

CULTURE AND ART

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.4.9>

KONSTRUKCJE TEMPORALNO-SPATIALNE W MUZYCE I. STRAWIŃSKIEGO I A. SCHNITKE JAKO MARKERY PARADYGMATÓW ŚWIATOPOGLĄDOWYCH CZASÓW NOWOŻYTNYCH

Anna Savchenko

kandydat historii sztuki, docent,

docent Katedry Kompozycji i Instrumentacji

Charkowskiego Narodowego Uniwersytetu Sztuki imienia I.P. Kotlarewskiego (Charków, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0002-9845-0450

lanna2@ukr.net

Olha Umanets

kandydat historii sztuki, docent,

docent Katedry Kulturoznawstwa

Narodowego Uniwersytetu Prawniczego imienia Jarosława Mądrego (Charków, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0002-2762-9293

Adnotacja. W artykule autorzy problematyzują i konceptualizują konstrukcje temporalno-spatialne w sztuce muzycznej. Identyfikują i uzasadniają historyczno-kulturową determinację czasoprzestrzennej specyfiki różnych etapów sztuki muzycznej XX w. na materiale twórczości I. Strawińskiego i A. Schnittke. Autorzy dochodzą do następujących wniosków. 1. I. Strawiński był jednym z pierwszych kompozytorów, który stworzył ideologicznie-paradygmatyczną i czasowo-przestrzenną różnorodność kultury XX w., odpowiednio realizując je w materii dźwiękowej swoich dzieł orkiestrowych za pomocą środków tematyki, dramaturgii i orkiestracji. 2. Różnorodność stylu I. Strawińskiego jest sposobem na identyfikację typologicznych cech kultury jako systemu myślenia. 3. Twórczość A. Schnittke jest zasadniczo nowym wschodzącym zjawiskiem stylistycznym i kulturowym w kontekście kultury pluralistycznej, podkreślonej non-hierarchicznością znaków różnych kultur muzycznych w synchronizacji i diachronii. 4. Dla A. Schnittke właściwa jest wielość-równość istnienia różnych modeli czasu i przestrzeni jako wyrażone w materii sztuki muzycznej przecucie istniejącej sytuacji kulturowej ponowoczesności pierwotnej paradygmatycznej wielości filozoficznych podstaw i destabilizacji orientacji aksjologicznych, a także najwyższej wyostrejzonej ostrości problemów egzystencji Człowieka w świecie meta-muzyki i meta-kultury.

Słowa kluczowe: I. Strawiński, A. Schnittke, przestrzeń, czas, kultura, sztuka muzyczna, paradygmat.

TEMPORALLY-SPATIAL CONSTRUCTS IN MUSIC OF I. STRAVINSKY AND A. SCHNITTKE AS INDICATORS OF WORLDVIEW PARADIGMS OF MODERNITY

Hanna Savchenko

Candidate of Art Criticism (Ph. D. in Musicology), Associate Professor,

Associate Professor at the Composition and Instrumentation Department

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts (Kharkiv, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0002-9845-0450

lanna2@ukr.net

Olga Umanets

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Culturology

Yaroslav Mudryi National Law University (Kharkiv, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0002-2762-9293

Abstract. In the given article the authors rise the problem and conceptualize temporally-spatial constructs in musical art. They reveal and prove that temporally-spatial specifics of different stages of music art in XX century are historically and culturally determined, on the material of music of I. Stravinsky and A. Schnittke. The authors reach the following conclusions. 1. I. Stravinsky was among the first composers who recognized worldview, paradigmatic and temporally-spatial diversity of the XX century culture and incarnated it in the texture of his orchestral works through thematic material, dramaturgy and orchestration. 2. Stylistic plurality of I. Stravinsky's music is a way to reveal typological characteristics of culture as a system of thought. 3. Creative outcome of A. Schnittke is a completely new emergent style

and cultural phenomenon in the context of pluralistic culture, marked by being non-hierarchic regarding usage of signs of different musical cultures, whether it be in synchrony and diachrony. 4. A. Schnittke uses plurality-equality of different models of time and space as foreshadowing of characteristic for cultural state of post-modernity immanent paradigmatic plurality of worldview foundations and destabilization of axiological orientation, incarnated in the texture of music, as well as extremely acute problem of being of a Human in the world of meta-music and meta-culture.

Key words: I. Stravinsky, A. Schnittke, space, time, culture, musical art, paradigm.

