

*М. В. Переверзева*

## Открытая форма в литературе и музыке: к диалогу с Умберто Эко

**Аннотация:** в начале XX в. актуальной в разных сферах интеллектуальной деятельности стала идея подвижности и неопределенности некогда стабильной и четко фиксированной художественной формы. Во второй половине XX в. эстетическая концепция У. Эко получила яркое воплощение в музыкальном мобиле и разработке алеаторики; синтаксическая непоследовательность и смысловая разобщенность в сочинениях Джойса вдохновили Кейджа и Берно на создание условий неопределенности сочинения или исполнения; форма-лабиринт воспроизведена в нескольких сочинениях Булеза и многих других авторов. Прежде меняющие очертания формы в музыке были редки и связаны с теми или иными обстоятельствами и традициями исполнения произведений. Музыкальные же мобили и алеаторика отвечали характерной для искусства XX в. тенденции индивидуализации звукового материала и структуры, в каждом исполнении единичной и неповторимой по строению и последовательности изложения авторской мысли. Подвижность формы вследствие воздействия случайности на сам материал и на способ его организации привела к далеко идущим последствиям, а открытая форма музыкальных произведений-в-движении способствовала поиску структурных решений и разработке новаторских стратегий формообразования. Этим сюжетам и посвящена данная статья.

**Ключевые слова:** искусствоведение, открытый, форма, подвижный, мобильный, мобиле, алеаторика, импровизация, композиция, сочинение.

В начале XX в. в Америке и Европе царил творческая атмосфера, сделавшая идею подвижности и неопределенности некогда стабильной и четко фиксированной художественной формы актуальной в разных сферах интеллектуальной деятельности человека. В преддверии века С. Малларме в поэме «Бросок костей никогда не исключает случайность» (1897) разработал мобильную поэтическую форму со свободным распределением строк без знаков препинания, предложив читателю двигаться по странице в разных направлениях, по-разному выстраивая фразы; в его знаменитой «Книге» страницы можно было расположить и прочесть в любой последовательности. Затем открытые формы появились в архитектуре, скульптуре, литературе, живописи, хореографии, музыке. Ле Корбюзье, один из наиболее значимых новаторов XX в., вдохновленный идеей обновления искусства, смело применял в архитектуре свободные формы, выразившие иное ощущение пространства, любая часть которого могла поменять свое назначение, обрести новую функцию и наполниться иным художественным смыслом. А. Гауди в 1910 г. завершил строительство дома «Ла Педрера» со смелым для того времени криволинейным планом, ломанными очертаниями внутренних перегородок, сложным пластическим решением, а в декоре дома воплотил идею подвижных биоморфных форм. Здания со свободной планировкой, внутри которых можно было образовывать комнаты разных размеров и очертаний, создавал и Л. Мис ван дер Роэ.

Не менее ощутимыми были новации в скульптуре и живописи. В работах У. Боччони «Уникальные формы непрерывности в пространстве» и «Развитие бутылки в пространстве» (1913) наглядно применяется принцип движения одной и той же формы. В 1940-е гг. А. Колдер, «известный всему миру художник, заставивший скульптуру двигаться»<sup>1</sup>, создавал меняющие свои очертания подвесные конструкции с подвижными частями, названные М. Дюшаном «мобилями» в противоположность «стабилям». Сделанные из металлических, деревянных или пластмассовых кусков, соединяемых проволокой, мобили постоянно двигались из-за потоков воздуха. В это же время идея подвижности и открытости формы произведения увлекла творцов абстрактного экспрессионизма. В начале 1950-х гг. Дж. Поллок разработал метод «дриппинга» (непосредственного выливания из банки, выдавливания из тюбика, стекания с кисти, расплескивания или разбрызгивания краски по холсту) и с его помощью создал живопись действия («Существо», или «Номер 31», 1950; «Эхо», 1951). Пространство картин художник структурировал ритмическим соотношением красок и линий разных форм, спонтанным расположением пятен и автоматическими пассажами, словно плавающими в живописном водовороте, воплощающем абсолютное, вневременное и нематериальное — первичную материю, в которой стихийно зарождается жизнь.

<sup>1</sup> Булез П. Алеа / Пер. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 3.

В результате импровизаций возникали открытые для множества смыслов, складывающиеся сами собой, многозначные формы, допускающие разное образное наполнение и смысловую трактовку. В. де Кунинг в своих работах заставлял линии постоянно шевелиться, порождая неопределенные формы, которые сталкиваются, взаимопроникают и перекрывают друг друга («Яма», 1950; «Парковая магистраль Меррит», 1959). В те же годы хореограф М. Каннингем вводил необычные, в том числе произвольные, телодвижения и жесты человека в качестве хореографических элементов и в результате разработал «хореографическую алеаторику», обусловившую мобильную форму танцевальной постановки, когда созданные хореографом и выученные исполнителем движения произвольно комбинируются, переставляются и повторяются в танцевальном спектакле. Это привело к неожиданным находкам в отношении самих движений и их последовательностей, непредвиденным результатам и невиданным ранее сочетаниям, по словам художника — открыло мир, стоящий за пределами воображения.

