исходного материала, пережёванного и выплюнутого на улицу как истрёпанное клише, где оно подбирается и заново „перерабатывается“ Шнитке» [17, с. 16].

Отрицая полистилистику, предполагающую сочетание в произведении разнородных стилистических элементов, Э. Денисов иначе подходит к технике цитирования. Композитор вводит цитаты не для создания стилистического контраста, а использует их для подтверждения собственных мыслей. Написанная во второй половине 1980-х гг. пьеса «Пароход плывёт мимо пристани» не только содержит иронию по отношению к породившей её культуре и переводит образы советской мифологии в игровую сферу, но и имеет ностальгический оттенок, в ней прослеживается некоторая эстетизация ушедшей в прошлое эпохи. Последняя особенность соц-арта второй половины 1980-х и начала 1990-х гг. в большой степени характеризует эстетику Э. Денисова, его творчество, стремление «максимально полно охватить различные стороны реальной жизни, сохраняя в то же время определённую дистанцию от низменных сторон и тёмных углов» [64, с. 73].

«Голубая тетрадь» и «Пароход плывёт мимо пристани» содержат диалог с культурой 20 – 30-х гг. XX в., периода, всегда привлекавшего Э. Денисова. В первом произведении композитор обращается к прервавшейся традиции русского авангарда, во втором – к массовой культуре. Оба произведения относятся к инструментальному театру, но «Пароход плывёт мимо пристани» ближе к постмодернистским принципам игры и жанру хэппенинга. В отличие от западного авангарда первой довоенной волны русский авангард долгие годы был практически изъят из культурного пространства, и диалог с ним характерен для отечественного искусства.

Вопросы для контроля

1. Как проявляется принцип игры в творчестве Э. Денисова?
2. Дайте характеристику «Голубой тетради» Э. Денисова.
3. Как воплотились особенности эстетики абсурда и принципы инструментального театра в произведении Э. Денисова «Пароход плывёт мимо пристани»?

§ 5. Принцип «новой простоты»

В постмодернизме, особенно литературном, выделяют игровую, «ёрническую» доминанту. Именно ироническое отношение к художественному прошлому, активное сопряжение исторически достоверных и недостоверных цитат, ассоциаций, хаотическое смешение исторических пластов – главные узнаваемые черты постмодерна (Д. А. Пригов, В. Ерофеев, А. Зельдович, В. Екимовский и др.). Однако параллельно игровой доминанте существует иной пласт постмодернизма, концентрирующий в себе другие постулаты постмодернистской эстетики. Речь идёт о «суггестивном», или «медитативном», постмодерне, обращенном не к сознанию, а к подсознанию культуры. В отечественной музыке этот тип постмодерна формируют такие «классические» константы постмодернизма, как ритуальность, ассоциативность, эстетика тишины, квазидемократизация языка. Музыказнание определяло данное направление, фигурировавшее в музыкальной практике с середины 1970-х гг., разными именами: новая простота, постлюдийность, неоромантизм, медитативность. Медитативная линия постмо-

дерна и тенденция «новой простоты» ярко проявились в творчестве В. Сильвестрова, А. Пярта, В. Мартынова, А. Кнайфеля.

Постмодернизм тяготеет к переосмыслению традиции в новом ключе. По мнению А. Раскатова, «это время особого синтеза, основанного на ином ощущении звука, времени и т. д. Необязательно изобретать какие-то технические новации... распорядиться уже существующим – гораздо более трудная проблема» (Цит. по: Барский В. Апология Раскатова // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. М. : Композитор, 1994. Вып. 1. С. 266). Близкую мысль высказывает Т. Чередниченко: авангард дал алфавит, осталось составить из него правильную речь.

Тяготение к «новой простоте» наиболее проявилось у композиторов, прошедших активную стадию авангарда. Причём грань между авангардным и поставангардным периодами у некоторых из них оказалась очень чёткой, резкой, композиторы почти полностью отказывались от прежних художественных принципов, на что обращает внимание Т. Чередниченко, приводя в пример и отечественных, и зарубежных авторов: К. Штокхаузена (попытка суицида), А. Пярта (долгое творческое молчание), В. Мартынова (отказ от собственного авангардного прошлого и погружение в изучение канонических традиций) [66, с. 471].

Эволюция творчества Э. Денисова представляется более плавной. В ряде произведений он нашёл свой, очень индивидуальный, способ соединения собственного стиля с более демократичными формами музыкального языка. Гармоничность и классическая простота у Э. Денисова соседствуют с мастерским и уместным применением всех самых актуальных композиторских техник XX в.

Тенденцию «новой простоты» в творчестве композитора можно проследить в его произведениях 1970 – 1980-х гг. В первую очередь это вокальные сочинения, где демократизация языка спровоцирована поэтическим первоисточником. К ним можно отнести, например, вокальные циклы «Пять стихотворений Евгения Баратынского» (1979), «Твой облик милый» на стихи А. С. Пушкина (1980), «На снежном костре» на стихи А. Блока (1981).

Вокальное творчество Э. Денисова представляет собой одну из интереснейших линий развития отечественной музыки последних де-

десятилетий XX в. Соприкасаясь с важными музыкально-эстетическими тенденциями своего времени, оно, безусловно, обладает своим неповторимым обликом. Идея Красоты, одна из ведущих в творчестве композитора, служит объединяющим началом и в его вокальных циклах. Близкая идее «чистого искусства», денисовская концепция Красоты определяет тяготение композитора к лирическим образам. Камерная элитарная лирика Э. Денисова отличается той степенью утонченности, рафинированности, которая не допускает ничего открыто экспрессивного, экзальтированного, откровенно чувственного или наивно-простодушного. Композитор отдаёт предпочтение изысканным, иногда несколько абстрактным образам. Живописно-световые ассоциации, рождаемые образами его инструментальной музыки, порой возникают и в вокальных сочинениях.

Цикл «Твой облик милый» Э. Денисов всегда называл в числе своих самых искренних, любимых произведений, так же как и оперу «Пена дней», «Реквием», Симфонию. Написанный годом раньше цикл на стихи Е. Баратынского можно назвать предварительной, подготовительной камерной версией цикла «Твой облик милый». Музыкальное прочтение поэзии А. С. Пушкина и Е. Баратынского потребовало поисков естественной музыкальной интонации. Эти произведения оказались близки по интонационному строю и технике.

Русские музыканты постоянно обращаются к поэзии «золотого века». Начиная с М. Глинки и его современников, ведёт свою историю традиция воплощения в камерной вокальной музыке образов А. Пушкина, Е. Баратынского, М. Лермонтова и др.

Не проходит интерес к русской классической поэзии и в последние десятилетия. Особенно мощно в музыке этого периода звучит тема пушкинского творчества, о чём говорит уже само разнообразие композиторских имён и жанров, связанных с её претворением. Среди обращавшихся в этот период к творчеству А. Пушкина авторов – Г. Свиридов, Р. Щедрин, В. Сильвестров, А. Петров, А. Шнитке, Б. Тищенко, В. Мартынов, Л. Десятников и др. Образы пушкинской поэзии, темы творчества и судьбы поэта находят воплощение в симфонических, хоровых, вокальных жанрах, в опере, в музыке к спектаклям и кинофильмам.

Хотя принадлежащие одной эпохе поэтические стили А. Пушкина и Е. Баратынского отличаются друг от друга, в денисовском

прочтении заметна не индивидуализация, а обобщённое воплощение в музыке поэзии «золотого века». Стихи здесь выступают как символ своей эпохи. Неслучайно композитор выбирает широко известные, часто используемые в русской романсовой лирике стихи, которые у каждого слушателя вызывают ассоциации с определённым стилевым комплексом, связанным со старой русской культурой. Особенно это заметно в цикле «Твой облик милый» (романсы «Я вас любил», «Ночь» и др.). Композитор не обращается к философской, гражданской или страстной любовной лирике поэтов. Облик циклов определяют элегические мотивы поэзии А. Пушкина и Е. Баратынского.