ТЕМПОРАЛЬНО-СПАТИАЛЬНЫЕ КОНСТРУКТЫ В МУЗЫКЕ И. СТРАВИНСКОГО И А. ШНИТКЕ КАК МАРКЕРЫ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ПАРАДИГМ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Анна Савченко

кандидат искусствоведения, доцент,

доцент кафедры композиции и инструментовки

Харьковского национального университета искусств имени И.П. Котляревского (Харьков, Украина)

ORCID ID: 0000-0002-9845-0450

Ianna2@ukr.net

Ольга Уманец

кандидат искусствоведения, доцент,

доцент кафедры культурологии

Национального юридического университета имени Ярослава Мудрого (Харьков, Украина)

ORCID ID: 0000-0002-2762-9293

Аннотация. В статье авторы проблематизируют и концептуализируют темпорально-спатальные конструкции в музыкальном искусстве. Выявляют и обосновывают историко-культурную детерминированность пространственно-временной специфики различных этапов музыкального искусства XX в. на материале творчества И. Стравинского и А. Шнитке. Авторы приходят к таким выводам. 1. И. Стравинский был одним из первых композиторов, осознавших мировоззренчески-парадигмальную и пространственно-временную множественность культуры XX в., адекватно воплотив их в звукоматерии своих оркестровых сочинений средствами тематизма, драматургии и оркестровки. 2. Стиливая разноликость И. Стравинского – способ выявления типологических характеристик культуры как системы мышления. 3. Творчество А. Шнитке является принципиально новым эмерджентным стилевым и культурным явлением в контексте плюралистической культуры, отмеченной нон-иерархичностью знаков различных музыкальных культур в синхронии и диахронии. 4. Для А. Шнитке показательна множественность-равноправность бытия различных моделей времени и пространства как выраженное в материи музыкального искусства предвосхищение присущей культурной ситуации постсовременности изначальной парадигмальной множественности мировоззренческих основ и дестабилизации аксиологических ориентаций, а также предельной острой остроты проблем бытия Человека в мире мета-музыки и метакультуры.

Ключевые слова: И. Стравинский, А. Шнитке, пространство, время, культура, музыкальное искусство, парадигма.

Введение. Европейская культура Новейшего времени характеризуется отсутствием единой мировоззренческой парадигмы и единой концепции времени-пространства, соответствующей такой культуре как системе мышления. Предшествующая соотнесенность моделей времени и пространства с определенной историко-культурной эпохой сменилась принципиальной множественностью взглядов на мир и сосуществованием в синхронии культуры различных типов пространственно-временных отношений, детерминированными научно-техническим прогрессом и научными открытиями, в частности теорией относительности А. Эйнштейна и Н. Бора (Аркадьев, 1992; Герасимова-Персидская, 2012). Результатом научных открытий начала XX в. становится новый образ Вселенной, предполагающий многоаспектное разновекторное познание, а также новые представления о материи, времени и пространстве.

Мировоззренческий плюрализм как основа и принцип бытия европейской культуры XX в. обуславливает отсутствие единой устойчивой аксиологической системы, которая, как и концепция времени-пространства, имела исторический характер, отвечая типологическим характеристикам соответствующего исторического этапа развития культуры. В системе художественной культуры, в частности в музыкальном искусстве, следствием и проявлением мировоззренчески-парадигмальной и пространственно-временной множественности является сосуществование различных художественных доминант и совмещение в границах одного эстетического феномена признаков различных стилей, жанров, систем музыкального мышления, стилистико-языковых средств. Особо следует подчеркнуть и формирование различными способами, методами разных техник новой звуковой материи, что является «ответом» музыки на изменение ощущения материи, времени и пространства в окружающем человека мире.

Основная часть. Проекция культурного сознания эпохи и пространственно-временных отношений на логику организации художественного целого является актуальной проблемой современного музыкознания, не исчерпанной в существующих в настоящий момент научных работах, что обуславливает актуальность

статьи. Ее **целью** является проблематизация и концептуализация темпорально-спатальных конструктов в музыкальном искусстве. **Задания** состоят в выявлении и обосновании историко-культурной детерминированности пространственно-временной специфики различных этапов музыкального искусства XX в.

