

Бараш Любовь Александровна

кандидат философских наук,  
преподаватель филиала Российского университета  
дружбы народов в г. Сочи

## КОМПОЗИТОР И СЛУШАТЕЛЬ: СТРУКТУРАЛИСТСКИЙ ПОДХОД

### Аннотация:

В статье рассматриваются особенности музыкальной коммуникации первой половины XX в. Творчество композиторов-авангардистов с трудом воспринимается слушателями из-за непривычности музыкального языка, новизны выразительных средств. Причину этого автор видит в трансформации субъекта первой половины XX в. и изменении характера межсубъектных отношений композитора и слушателя. Выражением нового типа музыкальной коммуникации стал структурализм как метод формальной организации произведения, а также его анализа. Объектом анализа является также структуралистская трактовка модернистской культуры в целом и музыкальной культуры в частности, ее полиглотизма, роли художественной коммуникации в самосознании культуры.

### Ключевые слова:

субъект, модернизм, художественная коммуникация, межсубъектные отношения, структурализм, структурно-семиотический метод, художественность, культура, текст.

Barash Lyubov Aleksandrovna

PhD in Philosophy,  
Lecturer, Sochi branch of Peoples' Friendship  
University of Russia (Branch)

## COMPOSER AND THE AUDIENCE: STRUCTURALIST APPROACH

### Summary:

The article discusses the features of musical communication in the XX century. In this period the harmony of mutual relations of artist and audience seems to be broken. The creative works of the avant-garde composers were perceived with difficulties by the listeners, because of the unusualness of the musical language, the novelty of means of expression. The author sees the reason of it in the transformation of the subject of the first half of the XX century and the change of the nature of inter-subject relations of a composer and a listener. Structuralism became the principle of formal organization of a creative work, as well as its analysis. The research also analyses structuralist interpretation of the modernist culture as a whole and musical culture in particular, its polyglotism, the role of art communication in the self-awareness of culture.

### Keywords:

subject, modernism, artistic communication, inter-subject relations, structuralism, structural semiotic method, artistic merit, culture, text.

«Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп. Гармонию я алгеброй поверил...» (Пушкин А.С. Моцарт и Сальери). Драматизм личных взаимоотношений двух гениев – лишь следствие страстного желания обоих быть признанными публикой. Быть может, «алгебра» поможет раскрыть тайну совершенства? Ведь музыка, по выражению Лейбница, – «это тайное *арифметическое* упражнение души, которая вычисляет, сама того не зная». Строгий расчет, осознанность художественных задач и во времена Моцарта и Сальери были не на последнем месте в сочинении музыки, а с начала XX в. они играют все более важную роль. Рационализм мышления, способность анализировать, строить концепции, конструировать схемы стали востребованы в искусстве как никогда раньше.

Модернизм как культурная эпоха требовал новизны. И в музыке формируется новый язык. Происходит распад гомофонно-гармонического строя, появляется двенадцатитоновая техника. Сложные гармонии воспринимаются слушателями как плотные звуковые конгломераты. Мелодическая линия распадается на фрагменты. Перед слушателем стоят непростые задачи: воспринять атональность, микрохроматику, многопараметровость, освоиться с непривычным ощущением лада. Слушатель, настроенный на прежнюю эстетическую парадигму, классические, традиционные средства музыкальной выразительности, испытывает эмоциональный шок, его сознание протестует против «хаоса звуков». Возмущение, неприятие и скандалы сопровождали в эпоху модерна исполнение «Весны священной» И.Ф. Стравинского, Второго концерта для фортепиано С.С. Прокофьева и других произведений [1, с. 6–17].

Именно в это время в музыке появляется *структурализм*. Та самая «алгебра», к которой прибегали композиторы во все времена, теперь приобретает черты нового музыкального мышления. Структурализм в музыке ищет объективности. Он оперирует структурами как виртуальными идеальными объектами, придает произведению достоинство абсолютного объекта, требует строгого математического расчета. И все это в музыке, призванной выражать человеческие чувства, эмоции, переживания? Означает ли это, что начиная с 10–20-х гг. XX в. невозможен контакт современных композитора и слушателя? Какова специфика структурализма в аналитике

и художественном общении первой половины XX в.? Как проявляется художественность в музыкальном структурализме? Наконец, какие изменения в культуре вызвали кризис непонимания в художественной коммуникации?