Так, жанровая модель обоих «русских циклов» – элегия. Это воспринимается как знак времени – элегия была одним из любимейших жанров русской вокальной лирики. Денисовские романсы отражают многие традиционные для элегии настроения и образы: любовное признание, горечь неразделённого чувства, воспоминания о прошлом, разочарование при столкновении мечты и реальности. Роднит их с вокальной музыкой первой половины XIX в. и сдержанность, строгость в выражении эмоций, единство чувства и мысли. Общее чувство меры в музыке, ощущение её гармонической закруглённости, взвешенности формы и фразы – это проявления глинкинского начала в творчестве Э. Денисова. Одним из первых обратил внимание на это качество музыки композитора Л. Грабовский, на мнение которого ссылается В. Холопова: «У него (Денисова. – А. Д.) – „умеренный оптимизм“, нет судорожной экспрессии, ничего чрезмерного, преобладает классическая уравновешенность... Гармоничность музыкального языка Денисова сказывается в том, что ни один элемент не выделяется как преобладающий над другими, всё гармонично взаимосвязано» [43, с. 24 – 25].

Характер первоисточников вызвал в опусах Э. Денисова воссоздание примет камерно-лирической стилистики русского романса первой половины XIX в. Камерность (предназначенность для исполнения не на эстраде, не в большом зале, а в узком кругу близких людей, в обстановке дружеского собрания), характерная для вокальной лирики той эпохи, выразилась в интонационной простоте вокальной партии, отказе от виртуозного фортепианного сопровождения, особой задушевности, доверительности чувства русского классического романса. Эти качества близки сочинениям Э. Денисова так же, как и

свойственная многим русским романсам светлая, элегическая печаль, приобретающая в контексте постмодерна оттенок ностальгии по невозвратно ушедшей красоте искусства прошлого.

Точки соприкосновения циклов «Твой облик милый» и «Пять стихотворений Евгения Баратынского» с музыкальными особенностями жанра элегии многочисленны. Это отсутствие сентиментальности, театральности и мелодраматизма в трактовке образов, что тонко подмечает М. Овчинников и в знаменитой элегии М. Глинки на стихи Е. Баратынского «Не искушай». Данные качества, по мнению музыковеда, вытекают из сознательного отчуждения «мира чувствований лирического героя... от возможного истолкования его как проявления... собственных переживаний» авторов (М. Глинки и Е. Баратынского) [47, с. 70]. В романсах Э. Денисова можно заметить те же черты. Композитор воссоздаёт свойственные элегии плавность, постепенность мелодического развёртывания, кантиленность интонаций, речевую выразительность, весомое, размеренное «произнесение» каждого слова, неспешный темп, сочетает русские песенные интонации с итальянским мелосом, использует в основном средний диапазон голоса, отказывается от сложных технических приёмов. Романсы композитора унаследовали и предельную интонационную выразительность в воспроизведении «мелодики» русского стиха, напевность при силлабическом соотношении слова и музыки. Произнесение пушкинских стихов местами порождает мелодию, которую мог бы написать и композитор XIX в. В интонации романсов вплетаются узнаваемые мелодические обороты, такой, например, как традиционная лирическая секста (№ 1 «Желание» из цикла «Твой облик милый», т. 1 – 2; «Разлука» из цикла «Пять стихотворений Евгения Баратынского», т. 2 – 3). Начало мелодии № 6 «Одиночество» из пушкинского цикла укладывается в традиционную тональность. Изящные хроматизмы вокальной партии № 3 «Ночь» напоминают характерные приметы трактовки русскими авторами страстной любовной лирики, перекликаются с известным романсом А. Рубинштейна на те же стихи. Порою в музыке Э. Денисова узнаются обороты романсовой лирики П. Чайковского.

Явственно проступает органическая связь вокальных циклов композитора с романсом XIX в. при рассмотрении ритмоинтонации. В русской поэзии 1830-х гг. в силу своей универсальности чрезвычайно

часто использовался четырёхстопный ямб. Позднее этот размер стал восприниматься как символ русской классической поэзии «золотого века». Романсовая лирика выработала типичные, узнаваемые ритмо-формулы для его музыкального прочтения с пропуском ударения либо на первой, либо на третьей стопе, к чему нередко прибегает Э. Денисов в рассматриваемых сочинениях.

Кроме русской романсовой лирики стилевым источником циклов Э. Денисова являются западноевропейские вокальные циклы, в первую очередь циклы Ф. Шуберта и Р. Шумана. Квазисюжетная зависимость в последовательности избранных композитором стихотворений Е. Баратынского и А. Пушкина говорит в пользу того, что он ориентировался на классические образцы цикла вокальных миниатюр. Сюжетная схема обоих циклов Э. Денисова следует обобщённой формуле: любовь – сомнения – разочарование. Это, если прибегнуть к словам Ю. Лотмана, типичная «романтическая схема любви – схема невозможности контакта: любовь всегда выступает как обман, непонимание, измена» [38, с. 169].

Но сюжетность денисовских циклов иллюзорна. В них нет персонафицированных героев и событий как таковых – в сменяющих друг друга размышлениях-монологах лирического героя, которого условно можно назвать Поэтом, прослеживается лишь подобие сюжета. Здесь отсутствуют приметы внешнего мира и утрата чувства любви связана не с внешними обстоятельствами (скажем, появлением соперника, как в «Прекрасной мельничихе»), а с душевной жизнью самого героя, с разрушающей силой времени, «завистливого рока», с тайными тревогами: «Я пережил свои желанья, я разлюбил свои мечты» («Твой облик милый»). Даже радостное чувство перед встречей с любимой затуманено сомнениями: «Судьбы ласкающей ошибкой я наслаждаюсь не вполне. Всё мнится – счастлив я ошибкой и не к лицу веселье мне» («Пять стихотворений Евгения Баратынского»). В циклах Э. Денисова и радостные, и грустные чувства предстают как сокровенные, глубокие, но выражаемые очень сдержанно. Здесь нет ярких образных контрастов, драматизма, развития, устремлённого к кульминации. Данная особенность определяется, с одной стороны, настройкой на глинкинскую классическую ясность и уравновешенность («умеренный оптимизм» по Л. Грабовскому) и, с другой стороны, типичной для постмодерна дистанцированностью от стилистиче-

ского первоисточника. Драматургия, отмеченная тяготением к мононастроению, вообще свойственна произведениям Э. Денисова данного периода. Композитор детально разрабатывает одно настроение, передавая все его оттенки. На первый план выходит не индивидуальность, характерность каждой из миниатюр, а их объединённое действие, рождаемое ими впечатление слитности.

Но утверждать, что драматургия циклов сводится лишь к длительному пребыванию в одном настроении, было бы неверно. В обоих циклах Э. Денисова, хотя и в слабой форме, проявляет себя принцип волнового развития. Особенно он заметен в цикле «Твой облик милый», где первые три романса («Желание», «Ты и вы», «Твоя улыбка») воплощают настроения, сопутствующие первоначальному этапу любви с его томлением и радостными надеждами. Вершиной драматургической волны является «Ночь» – отражение полноты любовного чувства, его апофеоз. Вокальная кантилена, расцвеченная хроматизмами, поддерживающее её полнозвучие широких фигураций фортепиано – всё говорит о том, что это кульминационный романс. Однако каким спокойным, ровным кажется претворение торжества любви в музыке Э. Денисова. Это не радостное ликование шубертовской песни «Моя!» из «Прекрасной мельничихи», когда герой провозглашает свои чувства на весь мир. Даже в кульминации музыка Э. Денисова не выходит за рамки тихого (динамика в основном *p*, *mp*), интимно-доверительного высказывания. Данные черты особенно заметны в сравнении с известнейшим романсом А. Рубинштейна, представляющим собой томный любовный ноктюрн, в котором ночь и природа наполнены любовной негой.

Вторая половина цикла «Твой облик милый» претворяет образы любви ушедшей, «холодного волненья обманутой души», жизненных бурь и примирения с прошлым, прощания. Тенденция к бесконтрастному пребыванию в одном состоянии здесь особенно заметна. Музыка ни на миг не нарушает элегического тона поэзии, оставаясь лишь параллельным эмоциональным фоном, сохраняя целомудренную дистанцию к стиху. В романсах «Обман души», «Одиночество», «Всё кончено», «Я вас любил» наиболее отчётливо проявились черты элегического монолога-размышления. Тяготение к сглаживанию контрастов отличает и музыкальный облик цикла «Пять стихотворений Евгения Баратынского». Драматургическое развитие здесь осуществля-

ется не через сопоставление разных образов, а через внутреннее преобразование одного. Единство цикла, приобретающее здесь новый статус и дающее эффект непрерывной медитативности высказывания, претворяется музыкально. Общность угадывается и в вокальной мелодии, и в фортепианном сопровождении, и в формообразовании. Музыкальное родство романсов, преодолевающее традиционную дискретность, диктует также и определённую драматургию, выражая новое ощущение времени.

