

# АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX СТОЛЕТИЯ

## ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE 20 CENTURY



УДК 78.01

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13015>

**А. В. САВВИН**

*Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет*

**Л. В. САВВИНА**

*Астраханская государственная консерватория*

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

В статье предпринимается попытка продемонстрировать изменения, происходящие в коммуникации музыкального искусства, на материале жанра музыкального письма, поскольку музыкальное письмо, в отличие от литературного жанра эпистолярного наследия, – явление скорее исключительное, чем ординарное. Авторами представлен сравнительный анализ музыкальных писем первой и второй половины XX века на примере произведений С. Рахманинова («Письмо К. С. Станиславскому», 1908) и Д. Ардженто («Письмо Шуберта к другу», 1968).

Сравнительный анализ произведений Рахманинова и Ардженто с точки зрения особенностей коммуникативного процесса позволяет сделать вывод о том, что в сочинении Рахманинова глубина и оригинальность музыкального смысла явно превосходят замысел вербального текста.

В произведении Ардженто, напротив, весьма оригинален и неоднозначен вербальный текст, обнаруживающий драматургическую многоплановость, тогда как развертываемый музыкальный ряд характеризуется информационной однозначностью: композитором демонстрируется контрастная соотнесенность двух стилевых сфер («свое» – «чужое») и культурных эпох (век

XX – век XIX), не сопрягаемых друг с другом и не устремленных к диалогу.

Рассматриваемое «письмо» Ардженто – типичный образец постмодернистского сознания. Здесь предвосхищаются черты, которые приводят к новым тенденциям, выходящим за рамки постмодернизма, способствуя формированию нового, «пост-постмодернистского» направления, главным признаком которого становится иное восприятие и толкование понятия коммуникации.

В сочинении Ардженто прослеживается наличие разных миров (микро-, макро-, мега-, виртуальных реальностей), обнаруживаются черты деконструкции. Ардженто изменяет коммуникацию и создает текстуальный лабиринт, характерным признаком которого является удвоение миров, что позволяет относиться к музыкальному письму Ардженто как к «симулякру».

Анализ указанных сочинений позволяет сделать некоторые прогнозы относительно дальнейшего переосмысления коммуникативного процесса в музыке ближайших десятилетий.

*Ключевые слова:* музыкальная коммуникация, жанр музыкального письма, постмодернизм, деконструкция, симулякр, виртуальный мир, Д. Ардженто, С. Рахманинов.

*Для цитирования:* Саввин А. В., Саввина Л. В. Музыкальная коммуникация постмодернизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 105–112.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13015>

A. SAVVIN

*Orthodox St. Tikhon Humanitarian University*

L. SAVVINA

*Astrakhan State Conservatory*

### MUSICAL COMMUNICATION OF POSTMODERNISM

The article attempts to demonstrate a change in communication in musical art based on the material of the musical letter genre, since musical letter, in contrast to the literary genre of the epistolary heritage, is an exceptional rather than ordinary phenomenon. The authors conduct a comparative analysis of musical letters of the first half of the twentieth century and the end of the twentieth century on the example of the works of S. Rachmaninov and D. Argento.

A comparative analysis of the works of Rachmaninov and Argento from the point of view of the features of the communicative process allows us to conclude that in Rachmaninov's letter the musical meaning is much deeper and more original than the content of the verbal text.

In a letter of Argento, on the contrary, the verbal text contains multifaceted dramaturgy, it is filled with originality and ambiguity, while the music development has quite unambiguous information: it demonstrates the contrast of two opposing styles (author's and someone else's) and the times (20th century and 19th century) that are not in contact with each other and not entering into dialogue.

*For citation:* Savvin A., Savvina I. Musical communication of postmodernism // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 3. Pp. 105–112.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13015>

Argento's work is a typical example of post-modern consciousness, it anticipates traits that lead to new trends that go beyond postmodernism, contributing to the formation of a new direction that emerged after postmodernism, the main sign of which is a different perception and interpretation of the concept of communication.

In Argento's work can be traced the presence of different worlds - micro-, macro-, mega-, virtual worlds, elements of deconstruction. Argento changes communication and creates a textual labyrinth, the characteristic feature of which is the doubling of worlds, which allows us to treat Argento's letter as a "simulacrum."