Материал и методы исследования. В качестве материала работы избрано творчество И. Стравинского и А. Шнитке как репрезентативное отражение парадигмальной множественности и пространственно-временных трансформаций, характеризующих культуру Новейшего времени. И. Стравинский справедливо относится к новаторам первой половины столетия, чьи открытия в жанровой, языковой и оркестровой сферах во многом определили пути развития музыки в XX в. Его «знаковые», поворотные для истории музыки произведения («Петрушка» и «Весна священная») наряду с атональными опусами композиторов Новой венской школы ознаменовали слом, после которого эволюционная линия развития европейской музыки кардинально поменяла свое направление. Творчество А. Шнитке, органично вписываясь во вторую половину XX в., также явилось своеобразным переломом в осмыслении сущности времени и пространства. Отраженный в полистилистике на композиционно-технологическом, жанровом, лексическом, тембровом уровнях, он имел результатом новое стилевое качество, связанное с утверждением новых моделей темпоральности и спатальности – ответов музыкального искусства на неоднозначный процесс формирования новой мировоззренческой парадигмы.

В статье использованы такие методы: *исторический*, позволяющий охватить историю музыкального искусства XX в.; *культурологический*, дающий возможность исследования специфики музыкального времени и пространства в контексте динамики изменений парадигмальных мировоззренческих основ и представляющий культуру XX в. как специфический тип мышления; *функциональный*, раскрывающий взаимосвязь между культурой и музыкальным искусством как особой языковой реальностью; *системный*, рассматривающий влияние парадигмальной множественности и различных пространственно-временных представлений на организацию художественной целостности на различных уровнях (стилевом, жанровом, стилистически-языковом); *компаративный*, позволяющий провести сравнительную характеристику творчества композиторов, принадлежащих различным этапам музыкального искусства XX в.

Обзор публикаций. Проблема связи между культурой как особым типом мышления и искусством (произведениями искусства) как особым языком, коммуникативной системой, отражающей и воплощающей типологические черты определенного типа культуры, изучается в работах по семиотике М. Лотмана (Лотман, 1992), У. Эко (Эко, 2004). Такая проблема освещается и в философских работах, в частности в трудах М. Кагана (Каган, 2018).

Многоаспектное и разноректорное изучение проблемы времени и пространства в музыке XX в. является актуальной темой многих работ, как общетеоретических, так и узко направленных либо посвященных решению такой проблемы в отношении творчества конкретного композитора (Аркадьев, 1992; Герасимова-Персидская, 2012; Холопова, 1971). Ситуация аксиологического слома начала XX в. актуализирует вопросы времени и пространства и в творчестве И. Стравинского. По-видимому, сам композитор осознавал остроту пространственно-временных отношений, осмысливая их в контексте бесед и размышлений (Стравинский) и в способах организации музыкальной композиции. Среди работ, в которых под разным углом зрения освещается проблема времени и пространства в музыке И. Стравинского, следует назвать труды Т. Адорно (Адорно, 2001), М. Друскина (Друскин, 1982), А. Макиной (Макина, 2010), В. Холоповой (Холопова, 1971).

Отмеченная дискуссионностью динамика исследования творческого мира А. Шнитке, репрезентированная, в частности, работами А. Ивашкина (Ивашкин, 2016), С. Савенко (Савенко, 1991), В. Холоповой и Е. Чigareвой (Холопова, Чigareва, 1990), демонстрирует постепенный отход от определенной музыковедчески герметической языково-стилевой доминанты и формирование концептуального, культурологически ориентированного вектора постижения специфики творчества художника в связи с культурными процессами современности, нашедшего отражение, в том числе в исследовании О. Уманец (Уманец, 1998). Вместе с тем проблематика времени и пространства в ее парадигмальной детерминированности в творчестве А. Шнитке может быть обозначена как частично заполненная исследовательская лакуна, что актуализирует проблематику статьи.

Результаты и их обсуждение. Смена культурной парадигмы в начале XX в. и отсутствие единства мировоззренческого модуса коррелируют с кризисными явлениями в музыкальном искусстве, которые проявляются в стилевом переломе – в возможности совмещения в единовременье культуры стилей и направлений, репрезентирующих разные, порой противоречивые эстетико-художественные позиции, различные взгляды на мир. В свою очередь стилевая многоликость художественной культуры первой половины XX в. порождает в музыкальном искусстве разноликость стилистически-языковую и технологическую. Время единого классико-романтического музыкального языка как системы правил построения музыкальной речи остается в прошлом. Культурная ситуация начала столетия порождает знаковые фигуры, творчество которых в полной мере отражает ее неоднородную, разноликую сущность. К таковым относится И. Стравинский – композитор, чей творческий облик предстает как сумма стилей. В научной литературе принято выделять русский, связанный с неофольклоризмом, неоклассицистский и поздний стили в творчестве композитора, тем самым констатируется стилевая множественность творчества И. Стравинского. Между тем смена им стилиевых ориентиров на протяжении длительного творческого пути осмысливается исследователями, как правило, с позиции поиска объединяющего начала, тех «универсалий» (Савенко, 2001), которые, выступая константами на разных уровнях творчества, позволяют композитору оставаться равным самому себе. Выявление

«универсалий», пронизывающих творчество, дает основание рассматривать стиль композитора как целостность, а отдельные его этапы – как вехи эволюции, которые обобщают опыт предшествующих периодов в жанровом, языковом и технологическом аспектах.

