

Советский музыкальный авангард в контексте времени (сер. 1950-х – 1980-х гг.): историко-культурологические и философские аспекты

О. В. Андреева[✉]

*Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ»
им. В. И. Ульянова (Ленина), Санкт-Петербург, Россия*

[✉]osa3f@mail.ru

Введение. Музыкальный авангард, став знаком времени, отразил важнейшие тенденции уходящей эпохи. В статье этот феномен рассматривается в историко-культурологическом и философском аспектах. Аспектом новизны является анализ музыки как сферы межкультурной коммуникации.

Методология и источники. Методология исследования строится на анализе источников и литературы с учетом междисциплинарных подходов. Особую роль в понимании теоретических аспектов проблемы играют работы музыковедов Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, В. С. Ценовой, Р. Л. Поспеловой, А. И. Демченко. Среди источников выделяются кино-, фото- и фотодокументы, в которых запечатлен яркий образ эпохи. Значительный интерес вызывают беседы с композиторами, где представлено широкое полотно общественной и музыкальной жизни (А. Шнитке, запись А. Ивашкина и А. Волконский, запись Е. Дубинец). Используются исторический, сравнительный, системный и семиотический методы анализа. Применяется комплексный подход (формационный, цивилизационный методы исследования и школы «Анналов»).

Результаты и обсуждение. Послевоенная культура исследуется как единое пространство, в котором особую роль сыграли импульсы «оттепели». Они придали культурным феноменам инерционную динамику, подготовившую перемены 1990-х гг. Результаты исследования показывают, что в отличие от политических и социально-экономических процессов, культурная жизнь в эти годы продолжала ощущать импульсы «оттепели» и была далека от застойных явлений. Это позволяет поставить дискуссионный вопрос о пересмотре политических клише в отношении периода середины 1960-х – 1980-х гг. в СССР как «эпохи застоя».

Заключение. Советский авангард, выразив дух времени, представляет собой уникальный феномен, в котором нашли отражение как общемировые тенденции, так и своеобразие национальной культуры. Опыт авангарда показывает, что культурные процессы эпохи середины 1950-х – 1980-х гг. имели высокую динамику развития. Изучение этого периода, особенно его духовной сферы, требует междисциплинарных подходов и применения современных методов исследования. В частности, интерес представляют методы школы «Анналов» в ее исторической ретроспективе и «новой культурной истории».

Ключевые слова: музыкальный авангард, постмодернизм, полистилистика, глобализация, национальная культура, этническая культура, межкультурная коммуникация.



Для цитирования: Андреева О. В. Советский музыкальный авангард в контексте времени (сер. 1950-х – 1980-х гг.): историко-культурологические и философские аспекты // ДИСКУРС. 2020. Т. 6, № 1. С. 21–37. DOI: 10.32603/2412-8562-2020-6-1-21-37

Конфликт интересов. О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.

Поступила 13.12.2019; принята после рецензирования 09.01.2020; опубликована онлайн 25.02.2020

Soviet Musical Avant-Garde in the Context of Time (in the mid. 1950s – 1980s): Historical and Cultural Studies and Philosophical Aspects

Olga V. Andreeva✉

Saint Petersburg Electrotechnical University, St Petersburg, Russia

✉osa3f@mail.ru

Introduction. Interest in the work of avant-garde artists does not wane as they move away from the 20th century. This is due to the fact that the musical avant-garde, becoming a sign of the time, reflected the most important trends of the outgoing era. In the paper, the Soviet musical avant-garde is considered in the historical, cultural and philosophical aspect in the context of the historical era, which determines the novelty of the study. An aspect of novelty is the analysis of music as a sphere of intercultural communication.

Methodology and sources. The research methodology is based on the analysis of sources and literature, taking into account interdisciplinary approaches. A special role in the understanding of the theoretical aspects of the problem play the work of musicologists Yu. N. Kholopova, V. N. Kholopova, V. S. Price, R. L. Pospelova, A. I. Demchenko. Among the sources highlighted in cinema, photo- and phonodocuments, which depicts a vivid image of the era. The interviews with composers, which presents a wide canvas of social and musical life (A. Schnittke, A. Ivashkina entry and volkonskii, recording E. Dubinets) are of considerable interest. Historical, comparative, systematic and semiotic methods of analysis were used. Applies a comprehensive approach (formation and civilization methods of research and the Annales school). This allows for a new approach to the historical era of the middle 1950s – 1980s.

Results and discussion. Postwar culture is examined as a single space, in which a special role was played by the impulses of the “thaw”. They gave cultural phenomena such inertial dynamics, which preserves the spiritual maturity of society and produced changes of the 1990s, the results of the study show that in contrast to the political and socio-economic processes, cultural life in these years continued to feel the pulses of the “thaw”. Retaining the inertial dynamics of development, cultural processes have been far from stagnation, which casts doubt on the overall rating this time as the “era of stagnation”. This allows you to put a discussion question on the revision of the political clichés in relation to the period of the middle 1960s – 1980s in the Soviet Union as the “era of stagnation”.

Conclusion. Soviet avant-garde, expressing the spirit of the time, represents the unique phenomenon in which reflected global trends, and the uniqueness of national culture. Experience avant-garde shows that cultural processes of the epoch middle 1950s – 1980s had a high development dynamics. The study of this period, especially in its spiritual sphere, requires interdisciplinary approaches and the use of modern, including foreign methods. Interest methods of the Annales school in its historical retrospect and the “new cultural history”.

Key words: avant-garde, postmodernism, polystylism, globalization, national culture, ethnic culture, cross-cultural communication.

For citation: Andreeva O. V. Soviet Musical Avant-Garde in the Context of Time (in the mid. 1950s–1980s): Historical and Cultural Studies and Philosophical Aspects. DISCOURSE. 2019. vol. 6, no. 1, pp. 21–37. DOI: 10.32603/2412-8562-2020-6-1-21-37 (Russia).

Conflict of interest. No conflicts of interest related to this publication were reported.

Received 13.12.2019; adopted after review 09.01.2020; published online 25.02.2020

Введение. Музыкальный авангард является уникальным культурным феноменом XX в. Используя новаторские средства музыкальной образности, он отразил кардинальные сдвиги, произошедшие в облике современной эпохи. В искусствоведческой литературе новейшие течения первой половины XX в. относят к авангарду, а второй – к модернизму. В отечественном и зарубежном музыковедении, напротив, различают авангард первой и второй волны, связанный с двумя мировыми войнами [1, с. 98]. Первый авангард зародился в начале XX в. и охватил 1910-е – 1920-е гг. Авангард-II появился в послевоенной Европе и США, а затем получил развитие в Советском Союзе. Ю. Н. Холопов, теоретик музыки, определяет рамки авангарда второй волны 1946–1968 гг. [2]. Поскольку в статье исследуется советский авангард, его рамки определяются серединой 1950-х – 1980-х гг. Это были годы зарождения, взлета и трансформации авангарда под воздействием постмодернизма, хотя он оставался главным методом творчества отдельных композиторов. В статье ставится цель: раскрыть послевоенный советский музыкальный авангард как закономерное явление культурной жизни. При этом задача видится в том, чтобы выявить новые тенденции в развитии послевоенного мира и духовной жизни советского общества; показать взаимосвязь и различие первого, второго авангарда и постмодернизма.