An analysis of the compositions allows us to make some predictions regarding the further development of communication processes in music in the coming decades.

*Key words:* musical communication, the genre of musical letter, postmodernism, deconstruction, simulacrum, virtual world, D. Argento, S. Rachmaninov.

Последняя треть ушедшего столетия прошла под знаком исследования постмодернизма, в котором культура рассматривалась как текст, несущий определенную смысловую нагрузку. При этом, в отличие от музыкознания первой половины XX века, изучавшего музыкальное искусство как деятельность, удовлетворяющую социальные потребности общества (ярким примером такого рода может служить социалистическое общество), где в качестве объекта выступали результаты и продукты этой деятельности, наука о музыке в конце века обратилась к проблеме культурной регуляции, осуществляемой посредством изучения систем коммуникации и особенностей информационных потоков, воздействующих на

эмоциональное состояние слушателей. Музыкальное произведение рассматривалось с точки зрения проникновения в его смысл, с позиции, определяемой вопросом: «Что ты знаешь об этом сочинении?». Однако объектом внимания, как и прежде, выступали продукты культурной деятельности, которые рассматривались в качестве информационных носителей, способствующих дешифровке смысла, скрытого в определенных музыкальных символах (см.: [1, с. 111–114]). Таким образом, конечным результатом исследования являлась цель обнаружения скрытых смыслов и содержания. В свою очередь, подобные исследования были непосредственно связаны с проблемами коммуникации, поскольку резкое изменение всех средств музыкального вы-

ражения в начале прошлого столетия поставило музыковедение перед проблемой слушательской компетенции в восприятии новой музыки [2].

С целью исследования коммуникативных процессов, эволюционирующих на протяжении XX столетия, кратко остановимся на характерных особенностях постмодернизма с точки зрения специфики эстетической коммуникации.

Постмодернизм смещает восприятие реальности в сторону реальности виртуальной, его больше интересует «double world», «made», чем мир естественной природы, называемый с пренебрежением «unmade». Культура, искусство рассматриваются лишь как исходный материал, на основе которого, с помощью деконструкции [3] или «метода черенков и прививок» [4], постулируется маргинальный контекст, способный превратить позитивный замысел автора в душераздирающий триллер. Привычный мир бытия человечества отрицается (как, в конечном итоге, и сам человек, уподобляемый «телу без органов»). На первый план выходят концепты (Ф. Гваттари, Ж. Делез), формы без материи, в противовес традиционным концепциям.

Выдающийся постмодернист и одновременно критик постмодерна Ж. Бодрийяр выдвинул понятие «симулякр» – подобие, копия, подделка. Трагизм современного мира заключается в подмене мира реального миром подделок. Наглядными тому примерами являются японские виртуальные певицы, чьи концерты собирают переполненные стадионы фанатов и приносят реальные дивиденды создателям этих «вокалоидов», виртуальные фотомодели и блогеры, искусственный дневной свет, пластиковые рождественские елки и само Рождество (Xmas, X-mas) без Христа, синтетические ткани, еда с разрыхлителями, консервантами, усилителями вкуса, картины компании Фратели и многое другое. При этом следует признать, что иногда подделка оказывается технологически более качественной, чем оригинал.

В связи с открытием в XX веке микро- и мегамиров, постмодернизм апеллирует как к предметной, так и виртуальной реальности; если в предметной реальности человек живет и существует, то в виртуальной реальности он может действовать, но жить не может. Удаляясь от адекватного восприятия предметной реальности, человек утрачивает с ней связь, что воздействует на его сознание и психическое состояние. Возникает актуализация нескольких миров, получившая название «полионтизм» [5] и влекущая за собой многозначность логики.

Другая черта постмодернизма – изменение отношения человека к окружающему миру: если

в предшествующие эпохи главным критерием было «подражание природе», то в постмодернизме главенствует «рационально действующий субъект» (В. Кутырев): созерцание и наблюдение природы сменилось активным воздействием на нее.