Однако генезис такой стилиевой множественности остается в исследованиях не выявленным, что провоцирует выдвинуть такую гипотезу. По нашему мнению, первопричиной стилиевых поворотов в творчестве И. Стравинского есть парадигмальная множественность Новоевропейской культуры XX в. Стилиевая разнolikость композитора – способ выявления типологических характеристик культуры как системы мышления. Тем самым творчество И. Стравинского – воплощение сущностных свойств культуры-контекста. Это позволяет с полным правом называть композитора художником, творчество которого адекватно отвечает духу своего времени.

В связи с этим выработанный композитором метод работы по стилиевым и стилистическим моделям (Савенко, 1977; 2001), явно обнаруживающим свою действенность в неоклассицистский период, позволяет ему проникнуть в закономерности пространственно-временной организации избранного первоисточника и в той или иной мере воссоздать его в своей композиции. М. Друскин отмечает: «Его (И. Стравинского – А. С., О. У.) не занимают такие категории, как дух, атмосфера, колорит или какие-либо реалии прошлого <...>. Его интересуют разные модели потому, что в них использованы различные возможности организации материала, различные структурные принципы» (Друскин, 1982: 93). Мы полагаем, что различные структурные принципы моделей проявляются у композитора посредством моделирования различного ощущения времени и пространства.

В ранних произведениях И. Стравинского, в частности в его русских балетах, встречаются явления наложения, совмещения различных пространств, зрительных планов. На такую особенность указывает М. Друскин, приводя слова самого композитора о симультанности фрагментов разговоров, отдельных слов в «Свадебке» (Друскин, 1982: 151). Исследователь отмечает: «В качестве аналога Стравинский называл спектакли старинного японского театра Кабуки, где совмещались события, которые в реальной обыденной жизни протекают одновременно» (Друскин, 1982: 151). Мы в свою очередь отметим, что работа в балетном жанре, а именно эстетика театрального сценического пространства, для которого характерным является многофигурность и одновременное совмещение различных плоскостей (пространств), эстетика театрального движения оказали существенное влияние на формирование нового ощущения времени и пространства в музыке И. Стравинского.

В «Свадебке» ситуация совмещения планов, времен и пространств создавалась и выводилась на поверхность структуры благодаря работе композитора со словом. В музыкальной композиции, имеющей в своей основе определенный сюжет, каковой является балет, лишенной, однако, вербальной текстовой составляющей, задача создания сложно организованного времени и пространства целиком ложится на музыку. А так как музыка есть искусство, разворачивающееся во времени, то для создания многопланового пространства композитор находит новаторские средства, прежде всего в сфере тематическо-драматургической организации и оркестровке. Последовательное развертывание, раскладка многосоставного одномоментного целого осуществляется И. Стравинским при помощи обнаруженного нами принципа многофигурности (Савенко, 2019) в тематизме и оркестровке, который способствует созданию максимально событийного, плотного времени, а на макросинтаксическом уровне – созданию контрастов. По вертикали многофигурность проявляется в совмещении фигур в разных пластах оркестровой фактуры по принципу комплементарности. Это формирует сложно организованное пространство, в котором взаимосвязанные элементы имеют четко очерченную тематическую и тембровую характеристичность.

Фигуру в оркестровой фактуре мы трактуем как выделенную интонационно-ритмически и темброво форму, которая повторяется без изменений (остинатно) или вариантно. Степень ее индивидуализированности простирается от ярко выразительной до мало характерной. Фигура является единицей оркестровой ткани.

Принцип многофигурности – специфически музыкальный способ воплощения сложной многосоставности окружающего мира, которая охватывается с разных зрительных позиций и в разных плоскостях либо фрагментарно с одной точки зрения в быстром темпоритме. Собственно, таким образом в музыке И. Стравинского происходит «перетекание» пространства во время, вопреки полемическому мнению Т. Адорно об уничтожении в музыке И. Стравинского времени (Адорно, 2001).