Эти вопросы – о взаимоотношениях субъектов (композитора и слушателя), и ответить на них можно только исходя из характеристики этих субъектов. А она принципиально отличается от той, что давалась субъектам, еще недавно общавшимся на языке классики XVIII–XIX вв. Мышление субъекта-«сogito» Нового времени не могло резко, в одночасье превратиться в модернистское. На это уходят десятилетия. Специфика модернистского субъекта заключается в его противоречивости. Он перестает быть мыслящим и познающим в картезианском смысле слова. С одной стороны, он порывает с *онтологической* проблематикой в познании мира, с другой, как это ни парадоксально, философская интерпретация неклассического субъекта закрепляется не только в структуралистских, но именно в *онтологических* категориях – «бытии-в-мире» Гуссерля, «самовопрошающем бытии», «здесь-бытии» Хайдеггера, «существовании как проект» Сартра. Но и этим не исчерпывается его сложность: он все же сохранил в себе черты гносеологического субъекта – самодетерминированность, осознанность, склонность к обобщениям и абстракциям, теоретизированию. Из этих черт и вырастает структурализм, оказавшийся необходимым *культуре* для отражения ее новых реалий, структурализм с его строгой логикой, ясным понятийным аппаратом, четкими объяснительными схемами, которые теперь являются основными в самопознании культуры.

Самосознание модернистской культуры выражалось «в прямом ощущении, переживании и понимании своей эпохи как эпохи кризиса, разлада, крушения целостности бытия, человека, расхождения его духовных сил, отношения личности к природе и другим людям» [2, с. 58]. По-видимому, рационалистские черты структурализма были необходимы культуре не только как некий противовес драматичности мироощущения кризисной эпохи, но и как потребность в духовной гармонизации бытия, противопоставление хаосу и ужасу жизни, запечатленному в «Крике» Э. Мунка, некоего разумного порядка и уверенности в самой возможности выявления определенных упорядочивающих структур в познании красоты и шире – в познании жизни. Если наука выполняет роль *сознания культуры*, «добывающую ей необходимую информацию о природе, обществе, человеке, да и о ней самой, рассматриваемой как бы со стороны, объективированно», то искусство играет роль *самосознания культуры, ее собственной образной рефлексии* [3, с. 132]. В процессе художественной коммуникации мир воспроизводится «именно и только таким, каким он предстает в данной культуре» [4].

Можно предположить, что проявившееся в культуре модернизма непонимание между композитором и слушателем обусловлено тем, что структурализм имеет антисубъектную направленность. На наш взгляд, такое предположение не вполне корректно. Ведь структурализм как философское направление и как метод неоднороден, и вопрос о субъекте и его роли в художественной коммуникации решается по-разному. Так, Я. Мукаржовский считает, что «я», субъект «проявляет себя во всяком искусстве и во всяком произведении», что он является точкой, «в которой сходятся все нити и по отношению к которой строится вся конструкция произведения» [5, с. 261]. Проблематика *субъекта* постоянно присутствует в его рассуждениях об индивидуальностях автора и воспринимающего, о соучастии публики как коллективного индивида-личности [6, с. 261–262]. Говоря о том, что «художник вкладывает свою *субъективность* в произведение», он добавляет, что к субъективности воспринимающего предъявляются еще большие требования [7, с. 287].

Таким образом, структуралистская концепция Я. Мукаржовского и других представителей Пражской школы не дает оснований говорить о том, что в модернистской культуре вопрос о субъекте снимается. Напротив, его позиция позволяет толковать отношения художника и зрителя как *межсубъектные*. Следовательно, можно говорить о новом уровне субъектности, а вовсе не о ее угасании, о новых формах связи между субъектами (композитором и слушателем), а не об отрицании возможности такой связи из-за сложности композиторских техник и непривычности средств музыкальной выразительности – таким представляется теоретическое решение вопроса о взаимопонимании между композитором и слушателем эпохи модерна.