«Рационально действующий субъект» совершил информационную революцию, направив свою деятельность на коммуникацию, которая определяется как виртуально-информационная: «Это мир, который не изменяется, а изобретается, и в котором все, кроме информации, считается видимостью» [5, с. 43]. В связи с изменением характера коммуникации в современном мире, для обозначения данного состояния социологами был предложен специальный термин «актор», поскольку «коммуникация больше не является средством связи между вещами, телами и субъектами, т. е. способом передачи содержания. Она онтологизируется: *media is message*, – объявил в конце XX века М. Маклюэн» [там же, с. 44]. Отсюда делается вывод, что «трансмиссионная модель коммуникации сменяется конститутивной, то есть бытийствующей» [там же, с. 44]. Как известно, трансмиссионная модель является собой пример информационного подхода к коммуникации, призванного содействовать повышению способности отправителя влиять на получателя, которому отводится вторичная роль [6].

Не является исключением и эпистолярный жанр, который зачастую используется автором исходя из возможности диалога с реальной личностью, вымышленным персонажем или представляет собой попытку реформативности идей и чувств реальной исторической личности в постмодернистском контексте ради воплощения привносимого собственного замысла.

Цель данной статьи – продемонстрировать изменения, происходящие в коммуникации музыкального искусства, на материале жанра музыкального письма. Для решения данной задачи осуществляется сравнительный анализ музыкальных писем первой и второй половины XX века. Рассмотрение указанных сочинений позволяет сделать определенные прогнозы, относящиеся к дальнейшему переосмыслению коммуникативного процесса в музыке наших дней.

Музыкальное письмо, в отличие от соответствующего литературного жанра, – явление скорее исключительное, чем ординарное. Ярким образцом подобного эпистолярного высказывания в музыкальной литературе может служить письмо Татьяны из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Однако в данном случае подразумевается не самостоятельный жанр, а скорее органическая составная часть

оперной сцены, подчиняемая требованиям музыкально-сценической драматургии. К письму как самостоятельному жанру обращается С. В. Рахманинов в вокальном сочинении «Письмо К. С. Станиславскому» (1908), а во второй половине XX столетия указанная тенденция находит развитие в вокальном творчестве американского композитора Д. Ардженто (цикл «Letters from Composers», 1968). Как известно, литературное письмо имеет давнюю историческую традицию и, пройдя многовековую эволюцию, обладает определенными жанровыми признаками, обусловленными особенностями эпистолярного высказывания. Являясь фактом эстетической коммуникации, письма известных писателей становятся не только маркерами особого типа текста, но и обладают определенной структурой межличностных отношений в коммуникативной цепи «автор – персонаж – читатель». В литературоведении различаются следующие разновидности художественного письма: собственно поэтическое, художественно-бытовое и художественно-деловое. Каждая из них характеризуется определенной степенью стандартизации в аспекте речевого этикета, при этом особым тяготением к подобной стандартизации отличаются бытовые и деловые письма, в которых особое значение приобретают так называемые облитатные клишированные зачин и концовка.

Кроме того, художественное письмо представляет собой показательный пример непрямого формирования образа, поскольку в данном тексте отсутствует отношение автора к фиктивному субъектам общения. Эта фиктивность отношений способствует тому, что коммуникативная ситуация изучаемого объекта характеризуется дуплановостью всех основных параметров коммуникации и способностью выступать как средство общения неких коммуникантов, разделенных в пространстве и времени.

Обратимся к «Письму К. С. Станиславскому» Сергея Рахманинова, сочиненному в октябре 1908 года и повествующему о реальных событиях реального персонажа, который излагает свое отношение к описываемому факту. В вербальном тексте письма содержатся клишированные обороты начала и окончания, характерные для жанра бытового письма: «Дорогой Константин Сергеевич, я поздравляю Вас от чистой души, от всего сердца!»; «Ваш Сергей Рахманинов. Дрезден. Четырнадцатое октября тысяча девятьсот восьмого года»; «Post scriptum. Жена моя мне вторит». При этом автор (композитор) сохраняет этикетные формы обращения к прославленному Мастеру (адресату); например, в названии сочинения четко противопоставлены