Подтверждением интереса композитора к линейному развертыванию времени являются неоклассицистские произведения, в которых композитор воссоздает организацию времени, присущую классицистским работам, а именно имитирует континуальное время, пронизывающее нацеленным вектором музыкальную композицию. Средством моделирования такого времени становится долгая, развернутая мелодия. На создание мелодии такого типа в произведениях неоклассического периода указывает С. Савенко, подчеркивая, что композитор в технике работы с тематизмом сохраняет наработанные в предыдущий период творчества приемы, в частности технику мотивной вариантности (Савенко, 2001: 203). На смену сложносоставному, пестрому пространству ранних балетов приходит пространство более однородное. Например, в балете «Аполлон Мусагет» это достигается при помощи тембровой монохромности оркестровой ткани, так как произведение написано для струнного оркестра.

В силу того, что стиль И. Стравинского характеризуется сохранением «универсалий» (Савенко, 2001), обеспечивающих его единство, на уровне организации оркестровой фактуры к стабильным моментам относится выявленный нами принцип многофигурности, который, действуя в модифицированном виде в нео-

классицистских произведениях, обнаруживает иллюзорность смоделированной континуальности времени и сообщает музыкальному процессу дискретность.

Многие исследователи отмечают принципиально новаторский подход И. Стравинского к трактовке жанра. Приведем высказывание С. Савенко: «Жанровая заданность существовала для Стравинского, пожалуй, только в ранний период творчества: в балетах, включая *Весну священную*, опере *Соловей*, камерных произведениях. Начиная же со швейцарских лет, жанр, даже внешне обозначенный как традиционный, каждый раз сочинялся заново» (Савенко, 2001: 153). Такое отношение композитора к жанру, которое определяется как принципиальное жанротворчество, также, по нашему мнению, является следствием и отражением в системе музыкального искусства парадигмальной множественности культуры XX в. Жанр, воплощающий определенный мировоззренческий модус, в классико-романтической традиции репрезентировал строго фиксированный во времени и пространстве взгляд на мир. Размытие жанровых границ, тяготение к жанровым гибридам в творчестве композитора свидетельствует о возможном пространственно-симультанном совмещении множества точек зрения в границах одного произведения.

На границе картин мира и аксиосфер постмодернизма и постсовременности одним из отражений кардинального и тотального размытия-нивелирования ранее существующих и определяющих логику музыкального мышления жанровых, структурно-композиционных, семантических границ явилось творчество А. Шнитке. Апробируя в 1960-х гг. в «Серенаде для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных», «Второй сонате для скрипки и фортепиано» принцип коллажности, композитор не только синтезировал в единовременности разноуровневые конструкты художественной рефлексии. Парадоксальное (в декларативно идеологизированных параметрах культуры советского времени) сосуществование-«столкновение» в рамках одного художественного целого барочного мышления, концентрированно воплощенного в монограмме ВАСН и аллюзиях хоральности, серийности, сериальности, джазовой импровизационности, атрибутивных черт массовой танцевальной музыки ознаменовало окончательный выход за границы ранее четко определяемых в рамках господствующих историко-культурных стилей параметров музыкального мышления и радикальную новизну темпорально-спатальных измерений музыкального искусства.

Декларированные концептуальными основаниями полистилистики композитора, имеющие основанием репрезентацию знаков, квазицитат, аллюзий различных историко-культурных эпох (в частности в Первой и Второй симфониях) не как мемориальных аллюзий, а как сегментов единого целого, смысловых конструктов мета-музыки в метакультуре, они имели своей смысловой основой не только и не столько создание новых стилиевых основ. Раздвижение-нивелирование стилиевых границ как центробежная тенденция, потенциально создающая основания для тотальной деструкции сущности стиля как сформированного, атрибутивного качества личностного художественного осмысления мира, и обобщение стилей в творчестве А. Шнитке имело мощный мировоззренческий компенсаторный механизм, центростремительную направленность, обращенность к кардинальным проблемам бытия человека в мире культуры.

Их острота в полной мере выразилась в аккумуляции во Второй симфонии культурного – музыкального – опыта человечества как нерасторжимой целостности. Равноправными составляющими частями новой, интегративной картины мира в произведении становятся различные в своей историко-культурной принадлежности темпорально-спатальные маркеры – жанровые показатели мессы, григорианский хорал, аллюзии джазовой импровизации, специфические приемы игры на электроинструментах. Отрицая континуальность темпорального компонента музыкального целого, их различные сочетания вместе с тем формировали и новую сюжетность, основанную не на последовательности событий, а на специфически смыслово взаимодействующих сочетаниях, каждый раз создающих новую спатальность – пространство проблематизации духовных поисков.