Однако в чем кроется причина упомянутой в начале статьи рассогласованности межсубъектных связей художника и зрителя? Иными словами, в чем причина неприятия зрителем новизны, предлагаемой художником? Объяснение следует искать в концепции Ю.М. Лотмана, где культура предстает как сложная семиотическая система, как некий механизм, создающий совокупность текстов, каждый из которых представляет собой монаду и одновременно заключает в себе характеристики общекультурного текста [8, с. 639–647]. Каждая монада, то есть каждый внутрикультурный текст, «уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры» [9, с. 89]. Текст вообще является и «сложным устройством, хранящим многообразные коды», и в то же время «информационным генератором, обладающим чертами интеллектуальной личности» [10, с. 90]. В беспокойные, кризисные эпохи – а модерн

был именно таким временем – культура в поисках новых путей развития приобретает черты повышенной семиотической активности. Происходит смена культурных кодов, и культуре требуется время для самоосознания себя в рамках этих новых кодов – время, необходимое для культуры-субъекта, и время, необходимое для субъекта-зрителя, способного понять в новой кодовой системе субъекта-художника.

Второй поставленный нами вопрос – о специфике структурализма в музыкальной коммуникации. Это одновременно вопрос о применении структуралистского метода. Обратимся к примерам структурного анализа музыкальных произведений. К. Леви-Строс неслучайно берет в качестве объекта анализа «Болеро» М. Равеля, произведение композитора-импрессиониста: будучи тонким и глубоким знатоком музыки, он не принимал произведения авангардистов из-за их «семантической убогости». Взаимоотношения композитора и слушателя трактуются К. Леви-Стросом как контакты отправителя информационного сообщения и его получателя. Отправителя сообщений, то есть творца музыки, он считает существом, подобным богам, ибо он, владеющий музыкальным языком, умопостижимым и непередаваемым одновременно, владеет высшей тайной наук о человеке [11, с. 25]. Слушатель же, постигая замысел композитора, является безмолвным *исполнителем* музыкального произведения [12, с. 24]. Исходя из лингвистического метода, К. Леви-Строс отождествляет структуру «Болеро» со структурой мифа. Его формальный анализ представляет собой умелое, мастерское препарирование музыкального текста, вычленение отдельных его элементов, установление отношений между ними, построение схемы.

Чисто структуралистским разбором является и анализ Вариаций ор. 27 для фортепиано А. Веберна, сделанный композитором Э. Денисовым. Здесь также есть многочисленные схемы, описаны микроструктуры и их комбинаторика, «числовые закономерности в строении и распределении различных компонентов формы, предвосхищающие опыты математической организации музыкального материала» [13, с. 205]. Доминируют логика, рациональность, глубина мышления, свойственные структурализму. Но обращения к образной сфере произведения или к особенностям субъектности композитора в этом анализе, как и в разборе равелевского «Болеро» К. Леви-Стросом, нет.

Структурная методология, применимая не только к музыке, но и к другим видам искусства, изучению мифов и ритуалов, науки, культуры, экономики, своим истоком имеет лингвистику. Методы анализа вербальных текстов переносятся и в сферу искусства. Структурный метод продуктивен и в плане описания музыкального текста как системы, выявления взаимосвязей между элементами этой системы, принципов организации ее внутренней формы, и в плане изучения структуры самой художественной коммуникации. В этом отношении он связан с *коммуникативной* сутью искусства, поскольку нацелен на понимание архитектоники произведения, тесно связанной с содержанием. Но есть одна особенность, которая к концу 1960-х гг. привела к кризису структурализма и превращению его во второй половине XX в. в постструктурализм. Это невозможность познать объективно-научным путем все, что связано с глубинными слоями человеческой психики. Для музыки это особенно важно, поскольку ее язык – это сфера субъективных чувств, эмоций, переживаний. Именно они являются целью и причиной коммуникации. И если оказывается, что структурный анализ не выявляет этих содержательных моментов, да он и не ставит перед собой такой цели, то встает вопрос, что он должен в себя включать, чтобы эти содержательные моменты были выявлены?