имена Станиславского и Рахманинова, в инициалах Станиславского обозначены имя и отчество, а собственное имя автора дано в сокращенном варианте, без отчества. Далее указанное противопоставление, сохраняемое в начале и окончании текста («Константин Сергеевич» и «Ваш Сергей Рахманинов»), служит обрамлением основной части письма. Клишированным оборотом является и традиционное для бытового письма пожелание автора, обращенное к адресату, – трижды произнесенное «многая лета». Отметим также отсутствие пространственных размышлений, красочных сравнений, эпитетов, позволяющее говорить о том, что письмо Рахманинова не относится к художественно-эстетическим текстам. Наконец, в отличие от последних, где традиционно фигурируют три временные формы (фабульное время, время дискурса и время чтения), вербальный текст рахманиновского письма ограничивается только временем нарративного дискурса и временем чтения.

Наряду с этим, в рассматриваемом письме, по аналогии с художественным текстом, можно обнаружить определенную драматургическую последовательность мысли, в которой выделяются три нарративных момента: *обращение* к адресату (прославленному Мастеру), *характеристика* его творчества за последние десять лет (вершиной которого провозглашается спектакль «Синяя птица», с извинениями по поводу объективных обстоятельств, препятствующих личному присутствию на его постановке), послание труппе Московского художественного театра и *подпись* автора с точным указанием даты письма и места нахождения.

Поскольку вокальное произведение представляет собой взаимодействие двух относительно самостоятельных «координат» – вокальной и фортепианной партий, обратимся к каждой из них. Вокальная партия в наибольшей степени отражает взаимодействие двух временных форм – нарративного и времени чтения. Как и вербальный текст, вокальная партия содержит клишированные обороты в начале и окончании сочинения. Так, в самом начале письма, связанном с официальным обращением к Мастеру, преобладают стереотипные обороты, повторяющиеся несколько раз, без ярко выраженных индивидуальных интонаций, в соответствии с нормами музыкального языка и вербальной речи. В процессе дальнейшего развития музыкальное высказывание приобретает восторженно-приподнятый характер: здесь обнаруживается тенденция к видоизменению стереотипных оборотов с помощью отклонений в далекие тоналности. При этом связь с вербальной речью в

вокальной партии подчеркнута сквозным развитием без каких-либо интонационных повторов. Все устремлено к торжественно-приподнятой кульминации, выражающей чувство безоговорочного восхищения автора талантом Мастера (адресата). Плавная, ровная речь сменяется краткими прерывистыми интонациями, подчеркивающими взволнованный характер монолога восторженного автора. Для усиления воплощаемого «накала страстей» композитор прибегает к интонационным повторам, отсутствующим в вербальной речи.

В отличие от вокальной партии, передающей нюансы текста рахманиновского письма, фортепианная партия строится на противопоставлении двух тем: первая из них, характеризующая автора, основывается на интонациях, призванных подчеркнуть торжественность его речи (с оттенком пафоса), вторая тема представляет собой цитату из «Польки» И. Саца, сочиненной к спектаклю Московского художественного театра «Синяя птица». Заимствованная тема служит обобщенной характеристикой и театральной постановки, и Мастера (адресата), эту постановку осуществившего. Таким образом, опять-таки в отличие от вокальной партии, фортепианная раскрывает глубинный смысл рахманиновского музыкального письма; в связи с этим, здесь широко используется прием жанровой характеристики образов – от сигнальных интонаций фанфарного типа до ритмоформул польки. Отмеченная жанровая многоплановость призвана подчеркнуть контраст различных типов коммуникации, основанных на противопоставлении «своего» и «чужого».

Остановимся на звеньях коммуникативной цепи данного письма. Его можно определить как частное послание, наиболее ярко отражающее характер автора, а не адресата (Станиславского), который охарактеризован музыкальной цитатой, репрезентирующей поставленный им театральный спектакль (объект сообщения). Кроме того, в рассматриваемом письме отсутствует установка на ответ адресата, что свидетельствует об однонаправленности коммуникации, определяемой как трансмиссионная. Двуплановость коммуникативного процесса здесь выражена опосредованно, путем введения цитаты, способствующей противопоставлению «своего» и «чужого»; при этом «чужое» является предметом глубокого уважения, достойным восторженной оценки. Целостность письма достигается за счет единства образно-эмоциональной атмосферы, отличающейся искренностью, непосредственностью и силой выражения авторского чувства.