В обоих циклах череда элегий прерывается романсами оживлённого или тревожного характера. Это «Ты и вы», «Предчувствие» в цикле «Твой облик милый» и «Поцелуй» в цикле «Пять стихотворений Евгения Баратынского». Они отмечены ремаркой *animato* (остальные романсы в основном снабжены ремарками «спокойно», «не спеша», «в спокойном движении»), отличаются декламационными интонациями, ритмической дискретностью вокальной партии и типично денисовскими фигурациями сопровождения, строящимися из терцово-секундовых группетообразных интонационных ячеек. Подобная фактура характерна для многих страниц музыки композитора и связана с передачей разных образов – неуловимых, полётных, изменчивых, тревожных, эффекта мерцающих световых бликов. Так, в романсе «Ты и вы» в лёгком скольжении струящихся звуковых линий словно проносится образ возлюбленной героя-Поэта, в «Предчувствии» передаются тревога, волнения жизненных бурь, в «Поцелуе» из цикла «Пять стихотворений Евгения Баратынского» возникает образ мимолётности счастья. Но эти романсы своей контрастностью не нарушают впечатления целостности циклов. В большей степени их отличие внешнее, чисто темповое, а текучая ткань фортепианной партии строится из тех же тонких линий свободного контрапункта с асимметричной ритмикой, что и в других романсах.

Обращают на себя внимание «финалы» этих двух циклов, также обладающие чертами общности. Сходны не только их названия – «Прощание», но и настроения, и драматургические функции. Это монологи-постлюдии, светлое, чуть печальное расставание с прошлым. Характер послесловия создаётся и выбранными композитором стихами, и музыкальными особенностями их прочтения. Слова «Уж ты для своего поэта могильным сумраком одета, и для тебя твой друг угас» в пушкинском стихотворении звучат печально, но их воплощение в музыке Э. Денисова мажорно, ясно, гармонично.

Ни один другой романс цикла не содержит подобной гармоничной полнозвучности, ласкающих слух, убаюкивающих интонаций. Композитору всегда была чужда внешняя красота звучания. Но можно сказать, что завершение цикла «Твой облик милый» в своих звуках передаёт ностальгию по первоначальной красоте старого русского романса. «Прощание» из цикла на стихи Е. Баратынского – несколько иной вариант послесловия. В нём нет полнозвучия, его звучание воспринимается как бы на грани лёгкого прикосновения к звукам и полной тишины. Финальные романсы сближает приём *ostinato* в инструментальной партии, ассоциирующийся с мерным течением безвозвратно уходящего времени. К концу обоих произведений звучание растворяется в полной безмолвии. Подобное завершение, так же как и сниженная динамика всех романсов циклов, выступает проявлением эстетики тишины. Такие «истаивающие» завершения часто встречаются в произведениях Э. Денисова. Среди вокальных циклов можно назвать «Blätter» («Листья») на слова Ф. Танцера, «На снежном костре» на стихи А. Блока, «На повороте» на стихи О. Мандельштама. Эстетика тишины определяет здесь не только характер звучания, но и художественный смысл произведений. Растворение, угасание, истаивание к концу символизируют идею вечной нетленной красоты бытия, выступающей итогом всей концепции сочинения. Такое завершение своеобразным лирическим многоточием весьма характерно для стиля Э. Денисова.

Ощущение умиротворения, мягко льющегося света в пушкинском цикле передаётся и благодаря использованию *D-dur*, представляющему здесь не как тональный центр, а как сонорный материал, «краска Света». Об особой роли ре-мажорного трезвучия в музыке Э. Денисова писали многие музыковеды. Действительно, эта гармоническая краска в зависимости от контекста может символизировать для композитора Свет, Красоту, Горный мир, Вечный покой. Большое значение она приобретает в крупных вокально-симфонических, оперных произведениях композитора – «Реквиеме», операх «Пена дней», «Воскрешение Лазаря», оратории «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа».

Особенности стилистики денисовских вокальных циклов можно трактовать как отвечающие творческой натуре композитора и как связанные с некоторыми показательными тенденциями в отечественной

музыке последних десятилетий. Обращают на себя внимание параллели с вокальной музыкой других авторов, в частности В. Сильвестрова. Примером воплощения принципа «новой простоты» в его музыке стал вокальный цикл «Ступени» (1982), который наряду с «Тихими песнями» (1977), «Простыми песнями» (1981) ознаменовал резкий поворот в творчестве В. Сильвестрова, отказ от авангардной стилистики и приход к иной эстетике. Все романсы в цикле «Ступени» написаны в жанре элегии. «„Элегичность“, понимаемую как лирическая объективация субъективного», исследователи называют жанровой характеристикой творчества Сильвестрова в целом [33, с. 64]. Как и Э. Денисов, В. Сильвестров использует много известных, легко узнаваемых стихотворений, и это расширяет смысловое пространство произведения. Сближает обоих композиторов и тяготение к обобщённому прочтению, бесконтрастности музыкальной драматургии, использованию приёма аллюзии.

В произведениях Э. Денисова на первый план выходит не факт обращения к традиции, а тип взаимоотношений с ней. Современный музыкальный слух нивелирует конфликт прошлого и настоящего, культивируемые ранее грани стираются.

Обращение к тишине, естественности, ясности средств, характеризующее распространившуюся в музыке 1970 – 1990-х гг. тенденцию «новой простоты», возврата к забытой ценности звука, трезвучия, диатоники, нашло также наиболее яркое выражение в творчестве А. Пярта и А. Кнайфеля.

Вопросы для контроля

1. Чем характеризуется тенденция «новой простоты» в отечественной музыке 1970 – 1990-х гг.?
2. Охарактеризуйте музыкальные особенности вокальных циклов Э. Денисова на стихи А. С. Пушкина и Е. Баратынского.

§ 6. Принцип «новой сакральности»

Традиции духовной музыки сохранялись в России даже в самые сложные времена, когда обращение к религиозной теме грозило композитору возникновением серьёзных проблем. Для отечественной музыки и культуры второй половины XX в. в целом духовная, религиозная тематика очень актуальна. Она связана с ощущением необходи-

мости восстановления прерванной традиции русской религиозно-философской мысли.

Музыковеды выделяют две волны Нового религиозного движения в отечественной музыке. Первая волна «новой сакральности» возникает в 1970-е гг., время запретов и духовной несвободы. Религиозное композиторское творчество, носившее тогда характер андеграунда, казавшееся полным антиподом публичности или массовости, дало искусству высокие образцы духовной музыки. Это движение было вызвано стремлением обрести Бога как духовную опору в мире бездуховности.

Вторая волна интереса к религиозной тематике достигает пика в 1990-е гг. В это время сакральная тематика активно завоёвывает культурное пространство (где-то даже становится объектом моды). Политическая и культурная ситуация в 1980 – 1990-е гг. сильно меняется – всё это непосредственно влияет на развитие искусства. Обращение к религиозной тематике приобретает воистину массовый характер: композиторы осваивают церковные жанры и богослужебные тексты, появляется понятие «паралитургических жанров» (термин В. Мартынова).

В 1970-е гг. религиозная тема была фактически под запретом, несмотря на меняющуюся ситуацию. Сакральный элемент при невозможности прямого выражения (через слово, через объявленную программу) находил воплощение в самом музыкальном тексте. Композиторы использовали всевозможные приёмы, чтобы быть понятыми. Адаптация религиозных мотивов происходила не столько через вокальную сферу (генетически более органичную для русской духовной музыки), сколько через сферу инструментальную, следовательно, через «светские» жанры, которые наполнялись религиозным смыслом.

Воплощение в музыке «победы духа, которая приходит через смирение и покаяние, через всечеловеческую христианскую любовь» [26, с. 215], составляет основу стилистики духовных сочинений Г. Свиридова, А. Караманова, Н. Каретникова, Г. Уствольской, Ю. Буцко и др. Духовный ренессанс, обозначивший смену идеологических установок в России, вызвал к жизни колоссальное число сочинений в литургических жанрах (Н. Сидельников, Н. Лебедев, Е. Голубев, В. Успенский, К. Волков, Н. Ведерников и др.). Символом вы-

страданного света выступает тишина не только в музыке литургической, но и в сочинениях внеклиросной традиции, религиозность которой связана со стремлением постичь смысл бытия, прикоснуться к сфере Божественного (инструментальные и вокальные сочинения Г. Канчели, А. Кнайфеля, В. Мартынова, А. Шнитке, Э. Денисова, В. Артемова и др.). По выражению С. Губайдулиной, в искусстве опыт святости «проявляется через слышание Божественной воли с помощью символа» [26, с. 215].