Что касается сферы применения структурного метода, можно опереться на У. Эко, который, ссылаясь на Ж. Женетта и П. Рикёра, склоняется к тому, что стремление уловить *субъективность*, деятельность духа – это герменевтический подход, нечто прямо противоположное тому, что называют структурализмом. И далее говорит, что герменевтическому прочтению подлежат великие произведения, многоплановые и неоднозначные; структурный же метод оказывается более эффективным при анализе типовых произведений (массовая культура) [14, с. 358]. Конечно, серьезной музыке свойственны глубокий психологизм, высокая степень выразительности и целостной структуры, и отдельных ее элементов. Поэтому нельзя не согласиться с У. Эко в том, что структурный метод анализа, ориентированный прежде всего на форму, ограничивает характеристику богатой по содержанию коммуникации в области классической музыки. А анализ претендующего на глубину и содержательность эстрадного шлягера вполне может быть чисто структуралистским. В то же время мы убедились в том, что структурный метод применим к сложным произведениям М. Равеля и А. Веберна. Признавая, что выбор герменевтического либо структурного метода зависит от многих факторов, прежде всего особенностей произведения и позиции критика, У. Эко делает оговорку в пользу *взаимодополнительности* этих методов [15, с. 357–361].

Чем должен быть обогащен, дополнен структурный метод, чтобы с его помощью выявлялись коммуникативные особенности взаимоотношений художника и зрителя? По мысли У. Эко [16], он является чисто рабочим инструментом. Но с помощью только этого инструмента критика

не может проникнуть в глубины образного мира, психологических состояний, которые раскрываются в музыке. К середине XX в. начинает осознаваться его методологическая исчерпанность (поздний Р. Барт, Ж. Деррида). Появляется потребность в некоем расширении структурного подхода, которое давало бы возможность смыслового анализа содержащейся в произведении искусства информации. Еще в первой половине XX в. в чешском структурализме появляется соединение структурного подхода с семиотическим. Именно *структурно-семиотический* подход, выявляющий специфику семантического, синтаксического и прагматического аспектов произведения, на наш взгляд, дает наиболее полное представление о *коммуникативных* свойствах контакта композитора и слушателя.

При более широком взгляде на возможности такого подхода *коммуникационной* системой является *культура* как «исторически сложившийся пучок семиотических систем (языков), который может складываться в единую иерархию (сверхязык), но может представлять собой и симбиоз самостоятельных систем» [17, с. 149]. Опираясь на культурологические представления Ю.М. Лотмана, можно утверждать, что музыкальная культура модернизма с ее стремлением к новизне во всем, и в том числе к формированию нового музыкального сверхязыка, – это совокупность музыкальных языков, каждый из которых выступает как своего рода «полиглот» [18]. Кризисное состояние культуры первой половины XX в. вызывает повышенную семиотическую напряженность, активность взаимодействия всех образующих ее языков, в результате чего вырабатывается новый музыкальный сверхязык модернистской эпохи. Обусловленный *полиглотизмом* культуры, он рождается в процессе *коммуникации* как в синхроническом, так и в диахроническом плане.

Третий вопрос, на который предстоит ответить, – о *художественности* в музыкальном структурализме. Здесь есть две стороны: во-первых, критерий художественности в онтологическом плане, то есть бытие музыкального произведения как чувственно-материального объекта; во-вторых, выявление его художественности средствами *структурно-семиотического* анализа. Закономерным является вопрос: художественно ли произведение, если его так трудно понять? Вслед за признанием несомненной сложности обычно следовали обвинения в формализме, увлечении художника формой в ущерб содержанию. Однако Я. Мукаржовский говорил об утрате прежней значительности различия, которое делалось между формой и содержанием [19, с. 259]. По его мнению, вместо парных понятий «содержание – форма» все большее значение приобретает пара «материал – *художественный прием*». Материалом музыки является звук, чисто акустическое явление. Звук никогда не стал бы фактом искусства, если бы не был включен в тональную систему. То, что придает структуре *художественность*, считал Я. Мукаржовский, – это включенность в тональную систему [20, с. 260]. А вместе с ней, добавим мы, в систему ладо-гармонических отношений, ритмической организации, тембровой окраски, высотности, мелодической выразительности, динамики, артикуляции. Но серийность, по словам П. Булёза, – это категорическое отвержение классического тонального мышления. Поэтому мысль Я. Мукаржовского о том, что *художественность* структуры появляется в результате включения материала (звука) в тональную систему, является весьма ценной, но требует уточнения, касающегося отсутствия тональности во многих модернистских произведениях. На каком основании мы можем говорить о *художественности* в музыкальном *сериализме*? А сериализм появляется уже в 20-х гг. XX в. в двенадцатитоновой технике у А. Шёнберга, затем у О. Мессиана в конце 40-х гг., далее – в творчестве И.Ф. Стравинского, Д.Д. Шостаковича, А.А. Пярта, А.Г. Шнитке в сочетании с другими композиционными техниками. О художественности в сериализме можно говорить, на наш взгляд, в том случае, когда все, на чем он основан: рациональный математический расчет, числовые «алгоритмы» – продиктовано художественным заданием, когда «алгебра» только управляет композиционным процессом во имя главной цели – воплощения художественного замысла, раскрытия художественной концепции [21, с. 25, 31].