Методология и источники. Методологическая база строится на анализе источников и исследуемой литературы с учетом междисциплинарных подходов. Используются исторический, сравнительный, системный и семиотический методы анализа. Применяется комплексный подход (формационный, цивилизационный и школы «Анналов»), что позволяет по-новому подойти к исторической эпохе середины 1950-х – 1980-х гг.

Результаты и обсуждение. Авангард (от *фр.* avant-garde – передовой отряд) появился в начале XX в. как новаторское художественное течение переходной эпохи, однако сразу заявил о крахе старого мира, неизбежном его обновлении и преобразовании искусства. Многоликий авангард, охватив различные сферы художественного творчества, быстро стал мировым явлением, проявив в каждой стране свою национальную специфику. В Австрии музыку авангарда представляли А. Шенберг (1874–1951), А. Веберн (1883–1945) и А. Берг (1885–1935). По мере приближения Первой мировой войны в их творчестве отразился страх и отчаяние перед лицом надвигающихся катастроф (например, в вокальном цикле А. Шенберга «Лунный Пьеро», 1912). Кризис гуманистических ценностей и развал многонациональной империи на фоне проигранной войны вызвали к жизни неистовые образы экспрессионизма (от *лат.* expression – выражение). В музыке экспрессионизма на смену гармоничному звучанию пришла дисгармония и атональность.

Додекафония и атональность стали музыкальным кредо авангарда. В додекафонии (от *греч.* dodeka – двенадцать и phone – звук) тональность как нечто устойчивое и динамичное

исчезала, а мелодия строилась из серии определенной последовательности 12 звуков различной высоты. Музыка, написанная вне ладовых и гармоничных связей, разрушала ладовый центр, связь между тонами, провозглашая равенство всех тонов. Она отвергала взаимосвязь консонанса и диссонанса, хотя в рамках мажорно-минорной тональной системы различие между ними качественное. Оно достигает, по мысли исследователей, степени острой противоположности и контраста, обладая самостоятельной эстетической ценностью. Их взаимосвязь в музыке – важнейшая закономерность [3, с. 18]. Отказ от консонанса как выражения устойчивости и покоя, разрушение звуковой гармонии позволили авангарду отразить в музыке дух современной эпохи – эпохи мировых войн и потрясений.

В отличие от Австрии, в России музыкальный авангард (И. А. Вышнеградский, Н. А. Рославец, Н. Б. Обухов, А. С. Лурье) пошел по пути футуристических исканий. Они были близки итальянскому футуризму (футуризм от *лат. futurum* – будущее). Русские композиторы опирались на открытия А. Н. Скрябина, который подошел к признанию функционального равенства 12 тонов хроматической гаммы. Работая над «раскрепощением» звука и ритма, лидеры авангарда стремились воспроизвести необычную палитру звучаний с помощью новых музыкальных инструментов. В 1920 г. появился терменвокс – первый в мире музыкальный электроакустический инструмент, который допускал любые микроградации звука. Его создал российский инженер и виолончелист Л. С. Термен. Несмотря на устремленность в будущее и огромный оптимистический заряд, в котором выразились надежды на революционное обновление России (симфоническая поэма Н. А. Рославца «Комсомолия», 1928), русский авангард не получил признания, а его наследие во многом оказалось утрачено. И. А. Вышнеградский, Н. Б. Обухов, И. М. Шиллингер и А. С. Лурье уехали из страны. Оставшийся на родине Н. А. Рославец (1881–1944), автор первых в России атональных произведений, умер в неизвестности, подвергаясь гонениям.

Судьба авангарда показала, что его новации вступили в противоречие с вектором развития общества, возникшего на обломках Российской империи. Революция и Гражданская война, ускоренная индустриализация и коллективизация как специфические формы российской модернизации вызвали к жизни мобилизационную модель социализма. Решая проблему социально-экономической отсталости страны, она значительно ограничила демократические начала в жизни. В 1920-е гг. это приняло форму жесткого подавления политических противников и инакомыслия; идеологического диктата в духовной сфере; притеснения интеллигенции и служителей культа. В 1930-е гг. грубые нарушения законности проявились в насильственной коллективизации и в массовых репрессиях. Дальнейшее сохранение системы создавало опасность ее новых антидемократических проявлений.

Непросто сложилась судьба и австрийского авангарда. А. Шенберг после прихода фашистов к власти покинул Берлин и эмигрировал в США, поскольку в Германии творчество авангардистов рассматривалось как «дегенеративное искусство». В концлагере погиб чешский и австрийский композитор В. Ульман (1898–1944). Трагически оборвалась жизнь родоначальника музыкального пуантилизма А. Веберна.

Получив мировое признание после Второй мировой войны, австрийский авангард стал базой второго авангарда. Однако авангардные течения концептуально отличались. Если первый авангард смог передать сущность исторической эпохи на этапе мировых войн и социальных потрясений, то второй – воплотил в музыке эру научно-технического прогресса

са. Несмотря на эти различия, авангардное искусство тонко уловило дух времени и его новую культурную парадигму.

Для понимания этих процессов обратимся к опыту предшествующих эпох. Еще в древних цивилизациях задумывались о взаимосвязи музыки и космического пространства. В Древнем Китае музыка мыслилась как всепроникающая субстанция бытия, порожденная дао. В силу своей ритмо-временной и звуко-акустической природы, создающей ощущение нематериального и неуловимого духовного бытия, она считалась причастной к первопричине мира, мировой гармонии [4, с. 45]. В Индии все звуки в природе, музыка воспринимались во взаимосвязи с астрономией и математикой, т. е. с планетами, знаками Зодиака, солнечными и лунными течениями, числами, а особенно с эфиром пространства. Музыка природы рассматривалась как первая ступень к музыке искусства [5, с. 29].

Музыкально-космологические представления древних греков коренились в мифах о Космосе, о противостоянии Хаоса и Гармонии. На этой основе Пифагор и его последователи выработали учение о гармонии сфер. Они усматривали суть музыки в божественной гармонии чисел – консонансов. Числовое соотношение для них было источником гармонии космоса, структура которого мыслилась как физическое, геометрическое и акустическое единство. Музыкальная гармония – микрокосм, часть мирового порядка [6, с. 125].

Опираясь на античное наследие, теоретик музыки Боэций (480–524/526) выделял три разновидности музыки. Единство мира природного и человеческого, гармония небесных движений и всех наблюдаемых природных процессов составляет «мировую музыку» (*musica mundana*). Она воспринимается человеком благодаря гармоничному устройству человеческого тела и человеческой души, и гармонии между ними – это человеческая музыка (*musica humana*). Инструментальная музыка (*musica instrumentorum*) рождается тогда, когда звуки и интервалы между ними образуют соотношения и композиции, воспроизводящие «музыку мировую» и «человеческую». Творить нравственно совершенную музыку может лишь тот, кто постигает гармонию мира и становится философом [7, с. 279].

