

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР
ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК 78.08 (476)
<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2023-68-2-130-139>

Поступила в редакцию 01.12.2022
Received 01.12.2022

Т. Г. Мдивани

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси,
Минск, Беларусь*

**О НОВЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ ЖАНРАХ В МУЗЫКЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Аннотация. Рассматриваются новые музыкально-театральные жанры, которые демонстрируют постнеклассическое музыкальное мышление. Наиболее распространенными являются хэппенинг, перформанс и инструментальный театр. Жанры по-разному анализируются В. Петровым, М. Переверзевой, Ю. Гниренко и М. Катунян, но, однако, без раскрытия их онтологии и логической основы. Главными отличительными особенностями новых сценических форм являются разомкнутость структуры, креативная функция исполнителей и временная неограниченность, что указывает на ризому и ризомное мышление композиторов. Предлагается рассматривать новые музыкально-театральные реалии как нелинейные, в частности, диссипативные, основанные на нелинейном типе детерминизма – самодетерминизме. На его основе утверждается рациональный конструкт в виде самоорганизации (исполнителя), или исполнительской воли, который обеспечивает музыкальному материалу качество целостности. Другой формой новых музыкально-сценических жанров, сформировавшихся в постнеклассическую эпоху, или в эпоху постмодерна, является альтернативный музыкальный театр. Он представлен альтернативной оперой и альтернативным балетом, в которых устанавливается эстетика консонанса, антимимезиса и показа (вместо переживания), а также многовариантная реализация музыкально-театрального замысла (концерт, театральная сцена и др.). В качестве аналитического материала избраны произведения американского композитора Д. Кейджа, российского композитора В. Мартынова, белорусских композиторов В. Кузнецова, Л. Симакович, А. Короткиной.

Ключевые слова: альтернативный музыкальный театр, хэппенинг, перформанс, нелинейность, самодетерминизм, самоорганизация

Для цитирования: Мдивани, Т. Г. О новых сценических жанрах в музыке второй половины XX века / Т. Г. Мдивани // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 2023. – Т. 68, № 2. – С. 130–139. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2023-68-2-130-139>

Tatyana G. Mdivani

*Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus,
Minsk, Belarus*

ABOUT NEW STAGE GENRES IN THE MUSIC OF THE SECOND HALF XX CENTURY

Abstract. New musical and theatrical genres that demonstrate post-non-classical musical thinking are considered. The most common are happening, performance and instrumental theater. Genres are considered differently by V. Petrov, M. Pereverzeva, Yu. Gnirenko and M. Katunyan, but, however, without disclosing their ontology and logical basis. The main distinguishing features of the new stage forms are the openness of the structure, the creative function of the performers and temporal unlimitedness, which indicates the rhizome and rhizome thinking of the composers. It is proposed to consider the new musical and theatrical realities as non-linear, in particular dissipative, based on a non-linear type of determinism – self-determinism. On its basis, a rational construct is established in the form of self-organization (performer), or performing will, which provide the musical material with the quality of integrity. Alternative musical theater is another form of new musical stage genres that have emerged in the post-non-classical era, or in the post-modern era. It is presented by alternative opera and alternative ballet, which establish the aesthetics of consonance, antimimesis and display (instead of experience), as well as the multivariant implementation of the musical and theatrical concept (concert, theater stage, etc.). The works of the American composer D. Cage, the Russian composer V. Martynov, the Belarusian composers V. Kuznetsov, L. Simakovich, A. Korotkina were selected as analytical material.

Keywords: alternative musical theatre, happening, performance, nonlinearity, self-determinism, self-organization

For citation: Mdivani T. G. About new stage genres in the music of the second half XX century. *Vesti Natsyyanal'nai akademii navuk Belarusi. Seriya humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2023, vol. 68, no. 2, pp. 130–139 (in Russian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2023-68-2-130-139>

Введение. Рассматривая музыку «как искусство звука во времени» (Ю. Холопов) и «искусство интонируемого смысла» (Б. Асафьев), академическая музыкальная традиция, сложившаяся в Европе, прошла три стадии эволюции: классическую, неклассическую и постнеклассическую. К *классической музыкальной системе* относится музыкальный материал, который основывается на «естественных» принципах (Ж.-Ф. Рамо) и связи звукоотношений (гармонические, интонационные), тональной логике. В музыкальном произведении царствует упорядоченность, детерминизм, и ее звуковой базис определяется 7-ступенной диатоникой, т. е. классическая музыкальная система линейна, каузальна. В конце XIX – начале XX в. телеологическая концепция формы утратила стрелу единства в силу тональной амбивалентности (2-, 3-, 9-я симфонии Г. Малера двутональны!), но система осталась линейной и динамичной. Первый авангард утверждает *неклассическую музыкальную систему*, и к ней относится все, что связано «с новой парадигмой тональности», когда мелодия, музыка базируется не на диатонике из 7 ступеней, а на 12-ступенной хроматике, или додекафонии. Соответственно, меняется и логический аспект системы: с одной стороны, главный тон вуалируется или вовсе элиминируется («атоникальность», особые состояния тональности), образуя нелинейные лоции, с другой – утверждается серийный и сериальный тип связи с её многопараметровостью, постулируя ригидный рационализм и линейную структурную логику¹.

Во Втором, послевоенном музыкальном авангарде утверждается постнеклассическая музыкальная система, которая характеризуется переменой эстетических парадигм: на смену Новой музыке пришла «Новейшая музыка – та, в которой <...> не осталось ничего от прежних критериев структуры» [17]. В *постнеклассике* в русле инновационных устремлений сформировались и новые формы сценических жанров: первая связана с разрывом традиций (с тональной логикой, системой звуковысотных связей, типом интонационности и проч.) и утверждением нетрадиционных форм музыкально-театральной репрезентации, другая – с формированием ее альтернативных видов. Первоначально остановимся на музыкальном радикализме, где произошли коренные изменения в области музыкальной логики, жанровой сферы и средств музыкального выражения.