Иные алгоритмы оперирования пространством и временем составляют сущность философской концепции Третьей симфонии. Исследователями отмечена уникальность концепции произведения, обусловленная его основанностью на «нескольких десятках тем-монограмм и квазицитат, символизирующих поистине великую историю австро-немецкой музыки» (Холопова, Чигарева, 1990: 172–173). Однако помимо тенденции личностной конкретизации пространственно-временных параметров, проявляющейся в кодировании в музыкальном тексте имен 33 выдающихся композиторов (от барокко до современности, от И.С. Баха до К. Штокхаузена), симфония отражает и тенденцию предельно философского обобщения пространства-времен, апеллируя на уровне «шифра» к базовым конструктам духовного мира человечества, имеющим вневременной и внепространственный характер, – земле, злу, церкви. Слияние при этом персонального и внеличного модусов времени и пространства в шифре *Torntaskierche* (церкви, с которой связана большая часть жизни И.С. Баха), как и опора музыкального языка симфонии на обертоновый звукоряд, являются подчиненным генеральной философской идее – репрезентации вневременной и внепространственной значимости сферы сакральных ценностей как необходимой основы духовности Человека и человечества, отправного и конечного пункта их духовных поисков.

Предельная по своей остроте модуляция творческих поисков из технически-стилевой сферы музыкального искусства в плоскость проблем философского, общечеловеческого масштаба, неразрывно связанная с проблематизацией осмысления сущности и специфики темпорально-спатального компонента музыкального мышления, нашла концентрированное выражение в кантате «История доктора Иоганна Фауста». Созданная на основе эквиритмического перевода В. Шнитке 2-х глав из «Народной книги» И. Шписа (1587 г.), кантата связала в единое целое пространственно-временные параметры бытия Человека от Реформации до границы постмодерна-постсовременности – эпох, отмеченных исключительной проблематичностью осмысления аксиосфер личности.

Слагая в комплементарной целостности семиосферу кантаты, соотносясь на уровне текста произведения с различными парадигмами музыкального мышления, разноуровневые знаки (архитектонические, стилевые, жанровые, лексические, тембровые, фактурные, ритмические) стали маркерами апелляции А. Шнитке к множественности историко-культурно детерминированных моделей осмысления времени, пространства и образа Человека. Значительно проблематизируя вопрос соотношения уровней текст-контекст в кантате «История доктора Иоганна Фауста», плюралистичность пространственно-временного аспекта произведения на уровне концепции отражала тенденцию аккумуляции маркеров культур в диахронии и синхронии и концептуальную сущность уникального хронотопа Культуры как многомерного семиотического пространства. Такой статус хронотопа произведения подтверждается соответствием его характеристик декларируемым Ю. Лотманом атрибутивным качествам семиотического пространства – смысловой нагруженности отношений минимально значимых знаков, разнообразием их взаимосвязей, создающим синхронно и хронологически многообъемный смысл (Лотман, 1992: 26–267).

Уникальность хронотопа кантаты А. Шнитке обусловлена прежде всего сочетанием в ней различных моделей осмысления пространства и времени. В архитектонике кантаты это нашло выражение в сочетании концентричности, трехчастности, номерной структуры, скрепленных принципом сквозного развития тематизма. Стилиевая и жанровая многомерность-микстовость кантаты явились результатом единовременности функционирования различных миров художественной рефлексии – светского и сакрального, академического и массово-популярного, вокально-инструментального и инструментального музыкального мышления, а также полифонического, гомофонно-гармонического мышления и серийности, являющих собой музыкальные эквиваленты различных историко-культурных эпох. На мезо-уровне принципиальная темпорально-спатальная плюралистичность обнаруживается в свободном оперировании чертами оперы, симфонии, оратории и пассионов, собственно кантаты, на микроуровне – знаками (интонационными, ритмическими, фактурными) дуэта согласия, арии, вальса, танго, хоральности, а также риторическими фигурами.