Таким образом, на протяжении тысячелетий музыка воспринималась человечеством как сакральный феномен, органично связующий миры – духовный и физический. При этом картина мира и положение в ней человека не оставались неизменными. Античная культура базировалась на идее всеобщего порядка и гармонии, которые пронизывали макро- и микрокосм. Их тождество означало, что все мироздание характеризуется целостностью и единством. Поэтому для эллинской культуры «человек – мера всех вещей» как часть макрокосма был лишен дисгармоничного и хаотического начала. Средневековая культура взяла за основу идею теоцентризма, а ренессансная – идею антропоцентризма и гуманизма. Человек в культурной парадигме Возрождения рассматривался как высшее творение Божественного Разума и наделялся силой, способной переустроить мир.

Новое время в лице выдающегося ученого И. Кеплера отстаивало идею гармонии как универсального мирового закона («Гармония мира», 1619). Однако акценты эпохи сместились в сторону рационального познания и секулярного миропонимания. В сложившейся естественнонаучной картине мира человек мыслился как часть Универсума и развивался по его неизменным законам. Все обрело ясные и понятные черты, что отражалось в четкой иерархии художественной культуры, ее классических формах, жанрах и стилях.

В XX в. в результате появления неклассической и постнеклассической науки картина мира кардинально изменилась. Новое миропонимание нашло отражение в философских доктринах структурализма и постструктурализма. На этом синтезе науки и философии и родились авангардная и постмодернистская культура. При этом разрыв с психологическими, эстетическими и художественными принципами культуры Нового времени повлек за собой, по мысли Ю. Н. Холопова, девальвацию антропоцентризма [2].

Пережитые человечеством в первой половине XX в. две мировые войны, трагический опыт концлагерей и холокоста, ядерные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки не оставляли сомнений в дегуманизации современного мира и обесценивании в нем принципов антропоцентризма. Композиторы передали ужасы войны средствами авангардного искусства. Так появились кантаты «Уцелевший из Варшавы» А. Шенберга (1947) и «Огненный замок» Д. Мийо (1956), опера «Пассажирка» М. Вайнберга (1967–1968) и музыкальная композиция «Плач по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого (1960). В них додекафония и атональность соединялись с декламацией и криком, а мелодия и ритм заменялись хаосом диких звучаний кластеров. В «Полиформии» (1961) К. Пендерецкий отразил энцефалограммы больных людей, прослушавших музыкальное звучание «Плач по жертвам Хиросимы». Авангардные произведения средствами музыки показали, что европейская цивилизация, которая с античной эпохи определяла вектор развития мировой культуры, в XX в. переживает глубочайший духовный кризис.

Трагический опыт человечества актуализировал проблему переосмысления эстетических и философских основ искусства. Тем более в послевоенном мире, который стремительно менял прежние очертания, появились новые ценностные ориентации. Важнейшим фактором развития становился научно-технический прогресс. Он втянул в свою орбиту различные страны, независимо от их культурных и цивилизационных особенностей, социально-экономических и политических систем. К концу столетия сложился облик глобального мира, в котором изменились основы бытия и мировоззренческие ориентиры миллионов людей. Ученые заговорили о техногенной цивилизации, переход к которой занял весь XX в. В ней, по словам философа и культуролога В. В. Бычкова, научно-технический прогресс становится нормой, стимулом и, главное, целью духовной и социальной жизни человека и общества [8, с. 190]. Философ В. С. Степин отмечает, что высшей ценностью здесь становятся инновации, творчество, формирующие новые оригинальные идеи, образцы деятельности, целевые и ценностные установки [9, с. 4].

Формирование ценностей связано со сферой культуры. Рассматривая ее как сложно структурированную систему, В. С. Степин выделяет в ней три уровня. Первый уровень (по его определению, «реликтовые программы», «осколки прошлых культур») регулирует виды общения и поведения людей, воплощаясь в обычаях и традициях. Второй уровень (программы деятельности, поведения и общения) позволяет воспроизводить существующие формы социальной жизни. И только третий уровень (программы будущих, потенциально возможных видов и форм человеческой деятельности) определяет динамику культурных процессов. Среди них исследователь отмечает фундаментальные научные открытия, авангард в искусстве, новые философские и религиозные идеи [10, с. 57, 58].

Из этого следует, что только часть культурных феноменов обращена к будущему, и именно в них заложен инновационный потенциал культуры. В этом смысле музыка аван-

гарда, находясь в социокультурном потоке, являлась зеркалом эпохальных перемен. Она вобрала в себя ритмы эпохи, ее сущностные характеристики и черты, противоречивые духовные тенденции, выразив их в новой, нетрадиционной форме. Базой авангардных экспериментов стала музыка Западной Европы и США – лидеров инновационных процессов.

Культурное наследие будущего формируется в настоящем, а в нем истинные ценности искусства от преходящих его форм определяет только время. Некоторые художники создавали произведения, которые находились на тонкой грани исчезновения, дематериализации искусства. Подобно картинам абстракционистов («Черный супрематический квадрат» К. Малевича; 1915), «преодолевающих» изображение предметного мира и его очертания, появились авангардные музыкальные «композиции тишины» («4'33"» Дж. Кейджа; 1952). Как отмечает искусствовед Т. В. Цареградская, здесь нет идеи музыки как языка, как коммуникации. От европейского концепта «произведения» остается только оболочка, временная рамка – «4'33"». Это, по словам Кейджа, – среднестатистическое звучание сингла – граммофонной записи, фиксирующей на одной стороне пластинки фрагмент музыки. Поэтому «4'33"» вполне представляет собой фрейм [11, с. 22]. Напоминая, что с английского «фрейм» (frame) – рамка, каркас, С. В. Сухоносова ссылается на американского лингвиста Ч. Филлмора, который определяет его как «когнитивную структуру схематизации опыта» [12, с. 29, 30]. При всей глубине семантических смыслов репрезентация музыкальной пустоты несла элемент оригинальности только в первом исполнении, вызывая негодование слушателей. Многократное повторение лишало ее всякого «сакрального» смысла, хотя свидетельствовало о нестандартности мышления автора. Подобные изыски были нередким явлением, отражая сложный путь новаторских исканий в авангардном искусстве.

В то же время научно-технический прогресс внес новые элементы в палитру звучаний. С помощью новейшей технической аппаратуры стали записывать все богатство звуков Вселенной, соединяя их с музыкальным фоном произведений. Применение ЭВМ и компьютерной техники позволило модифицировать традиционное звучание. Появилась конкретная, электронная и эмбиентная музыка. Французский композитор, инженер и архитектор греческого происхождения Я. Ксенакис (1922–2001) использовал музыку как звуковую реализацию математических проектов. Совместив композиционную технику с законами теории вероятности, он создал так называемую стохастическую музыку.