Основная часть. Одной из особенностей Новейшей музыки считается тот факт, что «материал музыки – звукоотношения – не *используется* (что предполагает его наличие в готовом виде), а *создается* композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности» [17]. Так, например, «Domaines» («Области») для кларнета П. Булеза (см. работу Н. Петрусевой [15]), «L'escalier du diable» («Дьявольская лестница») для фортепиано Д. Лигети. Наиболее своеобразно состояние перманентно рождающейся музыкальной материи проявилось в хэппенинге, перформансе и инструментальном театре, а также в значительно позже возникших арт-микстах, содержащих весомую долю мультимедийного начала («Newport Mix» (1967), «Demonstration of the Sounds of the Environment» / «Демонстрация звуков окружающей среды» (1971), «A Dip in the Lake» (1978), «В поисках утраченной тишины» (1979) Д. Кейджа). Они имеют в своем жанровом онтоесе театральное начало: жест, движение миманс, слово, элементы телеологической драматургии, т. е. постановочное начало. Так, В. Петров отметил, что «инструментальный театр – это постановка инструментальной музыки»². В целом, хэппенинг, перформанс и инструментальный театр

¹ По Ю. Холопову, параметрами музыкальной композиции являются разного рода *ряды* смысловых отношений *между единицами* музыкальной структуры; например, между ступенями гаммы (различными высотами звука), между рисунками движения мелодии (вверх, вниз), между единицами ритма (величинами длительностей звука), аналогично между степенями громкости звука, оттенками тембра (артикуляции звука), пространственными положениями звука и т. п. «В музыке прошлого почти всегда эти ряды были природно сплоченными, структуры различных параметров – слитыми друг с другом, поэтому они и не различались как структурные слои. В XX веке, вслед за структурной эмансипацией высотных рядов в додекафонно-серийной композиции, новаторы музыки провели и дальнейшую автономизацию структур различных параметров, что привело к контрапункту параметров, как если бы в разных параметрах образовывались свои организующие ряды и противопоставляемые друг другу «рисунки» из разнокачественных единиц» [17].

² «Условный театр» – это термин, обозначающий художественное направление в театральном творчестве, возникшее на рубеже XIX–XX вв. – в противовес реалистическому и особенно – натуралистическому театру. В конце XX в. формируется альтернативный театр (В. Григолюнас – в Литве, Р. Виктук – в Москве). Концепция «условного театра» была реализована Мейерхольдом в постановке опер «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (1909), «Орфей» Х. В. Глюка (1911), «Каменный гость» А. Даргомыжского (1917) в Мариинском театре, «Пиковая дама» – в Малом оперном театре Ленинграда (1935 г.).

традиционно относят к музыкально-театральным репрезентациям. Именно они содержат «пара-музыкальный аспект», связанный с выходом на пределы «чисто музыкальной сферы» (выражения М. Катунян). Такова, например, актерская игра музыкантов в «Вечном возвращении» Виктора Екимовского, авторское исполнение композиции «Море» Анны Короткиной.

В определенной степени такого рода музыкально-театральные представления близки к «условному театру» В. Мейерхольда¹ начала XX в. («театра ритуально-обрядового (в частности, японского), так и площадного балаганного (особенно – комедия дель арте)» [18] и опытам Э. Сати (балет «Парад», 1917 г. с хореографом Леонидом Фокиным) во Франции. Так, Мейерхольд считал, что важнейшим компонентом в концепции условного театра является зритель – «его творческое воображение, которое по данным в спектакле намекам, знаковым и символическим изображениям способно продолжить, достроить общую объемную картину, воспринять мысль и идею спектакля... Главным эстетическим средством «условного театра», по мнению режиссера, становится его зрительный образ, воплощенный в декорации, costume, гриме, в пластической выразительности актера и ритме сценического действия» [18]². Идеи «тотального театра» (В. Мейерхольд), «где зритель становится участником действия, отождествляясь не с героем (как в психологическом театре), а с коллективной общностью» [18], привели к «стиранию границ между театром и жизнью» (Т. Чередниченко). Таким образом, центральным моментом спектакля у Мейерхольда была системная непредсказуемость, казуальность, которая обеспечивалась прежде всего зрителем.

Идеи «условного театра» повлияли и на музыкальный театр, где было отдано предпочтение разомкнутой структуре в виде незакрепленного текста, театральному жесту, означающему «продолжение музыки в действии» (К. Зенкин) и исполнительской воле, основанной на импровизации. Поиск новых нетрадиционных форм драмы и реализации творческих идей (стремление к новизне и разрушению сложившегося опыта) приходится на послевоенный музыкальный авангард и рассматривался как поиск альтернативы ригидному рационализму Первого авангарда. Однако инновационные идеи Второго авангарда были дополнены интересом к внеевропейскому стилю мышления, выражением которых стали спонтанирование, непредсказуемость и творческая процессуальность, в том числе диссипативная. Сознательный переход от структуры к процессу использовал Джон Кейдж. Он писал: «Жизнь едина. Нет начала, нет середины, нет конца. Я перешел от структуры к процессу, от музыки как объекта, имеющего части, к музыке без начала, без середины или конца...» [6].