Для В. Мартынова «новая сакральность» – это попытка реформирования отечественной церковно-певческой культуры посредством актуализации исконных институтов русского церковного пения, цель которой – «выйти к прочтению текста в каноническом характере» [26, с. 214 – 215]. Автор тяготеет к сложным синкретическим формам действия-представления, к музыкальной архаике. Композитор опирается главным образом на неавторский материал, свободно оперирует каноническими формами литургии Запада и Востока. Основопологающей для него становится идея канонического творчества, где главное – это реконструктивно-комментирующие формы художественного акта на основе аутентичного исторического «инструментария». Синкретизм направляет творческие поиски В. Мартынова, понимающего искусство как средство, способное подвести к некой внехудожественной истине.

В творчестве Г. Уствольской начало сакрального стиля относится к 1970-м гг., когда в сочинениях композитора появляются подзаголовки, ориентирующие на христианское миропонимание, религиозную обрядовость. Автор мыслит сакральное как истинное, подлинное, внутреннее, отделяя это понятие от религиозного как внешнего, подчинённого. Духовная мощь сочинений Г. Уствольской далека от идеи канона, реставрации – как жанровой, так и образной. «Моя музыка духовна, но не религиозна», – говорит о себе автор [26, с. 215]. Музыка Г. Уствольской выражает некое всеобщее содержание в предельно экспрессивных, остро личностных формах, передавая весь психологический мир переживаний субъекта. По мнению М. Кузнецовой, она ближе к ветхозаветному образу «Бога „яростного огня“, образу апокалипсического Христа как гневного, сурового, карающего Бога» [26, с. 215].

На мировосприятие и эстетику С. Губайдулиной повлияла культура Востока. Синтетичность стиля, вобравшего в себя влияния самых разных тенденций и школ, рождает своеобразную концепцию,

представляющую собой сложное сочетание истовой саморефлексии, напряжённого и нервного европейского субъективистского анализа и восточного отрешения. Сакральные идеи у С. Губайдулиной зачастую воплощаются в неканонической форме, что наглядно отражается в её инструментальных сочинениях – Концерте для фортепиано и камерного оркестра «Introitus», Концерте для скрипки с оркестром «Offertorium», «In stose» для виолончели и органа и др. В творческие намерения композитора не входит реставрация религиозных моделей. Религиозная интонация в её творчестве проявляет себя зачастую вне жанров ритуала, вне канонов церковной службы.

Музыка А. Пярта, целиком ориентированная на религиозное созерцание, пронизана идеей отрешения от индивидуального творческого «Я», отождествления собственного творчества с искусством давно прошедших эпох, желанием абстрагироваться от времени. Отмечая в ней связь со Средневековьем, Т. Чередниченко предлагает для определения стиля музыки А. Пярта термин «неоканонизм», а созданный композитором новый жанр называет «новая (истинно современная) музыка Средних веков» [66, с. 522]. Процесс сочинения композитор понимает как акт религиозного служения, и авторское самоотречение для него приобретает статус особого богопочитания. Надличностная интонация музыки находит воплощение в герметичной звуковой среде (стиль *tintinnabuli*), представляющей собой сочетание праоснов музыкального искусства.

Постмодернистские корни «новой сакральности» не вызывают сомнений. Это проявляется в нетрадиционных соотношениях между искусством и религией. Если раньше обусловленность религиозной идеей была органически присуща «высокому искусству», то в музыке «новой сакральности» религиозная идея привносится намеренно и воплощается в соответствии с законами искусства. По верному замечанию М. Кузнецовой, «„новая сакральность“ есть попытка вернуть искусству ту особую сферу содержания, которую оно постепенно утрачивало на протяжении ряда предшествующих эпох» [26, с. 215]. Постмодернистский оттенок *sacra nova* проявляется в том, что духовные искания бытия в Боге приобретают не бытийно-подлинный, а реставрационный характер.

В творчестве Э. Денисова непосредственно с духовной темой связаны сочинения на религиозные тексты. Большинство из них

написано в 1980 – 1990-е гг. и, следовательно, хронологически относится ко второй волне *Sacra Art*. Это «Реквием» (1980), «Kyrie» (1991), «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992), «Свете тихий» (1988), «Три отрывка из Нового Завета» (1989).

По словам авторов первой монографии о композиторе, «искусство иногда или в каком-то аспекте функционирует как „светская религия“, питающая духовную жизнь человека» [64, с. 49]. Сам Э. Денисов к области «духовной музыки» относит не только свои сочинения, прямо связанные с православной, католической или иной литургической традицией, но и Вариации на тему канона Гайдна «Смерть – это долгий сон», и Вариации на тему Баха «*Es ist genug*».

Так же как С. Губайдулина и Г. Уствольская, Э. Денисов далёк от намерений реставрировать канонические формы музыкального творчества. В то же время композитор обращается к таким традиционным духовным жанрам, как реквием, месса, православная литургия. Формой диалога с традицией здесь является обращение к «памяти жанра». Считая музыкальный жанр одним из наиболее каноничных явлений в музыкальном искусстве, В. Холопова пишет: «Суть его в том, что он непременно обращён вовне от музыки, к функции музыки в жизни людей, в их социальном укладе, в практической деятельности. Музыкальный жанр и его социальная функция взаимно поддерживают друг друга: социальное предназначение делает жанр жизненным, необходимым, а музыкальный жанр стабилизирует в культуре, цивилизует этот общественно практический запрос» [63, с. 67]. Цивилизующей ролью жанра исследователь объясняет долгую жизнь таких музыкальных жанров, как месса, реквием, бытовые танцы, застольные песни, опера, балет, симфония, и их способность сохраняться дольше, «чем длятся исторические эпохи, социальные типы общества, способы производства, политические структуры и т. д.» [63, с. 67]. XX век с его ведущей ролью процессов освобождения от традиций прошлого выдвигает в музыке новую жанровую концепцию. Исследователь современного музыкального искусства М. Лобанова эту новую концепцию, утвердившуюся в искусстве XX в., называет «смешанным жанром» [36, с. 154].

В контексте культурной ситуации, ориентированной на хранение и возобновление традиций, особенно актуальным становится обращение к «жанрам памяти» (М. Лобанова) – реквием, мемориал.

Интересно проявление «памяти жанра» в «Реквиеме» Э. Денисова. Произведение не является реконструкцией старинного жанра и не может быть полностью отнесено ни к литургическим, ни к концертным сочинениям. Собственно реквием занимает здесь лишь заключительную часть, являющуюся главной в выражении центральной идеи сочинения. В стихотворном цикле Ф. Танцера, положенном в основу произведения, сочетаются три языка – французский, немецкий и английский, которые композитор дополнил латинским, добавив разделы из католической литургии, три больших фрагмента из латинского реквиема: *Requiem aeternam*, *Confutatis*, *Lux aeterna*, тексты двух псалмов и Нагорной проповеди из Евангелия по Иоанну. По замыслу композитора объединение нескольких источников должно было расширить смысловое и музыкальное пространство произведения. Главная идея «Реквиема» – отражение событий человеческой жизни, трактуемых как цепь вариаций, первая из которых – рождение, а последняя – смерть. Аллюзийный план «Реквиема» включает в себя не только использование определённых текстов, музыкальных форм, исполнительского состава, но и мелодических аллюзий. Так, в пятой части благодаря ритмике, тональности, характерному скачку на ум. 7 возникает звуковой образ темы «*Kyrie eleison*» из моцартовского «Реквиема».

Кульминация пятой части – наполненная любовью и сопереживанием ария сопрано. Это тихая кульминация. Светлая печаль, лирическая теплота, философская умиротворённость, наполняющие звучание арии, возвышают этот кратковременный эпизод до уровня идеала, символа красоты. Тишина этой лирической кульминации разлита в мягком звучании струнных, приглушенной динамике, консонантных созвучиях. Тихая кульминация – один из приёмов, останавливающих течение музыкального времени, вносящих созерцательный покой, статику.