Проникновение в музыкальное искусство с середины 1950-х гг. точных наук и лингвистики отражало влияние структурализма. Своей задачей структуралисты считали *«необходимость вскрытия глубинных, “неявных” структур социальных и культурных явлений, обусловленных языковыми конструкциями и обеспечивающих неосознаваемое основание рациональности мышления и действий человека»* [13, с. 52; курсив авторов. – О. А.]. Многие структуралисты профессионально занимались логикой, семиотикой и лингвистикой. Нередко интерес к этим дисциплинам проявляли выдающиеся музыканты. Так, немецкий дирижер, композитор и теоретик К. Штокхаузен (1928–2007) изучал фонетику и теорию коммуникации в Боннском университете. Мода на лингвистику привела к семиотической методологии мышления. Музыкальное творчество напоминало интеллектуальную игру, в «силовое поле» которой оказались втянутыми композиторские техники, семантические смыслы, исполнительские интерпретации, способы функционирования музыки в социальной среде», размывая барьеры в понятии «искусство – не – искусство» [14, с. 56].

Стремясь придать гуманитарным знаниям статус точных наук, структуралисты обратились к математике. Знакомства с ней требовала и 12-тоновая музыка. Французский композитор и дирижер П. Булез (1925–2016) посещал курсы высшей математики в Лионе. В философском плане отмеченная тенденция отражала переход от эмоционально-чувственного восприятия мира к его интеллектуальному осмыслению. Особенностью музыкального авангарда стал перенос внимания из области психологизма, сильных чувств и эмоций в концептуально-интеллектуальную сферу. Эмоциональная отстраненность, изысканность стиля, стремление к ясности, практически математической выверенности конструкции лежали в основе многих авангардистских опусов 1950–1960-х гг. [1, с. 99].

В последней трети XX в. появляется новое течение постмодернизм, сущность которого остается сферой научных дискуссий. В. В. Бычков указывает на то, что это – феномен техногенной цивилизации [8, с. 190]. Л. М. Мурейко и М. В. Бахтин подчеркивают его связь с постструктурализмом [13, с. 52]. А. Н. Тарасов отмечает, что постструктурализм противопоставил структуре как устойчивой целостности (структурализму) области неустойчивой и хаотичной фрагментарности. Своим объектом исследования постструктурализм выбрал случайность вместо порядка, фрагментарность вместо целостности, эмоции и переживания вместо безличной логики. Понятия «случайность», «фрагментарность», «эмоции и переживания» стали определяющими и в постмодернизме [15, с. 480]. Постмодернизм А. Н. Тарасов предлагает рассматривать в системе социокультурной трансформации как культуру переходного типа (подобно эллинизму, маньеризму или авангарду). Постмодерн – это переход к пост-современной культуре [16, с. 169].

Несмотря на дискуссии, черты постмодернизма как художественного явления очевидны. Это – стирание граней между «высоким» и «низким» искусством, творчеством и жизнью; смешение стилей и художественных форм; обращение к опыту прошлого и его переосмысление с помощью цитат, аллюзий, ироничного или абсурдного контекста. С одной стороны, постмодернизм стремится избежать крайностей авангардизма: его элитарности, утонченной эстетики, жесткой логики и сериализма. С другой стороны, причудливо соединяется с авангардными приемами, проявляясь в них в новом качестве. Поэтому проведение четкой грани между этими течениями вряд ли возможно, особенно в советском авангарде, который прошел стремительную эволюцию в предельно сжатые сроки.

Исторический рубеж «авангардных интервенций» в СССР совпал с серединой 1950-х гг., когда авторитарные формы существования советского социума уходили в прошлое. Н. С. Хрущев начал процессы десталинизации и демократизации, которые пробудили забытое ощущение духовной свободы. Реабилитация жертв политических репрессий оказала отрезвляющее воздействие на общественную жизнь и умы современников. Хрущевская «оттепель» вызвала необычайный духовный подъем и глубокую перестройку культурных процессов. После длительного безмолвия появились оригинальные литературные произведения, кинематографические работы, выставки художников-авангардистов. Эпоха «оттепели» стала рубежной и для музыки авангарда. Когда в приоткрывшуюся завесу хлынул поток информации о зарубежной музыке, советские композиторы быстро освоили ее новые идеи, доказав, что музыка – идеальная сфера межкультурного взаимодействия.

Однако вектор перемен оставался неопределенным. В стране продолжала действовать модель социализма, сложившаяся в экстремальных условиях. В эпоху «оттепели» она

утратила лишь наиболее одиозные свои черты. Н. С. Хрущев, будучи частью системы, не обладал ни перспективным мышлением, ни необходимой гуманитарной и политической культурой. Совершив массу непродуманных решений, он был отправлен в отставку.

С середины 1960-х гг. новое руководство во главе с Л. И. Брежневым пошло на проведение экономической реформы (1965). Однако после «Пражской весны» (1968) начался поворот к консервативному курсу. Он отразил опасение за будущее страны на фоне кризисных явлений в мировой системе социализма и показал недооценку новых мировых реалий. Консервативная политическая элита, не желавшая перемен, вошла в противоречие с духовной зрелостью общества. Альтернативой реформ могла быть только политическая стагнация, с помощью которой пытались загнать в прокрустово ложе пробудившееся общество. Руководство страны пошло на ужесточение цензуры, ограничение свободы творчества, борьбу с инакомыслием. В условиях снятия железного занавеса эти меры вызывали обратный эффект. Отсутствие страха перед репрессиями, внутренняя свобода творчества, появление диссидентства, самиздатовской литературы – все это раздвигало границы «дозволенного» и делало карательные меры бессмысленными. Попытка сохранить отжившую систему была обречена на провал [17, с. 13, 14]. В стремительно меняющемся мире определяющим фактором развития становилась социальная модернизация. Немаловажную роль играла и культурная политика, призванная поддерживать новые явления, в том числе авангард, особенно на фоне развернувшейся в мире кампании «за права человека».

Наиболее яркими представителями советского музыкального авангарда в эти годы были А. М. Волконский (1933–2008), А. Г. Шнитке (1934–1998), Э. В. Денисов (1929–1996), Н. Н. Каретников (1930–1994) и С. А. Губайдулина (р. 1931). Ограниченные рамки статьи не позволяют рассмотреть вклад в культуру авангарда каждого из них, поэтому остановимся подробнее на творчестве А. М. Волконского и А. Г. Шнитке.

Близость этих композиторов западноевропейской традиции объяснялась разными факторами. А. М. Волконский – дирижер, органист и клавесинист, потомок древнего дворянского рода, родился в Женеве. Первоначальное музыкальное образование получил в Женевской и Парижской консерватории. По возвращении с родителями в Советский Союз (1947) обучался музыке в Тамбове и в Московской консерватории (1950–1954), которую так и не закончил по причине своего свободомыслия.

Органично связанный с западноевропейской культурой, А. М. Волконский начал творчество с авангардных произведений: «Musica stricta» («Строгая музыка», 1956–1957), «Сюита зеркал» (на стихи Ф. Г. Лорки, 1959, 1960) и «Жалобы Щазы» (1962) для сопрано и камерного ансамбля. Вокальные произведения были написаны в серийно-додекафонной технике и напоминали дискретным звучанием музыку А. Веберна. Однако, несмотря на «исторический сдвиг» в сторону первого авангарда, они открыли в СССР эру второй авангардной волны. Творческая манера мастера отличалась оригинальной спецификой. Как пишет Е. Окунева, серийный метод Волконского был далек от «правил» ортодоксальной додекафонии Шенберга и Веберна. Композитор свободно обращался с серией, зачастую растворяя и смешивая ее с производными структурами. В таком методе серия становится, используя термин Э. Денисова, «интонационным источником» [18, с. 2].