Ю. Гниренко, М. Катунян, В. Петров, М. Переверзева, А. Соколов охарактеризовали многие параметры новых музыкально-театральных репрезентаций. Мы предлагаем обратить внимание на один небольшой нюанс, касающийся онтологии явления. На наш взгляд, новые музыкально-театральные реалии, имманентно содержащие возможность для самореализации креативного начала, казуальности в различных нефиксируемых формах и незамкнутых структурах, есть не что иное, как *ризома*³ – особая форма бытия объекта культуры, в основе которого лежит *нелинейность*. Нелинейность в ризоморфных средах утверждает эстетику свободного высказывания, событийности и случая, всегда обусловленного фантазией композитора или исполнителя, и ха-

¹ «Разработка современной концепции условного театра началась в лоне символизма, с его опоэтизированными образами-знаками (хотя на самом деле древние и архаичные формы театрального искусства условны в гораздо большей степени, нежели любые современные спектакли). Значительный вклад в эту концепцию внесли символисты-драматурги М. Метерлинк, Г. Ибсен, Б. Бьерсон, А. Стриндберг; режиссеры А. Аппиа, Г. Фукс, М. Рейнхард, Г. Крэг. В дальнейшем вопросы театральной условности закономерно возникали в рамках различных эстетических направлений – преимущественно авангардистского толка: футуризма (К. Малевич «Победа над солнцем»); функционализма (т. н. «механический театр» Баухауза – О. Шлемер, К. Шмидт, Ф. В. Боглер, Г. Тельтшер, В. Гропиус и др.); абсурдизма (С. Беккет, Э. Ионеско, Ж. Жене и др.); и т. д.» [18].

² «Главным «врагом» условного театра становится жизнеподобие; ни зритель, ни актер не должен забывать, что перед ним – не сколок жизни, но театральное зрелище; не подробно воспроизведенный муляж места действия, но – декорации, построенные на подмостках сцены» [18].

³ Ризома (фр. *rhizome* – корневище) – «понятие философии постмодерна, фиксирующее принципиально веструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автономной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования» [10, с. 884]. Термин «ризома» введен в научный оборот Делезом и Гваттари в работе «Rhizome» (1976), где манифестируется радикальный отказ от казуальной организации целого.

рактирует композиторское творчество в его авангардной ветви, органично вписываясь в пост-неклассическую парадигму искусства второй половины XX в.

Нелинейность в музыкально-театральных реалиях характеризуют поливариантность и альтернативность путей развития, скачкообразность процесса и разомкнутость целостности. В качестве композиторского подхода к материалу нелинейность признает объективную многовариантность путей его эволюции, выбор альтернативных путей и темпа развития, а также в аппроксимативности исполнительского времени. В мировоззренческом плане нелинейность отражает идею многовариантности и выбора из данных альтернатив эволюции системы [4]. По существу хэппенинг, перфоманс и инструментальный театр являются репрезентантами *ризомных музыкально-театральных реалий*, поскольку выражают «фундаментальную для постмодерна установку на презумпцию разрушения традиционных представлений о структуре как семантически центрированной и стабильно определенной, являясь средством обозначения радикальной альтернативы замкнутым и статичным линейным структурам, предполагающим жесткую осевую ориентацию» [10, с. 884]. Ризомные музыкально-театральные реалии характеризуют принципиальная автономность звукового (музыкального) ряда и вычленение жеста в качестве самостоятельной единицы музыкально-театрального текста, углубленное внимание к пластике и ритму, отсутствие обусловленных пространств и времени, а также участие зрителя в качестве участника действия. Интонационный рельеф в них ориентирован на «мимолетное переживание» (Т. Шабалина) и не предполагает драмы.

В ризомном музыкальном театре есть не три ипостаси как в традиционном (композитор, исполнитель, либреттист), а четыре. Четвертым является зритель, который не отождествляется с героем и является частью коллективной общности и участником музыкально-театрального действия. Тем самым он выступает носителем четвертой ипостаси подобно условному театру В. Мейерхольда¹. Заметим, что в таких музыкально-театральных репрезентациях композитор хотя и определяет музыкальный процесс, но не влияет на художественный результат. Следовательно, функция исполнителя становится весомой, креативной, и актер (хотя бы и в лице музыканта), танцовщик свободен в выборе средств.

Таким образом, главной особенностью ризоморфного бытия объекта культуры является принцип случайных действий, генезис которого в нелинейности. Содержание нелинейности в музыкально-театральных репрезентациях определяется степенью структурной *турбулентности* (неустойчивости, включающей вероятность, случайность), *диссипацией* (*разомкнутость системы*) и *фрактальным* разнообразием, а также наличием *неопределенностных* величин. Немаловажным фактором является и время: в ризомных композициях оно поливерсионально (слово Ц. Когутека), преимущественно не имеет границ, т. е. не имеет осевую ориентацию и структурно разомкнуто. Следовательно, нелинейность в формообразовании – это основа «разомкнутой», не имеющей завершения диссипативной музыкально-театральной системы и основа «алеаторической» структуры, связанной с принципом случайности.

Следует сказать несколько слов о диссипации, которая неразрывно связана с нелинейностью, особенно во временном измерении композиции, в том числе музыкально-театральной, как «процессе сочинения». Ее синонимом является «открытая форма», что в целом противоречит логике: форма означает нечто оформленное, замкнутое, но «открытая форма» этим коренным качеством не обладает. Поэтому такие разомкнутые системы в постмодерне называются диссипативными. Применим этот термин и к нашим музыкально-театральным реалиям. *Композиция с диссипацией* (от лат. *dissipatio* – рассеяние, расточение), или диссипативная структура, корни которой в разнотоничности, это нелинейная системная целостность, в нашем случае – *ризомная, музыкально-театральная*, которая возникает в условиях би- или полифуркационной ситуации (исполнитель хэппенинга не предлагает конкретного варианта завершения) и а priori не имеет

¹ Истоком такого театра была античная трагедия, где подражание связывало не зрителя и героя, а зрителя и хор. Т. Шабалина пишет об условном театре следующее: «Важнейшим компонентом в концепции условного театра для Мейерхольда становился зритель – его творческое воображение, которое по данным в спектакле намекам, знаковым и символическим изображениям способно продолжить, достроить общую объемную картину, воспринять мысль и идею спектакля» [18].