Феномен «открытой формы» в связи с художественными произведениями XX в. изучал Т. Адорно, который и ввел этот термин, а понятия «открытого произведения» и «произведения-в-движении» предложил и осмыслил У. Эко<sup>2</sup>. Эти явления обусловлены идеей преодоления традиционной, сложившейся в последние столетия установки на завершенность формы. Прежде в искусстве также обнаруживали явления, сопряженные с неопределенностью и многозначностью структуры; например, понятие «открытая форма» применялось по отношению к особым визуально-пластическим видам искусства барокко, к экстенсивному типу романа в литературе, отражающему определенную сюжетную организацию произведения. Адорно сформулировал концепцию «открытой формы» произведения современного искусства, исходя из парадигмы «целое есть неистинное». Принципиально незавершенные и незаконченные художественные творения отличаются от шедевров прошлого трактовкой формы и неклассическим типом целостности. В числе свойств «открытой формы» Адорно упоминает приоритет идеи динамики, переосмысление взаимодействия подобного и различного, господство особенного над всеобщим, индивидуальное конструирование и авторскую интерпретацию форм, особый тип связей целого и деталей с ориентацией на единичное, избегание замкнутости, кристалличности, ограниченности композиции.

<sup>2</sup> Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с ит. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.

Концепция «открытого произведения» и «произведения-в-движении» У. Эко охватывает явления, отражающие качественно иной, неклассический принцип организации художественного произведения, характерный для искусства второй половины XX в., в особенности для музыки. Его специфика состоит в структурной незамкнутости целого, предполагающей бесконечное множество интерпретаций; в таких качествах, как случайность и непредсказуемость в организации формы, а также смысловая многозначность, допускающая различные интерпретации произведения. Типичная для художественных произведений многозначность сообщения «становится (в современных поэтиках) одной из ясно определенных установок автора, задачей, которую надо осуществить прежде прочих»<sup>3</sup>. Чтобы осуществить эту задачу, «современные художники обращаются к идеалам неформальности, неупорядоченности, случайности, неопределенности результатов»<sup>4</sup>. Своей задачей Эко считает установление пределов, в коих «то или иное произведение может быть максимально многозначным и зависеть от деятельного вмешательства человека, который его воспринимает, не переставая, однако, быть “произведением”. При этом под “произведением” мы понимаем объект, наделенный определенными структурными свойствами, которые допускают, но в то же время координируют чередование истолкований, смещение перспектив»<sup>5</sup>. Главной темой его исследования становится «реакция искусства и его творцов (формальных структур и поэтических программ, им предшествующих) на Случай, Неопределенное, Вероятное, Двусмысленное, Поливалентное... В общем, мы исследуем различные моменты, в которых современному искусству приходится считаться с Неупорядоченностью, которая не является слепым и неисправимым беспорядком, отметанием всякой упорядочивающей возможности, но представляет собой плодотворный беспорядок, позитивность которого показала нам современная культура: разрушение традиционного Порядка, который западный человек считал неизменным и отождествлял с объективным строением мира»<sup>6</sup>.

Эко различает «открытое произведение» и «произведение-в-движении». Первые — произведения, имеющие завершенную форму, но допускающие бесконечное множество интерпретаций; вторые предполагают изначально незавершенную форму, складывающуюся на основе фактора случайности, как в «Книге» Малларме. В этих и других произ-

<sup>3</sup> Там же. С. 5.

<sup>4</sup> Там же. С. 5–6.

<sup>5</sup> Там же. С. 6.

<sup>6</sup> Там же. С. 6–7.

ведениях искусства особую значимость имеет категория новизны, оригинальности и художественной неповторимости опуса, в том числе уникальности формы, не предусматривающей окончательной и четко зафиксированной структурной организации и вызывающей эффект незавершенности. В связи с этим повышается роль исполнителя в интерпретации сочинения и истолковании его формы. Постараемся проиллюстрировать идеи Эко на примере открытой формы и произведения-в-движении в музыке, где этот концепт получил кульминационное развитие в виде музыкального мобиля и алеаторной композиции.