Структурализм сыграл большую роль в формировании современного музыкального языка. Именно на этом языке говорят с нами выдающиеся композиторы, чьи произведения уже вошли в историю искусства. Структуралистский подход в музыкальной критике и аналитике также принес свои плоды и со временем преобразовался в структурно-семиотический метод, позволяющий проникать в особенности не только формы, но смысла и значения целостной структуры и ее элементов. Семиотический подход дает возможность обоснованных суждений о художественности современного музыкального произведения и специфике коммуникативных процессов на его основе.

Способна ли заменить «алгебра» вдохновение? Быть может, да. При современных достижениях математики и информационных технологий можно рассчитать решительно все. С помощью «алгебры» можно добиться удивительных результатов: сконструировать идеальную форму, вычислить, какими средствами будет достигнут наибольший эмоциональный эффект, создать математическую модель потенциального успеха музыкального произведения. Но можно ли за-

программировать художественную правду, живое биение человеческого сердца, искренность высказывания? Никто не ответит на эти вопросы. Но если «алгебра» – лишь средство для воплощения красоты и добра...

### Ссылки:

1. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. 237 с.
2. Каган М.С., Холостова Т.В. Культура – философия – искусство (Диалог). М., 1988. 64 с.
3. Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1996. 416 с.
4. Там же. С. 132.
5. Мукаржовский Я. Структурализм в эстетике и в науке о литературе // Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чеш. В.А. Каменской. М., 1994. 606 с.
6. Там же. С. 261–262.
7. Мукаржовский Я. О структурализме // Исследования по эстетике и теории искусства. С. 287.
8. Лотман Ю.М. Культура как субъект и сама-себе объект // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. 704 с.
9. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. 544 с.
10. Там же. С. 90.
11. Леви-Строс К. Мифологии: Сырое и приготовленное / пер. с фр. А.З. Акопяна, З.А. Сокулер. М., 2006. 399 с.
12. Там же. С. 24.
13. Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. 206 с.
14. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняло. СПб., 2004. 544 с.
15. Там же. С. 357–361.
16. Там же.
17. Лотман Ю.М. Культура и информация // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. С. 149.
18. Там же.
19. Мукаржовский Я. Структурализм в эстетике ... С. 259.
20. Там же. С. 260.
21. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М., 2014. 185 с.

### References:

- Denisov, EV 1986, *Contemporary problems and the evolution of compositional techniques*, Moscow, p. 206, (in Russian).  
Eco, U 2004, *Lack of structure. Introduction to semiology*, St. Petersburg, p. 544, (in Russian).  
Gulyanitskaya, NS 2014, *Musical composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)*, Moscow, p. 185, (in Russian).  
Holopov, YN 2002, 'The new paradigm of musical aesthetics of the twentieth century', *Estetika na perelome kul'turnykh traditsiy*, Moscow, p. 237, (in Russian).  
Kagan, MS 1996, *Philosophy of Culture*, St. Petersburg, p. 416, (in Russian).  
Kagan, MS & Holostova, TV 1988, *Culture - Philosophy - Arts (Dialog)*, Moscow, p. 64, (in Russian).  
Levi-Strauss, C 2006, *Mifologiki: Raw and cooked*, Moscow, p. 399, (in Russian).  
Lotman, YM 2000, 'Culture as the subject itself-itself an object', *Lotman YU.M. Semiosfera*, St. Petersburg, p. 704, (in Russian).  
Lotman, YM 2002, 'The semiotics of culture and the notion of the text', *Lotman YU.M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*, St. Petersburg, p. 544, (in Russian).  
Mukarovsky, Y 1994, 'Structuralism in the aesthetics and the science of literature', *Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva*, Moscow, p. 606, (in Russian).