конкретного завершения¹. Музыкальный материал сочиняется, как сочиняется и исполнительское действие, но его завершение «распыляется» в произвольных импровизациях. Так, например, «Охранная грамота кометы Когоутека» В. Мартынова а priori указывает на нелинейность – диссипативную по сути². Аналогичные способы структурной диссипации демонстрируют «Music for Carillon № 1» (1952, Музыка для колоколов № 1, посвящается К. М. Ричардс) Д. Кейджа.

В четырех «Европерах» (1985–1990) Кейджа, где были реанимированы некоторые дадаистские идеи Эрика Сати, правда с использованием актуальных средств музыкальной электроники, принцип диссипации выразился в бесконечном процессе «следования друг за другом разнородных и независимых музыкальных событий», чередование которых было определено мерой вероятности. Как верно отмечает М. Переверзева, «“Европеры” Кейджа не основаны на концепции музыкальной формы как замкнутого целого, в котором интегрированы все элементы композиции» [13]. На наш взгляд, это типичный диссипативный музыкально-театральный процесс, которой «создается композитором в процессе сочинения».

Диссипативные структуры бывают и в условиях прироста энтропии. Здесь важен один принцип: чем меньше элементы системы подчинены какому-либо порядку, тем выше энтропия. Диссипация инспирирована усилением независимости элементов от главного тона или от главенствующего композиционного принципа. Отметим также тот факт, что диссипативные музыкально-театральные структуры не являются инвариантными относительно времени, и процесс их формирования характеризуется необратимостью по отношению к его течению.

Специфика этого нового качества музыкально-театральной реальности инспирируется «событием», которое является для него центральным³. В своем существе «событие», событийность есть не сущее, а взаимосоответствие Бытия и Времени, где *взаимосоответствие* осуществляется за счет циркуляции и резонирования событий, непричинной последовательности цепи фрагментов или групп событийных рядов. Поэтому композиция обретает вид уникального метасобытия, где происходит отождествление процессуальности и формы. Это и есть то состояние материала, которое «сочиняется в процессе» (Ю. Холопов). Примерами служат «Demonstration of the Sounds of the Environment» / «Демонстрация звуков окружающей среды» (1971) Д. Кейджа. Таким образом, ризомные музыкально-театральные реалии основаны на нелинейном концепте, включающем в себя событийность, случайность (алеаторичность и аппроксимативность), диссипативность, тождество процесса и формы, т. е. имеют нелинейную (поливариантную, полифуркационную) онтологию. В этом заключается главное отличие постнеклассической музыкально-театральной реальности от замкнутой неклассической Первого авангарда и классической.

Между тем существуют хэппенинги с регламентированным хронометражом, но со своего рода нелинейным смысловым наполнением. Таковым является «4'33" tacet» Д. Кейджа. Его содержанием является выход за рамки личного существования, где тишина, безмолвие олице-

¹ Думается, что одним из первых современных композиторов, обратившихся к нелинейности в форме диссипации, был Джон Кейдж в своих хэппенингах, которые длились от нескольких секунд до десяти часов. И поскольку их отличительной чертой являются *chance operations*, то они по определению нелинейны. Впрочем, Чарльз Айвз в своей пьесе «Вопрос, оставшийся без ответа» над заключительной тактовой чертой еще в 1908 г. поставил знак ферматы, т. е. указал на звучание «пока не растает звук» (см. подробный анализ пьесы в книге А. С. Соколова «Введение в музыкальную форму». М.: Владос, 2004).

² Генезис диссипативного завершения также видится в европейской австро-немецкой музыке рубежа XIX–XX вв., хотя его ростки демонстрирует уже «Прощальная» симфония (№ 45, фа-диез минор, 1772) Й. Гайдна, где музыкальный материал постепенно сокращается и в конечном итоге прекращается. Симфония была написана для капеллы и домашнего театра венгерских князей Эстерхази. В тот год семейство Эстерхази задержалось в их летнем дворце, где было достаточно прохладно. Музыканты страдали от холода и болезней. Гайдн решил намекнуть князю, что пора уезжать с помощью музыки. Особенность этой симфонии в том, что она исполняется при свечах, закреплённых на нотных пультах музыкантов; за традиционным по форме финалом следует дополнительная медленная часть, во время исполнения которой музыканты один за другим прекращают играть, гасят свечи и покидают сцену. Сначала исключаются все духовые инструменты. В струнной группе выключаются контрабасы, затем виолончели, альты и вторые скрипки. Симфонию доигрывают лишь две первые скрипки (на одной из которых в своё время играл сам Гайдн, так как первый скрипач был одновременно дирижером оркестра), которые после завершения музыки гасят свечи и уходят вслед за остальными. Князь Эстерхази понял этот изящный намек, и вскоре он и музыканты покинули летнюю резиденцию [3].

³ Напомним, что свои сочинения, которые Аллан Капроу, ученик Кейджа, назвал в 1956 г. хэппенингом, Д. Кейдж называл событием.

творяют вечное, высшее, сверхреальное, форму воплощения внутреннего «Я» музыканта. Но цифровое обозначение хэппенинга имеет и другое объяснение: 4 минуты и 33 секунды есть 273 секунды, что означает «абсолютный температурный нуль по Кельвину» (в градусах) (Э. Сороко). В экзистенциальном смысле это означает конец «звуковой музыки» и торжество «сверх» или «надмузыкального» начала. Здесь мы можем провести параллель с «Черным квадратом» К. Малевича, обозначившем кризис фигуративной живописи. Следовательно, данный хэппенинг не относится к нелинейной процессуальности, но его содержание нелинейно, многозначно. Однако семантика – это другая сторона вопроса.