Одним из ярчайших примеров открытой и подвижной формы литературного произведения служит роман Дж. Джойса «Поминки по Финнегану» (1939) с его несколькими одновременными планами повествования, полифонией сюжетов, множеством перспектив и ассоциативно-смысловых связей, коллажем образов, событий и символов истории, мифов, легенд, сказок народов мира. Необычный способ изложения мысли был необходим для воплощения сложной философской системы романа, образа изменчивого океана жизни, концепции многоуровневого бытия, слияния разных архетипов культуры. Писатель воспринимал мир в его неустойчивой, непрерывно меняющейся и рассыпающейся форме, отсюда прием контрапункта многочисленных смысловых полей (незамкнутых, чтобы читатель мог подключать свои, и растерянных в окружающей действительности), словотворчество как средство создания зыбкого и призрачного мира странных метаморфоз, деконструктивизм прозаического текста и формы. «Джойс пытался добиться в области языка того же эффекта, какого добился Босх в области зрительных образов. [...] Если в обычной системе звуковых образов значащей единицей было слово, а зрительных образов – фигура, вещь, то у Джойса значащими единицами делаются части слова, у Босха – части фигур, части вещей»<sup>7</sup>.

Образно-смысловая трансформация имела в джойсовском «мире наизнанку» философско-мифологический, социальный и литературно-художественный смысл. Джойс оперировал неологизмами, чтобы показать нелогичность бытия, поставить под сомнение здравость смысла и наличие законов мироздания, нарушаемых произволом существования. Но «многоязычность и мифологичность – это еще и поиск корней культуры. Ведь символ, метафора – не просто завуалированное знание, но и способ выражения интуиций множественности бытия»<sup>8</sup>. Джойс в своей книге-ал-

легории-фантазмагории излагает символическую историю универсальной и всеобщей культуры. В основе его виртуозных экспериментов с языковой стихией также лежит неутолимое стремление художника двигаться дальше, к новым берегам в океане искусства, для выражения новых жизнеотношений и нового видения мира. «Эксперименты с языком – не просто игра ума, но новая парадигма: отрицание пустопорожнего, недоверие к рации. [...] Как сила музыки заключена в трансцендентности ее обозначений, так сила мыслей – в неоднозначности слов»<sup>9</sup>.

В связи с темой стремительного круговорота событий в романе особую роль играют мотивы движения, потока, реки – таинственной стихии, возрождающей человечество. В романе обнаруживаются принципы индетерминизма, всеизменчивости, импровизационности, мобильности текста и формы, которые позднее станут определяющими для авангардной музыки. Джойс стремится освободить слова от тесных пределов одного вида искусства, раскрыть их изначальную смысловую природу, возродить первичный этимологический образ и поэтический символ, воссоздать синтез слова, танца и музыки, построить полипространственную картину мира, где каждый элемент стал бы подвижным и многозначным. Ведь жизнь есть парадокс и алогичная последовательность непредсказуемых и таинственных событий. Форма романа открыта: «The...» – таково окончание «Поминок». У произведения нет ни начала, ни середины, ни конца: все соединилось в одновременности прошлого, настоящего и будущего, одно есть перевоплощение другого, все рассеяно во всем. Такой видел жизнь Джойс; такой ее восприняли многие авангардные композиторы. Творчество Джойса оказало влияние на Дж. Кейджа и П. Булеза, создателей алеаторной музыки (от лат. *alea* – игра в кости, случайность, неопределенность). Они широко использовали вышеописанные методы писателя-модерниста в своих музыкальных опусах и ссылались на Джойса как на художника, за которым должна следовать и музыка. Синтаксическая непоследовательность и смысловая разобщенность в сочинениях Джойса вдохновили Кейджа и Ш. Берлиоза на создание условий неопределенности сочинения или исполнения (ею они стремились воплотить джойсовскую игру слов и звуков). Открытая форма-лабиринт воспроизведена в нескольких сочинениях Булеза и многих других авторов.

Оригинальные методы Малларме, Джойса и особенно Колдера, кардинально отличающиеся от тех, на которые ориентировались художники прежних эпох, определили один из главных путей раз-

<sup>7</sup> Гарин И. Век Джойса. М.: ТЕРРА-книжный клуб, 2000. С. 268.

<sup>8</sup> Там же. С. 278.

<sup>9</sup> Там же. С. 274.