Напротив, жанр вокального сочинения Доминика Ардженто «Письмо Шуберта к другу» (1968) можно определить как письмо-монолог. В нем запечатлены чувства не самого автора музыкального «послания», а другого композитора – Франца Шуберта, жившего и творившего в другом пространственно-временном измерении. Следует заметить, что в данном письме господствует одно настроение без каких-либо эмоциональных подъемов и спадов; внимание слушателя концентрируется на состоянии депрессии, угнетенности, подавленности и безысходности. Поскольку названное сочинение представляет собой попытку воссоздать атмосферу прошлого сквозь призму настоящего, здесь одновременно присутствуют элементы художественного письма и исторического документа, воссоздающего эмоциональный мир художника-романтика. Ардженто, в отличие от Рахманинова, не высказывает собственного отношения к субъекту общения (адресату), всецело погружаясь в шубертовский внутренний мир. Однако при этом обнаруживается некое удвоение: воссоздаваемый духовный облик Шуберта преломлен сквозь призму внутреннего «Я» самого Ардженто, поскольку ранний романтизм не стремился к воплощению столь пессимистичных состояний и переживаний (в этом состоит принципиальное отличие художественных стилей начала XIX и второй половины XX века). Характеризуя указанное сочинение в целом, следует отметить целый ряд аналогичных удвоений, присутствующих на уровнях художественного времени и пространства, вербального и музыкального языка. Рассмотрим подробнее каждый из этих факторов.

Двойственность времени обусловлена погружением в отдаленную эпоху, однако ее характеристика имеет иллюзорный характер. Обращаясь к другу, Шуберт в сочинении Ардженто высказывается не на немецком языке, а на английском, при этом цитирует фрагмент оригинального (немецкого) текста собственной песни «Гретхен за прялкой». Таким образом, сознание автора музыкального письма как бы раздваивается, поскольку сам Ардженто, будучи уроженцем США, говорит на английском языке, а Шуберт на немецком. В данной ситуации грань между прошлым и настоящим стирается, становится зыбкой и расплывчатой.

Пространственное удвоение связано с постоянным балансированием на грани двух миров – виртуального и реального: в виртуальном мире существует другой композитор, с другими эмоциями, ему свойственными, в реальном мире – сам автор произведения, который предстает

перед слушателем как рационально мыслящий субъект.

Двойственность вербального языка отчетливо обозначена в композиционном строении соответствующего текста, которое сохраняется и в музыкальном «послании», где чередуются разделы с английским и немецким текстом.

Двойственность на музыкально-языковом уровне связана с противопоставлением двух наличествующих субъектов: один – рационально мыслящий субъект – сам Ардженто, характеризующийся с помощью элементов микросерийной звукоорганизации; другой – эмоционально мыслящий субъект – Шуберт, представленный цитатой из песни «Гретхен за прялкой» на слова И. В. Гете.

Обратимся непосредственно к тексту письма. В отличие от Рахманинова, здесь отсутствует сквозное развитие, вербальный текст построен по принципу чередования, с использованием повторяющейся цитаты из стихотворения Гете («Тяжка печаль и грустен свет»), что способствует образованию куплетной структуры, столь свойственной Шуберту. Отсутствуют и традиционные клишированные обороты начала и окончания письма, на протяжении всего повествования господствует монологическое высказывание, скорее обращенное к самому себе, а не к адресату. Так, словесный текст «послания» открывается следующей фразой: «Мои самые яркие надежды ни к чему не привели, радость дружбы и любви вскоре превратилась в печаль, и даже чувство любования красотой скоро угаснет». В этом фрагменте совершенно отсутствует адресат: слушателю неизвестны пол, национальная принадлежность, возраст предполагаемого друга; впрочем, автору письма не столь уж существенно, к кому он обращается, для него важно высказаться о том, что его волнует – или, напротив, уже не волнует.