В ризомных музыкально-театральных реалиях непреложным аргументом, находящимся в оппозиции к «семантически централизованной и стабильно определенной системе» (М. Можейко), выступает децентрация. Здесь возникает два вопроса: о типе музыкально-театральной системы и о её организации. Как известно, композиторские описания своих опусов существуют, исполнительские интерпретации – не всегда. Сначала о системе.

Музыкально-театральные реалии постнеклассической эпохи, апеллирующие к ризоморфному бытию, относятся к самоструктурирующимся и самоорганизующимся, а не к централизованным системам. Их особенностью является вариантность организационных форм и бесчисленное число их трансформаций, обеспечивающих новое качество целостности – варибельность, нестабильность. Последнее является прерогативой тех уровней музыкальной композиции, где велика роль аппроксимаций, алеаторики, свободного спонтанирования, перманентного создания произведения «в процессе сочинения». Музыкальный, наполненный внутренним смыслом звуковой аспект занимает в музыкально-театральных композициях либо подчиненное положение, либо присутствует в виде музыки/видеоряда или даже *мысли о музыке*. Таким образом, хэппенинг, перформанс и даже инструментальный театр в своей сущности есть своего рода ризомные музыкально-театральные реалии, обладающие имманентной и перманентной креативностью, репрезентирующие творящую процессуальность и демонстрирующие разомкнутость композиционной системы.

Таким образом, в основе новой музыкально-театральной реальности лежит процессуально-событийный аспект, получающий индивидуальное воплощение в тех формах, в каких ее мыслит авангардный композитор. Здесь нет клише: все реализуется только «здесь» и «сейчас». В качестве материала нередко выступает и сам автор, поэтому грань между творцом и творением стирается. Отсюда три следствия: 1) неизбежное тождество противоположностей (а не субъект-объектные отношения, присущие классике и Первому авангарду); 2) творящая и творимая (рождаемая) воочию музыкально-театральная материя в ее неопределенности и незавершенности; 3) самоструктурирование, связанное с новым образом детерминизма, или нелинейным типом детерминизма (М. Можейко). Главной интенцией творящей процессуальности как произведения искусства становится эпатаж, эксцентрика, импровизация исполнителя и зрителей. Примерами являются «A Dip in the Lake» (1978), «В поисках утраченной тишины» (1979) Д. Кейджа. Рецепция радикальных идей была осуществлена белорусскими композиторами – В. Кузнецовым и А. Короткиной.

Возникает несколько вопросов: как формуется та или иная музыкально-театральная репрезентация? Каков механизм *создания* «композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности» музыкально-театральной реальности?

На наш взгляд, в нелинейных композициях П. Булеза, Л. Берно, Д. Лигети, Л. Ноно, Д. Кейджа, В. Кузнецова, В. Мартынова арт-микстовых проектах¹ рубежа XX–XXI вв., содержащих состояния нестабильности, поли- и бифуркации, также есть и порядок, и обусловленность, т. е. произведения содержат рациональный конструкт, поскольку творческий разум а priori является продуктом сознания и зиждется на идее *самоуправления и самоорганизации* [16]. Согласно Р. Р. Мею, «все, что «рождается само... рождается через случайное» [9]. Процесс «саморождения» связан с множественностью *состояний* и неоднозначностью *путей развития* музыкально-театральной системы в условиях отсутствия перманентных взаимосвязей между ее элементами.

¹ Арт-микст-проект, арт-микст-композиция – авторский термин, относящийся к мультимедийной продукции с художественной составляющей, которая включает медиа- (техногенный фактор) и мультикультурный продукт – аудио-, изо-, кино-, музыка-, видеоряд в союзе с театральным действием и светом.

В самом деле, как управлялся хэппенинг «Музицирк» Кейджа, состоящий в исполнении нескольких десятков его отдельных сочинений в разное время вместе с чтением лекций, стихов, показом киноленты? Во всех случаях театральный, действенный аспект позиционирует себя как исполнительская воля и потому а priori содержит волонтаристскую компоненту, случайностный фактор, или эвентуальность. В российской и белорусской музыке в стиле музыкально-театрального радикализма написаны «День Максима Богдановича» (2008) Л. Симакович, «Архитектон» (2011–2013) для двух фортепиано, чтеца и оркестра В. Воронова, «Балетто» (1974) для дирижера и любого ансамбля В. Екимовского и др. Сочинения демонстрируют опору на ризомное мышление и нелинейный тип детерминизма.

Управление творческой мыслью в такой ситуации предполагает разные степени свободы. И поскольку свобода «есть круг внутри более широкого круга детерминизма, который в свою очередь находится внутри еще более широкого круга свободы, и так далее до бесконечности» [9], то вопрос о регуляторе творческих репрезентаций и их организации в условиях многозначности и парадигмальной матрицы нелинейности можно объяснить с позиций *самодетерминизма*, который есть «способность самостоятельного выбора направления саморазвития» [16]. Самодетерминизм – это рациональный конструкт, который имеет антропогенный генезис и является определяющим в структурировании музыкально-театральной материи, основанной на нелинейности, т. е. в тех условиях, где воцаряется вариантная множественность структуры и прочтения музыкально-театрального текста (исполнителем или исполнителями), где существуют незакрепленность текста и «сингулярные события» (т. е. частные, несистемные) и исполнительская импровизация, указывающие на ее турбулентное свойство и неравновесность. Интегральность целого в ризомных музыкально-театральных реалиях достигается с помощью неизбежного возникновения определенного единообразия материала и одновременной связанности элементов на основе принципа самоорганизации и авторской (самоорганизующейся) темпоральности¹.