Произведения А. Волконского показали широту эрудиции и нестандартность мышления. Он не довольствовался штампами, а обращался к ранее малоизвестному материалу.

Так, «Жалобы Щазы» композитор посвятил дагестанской народной поэтессе и певице, поразившей его своей драматической судьбой. В проникновенной музыке отразились этнические культурные традиции народов Северного Кавказа и положение женщины в этой этнокультурной среде. Произведения были необычны по форме и составу музыкальных инструментов: «Странствующий концерт» (1967, на стихи О. Хайяма) для сопрано, скрипки, флейты, ансамбля ударных и 26 инструментов; «Узелки времени» (1969–1970) для 13 инструментов. В сочинении «Игра втроем» (1961), мобиль для скрипки, флейты и клавесина, А. Волконский использовал алеаторику (*фр.* mobile, *лат.* mobilis – подвижной). В «Реплике» (1969) – хэппенинг для камерного ансамбля – импровизационную форму пост-модернистского искусства (*англ.* happening – случай, событие).

Появление необычной музыки вызвало негативную реакцию в Министерстве культуры. Творчество А. М. Волконского оказалось под запретом (1962), тем более он не скрывал своих контактов с зарубежными музыкантами. По личному указанию министра культуры СССР Е. А. Фурцевой за исполнение «новой музыки» был уволен И. И. Блажков, дирижер Ленинградской филармонии [19]. Как тонкий ценитель современной музыки, И. И. Блажков часто исполнял произведения А. Шенберга, А. Веберна, Э. Вареза, Ч. Айвза, В. Сильвестрова, А. Волконского и Н. Каретникова. Судьба оказалась не очень благосклонна к этому видному советскому и украинскому дирижеру и народному артисту УССР. Будучи главным дирижером Государственного симфонического оркестра Украины и лишившись работы в 1990-е гг., он эмигрировал в Германию (2002). Как ни парадоксально, правящая элита даже после смерти Сталина рассматривала авангардную музыку как своего рода «идеологическую диверсию». Отвергая новые тенденции в музыке, она подсознательно консервировала архаичные и традиционные структуры культурного наследия, закрывая пути динамичным культурным феноменам. Политика культурной консервации, по сути, продлевала существование исторически отжившей модели социализма.

В условиях «композиторского безмолвия» единственной нишей для А. Волконского оставалось исполнительское искусство. Заново открывая для публики замечательный старинный инструмент – клавесин, он выступал с сольными концертами в качестве органиста и клавесиниста, впервые ввел клавесин в отечественную музыку. Главным его детищем был ансамбль «Мадригал» (1964), который первым в стране обратился к пропаганде старинной музыки эпохи Средних веков, Возрождения и XVII в. Исполнительская манера «Мадригала», по словам искусствоведа В. А. Шекалова, была проникнута чувством свободы, рождалось ощущение спавших оков, раздвинувшегося горизонта, изменившейся картины мира. В контексте 1960-х гг. это ощущалось как часть хрущевской оттепели, сформировавшей целое поколение «шестидесятников», для которых понятие «свобода» сочеталось с представлениями, в том числе, и о расширяющемся культурном пространстве. В 1970 г. А. М. Волконский выступал в Ленинграде более десяти раз, а его ансамбль давал около ста концертов в год [20, с. 122]. Художественным руководителем «Мадригала» композитор оставался до 1972 г. После эмиграции на Запад его дело продолжила Л. Давыдова, безупречное мастерство которой было широко известно.

Концерты А. Волконского вызывали огромный интерес, собирая обширную аудиторию. Они были подобны внезапно распахнувшемуся окну в затхлой комнате, куда ворвался мир звуков забытых эпох. Для понимания атмосферы того времени приведем удивительный эпизод, записанный со слов А. Волконского Е. Дубинец во Франции. После кон-

церта в Краснодаре (в программе был итальянский композитор рубежа XVI–XVII вв., мастер мадригалов К. Джезуальдо) он вышел на улицу и увидел толпу. Люди подошли к нему и сказали, что, простояв несколько часов в очереди, они не смогли достать билетов. Волконский вспоминает: «Мы никогда не слышали Джезуальдо, не могли бы вы нам спеть хотя бы одну его вещь. Я был потрясен, у меня слезы навернулись на глаза. Я всю эту толпу завел обратно в зал, и мы почти весь концерт повторили» [21, с. 66].

Особенную заботу А. Волконский проявлял о сохранении традиций. В одном из интервью он говорил: «Искусство в том и заключается, чтобы идти от беспорядка к порядку, а не наоборот. Поэтому я так настороженно отношусь к Кейджу. Вы скажете, он хотел установить другой порядок – свой. А его, другого, нет, потому что порядок – это не субъективная штука. Это именно Традиция!». В другом интервью он подчеркивал: «Музыка должна основываться на традиции. Порядок видоизменяется, но не придумывается. Традиции не надо путать с академизмом. Традиции – это когда мертвые становятся живыми, а академизм, наоборот, когда живые становятся мертвыми. А настоящая традиция живая, как дерево» [21, с. 133, 217].

Об этом свидетельствует произведение А. Волконского «Мугам для тара и клавирина» (1974–1977). Мугам как азербайджанская разновидность практик музицирования в культурах Ближнего и Среднего Востока, а также лад музыки, корнями уходит в Средневековье. В 1930-е гг. он рассматривался в СССР как примитивное искусство. Однако уже с 1970-х гг. в рамках интереса к народному фольклору возрождается и мугам. В 2008 г. ЮНЕСКО признало его шедевром устного и нематериального наследия человечества, а в 2012 г. аналогичным шедевром признало мастерство изготовления и искусство игры на таре. С точки зрения межкультурной коммуникации поражает масштаб уникальной личности А. Волконского, человека европейской и православной культуры. Он не только проявил тонкое знание старинных музыкальных инструментов и ладовых, интонационных традиций народов Востока, но и глубоко прочувствовал их генетическую память. Ибо, как пишет Г. Н. Сеидова, мугам – это сфера духовного перевоплощения человеческого бытия, создающего гармонию человека со всей необъятной вселенной, с видимыми и невидимыми мирами. Проникновение в его мир требует проникновения в мир восточной культуры, в глубину восточного мышления и самосознания. Ключ к пониманию мугама – постижение мировоззрения Востока [22, с. 100].

В 1980-е гг. А. М. Волконский в продолжение духовной тематики обратился к христианству. Им написаны семь духовных песнопений для трех мужских голосов (соло или хора) (обработка русских православных литургических песнопений, 1984) и Псалом 148 – для трех голосов, органа и литавр (1985). В музыкальном строе этих произведений отразились только ему присущее изящество и аристократизм звучания.