Мрачный безрадостный и бескрасочный характер музыки подчеркнут и медленным темпом, усиливающим ощущение иллюзорности отображаемого мира эмоций. Призрачность звуковой атмосферы особенно заметна при сравнении цитируемого фрагмента из песни Шуберта с оригиналом. На первый взгляд, Ардженто сохраняет интонационный облик заимствуемого материала; при этом, однако, изменен тембровый облик аккомпанемента (вместо фортепиано звучит гитара), изложенного октавой выше. В новом «облачении» цитата из песни Гретхен утрачивает романтическую окраску, присущую идеалу недостижимой красоты, превратившись в неясно очерченный силуэт из «царства теней» – потустороннего мира.

Перед нами возникает некий образец текстуального лабиринта, в котором присутствуют два автора (Ардженто и Шуберт), два мира (иллюзорный и реальный), два времени (XIX и XX век), два языка (английский и немецкий); при этом подразумеваемый персонаж (адресат), к которому обращается автор (авторы), в музыкальном «послании» фактически не присутствует, его присутствие выглядит иллюзорным.

Сравнительный анализ произведений Рахманинова и Ардженто с точки зрения особенностей коммуникативного процесса позволяет сделать вывод о том, что от начала ко второй половине XX столетия указанный процесс более чем ощутимо эволюционировал. Так, у Рахманинова информационная ясность и однозначность вербального текста своеобразно оттеняется смысловой многозначностью музыки, в которой «чужое слово» становится органической частью авторской художественной концепции. Иными словами, в рахманиновском сочинении музыкальный смысл существенно превосходит своей глубиной и оригинальностью исходный замысел вербального текста.

В письме Ардженто, напротив, оригинальностью и неоднозначностью характеризуется вербальный текст, отличающийся драматургической многоплановостью, тогда как развертывание музыкального ряда позволяет обнаружить вполне однозначную информацию: композитором многократно демонстрируется контраст двух противоположных стилей («своего» и «чужого») и эпох (второй половины XX и начала XIX века), не расположенных к диалогу и даже не соприкасающихся друг с другом. Кроме того, у Рахманинова коммуникативный процесс связан с ролью автора как очевидца событий, эмоциональная реакция которого непосредственно обращена к адресату, тогда как у Ардженто автор не является ни очевидцем, ни активным участником происходящего, ограничиваясь лишь отображением некоего виртуального, иллюзорного мира.

Произведение Ардженто – типичный образец постмодернистского сознания. Наряду с этим, в данном музыкальном письме явно предвосхищаются черты, которые позднее приведут к возникновению новых тенденций, выходящих за рамки постмодернизма, способствуя формированию «пост-постмодернистского» направления в современной культуре [7]. По мнению ряда исследователей, главным признаком упомянутого направления становится иная трактовка понятия коммуникации [8]. В музыкальном «послании» Ардженто коммуникативный процесс не устремлен к реальности, а замкнут на самом

авторе как подразумеваемом другом (агенте) или представителе другого (резиденте), являющемся виртуальным субъектом коммуникации. Тем самым предвосхищается новый тип коммуникации, в котором агент не обязательно должен быть человеком, поскольку данный фактор не имеет значения: субъект деятельности заменяется агентом коммуникации, который всегда находится on-line. Исходя из этого, Ж. Бодрийяр утверждает, что в наши дни наступил период «экстаза коммуникации».

Намеченное у Ардженто «сосуществование» различных миров (микро-, макро-, мега-, виртуальных реальностей) воздействует на характер мышления человека, его чувства и сознание. Как уже отмечалось, такая сопряженность может быть названа «полионтизмом», где присутствуют миры, постигаемые на разных уровнях абстрагирования: «прообразом» одних является предметный, качественный, адекватный мир нашей вселенной, других – виртуальный, ко-

личественный, воображаемый, когнитивный, трансцендентальный мир иллюзий, порождаемый искусственным интеллектом. Дальнейшее распространение иллюзорных миров будет способствовать усилению роли пост-человеческой коммуникации и информационно-виртуального интеллекта, что, в свою очередь, порождает насущную проблему взаимоотношения и взаимодействия диаметрально противоположных миров – духовного и бездуховного.

Подводя итоги, отметим, что в рассматриваемом музыкальном письме Ардженто прослеживаются черты деконструкции, поскольку смысловое изменение цитаты из песни «Гретхен за прялкой» способствует изменению и самой коммуникации. Перед нами возникает специфический текстуральный лабиринт, характерным признаком которого является удвоение миров, что позволяет относиться к упомянутому сочинению Ардженто как к «симулякру».