Следовательно, тип детерминизма в условиях алеаторического, коллажного «хаоса» в ризомных музыкально-театральных реалиях основывается на принципе «самодетельности» (А. Лосев) и на антропоморфизме. Самодетерминизм является репрезентантом нелинейного типа детерминизма, или нового типа детерминизма (М. Можейко), известного со времен Эпикура². В качестве композиторского и шире творческого эдикта самодетерминизм есть свойство творческого разума, суть которого исчерпывающе сформулировал Г. Лейбниц: музыка – это «арифметическое упражнение души, исчисляющей себя, не зная об этом» (*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*) [7, с. 404]. Его дополнил Б. П. Вышеславцев, который писал: «В творчестве «произвол» удивительным образом сохраняется и чувствуется, как играющая свобода и свободная игра во всякой творческой, т. е. «поэтической» сублимации» [1]. И действительно, творческий разум демонстрирует различные уровни осмысления и репрезентации своих мыслей, чувств, эмоций и экзистенций. Но поскольку свобода и порядок в творчестве образуют нерасторжимое единство, то существует ли эстетический предел самовыражения?

В то же время *самоорганизационные феномены*, представленные ризомными музыкально-театральными реалиями, становятся центральной проблемой для постнеклассической художественной эпохи и постмодерного миропонимания. Будучи увязанными с проблемой новизны как источником подлинной множественности и, в равной мере, с проблемой множественности как условием подлинной новизны, композиторский самодетерминизм в качестве творческого разума таит в себе неисчерпаемые возможности³. Важнейшими структурными критериями ризомного

¹ Ученые психологи отмечают, что понятия самодетерминации и самоконтроля не синонимичны и не идентичны по своим функциям и что их различает подход к авторству. Например, Д. Леонтьев пишет: «Следует различать самодетерминацию, с одной стороны, и саморегуляцию или самоконтроль – с другой. В последнем случае регуляторами могут выступать интроецированные нормы, конвенции, мнения и ценности авторитетных других...». И далее отмечается, что в таких случаях «субъект не выступает ... автором, как при подлинной самодетерминации» [8, с. 15].

² Эпикур решает вопрос так: он наделяет атомы способностью самопроизвольного отклонения, которую он рассматривает по аналогии с внутренним волевым актом человека. Получается, что атомам присуща «свобода воли», которая и определяет «непременное отклонение» [19].

³ По мнению Е. Князевой и С. Курдюмова, «новый образ детерминизма», или «иной тип» детерминизма, конституирует «в некотором смысле высший тип детерминизма – детерминизм с пониманием неоднозначности будущего». Таким образом, самодетерминизм в психологии и самоорганизация в постмодерной философии являются репрезентантами

музыкальна-театрального феномена выступают степень закрепленности текста (включая музыкальный), «фокус семантического тяготения» (по Делезу), а также характер и способ циркулирования материала.

Таким образом, одной из художественных репрезентаций постнеклассической эпохи выступила нелинейная концепция музыкально-театральных реалий, где мир мыслится как текст, не ограниченный в своих структурных возможностях и допускающий бесчисленное множество интерпретаций. Композиционным принципом ризомных *музыкально-театральных реалий* явился не закон основания, а спонтанейшая (В. Ульянов) процессуальность и самоорганизация. Выступив в качестве интенции к преодолению норм и принципов «естественного, природного» (по Ж.-Ф. Рамо) мышления, принцип самоорганизации обрел статус концепта, отвечающего постмодерному мироощущению авангардных композиторов, традиции которого сложились в послевоенные годы.

Если в музыкально-театральных ризомных средах произошли разъятие Единого и разрыв рационального и чувственного начал творчества в его классической трактовке, в результате чего сочинение как объект нередко утрачивало «значащую» форму, а «нефиксированность» конечных смыслов, незакрепленность текста, а также комбинаторика и деконструкция свидетельствовали о расширении пространства музыки – вплоть до утраты ею своей автономности и видовой ипостаси, то одновременно, ближе к нашему времени, наблюдается поворот к «*звуко-чувственному языку*», к «естественным» принципам Рамо. Процесс переосмысления западного радикализма и поворот к восстановлению парадигмы «красоты, прекрасного; творчества (как Творения на его высшем этапе), согласно законам красоты и гармонии» [17], происходят на основе синтеза накопленного опыта, где под синтезом понимается «концентрированное сведение воедино нескольких смысловых единиц с образованием системного качества» [4, с. 192]. В актуальном музыкально-театральном искусстве синтез реализуется в интегративной художественной целостности, основанной на самостоятельных «когнитивно-творческих ветвях» (жанровых или стилевых) с развитой и только им присущей спецификой [18]. В новом синтезе важна нерасчленённость традиций и новаций, что демонстрируют «Упражнения и танцы Гвидо» Владимира Мартынова (1997; пост. 2022) и «Одиссей» Эрве Куби (2020). Мы отнесли их, соответственно, к альтернативной опере и альтернативному балету.