Немаловажное значение имеет едва уловимое сходство этого музыкального номера с ариями Баха. Мягкий тембр женского голоса, наполненный очарованием вечной женственности, материнства, светлой печалью, придает финалу «Реквиема» глубокую человечность, оттеняя драматизм последующего развития.

Кроме черт жанра реквиема произведение Э. Денисова содержит многочисленные аллюзии на пассионы: в произведении есть обоб-

щённая сюжетная канва, композитор использует традиционные для пассионов формы арии и речитатива, тенор, в партии которого только литургический текст, ассоциируется с голосом евангелиста, в пятой части «Крест» сочетаются основные содержательные мотивы реквиема и пассионов.

Центральное место среди духовных произведений Э. Денисова занимает также «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа». Это сочинение было закончено в 1992 г., тогда же состоялась его премьера.

В данном произведении также взаимодействуют сразу несколько традиций – католической мессы, пассиона и православной литургии. Текст дан на русском языке, но тем не менее традиции разных форм отправления культа трёх основных ветвей христианства прослеживаются в «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» очень отчётливо. Возможно, несмотря на утверждение композитора, что здесь «нет никаких идей немusыкальных», на замысел оратории оказала влияние экуменическая идея, достаточно актуальная для музыки «новой сакральности». Так, в Четвёртой симфонии А. Шнитке экуменизм носит характер последовательной программной установки, обуславливающей структуру произведения, характер тематизма и его развития. Стихийно-спонтанный экуменизм Г. Уствольской связан с идеей соборности и неортодоксальным пониманием сакральности в её музыке. В обоих случаях это соотносится с характерной для постмодернистской эпохи тенденцией к расширению культурных границ и объединению разных традиций.

Эдисон Денисов в своей «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», используя самые современные средства в сочетании с жанровыми особенностями пассиона, мессы, православной литургии, достигает эффекта вселенского масштаба разворачивающихся в оратории событий, хотя и утверждает, что не склонен был вкладывать в это какой-то символический смысл. Объединение разных источников здесь служит стремлению расширить музыкальное пространство. Подобную же задачу, но иным способом, Э. Денисов решает в «Реквиеме».

«История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», жанр которой сам композитор определил как «современные Страсти», далека от строгого следования канону. Наиболее точное определение

замысла произведения Э. Денисов даёт в одном из интервью: «История Христа является вечной для всего человечества, так же, как сама фигура Христа, которая во многом символична для многих людей, прошедших в той или иной степени на земле свой крестный путь, несправедливо осуждённых, непонятых. Поэтому в моём сочинении принципы организации литературного и музыкального материала подчинены главной линии – человеческой истории самого Христа... В „Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа“ для меня не важно было, литургический это текст или не литургический, я с ним обращался, как с текстом художественным. Для меня основной принцип организации сочинения – художественный принцип» [13, с. 37].

Литературную основу произведения составляет монтаж текстов четырёх Евангелий и фрагментов православной литургии, выполняющих роль объективного комментария к происходящему. Каждое из написанных в разное время четырёх Евангелий содержит свой вариант повествования о жизни и смерти Христа, и в одних есть подробности, которых нет в других. Композитор взял за основу главные моменты человеческой истории Христа: рождение, последние дни, повествование о которых занимает главное место. Партию Евангелиста исполняет бас, а не тенор, как в баховских пассионах. Тенору поручена партия Христа. Он поёт сравнительно мало. Основная информативная функция ложится на бас и на хор, потому что хор и участвует в самом действии, и поёт литургию. Хоры литургии написаны без или почти без сопровождения. Есть хоры с литаврами, с участием колоколов и чисто акапелльные хоры, как, например, хор во второй части, посвящённой пути развития христианства от первых веков, как бы передающей движение народов со всех концов земли и имеющей архаичный музыкальный колорит. В шестой части «Голгофа», одной из важнейших кульминаций оратории, ведущая роль также отдаётся хору, исполняющему сложнейший восьмиголосный канон с дублированием хоровых партий трубами и тромбонами.

Безусловно, в оратории Э. Денисов вступает в диалог и с традицией баховских пассионов, и с наследием православной литургической музыки. Но в произведении нет ни одной цитаты, и, по признанию композитора, он не старался намеренно воспроизвести какие-то стилевые черты знаменного распева или иной музыкальной традиции, связанной с религией. Эдисон Денисов чисто интуитивно приходит к

мелодике знаменного распева, поскольку использованный в «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» православный текст располагает к определённом интонированию. Диалог с наследием прошлого у композитора проявляется не в конкретном приёме – стилизации, стилевом моделировании, а в «стилевых аллюзиях» (А. Шнитке), «стилевых взаимодействиях» (Л. Березовчук), стилевых пересечениях. И, как во многих других сочинениях позднего периода, в отличие от других отечественных композиторов обращение к иной музыкальной стилистике не исключает звучания индивидуальной авторской интонации, не приводит к идее авторского самоотречения. В «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» отчётливо прослушивается чисто денисовская интонация (E-D-Es), очень удачно вписавшаяся в интонацию знаменного распева. Получается неожиданный сплав, с одной стороны, диатонической интонации знаменного распева и, с другой стороны, хроматической интонации Э. Денисова.

В отличие от творчества других композиторов, денисовская музыка эволюционировала достаточно плавно. Для композитора не был характерен резкий отказ от собственного авангардного прошлого, как, например, для А. Пярта или В. Мартынова. Обращаясь к традициям прошлого, Э. Денисов сочетает их с современной техникой.

Излюбленные стилевые ориентиры Э. Денисова и совпадают, и не совпадают с «классическим» набором постмодернистских источников. Наиболее очевидны романтические традиции и связь с русской классикой, меньше проявляется звуковой колорит барокко, в малой степени присутствует соцреализм.

В общей эволюции стиля композитора можно выявить определённую тенденцию развития форм диалога с традицией, разные типы взаимоотношений «своего» и «чужого» слова в произведениях, конкретную, продиктованную замыслом, направленность на тот или иной авторский стиль, исторический жанр, музыкальную, художественную или культурную традицию.

Так, для раннего периода характерны достаточно чёткое разграничение авторского и заимствованного материала в произведении, тип диалога-противопоставления, использование приёмов цитирования, коллажа, принципов игровой драматургии.

Со временем эти формы диалога с традицией уступают место более сложным взаимодействиям. Можно заметить возрастание роли

и степени присутствия заимствованного материала, вплоть до использования полного текста произведений классиков прошлого в качестве интертекстуальной модели сочинения. Цитирование часто заменяется приёмом аллюзии. Это может быть аллюзия на конкретную тему, как, например, в финальной части «Реквиема», на композиторский стиль или стиль определённой музыкальной эпохи, на музыкальный жанр.

Данная направленность развития в творчестве Э. Денисова отвечает и общей стилевой эволюции в отечественной музыке конца 1960 – 1980-х гг., отмеченной переходом от коллажного типа полистилистики к симбиотическому типу, который отличается более тесным взаимодействием авторского и неавторского материала.

Примеры досочинения произведений классиков – логическое завершение этой линии развития. В истории музыки есть немало примеров дописания другим автором незавершённого произведения. Это «Реквием» Моцарта, законченный Ф. К. Зюсмайром, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, завершённый Ц. А. Кюи и оркестрованный Н. А. Римским-Корсаковым, «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского, к доработке которых также обращались Н. А. Римский-Корсаков и Ц. А. Кюи. В указанных случаях моменты прекращения работы автора над произведением и его досоздания другим композитором не были слишком отдалены во времени, а музыкант, бравший на себя ответственность за окончание сочинения, был носителем близких автору эстетических взглядов, принадлежал той же исторической эпохе и сам сочинял в близкой стилистике. Досочинение Э. Денисовым моцартовского «Kyrie», «Родриго и Химены» Дебюсси, «Воскрешения Лазаря» Шуберта – явление уникальное. Композитор делает попытку подхватить и продолжить прервавшуюся музыкальную мысль автора спустя громадный промежуток времени, будучи представителем другой эпохи. Можно, конечно, вспомнить о «Пульчинелле» И. Стравинского, «Moz-Arte» А. Шнитке. Однако фрагменты незавершённых произведений и Перголези, и Моцарта послужили в обоих случаях лишь материалом для выстраивания композиторами собственных концепций. Для И. Стравинского и А. Шнитке были важны моменты игры и переосмысления традиции, тогда как Э. Денисов, оставаясь во всех случаях абсолютно индивидуальным и узнаваемым, прибегает к удивительно органичному стилевому перевоплощению.