### ЛИТЕРАТУРА

1. Саввина Л. Коммуникативные процессы музыкальных текстов XX – начала XXI века // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: материалы Междунар. науч. конф.: в 3 т. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. Т. 1. С. 108–117.
2. Саввина Л. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: моногр. Астрахань: Изд-во АИПКП, 2009. 324 с.
3. Делез Ж. Фуко. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 172 с.
4. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.– М.: Академический проект, 2000. 496 с.

5. Кутырев В. После постмодернизма: полионтизм как парадигма коэволюции рациональных субъектов действительности и ментальных агентов коммуникации // Полигнозис. 2008. № 3. С. 43–44.
6. Шапинская Е. Культурология после постмодернизма // Культурологический журнал. 2010. № 1. URL: <https://www.cr-journal.ru/> (дата обращения: 20.07.2020).
7. Флиер А. Культурология 20–11: Эссе и статьи. М.: Согласие, 2011. 560 с.
8. Доманска Э. Философия истории после постмодернизма. М.: Канон+, 2010. 400 с.

### REFERENCES

1. Savvina L. Kommunikativnye protsessy muzykal'nykh tekstov 20 – nachala 21 veka [Communicative processes of musical texts in the 20th – early 21st century]. Problemy sinteza v sovremennoi muzykal'noi kul'ture [Synthesis problems in modern musical culture]: materials of the International research conference: in 3 vol. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2019. Vol. 1. Pp. 108–117.
2. Savvina L. Zvukoorganizatsiya muzyki 20 veka kak ob'ekt semiotiki [Sound organization of the 20th century music as an object of semiotics]:

- monograph. Astrakhan': Institute of Pedagogues Skill Improving, 2009. 324 p.
3. Delez Zh. Fuko [Foucault]. Moscow: Publishing House of the Humanities, 1998. 172 p.
4. Derrida Zh. Pis'mo i razlichie [Writing and distinction]. St. Petersburg–Moscow: Akademicheskii proekt, 2000. 496 p.
5. Kutyrev V. Posle postmodernizma: poliontizm kak paradigma koevoliutsii ratsional'nykh sub'ek-tov deistvitel'nosti i mental'nykh agentov kommunikatsii [After postmodernism: polyontism as a paradigm of co-evolution as applied to rational sub-

jects of reality and mental agents of communication]. Polignosis [Polygnosis]. 2008. No. 3. Pp. 43–44.

6. *Shapinskaia E.* Kul'turologiya posle postmodernizma [Culturology after Postmodernism]. Kul'turologicheskiy zhurnal [Culturological Journal]. 2010. No. 1. URL: <https://www.cr-journal.ru/> (20.07.2020).

7. *Flier A.* Kul'turologiya 20–11 [Culturology 20–11]: Essays and Articles. Moscow: Soglasie, 2011. 560 p.

8. *Domanska E.* Filosofiya istorii posle postmodernizma [Philosophy of history after postmodernism]. Moscow: Kanon+, 2010. 400 p.

### **Саввин Александр Викторович**

доктор философских наук, доцент  
начальник управления по научной работе,  
профессор кафедры философии и религиоведения  
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет  
Россия, 115184, Москва  
*a.v.savvin@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-2125-2122

### **Alexander V. Savvin**

Dr. Sci. (Philosophy), Associate Professor  
Head of the Board of Research Work,  
Professor at the Department of Philosophy and Religious Studies  
Orthodox St. Tikhon Humanitarian University  
Russia, 115184, Moscow  
*a.v.savvin@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-2125-2122

### **Саввина Людмила Владимировна**

доктор искусствоведения, профессор  
проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки  
Астраханская государственная консерватория  
Россия, 414000, Астрахань  
*lvsavvina@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-9258-4239

### **Lyudmila V. Savvina**

Dr. Sci. (Art), Professor  
Vice-rector for Research Work, Head of the Department of Music Theory and History  
Astrakhan State Conservatory  
Russia, 414000, Astrakhan  
*lvsavvina@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-9258-4239