Альтернативную оперу характеризуют репрезентация образов без психологического основания и переживания (коммуникация образов свойственна традиционному театру), гиперболизация и сценическая метафорика, в интонационном плане – опора на «естественные принципы». В сочинениях имеет место трансцендентальное понимание музыкально-театрального действия, где образная система не коррелятивна системе образов традиционного музыкального театра. В отличие от музыкально-театральных реалий, основанных на *change operations*, *альтернативная опера* возвращает трех творцов – композитора, автора вербального текста, исполнителя (актер, оркестр, певец). Новые жанровые варианты музыкально-театральной реальности – это жанровые феномены, входящие в структуру более широкого явления – *альтернативный музыкальный театр*. Примечательно, что он является, на наш взгляд, развитием «условного театра» (В. Мейерхольд) и «альтернативного театра» (В. Григوليонас). В его характеристику входят:

репрезентация протагониста, его дела, а не коммуникация и драматическая конфликтность, характерная для классического музыкального театра;

имманентное отсутствие обусловленных пространств в виде театральной сцены и многозначная жанровая парадигма (концерт, показ);

нивелирование внутренних переживаний в виде драмы или мелодрамы, характерных для театра переживания;

певец не изображает (подражает), а производит эмоцию, т. е. элиминирование миметичности, мимезиса;

элевация смысла и содержания;

нового мировидения, выступая оптимальным методологическим инструментарием для раскрытия нового качества музыкально-театральной композиции, главными чертами которой выступают открытость системы, фактор случайности и «подлинная множественность подлинно новых состояний» [5, с. 87].

экзистенциальное понимание чувств;

нарратив и показ как основа драматургии вместо захватывающего интригующего действия; аддиционный принцип построения композиции.

Неотъемлемой чертой альтернативной оперы В. Мартынова является эффект присутствия автора, словно оценивающего свое творение. Театральное действие, как и приемы театральной игры актеров-певцов в альтернативной опере, – это прежде всего репрезентация «образа-представления» (Т. Шабалина), показ самого себя посредством пения, передвижения по сцене (пластика, жест, интонация) и сценография (костюм, свет, цвет). В музыкальном плане следует отметить установку на эстетику консонанса, мелодическую основу вокала, отчетливо выраженные стилевые реминисценции, а также пиетет к взаимодействию эмоционального и экзистенциального начал (заметим, что экзистенциальное миропонимание апеллирует к радикальной бесконечности). Организующим фактором альтернативной оперы выступают конкретная выстроенность аффектов и принцип сквозного развития, где важна роль простого повторения и аддиций. Все это формирует новую, актуальную музыкально-театральную модель. В целом, музыкально-театральное представление являет собою «антимиметическое зрелище», которое в итоге достигает «литургичности и <...> трансцендирующей общности» [18].

В контексте тенденций «возвращения к истокам» знаменательно обращение Владимира Мартынова в «Упражнениях и танцах Гвидо» к христианскому этосу. Христианство выступает у него как почва для гениального открытия Гвидо из Ареццо и одновременно как символ творческого целомудрия. Именно на этой высокой духовной ноте и глубокой мировоззренческой основе построена новая музыкально-театральная реальность, новая театральная и музыкально-интонационная концепция.

Заключение. Альтернативная опера «Упражнения и танцы Гвидо» видится знаковым явлением в современном художественном пространстве, указывающем на поворот «музыкально-эстетической парадигмы» к красоте и гармонии. Исходя из реалий современного искусства, можно говорить о трансцендентности творчества и проблемах жанров и образов, выходящих за рамки любой возможной репрезентации. Таким образом, альтернативный музыкальный театр включает в себя альтернативную оперу и альтернативный балет, которые входят в общую систему альтернативного театра. В итоге образуется своеобразная триада инновационных сценических жанров: условный театр – альтернативный театр – альтернативный музыкальный театр.

Список использованных источников

1. Вышеславцев, Б. П. Вечное в русской философии [Электронный ресурс] / Б. П. Вышеславцев. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. – С. 302. – Режим доступа: <https://uchebnikfree.com/istoriya-filosofii-uchebnik/svoboda-volitvorcheskiy-9474.html>. – Дата доступа: 01.11.2022.
2. Катунян, М. Параллельное время Владимира Мартынова / М. Катунян // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. – М.: Композитор, 1996. – С. 41–74.
3. Кенигсберг, А. Гайдн. Симфония № 45 («Прощальная») [Электронный ресурс] / А. Кенигсберг. – Режим доступа: belcanto.ru/s_haydn_45.html и <https://ru.wikipedia.org/wiki>. – Дата доступа: 05.11.2022.
4. Кикель, П. В. Краткий энциклопедический словарь философских терминов / Э. М. Сороко, П. В. Кикель. – Минск: БГПУ им. М. Танка, 2008. – 2-е изд. – 266 с.
5. Князева, Е. Основания синергетики / Е. Князева, С. Курдюмов. – СПб.: Алетейя, 2002. – С. 87.
6. Композитор Джон Кейдж о музыке // Интервью, которого не было / В. Ценова. – 2010. – 6 августа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://expel.at.ua/news/kompozitor_dzhon_kejdzh_o_muzuke/2010-08-06-59. – Дата доступа: 01.11.2022.
7. Лейбниц, Г. В. Начала Природы и Благодати, основанные на разуме / Г. В. Лейбниц // Собр. соч.: в 4 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1982. – 639 с.
8. Леонтьев, Д. А. Психология свободы: к постановке проблемы самодетерминации личности / Д. А. Леонтьев // Психологический журнал. – 2000. – № 1. – С. 15–25.
9. Мей, Р. Р. Свобода и судьба [Электронный ресурс] / Р. Р. Мей; пер. с англ. А. Багрянцевой. – М., 2013. – 288 с. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/book/1000902059/about-svoboda-i-sudba-rollo-mej>. – Дата доступа: 03.11.2022.
10. Можейко, М. А. Ризома / М. А. Можейко // История философии. Энциклопедия. – Минск: Книжный дом, 2002. – С. 884–888.
11. Можейко, М. А. Классика–неклассика–постнеклассика / М. А. Можейко // История философии. Энциклопедия. – Минск: Книжный дом, 2002. – С. 459–463.