Образы Красоты, Света, Любви, возвышенной духовной жизни, дефицит которых Э. Денисов ощущал в музыке конца XX в., в творчестве самого композитора неизменно возвращают нас к наследию музыкальной классики. Здесь центральное место отдано Ф. Шуберту, М. Глинке, В. А. Моцарту, И. С. Баху. Из всего многообразия обликов, в которых предстаёт музыкальный постмодернизм, композитору ближе его ностальгическая ипостась, поиск ответов на вопросы современного искусства в исчезающей красоте классической музыки.

Вопросы для контроля

1. Чем вызвана актуальность религиозной духовной тематики в творчестве современных отечественных композиторов?
2. Назовите особенности воплощения принципов «новой сакральности» в творчестве В. Мартынова, Г. Уствольской, А. Пярта, С. Губайдулиной.
3. Как проявляется диалог с традицией в «Реквиеме» и «Истории жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова?

Примерные темы курсовых работ

1. Особенности современного этапа развития искусствоведческой науки.
2. Искусство постмодернизма.
3. Трансформация классических эстетических категорий в теории и практике постмодернизма.
4. Принцип интертекстуальности в современном искусстве.
5. Элитарное и массовое в современном искусстве.
6. Музыкальные новации Авангарда-II.
7. Претворение игрового подхода к традиции в современном музыкальном искусстве.
8. Особенности отечественного музыкального постмодернизма.
9. Диалоги с традицией в музыке отечественного постмодернизма.
10. Проблемы исполнительской интерпретации современной музыки.
11. Интерпретация поэзии А. С. Пушкина в вокальной лирике современных отечественных композиторов.
12. Эстетика соц-арта в современной отечественной музыке.

13. «Память жанра» – традиции и новаторство в «Реквиеме» Альфреда Шнитке.
14. Претворение традиций в музыкальном театре Альфреда Шнитке.
15. Творческий облик композитора Валентина Сильвестрова.
16. Владимир Мартынов и его концепция «конца времени композиторов».
17. Религиозная тема в творчестве современных отечественных композиторов.
18. София Губайдулина и постмодерн.
19. Арво Пярт и его техника «tintinnabuli».
20. Галина Уствольская – музыка духовной независимости.
21. Творческий облик композитора Эдисона Денисова.
22. Оперное творчество Эдисона Денисова.
23. Жанр инструментального концерта в творчестве Эдисона Денисова.
24. Вокальное творчество Эдисона Денисова.
25. Оперный театр композитора Леонида Десятникова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Категория традиции – важный элемент разных уровней эстетического сознания. Подвергаясь трансформации, сложным перестройкам и даже полному отрицанию, традиция в культуре XX в. становится темой и поводом для напряжённых размышлений и острой полемики. Стремительно меняющийся мир отразился в философии, эстетике и искусстве XX в. в многообразных, неожиданных, порой парадоксальных формах. Отказ от вековых традиций классики – одна из ведущих тенденций науки и художественного творчества этого столетия. В то же время опыт предшествующих периодов истории вызывает постоянный интерес и часто служит источником новаторских идей.

Эволюция взаимоотношений «нового» и «старого» в эстетике и искусстве прошлого века прошла путь от полного отрицания традиции, резкой поляризации новаторских и традиционалистских установок в творчестве к их «мирному сосуществованию». Показательно, что в интерпретации сложных взаимоотношений прошлого и настоящего в последние десятилетия получила развитие идея диалогизма. По замечанию А. Селицкого, «понятия „диалог стилей“, „диалог эпох“... стали „паролями“ современного искусствознания» [57, с. 78].

Диалог с традицией, обращённость художественной практики ко всему культурному наследию, стремление объединить стили разных эпох, создать универсальный стиль на основе множественности традиций – характерные приметы нашего времени. Художники, обратившись к прошлому, ищут в нём духовную и творческую опору, возможность возродить вечные ценности классики. Границы современных представлений о традиции чрезвычайно расширились – и хронологически, и географически. В арсенал искусства включаются практически все явления мировой культуры, начиная от раннего Средневековья и кончая сочинениями последних десятилетий. Отказавшись от концепции европоцентризма, художники, писатели, музыканты осваивают культуры различных регионов. Новые ресурсы развития искусства ищут в традициях, связанных с образом нелинейного времени, – в доклассическом искусстве, архаическом фольклоре, рок-музыке, различных литургических практиках. Подобный подход, когда новым оказывается «хорошо забытое старое», можно обнаружить и в других исторических периодах. Но своеобразие ситуации, сложившейся в конце XX в., состоит в том, что впервые оказывается за-

действованным столь широкий спектр многовековых и многонациональных традиций. Характеризуя современную ситуацию в искусстве, А. Соколов отмечает: «Общеизвестный интерес современных художников к внеевропейским культурам и архаике – это, разумеется, далеко не первый полёт творческой мысли сквозь Пространство и Время. Но на этот раз не экзотика, не обогащение палитры языковых средств влекут её столь далеко за пределы мест естественного обитания. Заветная цель – „новое измерение“ в процессе мышления, новое видение мира и новое место в нём» [59, с. 212].

Последнее тридцатилетие века, рассматриваемое наукой в ракурсе постмодернизма, отмечено формированием нового взгляда на традицию. Сложность происходящих в культуре процессов, их смысл интерпретируются по-разному. Постмодернизм трактуется и как завершение всего гигантского предшествующего периода развития культуры, и как переходный этап, и как начало новой эпохи.

В пространстве *пост*-культуры любой текст (и художественный, и философско-теоретический) так или иначе апеллирует ко множеству традиций – культурных, эстетических, интеллектуальных, художественных. Традиция, существенно меняя свой смысл и форму, остаётся одной из базовых, универсальных категорий эстетики и сохраняет своё значение на протяжении всей истории человечества.

В исторической смене художественно-эстетических направлений и стилей искусства взаимоотношения традиционной и новаторской установок развивались с определённой направленностью. Здесь, с одной стороны, проявлялось движение к завоеванию всё большей индивидуальной свободы для самовыражения художника, уходу от традиции, а с другой стороны, чередовались эпохи, ориентированные на сохранение канона, и эпохи, ориентированные на разрыв с прошлым, отказ от канонического мышления в искусстве. И возврат постмодернизма к традициям, таким образом, можно трактовать как очередную «виток спирали» развития, как обусловленное общей исторической логикой «обратное движение маятника» и как совершенно новый этап развития культуры. Новым является ощущение итоговости эпохи, усталости от бесконечных экспериментов. Изменение представлений о культуре приводит к использованию в искусстве небывало широкого спектра традиций. Расширение происходит и «по горизонтали» (обращение к традициям разных стран), и «по вертика-

ли» (включение в современную художественную практику разных исторических пластов культуры). Постмодернизм втягивает в диалог всю историю культуры. И это даёт критикам и исследователям повод усматривать в постмодернизме неизбежную эклектичность, вторичность. Но нельзя не согласиться с Н. Маньковской, что интересна сама полемическая напряжённость этого диалога с культурой, создающего своего рода «иронический двойной код, усиливающий игровое начало постмодернизма в искусстве» [40, с. 158], образующего театрализованное пространство значительного пласта современной культуры.

Постмодернизм снимает противоречие между новаторскими и традиционными установками в творчестве. Оппозиция «новое – старое» показала свою непродуктивность. Утверждая взгляд на культуру как на текст, в котором всё уже было сказано, постмодернизм отрицает саму возможность новаторства. Искусство становится полем для интертекстуальных диалогов с самыми разными традициями.

Интерпретации традиций в искусстве образуют широкий спектр. Традиция приобретает множество значений, где на одном полюсе оказывается её имитация, стилизация под традицию, где традиция привлекается в качестве коммерческой декорации, а на другом – понимание традиции, «связанное с приобщённостью сознания миру непреходящих Архетипов» [7, с. 133], творческая переработка традиции, становящейся источником нового, обращение к традиции как к форме экзистенциального прибежища в эпоху увеличивающейся бездуховности.