Известный искусствовед К. В. Зенкин называет А. М. Волконского «интеллектуально утонченным и одухотворенным композитором», подчеркивая что его влияние бесспорно, как бесспорна благотворная «прививка» старой русской культуры, свободы и достоинства мысли, благородства вкуса, впитанных князем Андреем Волконским в годы детства на Западе, «прививка» совершенно немислимая, фантастическая – к условиям сталинского советского режима [23].

Стремительно осваивая опыт авангарда, советский авангард быстро преодолел «подражательный» характер и обрел «собственное лицо». Если зарубежные композиторы тяготели к

социокультурным, технологическим и даже формализованным аспектам творчества, то для отечественных важнее был дух свободы. Их обращение к духовной тематике диктовалось политической и духовной несвободой советского общества на фоне его прогрессирующего технологического отставания. Не примыкая к диссидентскому движению, авангардисты своим творчеством выражали нонконформизм и свободомыслие. Что же касается западного мира, то здесь духовная несвобода порождалась, прежде всего, массовой культурой, обществом потребления, оторванностью человека от своих корней и истоков. В этом случае композиторы стремились осмыслить пути выхода из кризиса современной цивилизации.

Квинтэссенцией отмеченных тенденций стало творчество А. Г. Шнитке. Феномен Шнитке трудно понять без учета его национальных корней и билингвальной идентичности, благодаря которой он смог прочувствовать и отразить в универсуме трагический духовный путь немецкого и русского народа в XX в., а через них – духовный кризис европейской цивилизации [24, с. 139]. А. Шнитке – выдающийся композитор современности и уникальная личность: философ, мыслитель, теоретик, интеллектуально одаренный человек. Не признавая себя представителем ни авангарда, ни постмодернизма, он отразил в своем творчестве богатство техник, стилей и форм современной музыки, а через нее – музыки всех времен и народов. Для него музыка была связующей нитью в межкультурном и цивилизационном коммуникативном пространстве.

А. М. Волконский считал музыку А. Шнитке «монтажной», поскольку в ней, по его словам, проявились «принципы кинематографического монтажа». Как известно, оба композитора писали музыку для кинофильмов. Широкую известность приобрел фильм «Мертвый сезон» (1968, музыка А. Волконского). В творчестве А. Г. Шнитке достаточно вспомнить фильмы «Стеклянная гармоника» (1968), «Белорусский вокзал» (1970), «И все-таки я верю» (1974), «Агония» (1974), «Восхождение» (1976), «Сказка странствий» (1982). Многие новации он отработывал на кинематографическом материале, а затем применял их в классической музыке, как бы заново переосмысливая. Каждая мелодия была неповторима и передавала глубоко прочувствованную композитором сюжетную линию. Эта музыка была доступна для понимания широкой зрительской аудитории. Становясь частью классического репертуара, она несла в себе новый философский смысл. Такова и замечательная Гоголь-сюита (1981) к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка».

Характерная черта А. Шнитке – трагическое мироощущение и сложная текстура музыкальных произведений. Они наполнены яркими экспрессионистскими образами и эмоциональными контрастами. Так в его творчестве отразился код ментальной картины мира, культурной и исторической памяти немецкого и русского народов. Нарастание трагизма очевидно при сравнении ранних и зрелых работ мастера. Дипломная работа (оратория «Нагасаки», 1958), написанная в традиционном стиле, несла в себе гуманистическое начало. Напротив, Concerto Grosso № 1 (1977) – для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнного оркестра – пример драматической образности. Показательно, что в отличие от Дж. Кейджа, автора идеи подготовленного фортепиано, здесь оно выступает частью философской драматургии.

Яркую образность Concerto Grosso № 1 придает переплетение музыкальных тем из фильмов «Восхождение» и «Агония». В фильме Л. Шепитько «Восхождение» практически отсутствует музыка. Она здесь играет роль шумового фона, поскольку на экране разверты-

вается библейская трагедия. Для Сотникова, партизана, попавшего в руки полицаев, важнее всего – «жить по совести с самим собой». Поэтому для него нравственный выбор – отказ от предательства товарищей ценой своей жизни. Его путь на Голгофу лежит через физическую смерть, но в момент смерти происходит «восхождение» его духа. Подобно этому, и музыка, стремительно вырываясь из плена хаоса и шума, с помощью мощного трубного звука, дополненного отдаленными колоколами, восходит к небу. Напротив, партизан Рыбак выбирает жизнь, но ценой предательства, получая в свой адрес – Иуда. Если философия фильма строится на антитезе Подвиг – Предательство, то в Concerto Grosso она приобретает вселенский масштаб. Здесь сталкиваются Жизнь и Смерть, Добро и Зло, Порядок и Хаос. При этом темное начало (мотив танго, «Агония») вступает в смертельный поединок с рыдающими скрипками, обволакивает их звучание, пытаясь погасить в Хаосе.

А. Шнитке нередко раскрывал негативные сферы через алеаторику (от *лат.* *alea* – игра в кости, случайность). Как пишет М. В. Переверзева, он рассматривал ее как понятие, расширяющее музыкальное пространство и как композиционное и выразительное средство, связанное с хаосом, анти- и декомпозицией. Например, в Первой симфонии (1972) смысловое развитие идет от «антисимфонии» (в первой части – театральные выходы, настройка оркестра) к симфонии в финале [25, с. 23, 24]. Филармонии Москвы и Ленинграда отказались от ее исполнения, и благодаря разрешению Р. Щедрина она прозвучала в Горьком (Нижний Новгород) в 1974 г. Запрет вызвал невиданный ажиотаж. Для сохранения общественного порядка территория Кремля, где проходили репетиции и концерт, была оцеплена милицией, поскольку сюда приезжали на автомобилях даже из Москвы.

Полистилистика, обоснованная А. Шнитке, помогала ему применять различные техники постмодернизма (коллаж, аллюзию и цитирование). В результате, как отмечают исследователи, изменялось музыкально-семантическое пространство и отражение реальности, пропущенные через глубокую рефлексивность автора. Благодаря использованию цитаты в ином концептуальном, культурном и музыкальном контекстах, она наполнялась новым смыслом и содержанием и могла быть иронической, драматической или философской. Полистилистика соединяла классику, джаз, фольклор и рок-музыку. Использование приема «банализации» и «шлягерности» за счет обращения к массовой культуре позволяло показать разрушительную силу зла по отношению к творчеству, духовности и гуманизму [26, с. 89, 90]. Ярким примером подобного рода стала «История доктора Иоганна Фауста» (1983, кантата; 1994, опера) – философский итог творчества мастера.

В период «ретро» и «новой простоты» А. Шнитке обратился к лирико-мелодическим основам, а завершил творческий путь духовными хоровыми произведениями. Среди них – *Der Sonnengesang des Franz von Assisi* (1976), на стихи Ф. Ассизского; Три хора: Богородице Дево радуйся. Господи Иисусе Христе. Отче наш (1984); Концерт для смешанного хора (1984–1985), на стихи Г. Нарекаци (951–1003); Стихи покаянные (1987), на тексты XVI в., к 1000-летию крещения Руси; Пять фрагментов по картинам И. Босха (1994), на тексты Эсхила и Н. Рёзнера, неоконченная кантата.