Стилевую ауру кантаты образуют конкретно и опосредованно воплощенные черты полифонического, гомофонно-гармонического мышления и серийности (в образе Фауста). На уровне тембра атрибутами различных моделей пространства и времени в произведении служат чембало (олицетворение доклассической оперной традиции), орган (атрибут средневекового сакрального музыкального искусства), фортепиано (как носитель светского, романтического начала), саксофон-бас (как маркер современной неакадемической музыкальной культуры). Разноуровневость привлекаемых в качестве носителей-концентраторов смысла знаков позволяет утверждать характерную для темпорально-спатальной специфики творчества композитора не-иерархичность, потенциальную равноправность элементов и целостности.

Хронотопическая многомерность, комбинаторность и не-иерархичность вариативно избираемых композитором конкретных маркеров историко-культурных эпох в кантате обусловила наложение различных логик развития музыкальной мысли. С одной стороны, сюжетику произведения предполагала значимость линейной логики и процессуальной векторности времени. С другой стороны, бытие персонажей в интегративном мире культуры как целостности во многообразии и специфическая направленность их концептуальной эволюции, связанной с кардинальной сменой этической сущности, актуализировала поиск соответствующего нелинейного алгоритма их развития. Семантические поля Фауста и этических антагонистов – обобщенных образов Добра и Зла – подвергаются действию логики семантической редукции (репрезентации целого его компонентом), а также логики подмены и пересемантизации, отрицающей линейную процессуальность духовных поисков и утверждающей первичную этическую амбивалентность личности.

Резонируя с этической лабильностью Человека в ситуации аксиологической ревизии постсовременности и нивелирования духовных ценностей вследствие тотальной культурной агрессии китча, мультикультурность и стереофоничность пространственно-временной организации кантаты «История доктора Иоганна Фауста» имеет своей основой пророческую антиципацию тотального раздвижения границ существования и самореализации личности в сфере транскультуры и перцептуально адресованную проблематизацию нахождения новых духовных опор в новом культурном времени и пространстве.

Выводы. В музыкальном искусстве XX в. И. Стравинский был одним из первых композиторов, кто на уровне художественного мышления осознал сложную парадигмальную множественность современного мира и принципиальную множественность пространственно-временных отношений, адекватно воплотив их в звукоматерии своих оркестровых сочинений посредством работы с тематизмом, средствами драматургии и оркестровки. Стилиевая и стилистическая разноликость творчества И. Стравинского в синхронии тем самым может быть интерпретирована как проекция особенности европейского культурного мышления первой половины XX в. При этом в диахронии наблюдается апробация и в конечном итоге равноправное сосуществование различных моделей времени и пространства, что открывает путь в музыку второй половины XX ст.

В свою очередь репрезентация культуры как целостности, отмеченной плюрализмом и не-иерархичностью знаков различных музыкальных культур в синхронии и диахронии, позволяет позиционировать творчество А. Шнитке, в частности кантату «История доктора Иоганна Фауста», как принципиально новое эмерджентное стилевое – и шире – культурное явление. Показательная для него множественность-равноправность бытия различных моделей времени и пространства – выраженные в материи музыкального искусства прогностическое предвосхищение присущей культурной ситуации постсовременности не только изначальной парадигмальной множественности мировоззренческих основ и дестабилизации аксиологических ориентаций, но и предельной обостренной остроты проблем бытия Человека в мире мета-музыки и метакультуры.

Список использованных источников:

1. Адорно Т.В. Философия новой музыки / пер. с нем. Б.М. Скуратова ; вступительная статья К.К. Чухрукидзе. Москва : Логос, 2001. 352 с.
2. Аркадьев М.А. Временные структуры Новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). Москва : «Библос», 1992. 168 с.
3. Герасимова-Персидская Н.А. Музыка в новой культурной парадигме. *Музыка. Время. Пространство*. Киев, 2012. С. 327–334.
4. Друскин М.С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Изд. 3-е. Ленинград : Советский композитор, 1982. 208 с.
5. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
6. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва : Классика-XXI, 2016. 320 с.
7. Каган М.С. Философия культуры. Москва : Юрайт, 2018. 353 с.
8. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. Москва : Гнозис, Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
9. Макина А.В. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиян, П. Булез : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17. 00.02. Нижний Новгород, 2010. 22 с.
10. Савенко С.И. Мир Стравинского. Москва : Композитор, 2001. 327 с.
11. Савенко С.И. Музыка Шнитке как язык современности. *Музыка. Культура. Человек*. Свердловск : Изд-во Свердловского университета, 1991. С. 114–152.
12. Савенко С.И. О неоклассицизме Стравинского. *Проблемы музыки XX века*. Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 179–210.
13. Савченко Г.С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії в С та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 16. С. 242–258.
14. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. URL: https://royallib.com/read/stravinskiy_igor/hronika_moej_gizni.html#0.
15. Уманец О.В. Кантата А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста»: культурологический аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харьков, 1998. 20 с.
16. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
17. Холопова В.Н., Чigareва Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. Москва : Советский композитор, 1990. 350 с.