Принципиально важными признаками претворения традиции в эпоху постмодернизма становятся множественность и разнообразие подходов к ней, ироническое переосмысление, пародирование традиции, понимание традиции как интертекстуальности, претворение её в модусе игры, равнозначность в произведениях ретроспективного и современного планов повествования, авторского и цитируемого текстов.

Современное отечественное музыкальное искусство можно рассматривать с точки зрения постмодернистской эстетики. Здесь нашли отражение принципы интертекстуальности, игры, пародийного претворения традиции, идеи «конца истории» и «смерти автора». Проблемы отечественного музыкального постмодернизма только начи-

нают активно разрабатываться исследователями, и здесь ещё много неизученного. В частности, отдельного рассмотрения заслуживает явление «новой сакральной музыки».

Принципы претворения Э. Денисовым художественных и музыкальных традиций близки некоторым принципам музыкального постмодернизма. Это интертекстуальность, принцип «новой простоты» и синтез нового авангардного языка с более традиционными средствами, поэтика тишины, интерес к духовной тематике.

Таким образом, на уровне имплицитной эстетики выявлена значительная близость принципов трактовки традиции в неклассической теории и художественной практике. Однако эта близость не означает полного тождества. Если теория (эксплицитный уровень) распространяет на все категории классической эстетики (в том числе и на категорию традиции) постструктуралистский принцип деконструкции, разрушает целостность традиции, смешивает все ценностные критерии, уничтожает различия между авторским и цитируемым текстом, то в художественной практике сохраняется интерес не только к формальной, но и к содержательной, духовной составляющей традиции.

Что отличает эпигонское копирование традиционных приёмов в искусстве, оправдывающее ожидания среднего читателя, зрителя, слушателя, от подлинно творческого их использования? Наличие качества художественности, отношение к традиции не как к мёртвой форме, пустой оболочке, а как к носительнице духовного содержания, обладающей эстетическими качествами.

Чем отличается теоретическая трактовка категории традиции и широкого круга связанных с ней проблем (прогресс в искусстве, проблема творческих влияний, индивидуальность стиля художника и др.) от претворения различных традиций в художественной практике в современную эпоху, именуемую постмодерном? Эксплицитный («манифестный»), имплицитный и собственно художественный уровни неклассического эстетического сознания близки, но не обнаруживают полного тождества. Они являют собой полифоническое сочетание, сравнимое со сложным многоголосным контрапунктом или Лабиринтом, «в котором ходы – это направления, потоки, движения художественной практики, искусства и мыслительных стратегий в самых разнообразных пересечениях и переплетениях» [7, с. 70]. Исследователи не случайно говорят о «фантомности» постмодернизма: в худо-

жественной практике мы не найдём абсолютного следования его постулатам, что означало бы самоуничтожение искусства. Весьма относительно оказываются прокламируемые постмодерном идеи «смерти автора», тотальной необратимости «конца», тотальной нивелированности ценностей. Отсюда в художественной практике «компромиссный» характер следования его эстетике, скорее, апелляция к его идеям, нежели подчинение его доктрине.

Таким образом, специфику категории традиции в эстетической теории и практике постмодернизма определяют многоуровневость и многомерность эстетического опыта, его принципиальная несводимость к единственно верной интерпретации. Эстетический опыт и конкретно-чувственное эстетическое переживание обуславливают художественную значимость проявления традиции.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

1. *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М. : Республика, 2001. 527 с. (Философия искусства).
2. *Барский В.* Апология Раскатова // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. / [ред.-сост. В. Ценова]. М. : Композитор, 1994. Вып. 1. С. 257 – 271.
3. *Барт Р.* Фрагменты речи влюблённого. М. : Ad Marginem, 1999. 432 с.
4. *Бойко М. Н.* Судьбы стиля и проблема авторской индивидуальности в европейском искусстве Нового времени // Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа. СПб. : Алетейя, 2000. С. 106.
5. *Будагов Р.* Несколько замечаний о традициях и новаторстве в стиле художественной литературы // Традиция в истории культуры : сб. ст. М. : Наука, 1978. С. 37 – 40.
6. *Бычков В. В.* 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica* : в 2 т. М. ; СПб. : Университетская книга, 1999. Т. 1. 575 с. ; Т. 2. 527 с.
7. *Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.* Триалог. Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры / Рос. акад. наук, Ин-т философии. М. : ИФРАН, 2007. 239 с.
8. *Бычков В. В.* Эстетика. Краткий курс. М. : Проект, 2003. 384 с.
9. *Вершико О.* Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова : дис. ... канд. искусствоведения. М. : МГК, 2004. 205 с.
10. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
11. *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. М. : Наука, 1977. 703 с.
12. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М. : Искусство, 1984. 350 с.
13. *Денисов Э. В.* Настоящая музыка всегда духовна // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 37 – 40.
14. Денисов о своей симфонии // Поэтика музыкальной композиции : сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1990. Вып. 113. С. 13.

15. *Денисов Э. В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. : Совет. композитор, 1986. 207 с.
16. *Дмитракова Е.* Штрихи к творческому портрету // Советская музыка. 1989. № 7. С. 18.
17. *Ивашкин А.* Двойная переработка отходов в советской музыке // Искусство XX века : Элита и массы : сб. ст. Н. Новгород, 2004. С. 12 – 17.
18. *Ильин И.* Интертекстуальность // Современное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины : энцикл. справ. 2-е изд., испр. и доп. М. : Интрада, 1999. С. 204.
19. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада, 1998. 255 с.
20. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. 253 с.
21. *Каган М. С.* Традиции и новации в современных философских дискурсах // Традиции и новации в современных философских дискурсах. Материалы круглого стола, 8 июня 2001 г., Санкт-Петербург. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 14. С. 39 – 42. (Серия «Simposium»).
22. *Каган М. С.* Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996. 415 с.
23. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. СПб. : Петрополис, 1997. 544 с.
24. *Кафаров Т.* Традиция как социокультурный феномен // Философские исследования. 2001. № 1 (30). С. 142 – 152.
25. *Кривицун О. А.* Художественные эпохи в культуре Нового времени: единство дискретности и континуэта // Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа. СПб. : Алетейя, 2000. С. 10.
26. *Кузнецова М.* Sacra nova : Служение и молитва // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 214.
27. *Куренкова Р. А.* Эстетика : учеб. для студентов высш. учеб. заведений. М. : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. 368 с.
28. *Кутырев В. А.* Апология человеческого (предпосылки и контуры консервативного философствования) // Вопросы философии. 2003. № 1. С. 63.
29. *Кюнз Г.* Религия на переломе эпох // Иностранная литература. 1990. № 11. С. 223 – 229.
30. *Кюнз Г.* Великие христианские мыслители / пер. с нем. О. Ю. Бойцовой. СПб. : Алетейя, 2000. 442 с.

31. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М. : Прогресс, 1992. 376 с.
32. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2003. 607 с. (Серия «Summa culturologiae»).
33. *Лианская Е.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2003. 216 с.
34. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. СПб. : Алетейя, 1998. 160 с.
35. *Липовецки Ж.* Эра пустоты. Очерки современного индивидуализма. СПб. : Владимир Даль, 2001. 336 с.
36. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М. : Совет. композитор, 1990. 312 с.
37. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. М. : Мысль, 1982. 623 с.
38. *Лотман Ю.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л. : Просвещение, 1972. 272 с.
39. *Маньковская Н. Б.* «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) / Рос. акад. наук, Ин-т философии. М. : ИФРАН, 1995. 220 с.
40. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма = Esthetique postmoderne. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с.
41. *Мирандола П. Д.* Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса : Антология : в 2 т. М. : Искусство, 1981. Т. 1. С. 249.
42. *Монтень М.* Опыты. Избранные главы : пер. с фр. М. : Правда, 1991. 655 с.
43. Музыка Эдисона Денисова : материалы науч. конф., посвящ. 65-летию композитора / ред.-сост. В. Ценова // Научные труды Московской государственной консерватории. М. : Моск. консерватория, 1995. Сб. 11. 144 с.
44. Неизвестный Денисов : Из записных книжек (1980/81 – 1986, 1995) / сост. В. Ценова ; вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. М. : Композитор, 1997. 160 с.
45. Новая жизнь традиций в советской музыке : ст. и интервью / сост.: Н. Шахназарова, Г. Головинский. М. : Совет. композитор, 1989. 392 с.
46. Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 4. М. : Мысль, 2001. 606 с.