Музыка А. Г. Шнитке звучала в исполнении выдающихся дирижеров и музыкантов. Среди них – Г. Рождественский, Ю. Башмет, Т. Гринденко, Г. Кремер, Н. Гутман.

Обращаясь к прошлому, известный экономист Р. С. Гринберг отмечает, что с конца 1950-х гг. в стране зарождались предпосылки гражданского общества. Появился широкий

слой интеллигенции (средний класс), для которого был характерен общественный статус, высокий уровень образования, денежных доходов, самостоятельность мышления, высокая самооценка, умение противостоять политическому манипулированию, чувство собственного достоинства. Россия располагала такими центрами концентрации научно-технической и творческой интеллигенции, которые выдвигали ее на первые позиции в мировой иерархии интеллектуальных стран. Это обусловило ее обращение к либеральным ценностям во второй половине 1980-х – первой половине 1990-х гг. [27, с. 57, 58].

Результаты исследования показывают, что музыкальный авангард середины 1950-х – 1980-х гг. в лице его выдающихся композиторов отражает общий срез духовного состояния советского общества. Импульсы «оттепели», сохраняя инерционную динамику развития, действовали до середины 1980-х гг., подготавливая современные процессы. Изучение данного периода требует междисциплинарных подходов и применения современных, в том числе, зарубежных методов исследования. В контексте методологии школы «Анналов» отметим, что неповторимый облик «временной эпохи» складывается под воздействием неравномерности развития различных сфер жизни. Ритмы духовных, культурных процессов могут отставать от процессов социально-экономических и политических, опережать их или иметь разнонаправленный характер. Следовательно, и застойные явления в них проявляются по-разному [17, с. 11]. Это позволяет поставить дискуссионный вопрос о пересмотре политических клише в отношении периода середины 1960-х – 1980-х гг. в СССР как «эпохи застоя», во всяком случае, в духовном развитии.

Заключение. Культура XX в. – это явление переходного типа, связанное с формированием техногенной цивилизации. Модификация классического искусства и становление культуры новой происходит в контексте социокультурной трансформации складывающегося глобального мира. На фоне трагических последствий мировых войн, дегуманизации человеческих взаимосвязей, десакрализации общественной жизни, нарастания глобальных проблем возникает кризис антропоцентризма, гуманизма и европоцентризма. Это заставляет художников в рамках постмодернизма обращаться к религиозному и философскому опыту Востока, к мировому культурному наследию.

Музыкальный авангард – органическая часть многоликой культуры XX в. В нем мистически отразилось предчувствие эпохальных перемен. Его звуковые образы изменили привычный спектр звучания. По словам исследователей, классическая, неклассическая и постмодернистская парадигмы образуют многомерное пространство музыки, в котором в единовременности переплетены законы разновременных эпох и отражены разные стороны звукового опыта, его открытость и неисчерпаемость. Музыка, находясь в русле общечеловеческих процессов, имеет свой, особенный путь, создавая в ситуации смены парадигм и синхронического их существования звуковой образ современной эпохи [28, с. 366].

Полнота этого образа невозможна без отечественного музыкального авангарда. Его характеризовали высокий динамизм, глубокое философское содержание, широкое разнообразие тем, стилей и форм музыкальных произведений, поликультурное многообразие. Представленный целой плеядой выдающихся композиторов и блестящих исполнителей, советский авангард имел гуманистическую направленность и ярко выраженную национальную специфику. Это непреходящее наше национальное духовное достояние.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Батагова Т. Э. О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки Авангарда – II // Вестн. МГУКИ. 2018. № 3 (83). С. 97–105.
2. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX в. // Онлайн-библиотека Ю. Н. Холопова. URL: <https://www.holopov.ru/pgdom.html> (дата обращения: 19.10.2019).
3. Петренко Г. К., Шумков А. А. Речь и музыка: точки соприкосновения. СПб.: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2014.
4. Коломиец Г. Г. Смысл и ценность музыки // Ценности и смыслы. 2010. № 1 (4). С. 43–57.
5. Суминова Т. С. Проблема поиска гармонии как системообразующего концепта мироздания // Вестн. МГУКИ. 2012. № 6 (50). С. 26–31.
6. Демченко А. И. Музыкальная космогония // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 125–133.
7. Майоров Г. Г. Судьба и дело Бозция // Бозций. «Утешение Философией» и другие трактаты / под ред. Г. Г. Майорова. М., Наука, 1996.
8. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма как феномен техногенной цивилизации // Искусствознание. 2011. № 1–2. С. 188–210.
9. Степин В. С., Кузнецова Л. Ф. Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации / Ин-т философии РАН. М., 1994.
10. Степин В. С. Цивилизация и культура / СПбГУП. СПб., 2011.
11. Цареградская Т. В. Пространство жеста в творчестве Дж. Кейджа // Ученые записки Рос. акад. музыки им. Гнесиных. 2016. № 2 (17). С. 19–42.
12. Сухонослова С. В. Теория фреймов: возможности исследования повседневности // Человек в мире культуры. 2012. № 2. С. 29–34.
13. Мурейко Л. М., Бахтин М. В. Постмодерн: через разрушение «структуры» – к выявлению элементарных актов мышления // Вестн. Моск. гос. областного ун-та. Сер.: Философские науки. 2014. № 4. С. 51–64.
14. Поспелова Н. И. Интеллектуально-игровые аспекты музыкального творчества // Вестн. ВятГУ. 2007. № 17. С. 55–58.
15. Тарасов А. Н. Постструктурализм как философская основа художественной культуры постмодернизма // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. № 34 (74): Аспирантские тетради. Ч. 1. С. 478–483.
16. Тарасов А. Н. Социокультурная трансформация: постмодернизм. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2014.
17. Андреева О. В. Советская культура второй пол. 1960-х – первой пол. 1980-х гг.: «застой» или духовная зрелость общества? // National cultures in social space and time: materials of the VI international scientific conference: сб. тр. конф., Прага, 01–02 марта 2019 г. / Baku State Univ. Баку, 2019. С. 8–17.
18. Окунева Е. Лики зеркальности в «Сюите зеркал» А. Волконского // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2010. № 6 (24). С. 1–13.
19. Зайдель Н. Андрей Волконский, друзья, судьбы. Сетевой портал «Заметки по еврейской истории». URL: <http://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer5/Zajdel1.php> (accessed 19.10.2019).
20. Шекалов В. А. Возрождение клавесина в России во второй половине XX века // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2007. Т. 9, № 46. С. 118–127.
21. Дубинец Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. М.: Риппол-Классик, 2010.
22. Сеидова Г. Н. Искусство мугама в традиционной культуре мусульман-шиитов // Вопр. культурологии. 2010. № 7. С. 97–102.
23. Зенкин К. В. Андрей Волконский: между авангардом и традицией, между Востоком и Западом // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2009. № 4 (17). С. 1–6.
24. Андреева О. В. Музыка А. Шнитке в межкультурном пространстве // Актуальные проблемы языкознания. СПб.: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2019. С. 136–143.

25. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: автореф. дис. ... д-ра искусствовед. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2015.