References:

1. Adorno, T. (2001). *Filosofya novoi muzyki [Philosophy of New Music]*. Moskva: Logos [in Russian].
2. Akadiev, M.A. (1992). *Vremennye sructury novoyevropeyskoy musyki (opyt fenomenologicheskogo ssledovanya) [The Temporal Structures of New European Music (An Essay of Phenomenological Study)]*. Moskva: “Biblos” [in Russian].
3. Gerasimova-Persidskaya, N.A. (2012). *Muzyka v novej kul’turnoj paradgme [Music in a new cultural paradigm]*. *Muzyka. Vremya. Prostranstvo – Music. Time. Space*. pp. 327–334. Kiev: DUKH I LITERA [in Russian].
4. Druskin, M. (1982). *Igor’ Stravinskij. Lichnost’, tvorcestvo, vzglyady. Issledovanie [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Study]*. Leningrad: Sovetskij Kompozitor [in Russian].
5. Eco, U. (2004). *Rol’ chytacha. Doslidgennya z semiotyky tekstiv [The role of the reader. Research on the semiotics of text]*. L’viv: Litopys [in Ukrainian].
6. Ivashkin, A. (2016). *Besedy s Al’fredom Schnitke [Conversation with Alfred Schnittke]*. Moskva: Klassika-XXI [in Russian].
7. Kagan, M. (2018). *Filosofiya kultury [Philosophy of culture]*. Moskva: Yurait [in Russian].
8. Lotman, Yu.M. (1992). *Kultura i vzryv [Culture and Explosion]*. Moskva: zdatel’skaya gruppa “Progress” [in Russian].
9. Makina, A.V. (2010). *Novaya traktovka ritma: I. Stravinskiy, O. Messian, P. Bulez [New interpretation of rhythm: I. Stravinsky, O. Messiaen, P. Boulez]*. *Extended abstracts of candidate’s thesis*. Nizhniy Novgorod: Nizhegoodskaya gosugarstvennaya konservatorya (academya) im. M.I. Glinki [in Russian].
10. Savenko, S. (2001). *Mir Stravinskogo [Stravinsky’s world]*. Moskva: Kompozitor [in Russian].
11. Savenko, S. (1991). *Muzyka Shnitke kak yazyk sovremennosti [Schnittke’s music as a contemporary language]* *Muzyka. Kultura. Chelovek – Music. Culture. Man*. pp. 114–152. Sverdlovsk: Izdatel’stvo Sverdlovskogo universiteta [in Russian].
12. Savenko, S. (1977). *O neoklassicizme Stravinskogo [On the neoclassicism of Stravinsky]*. *Problems of music of the twentieth century*, pp. 179–210 [in Russian].
13. Savchenko, H. (2019). *Bagatofigunist’ orkestrovogo pys’m’a yak pryntzyp organizatizyi chasu ta prostoru v orkestrovyykh tvorrah I. F. Stravins’kogo (vd rannikh baletiv do Symfoniyi in C ta Symfoniyi u tr’oh chastynah) [Orchestral composition multifigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky’s orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony n three movements)]*. *Aspekty istorychnogo musikoznavstva – Aspects of Historical Musicology*, 16, pp. 242–258 [in Ukrainian].
14. Stravnskiy, I. (2005). *Khronika moej zhizni [Chronicle of my life]*. Moskva: Kompozitor. URL: http://royallib.ru/author/stravinskiy_igor.htmlhttp://royallib.ru/book/stravinskiy_igor/hronika_moej_gizni.html.pdf [in Russian].
15. Umanetz, O.V. (1998). *Kantata A. Shnitke “Istoriya doktora Ioganna Fausta” : kulturologchnyj aspekt [Cantata of A. Shnitke “The history of doctor Yogann Faust”: cultorological aspect]* *Extended abstracts of candidate’s thesis*. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
16. Kholopova, V. (1971). *Voprosy ritma v tvopchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka [Questions of rhythm in the work of composers of the first part of the XX century]*. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
17. Kholopova, V., & Chigaryova Ye. (1990). *Al’fred Shnitke. Oчерk zhizni i tvorcestva [Alfred Schnittke: Essay on lfe and Creativity]*. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].