47. *Овчинников М.* Творцы русского романса. М. : Музыка, 1992. 415 с.
48. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада в современном обществе. М. : Политиздат, 1991. С. 230 – 263.
49. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М. : Искусство, 1991. 587 с.
50. *Осанов А. А.* «Смерть автора» как вирус современной культуры // Художественно-эстетическое образование и проблемы современной культуры : материалы III Междунар. науч.-практ. конф. / Владим. гос. пед. ун-т. Владимир, 2005. С. 60 – 64.
51. *Попов В.* Хотелось бы вернуться к этому сочинению // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 51 – 53.
52. *Прокофьев В. Н.* Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М. : Совет. художник, 1985. 304 с.
53. *Савенко С.* Авангард как традиция музыки XX века // Искусство XX века: диалог эпох и поколений : сб. ст. Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 1999. С. 71 – 76.
54. *Савенко С.* Постмодернизм: между элитой и массами // Искусство XX века : Элита и массы : сб. ст. Н. Новгород, 2004. С. 43 – 50.
55. *Савенко С.* Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. / [ред.-сост. В. Ценова]. М. : Композитор, 1994. Вып. 1. С. 72 – 91.
56. Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М. : Моск. консерватория, 1999. 488 с.
57. *Селицкий А.* Советский музыкальный авангард середины века и «великая стилевая революция» 1910 – 1920-х годов // Искусство XX века: диалог эпох и поколений : сб. ст. Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 1999. Т. 2. С. 77 – 87.
58. *Смирнов Д.* О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 39 – 48.
59. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высш. учеб. заведений. М. : ВЛАДОС, 2004. 231 с.

60. *Тейлор Э.* Первобытная культура. М. : Гос. соц.-экон. изд-во, 1939. 568 с.
61. *Уледов А. К.* Актуальные проблемы социальной психологии. М. : Мысль, 1981. 96 с.
62. *Халипов В.* Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 235 – 240.
63. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие для вузов искусства и культуры / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Изд. 4-е, испр. СПб. : Лань : Планета музыки, 2014. 319 с.
64. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М. : Композитор, 1993. 347 с.
65. *Ценова В.* Музыкальный венок Э. Денисову // Музыкальная академия. 1998. № 3 – 4, кн. 1. С. 34 – 39.
66. *Чередниченко Т. В.* Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
67. *Чукин С. Г.* Ситуация вокруг постмодерна // Ступени. 1994. № 2. С. 5 – 19.
68. *Чучин-Русов А. Е.* Новый культурный ландшафт: постмодернизм или неoarхаика? // Вопросы философии. 1999. № 4. С. 24 – 41.
69. *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М. : Прогресс, 1990. 386 с.
70. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 88 – 104.
71. *Эко У.* Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна : сб. пер. и реф. / под ред. А. Р. Усмановой. Минск : Красико-принт, 1996. С. 93.
72. *Эпштейн М.* Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. С. 166 – 188.
73. Эстетика : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева [и др.]. М. : Политиздат, 1989. 447 с.
74. *Якимович А.* О лучах Просвещения и других световых явлениях. Культурная парадигма авангарда и постмодерна // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 241 – 248.
75. *Hassan I.* The Postmodern Turn. Essays on Postmodern Theory and Culture. Ohio State Univ. Press, 1987. 267 p.
76. *Hassan I.* The Dismemberment of Orpheus. N. Y., 1982. 315 p.

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Основная литература

1. *Бычков, В. В.* Эстетика : учеб. для вузов / В. В. Бычков. – М. : Академ. проект : Мир, 2011. – 452 с. – ISBN 978-5-902357-99-5 (Академ. проект). – ISBN 978-5-8291-1267-7 (Мир).

2. *Бычков, В. В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства / В. В. Бычков ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : МБА, 2010. – 783 с. – ISBN 978-5-902445-22-7.

3. *Бычков, В. В.* Триалог : Живая эстетика и современная философия искусства / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. – М. : Прогресс-традиция, 2012. – 840 с. – ISBN 978-5-89826-325-6.

4. *Высоцкая, М.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М. Высоцкая, Г. Григорьева. – М. : Моск. консерватория, 2011. – 440 с. – ISBN 978-5-89598-257-0.

5. *Гуляницкая, Н. С.* Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 367 с. – ISBN 978-5-9905762-7-8.

6. *Кудряшов, А. Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв. : учеб. пособие для муз. вузов и вузов искусств / А. Ю. Кудряшов. – Изд. 2-е, стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2010. – 428 с. – ISBN 978-5-8114-0600-5.

7. *Куренкова, Р. А.* Этюды к феноменологической эстетике музыки : монография / Р. А. Куренкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2015. – 200 с. – ISBN 978-5-9984-0597-6.

8. *Маньковская, Н. Б.* Современное искусство как феномен техногенной цивилизации : учеб. пособие для студентов / Н. Б. Маньковская, В. В. Бычков. – М. : ВГИК, 2011. – 208 с. – ISBN 978-5-87149-120-1.

9. *Маньковская, Н. Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2009. – 495 с. – ISBN 5-88415-999-4.

10. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие для вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Изд. 4-е, испр. – СПб. : Лань : Планета

музыки, 2014. – 319 с. – ISBN 978-5-8114-0334-9 (Лань). – ISBN 978-5-91938-143-3 (Планета музыки).

Дополнительная литература

1. *Андреева, Е. Ю.* Постмодернизм : Искусство второй половины XX – начала XXI века / Андреева Е. Ю. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 487 с. – ISBN 5-352-01984-5.

2. *Бонфельд, М.* Музыка. Язык. Речь. Мышление : Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. – 648 с. – ISBN 5-7379-0295-1.

3. *Бычков, В. В.* Художественный Апокалипсис Культуры: Строматы XX века. Непарадигматический гиперпроект : в 2 кн. / В. В. Бычков. – М. : Культурная революция, 2008. – Кн. 1. – 816 с. – ISBN 978-5-250-06033-2 ; Кн. 2. – 832 с. – ISBN 978-5-250-06034-9.

4. *Соколов, А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высш. учеб. заведений / А. С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с. – ISBN 5-691-01313-0.

5. Теория современной композиции : учеб. пособие / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ, Федер. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 624 с. – ISBN 5-7140-0309-8.

6. *Холопов, Ю.* Музыкально-теоретические системы : учеб. для ист.-теорет. и композитор. фак. муз. вузов / Ю. Холопов [и др.]. – М. : Композитор, 2006. – 632 с. – ISBN 5-85285-854-4.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
ВВЕДЕНИЕ.....	4
ПОСТМОДЕРНИЗМА.....	6
§ 1. Традиция как философское понятие и эстетическая категория.....	6
<i>Вопросы для контроля</i>	12
§ 2. Историко-культурная ретроспектива представлений о традиции и новаторстве в искусстве.....	12
<i>Вопросы для контроля</i>	26
§ 3. Постмодернизм как эстетическая теория второй половины XX в.	26
<i>Вопросы для контроля</i>	39
§ 4. Концепции традиции в постмодернистской эстетике.....	39
<i>Вопросы для контроля</i>	49
Глава 2. СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ.....	50
§ 1. Особенности отечественного постмодернизма.....	50
<i>Вопросы для контроля</i>	51
§ 2. Проблема взаимодействия с традицией в отечественной музыке последней трети XX в. в контексте постмодернистской эстетики.....	52
<i>Вопросы для контроля</i>	61
§ 3. Традиции в музыке Э. Денисова в контексте постмодернистского искусства.....	62
<i>Вопросы для контроля</i>	69
§ 4. Принцип игры.....	69
<i>Вопросы для контроля</i>	78
§ 5. Принцип «новой простоты».....	78
<i>Вопросы для контроля</i>	87
§ 6. Принцип «новой сакральности».....	87
<i>Вопросы для контроля</i>	97
Примерные темы курсовых работ.....	97
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	99
СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК.....	104
РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	109

Учебное издание

ДАНИЛОВА Анна Викторовна

КАТЕГОРИЯ ТРАДИЦИИ В ЭСТЕТИКЕ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Учебное пособие

Редактор Т. В. Евстюничева
Технический редактор С. Ш. Абдуллаева
Корректоры Е. С. Глазкова, В. С. Теверовский
Компьютерная верстка Е. А. Кузьминой

Подписано в печать 12.12.16.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 6,51. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.