26. Ануфриева Н. И., Аврамкова И. С. Влияние культуры Западной Европы на отечественное музыкальное искусство XX века в контексте межкультурной коммуникации // Учен. записки Рос. гос. соц. ун-та. 2018. Т. 17, № 3 (148). С. 85–93.

27. Гринберг Р. С. Невыученные уроки // Диалог культур и партнерство цивилизаций. IX Междунар. Лихачевские науч. чтения. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2009. С. 56–63.

28. Сиднева Т. Б. Музыка в ситуации смены мировоззренческих парадигм // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 3 (1). С. 361–366.

Информация об авторе.

Андрева Ольга Владимировна – старший преподаватель кафедры истории культуры государства и права Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), ул. Профессора Попова, д. 5, Санкт-Петербург, 197376, Россия. Автор 22 научных публикаций. Сфера научных интересов: история России, культурология, история мировой культуры, зарубежная культура XX в., советская культура, религиоведение. E-mail: osa3f@mail.ru

REFERENCES

1. Batagova, T.E. (2018), "On some aspects of the performance of Russian vocal music of the Avant-garde II", *Bulletin of Moscow state University of culture and arts*, no. 3 (83). pp. 97–105.

2. Kholopov, Y.N. (2011), "New paradigms of musical esthetics of 20th century", available at: <https://www.holopov.ru/pgdom.html> (accessed 19.10.2019).

3. Petrenko, G.K. and Shumkov, A.A. (2014), *Rech' i muzyka: tochki soprikosnoveniya* [Language and music: touch points], ETU Publishing House, SPb, RUS.

4. Kolomiets, G.G. (2010), "Sense and value of music", *Tsennosti i Smysly* [Values and meanings], no. 1 (4), pp. 43–57.

5. Suminova, T.S. (2012), "Problem of searching for the harmony as a system – concept of creation", *Bulletin of Moscow state University of culture and arts*, no. 6 (50), pp. 26–31.

6. Demchenko, A.I. (2013), "Music cosmogony", *Problemy Muzykal'noj Nauki*, [Music Scholarship], no. 2 (13), pp. 125–133.

7. Maiorov, G.G. (1996), "Fate and work of Boethius", *Boetsii. «Uteshenie Filosofiei» i drugie traktaty* [Boethius. Consolation of Philosophy and other tractates], in Maiorov, G.G. (ed.), Nauka, Moscow, RUS.

8. Bychkov, V.V. and Man'kovskaya, N.B. (2011), "Postmodern Aesthetics as Phenomena of Technocratic Civilization", *Art Studies Magazine*, no. 1–2, pp. 188–210.

9. Stepin, V.S. and Kuznetsova, L.F. (1994), *Nauchnaya kartina mira v kul'ture tekhnogennoi tsivilizatsii* [Scientific worldview in the culture of technocratic civilization], RAS Institut of Philosophy, Moscow, RUS.

10. Stepin, V.S. (2011), *Tsivilizatsiya i kul'tura* [Civilization and culture], Univ. of the Humanities and Social Sciences, SPb, RUS.

11. Tsaregradskaya, T.V. (2016), "The space of the Gestures in the Work of John Cage", *Russian Gnesins Academy of Music*, no. 2 (17), pp. 19–42.

12. Sukhonosova, S.V. (2012), "The theory of frames: the opportunities to study of everyday life", *Chelovek v Mire Kul'tury* [Man in the world of culture], no. 2, pp. 29–34.

13. Mureyko, L. and Bakhtin, M. (2014), "Postmodernism: from destruction of "structure" to identification of elementary thinking acts", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Filosofskie nauki* [Bulletin of Moscow State regional university. Series: philosophical sciences], no. 4, pp. 51–64.

14. Pospelova, N.I. (2007), "Intellectual and playing aspect of musical creation", *Herald of Vyatka State University*, no. 17, p. 55–58.

15. Tarasov, A.N. (2008), "Poststructuralism as a philosophical basis of art culture of postmodernism", *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, no. 34 (74), pt. 1, pp. 478–483.
16. Tarasov, A.N. (2014), *Sotsiokul'turnaya transformatsiya: postmodernizm* [Socio-cultural transformation: postmodernism], Izdatel'stvo Pershina R.V., Tambov, RUS.
17. Andreeva, O.V. (2019), "The Soviet culture of the second half of 1960-s and the first half of 1980-s: stagnation or a society cultural maturity?", *National cultures in social space and time: materials of the VI international scientific conference*, Prague, CZE, March 01–02, 2019, pp. 8–17.
18. Okuneva, E. (2010), "Images of specularity in the "Suite of mirrors" by A. Volkonsky", *Israel XXI. Music magazine*, no. 6 (24), pp. 1–4.
19. Zaidel', N. (2009), "Andrey Volkonsky, friends, fates", *Zametki po evreiskoi istorii* [Notes about Jewish culture], available at: <http://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer5/Zajdel1.php> (accessed 19.10.2019).
20. Shekalov, V.A. (2007), "The harpsichord revival in Russia in the second half of XX century", *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities and Sciences*, vol. 9, no. 46, pp. 118–127.
21. Dubinets, E.A. (2010), *Knyaz' Andrei Volkonskii. Partitura zhizni* [Prince Andrey Volkonsky. Score of life], RIPOL Klassik, Moscow, RUS.
22. Seidova, G.N., (2010), "Mugam Art in the Traditional Culture of Muslim Shiits", *Voprosy Kul'turologii*, [Culturology issues], no. 7, pp. 97–102.
23. Zenkin, K. (2009), "Andrey Volkonsky: between avant garde and tradition, between the East and the West", *Israel XXI. Music magazine*, no. 4 (17). pp. 1–6.
24. Andreeva, O.V. (2019), "The music of A. Schnittke in intercultural space", *Actual problems of linguistics*, ETU Publishing House, SPb, RUS, pp. 136–143.
25. Pereverzeva, M.V. (2015), "Aleatory composition as one of the principles of composition", Dr. Sci. (Art history) Thesis, Moscow Conservatory, Moscow, RUS.
26. Anufrieva, N.I. and Avramkova, I.S. (2018), "Influence of culture of the West Europe on Russian musical art of 20th century in the context of intercultural communication", *Uchenye zapiski RGSU* [Scientific notes of Russian State Social University], vol. 17, no. 3 (148), pp. 85–93.
27. Grinberg, R.S. (2009), "Unlearned lessons", *Dialog of cultures and partnership of civilizations. International scientific readings by Likhachev*, SPb, SPbGUP Publishing House, RUS, pp. 56–63.
28. Sidneva, T.B. (2011), "Music in the context of changes worldview paradigms", *Bulletin of Nizhny Novgorod University*, no. 3 (1). pp. 361–366.

Information about the author.

Olga V. Andreeva – Senior Lecturer at the Department of the History of Culture of State and Law, Saint Petersburg Electrotechnical University, 5 Professor Popov str., St Petersburg 197376, Russia. The author of 22 scientific publications. Area of expertise: history of Russia, culturology, history of world culture, foreign culture of the 20th century, Soviet culture, science of religions. Email: osa3f@mail.ru