12. Нелинейность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.psyoffice.ru/6-197-nelineinost.htm>. – Дата доступа: 03.11.2022.
13. Переверзева, М. Европеры Джона Кейджа как философско-эстетический манифест композитора [Электронный ресурс] / М. Переверзева // Израиль. Музыкальный журнал. – Режим доступа: <https://archive.li/t0sef>. – Дата доступа: 01.11.2022.
14. Переверзева, М. Джон Кейдж. Жизнь, творчество, эстетика / М. Переверзева. – М.: Юрайт, 2022. – 292 с.
15. Петрусева, Н. А. Относительность звукового пространства, времени и формы («Dérive 1» Пьера Булеза) / Н. А. Петрусева // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. – М., 2003. – С. 254–267.
16. Самодетерминация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.psychologos.ru/articles/view/samodeterminaciya>. – Дата доступа: 02.11.2022.
17. Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/1775445-novye-paradigmy-muzykalnoy-estetiki-xx-veka/toread>. – Дата доступа: 02.11.2022.
18. Шабалина, Т. Условный театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [krugosvet.ru/enc/USLOVNI TEATR/htm](http://krugosvet.ru/enc/USLOVNI%20TEATR/htm). – Дата доступа: 05.11.2022.
19. Эпикур и эпикурейцы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studopedia.info/2-108438.htm>. – Дата доступа: 05.11.2022.

References

1. Vysheslavtsev B. P. *Eternal in Russian Philosophy*. New York, Publishing House im. Chekhov, 1955, p. 302. Available at: <https://uchebnikfree.com/istoriya-filosofii-uchebnik/svoboda-voli-tvorcheskiy-9474.html> (accessed 11.01.2022) (in Russian).
2. Katunyan M. *Parallel time of Vladimir Martynov*. Music from the former USSR. Issue. 2. Moscow, Kompositor Publ., 1996, pp. 41–74 (in Russian).
3. Koenigsberg A. *Haydn. Symphony No. 45 ("Farewell")*. Available at: belcanto.ru/s_haydn_45.html and <https://ru.wikipedia.org/wiki> (accessed 11.05.2022) (in Russian).
4. Kikel P. V., E. M. Soroko. *Brief Encyclopedic Dictionary of Philosophical Terms*. Minsk, BSPU imeni M. Tanka, 2008. 2nd ed. 266 p. (in Russian).
5. Knyazeva E., Kurdyumov S. *Foundations of synergetics*. St. Petersburg, Aletyya Publ., 2002, p. 87 (in Russian).
6. *Composer John Cage on music. Tsenova V. Interview that never happened*. 2010, August 6. Available at: https://expel.at.ua/news/kompozitor_dzhon_kejdzh_o_muzuke/2010-08-06-59 (accessed 11.01.2022) (in Russian).
7. Leibniz G. V. *Principles of Nature and Grace, based on reason*. Collected. cit.: in 4 vols. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1982. 639 p. (in Russian).
8. Leontiev D. A. Psychology of freedom: to the formulation of the problem of self-determination of personality. *Psichologiceskii zhurnal* [Psychological journal], 2000, no. 1, pp. 15–25 (in Russian).
9. May R. R. *Freedom and fate*. Moscow, 2013. 288 p. Available at: <https://www.livelib.ru/book/1000902059/about-svoboda-i-sudba-rollo-mej> (accessed 11.03.2022) (in Russian).
10. Mozheiko M. A. *Rizoma. History of Philosophy. Encyclopedia*. Minsk, Book House, 2002, pp. 884–888 (in Russian).
11. Mozheiko M. A. *Classics-non-classics-post-non-classics. History of Philosophy. Encyclopedia*. Minsk, Book House, 2002, pp. 459–463 (in Russian).
12. *Nonlinearity*. Available at: <https://www.psyoffice.ru/6-197-nelineinost.htm> (accessed 11.03.2022) (in Russian).
13. Pereverzeva M. *John Cage's Europeans as a Composer's Philosophical and Aesthetic Manifesto*. *Israel. Music magazine*. Available at: <https://archive.li/t0sef> (accessed 11.01.2022) (in Russian).
14. Pereverzeva M. *John Cage. Life, creativity, aesthetics*. Moscow, Yurayt Publ., 2022. 292 p. (in Russian).
15. Petruseva N. A. *Relativity of sound space, time and form ("Dérive 1" by Pierre Boulez)*. *Yuri Nikolaevich Kholopov and his scientific school*. Moscow, 2003, pp. 254–267 (in Russian).
16. *Self-determination*. Available at: <https://www.psychologos.ru/articles/view/samodeterminaciya> (accessed 02.11.2022) (in Russian).
17. Kholopov Yu. N. *New paradigms of musical aesthetics of the twentieth century*. Available at: <https://knigogid.ru/books/1775445-novye-paradigmy-muzykalnoy-estetiki-xx-veka/toread> (accessed 02.11.2022) (in Russian).
18. Shabalina T. *Conditional theater*. Available at: [krugosvet.ru/enc/USLOVNI TEATR/htm](http://krugosvet.ru/enc/USLOVNI%20TEATR/htm) (accessed 11.05.2022) (in Russian).
19. *Epicurus and the Epicureans*. Available at: <https://studopedia.info/2-108438.htm> (accessed 11.05.2022) (in Russian).

Информация об авторе

Мдивани Татьяна Герасимовна – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук Беларуси (ул. Сурганова, 1, корпус 2, 220072, Минск, Республика Беларусь). E-mail: 333mt777@gmail.com

Information about the author

Tatyana G. Mdivani – D. Sc. (Art.), Professor, Leading researcher. Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: 333mt777@gmail.com