вития музыкального искусства второй половины XX в. Вслед за мобилиями Колдера в разных странах возникло множество музыкальных пьес с меняющей свои очертания формой. Композиторы либо называли свои пьесы «мобилиями», либо давали им такое жанровое определение: «Мобиль» для флейты соло (1932) и «Оживленные мобили» для флейты соло (1949) Г. Бранта, «Мобиль по Александру Колдеру» для альты, маримбы и фортепиано А. Боруш-Йоргенсена (1961), мобиль для фортепиано «Октябрь '64» Д. Фостера и «Мобиль Фибоначчи» для струнного квартета и фортепиано Э. Кшенека (1964), «12 мобилей» для камерного оркестра Ж. Нова, «Мобиль» для ударных М. Декуста и мобиль «Молизация» для флейты и вибратона П. Колмана (1965), «Стабили и мобили» для оркестра П.-Х. Дитриха (1969), «Музыка для виолончели соло № 2 с мобилиями» (1969) и «Графический мобиль» для трех или более инструментов У. Карлинса (1970), «Мобиль с изменениями» для пяти инструментов и электроники Х. Дэвиса (1973), «Мобиль 1» для альты и фортепиано Э. Видмера (1975), «Мобиль» для двух ударников М. Птажиньской (1976), «Мобили для большой флейты» К. Блок (1977), «Мобиль» для арфы, флейты и виолончели Х. Бояджиана (1978), «Круглые сутки: 12 мобилей для фортепиано соло» К. Абе (1980), «Мобили» для двух скрипок и контрабаса Г. Сталлкопа (1981), «Мобиль» для струнного квартета Ф. Кауфмана (1982), «Мобиль» для кларнета соло Ф. ван Лаэра (1986), «Мобиль» для ударника М. Келемена (1987), мобиль для саксофона-альты и фортепиано «Duel de Capricares» А. Пуссёра (1996) и многие другие. Серии пьес в форме наподобие мобилиа, но с иными названиями и в разных жанрах и техниках письма, создали Д. Фостер, Г. Брант, Э. Браун, А. Пуссёр, Р. Хаубеншток-Рамати, Б. Черни, С. Экхардт-Граматы, Ж. Трамбле, К. Кардью.

Музыкальные мобили различаются по количеству, степени подвижности частей и стабильности структуры: одни подразумевают изменимость лишь некоторых элементов, другие располагают несколькими оговоренными автором вариантами формы, указанными в партитуре и обусловленными логикой развития музыкальной мысли, третьи же не имеют конкретной исходной зафиксированной в нотах структуры и допускают бесконечное число комбинаций разделов. В их основе могут лежать разные принципы формообразования, но объединяет их один критерий — подвижность, имеющая три степени. Исходя из общего критерия, формы классифицируются как собственно мобильная, переменная и модульная. Эти три типа отражают разные меры определенности структуры, от которой зависит стабильность звукового облика

сочинения и его узнаваемость на слух: в *мобильной форме* диспозиция материала четко определена, но некоторые фрагменты импровизационны, поэтому варьируется общее время звучания пьесы; в *переменной форме* последовательность изложения мысли может меняться, но количество «версий» формы ограничивается определенными условиями или авторскими предписаниями, не влияющими на общую концепцию сочинения, а лишь допускающими разницу средств ее воплощения; в *модульной форме* последовательность частей (разделов, секций, блоков, групп, формант, фрагментов и т. д.) разнообразна и произвольна, не закреплена в тексте и не предобусловлена, так что музыкальный мобиль переходит уже на качественно иной уровень: он может основываться на разных структурообразующих принципах и менять художественную концепцию и звуковой облик, поскольку принадлежит скорее не автору, но исполнителю.

Мобильную, переменную и модульную формы можно представить в виде трех конструкций. В первой из них подвижны лишь отдельные элементы, так что ее очертания остаются неизменными; во второй могут меняться все составляющие, а значит и сама фигура, но фиксировано местоположение некоторых частей, что обуславливает определенность художественной концепции; наконец, третья конструкция предстает в разобранном виде: все компоненты есть, но они не соединены между собой. В отличие от первых двух типов, модульная композиция пребывает в процессе, а не предстает в виде кристалла, существует как потенциальный принцип, но не результат, предопределенный, предзаданный автором и запечатленный в нотах в виде неизменного письменного текста.

Мобили Бранта, Лаэра, Келемена, Блок, Мюллера, Ридила, Руефф и других представляют собой инструментальные прелюдии с кульминациями в виде виртуозных каденций или разнохарактерные импровизационные пьесы в свободном темпе с прихотливым метроритмическим рисунком. Идея изменимости композиции сказывается в них лишь на свободе движения, но ход изложения мысли неизменен, а значит форма лишь мобильна. На уровне всей структуры, а не только одного раздела подвижна переменная форма, например, «Мобилиа 1» для альты и фортепиано (1975) Э. Видмера. Он включает 4 секции (А, В, С и D), символизирующие «Воду», «Огонь», «Землю» и «Воздух». Композитор выписывает 24 возможные их комбинации; все они должны прозвучать единожды и венчаться неизменной по местоположению кодой. При каждом новом исполнении музыканту следует выбрать иной порядок. Однако в любой комбинации «стихий» мы услышим,

по сути, все те же незначительно меняющиеся по музыкальному материалу секции, обладающие характерными свойствами стихий. Первый струнный квартет (1973) Р. Хаубенштока-Рамати состоит из 4-х секций (А, В, С и D), расположенных таким образом, что образуется четкая концентрическая форма  $A \leftarrow B \leftarrow C \leftarrow D \rightarrow C \rightarrow B \rightarrow A$  с неподвижной осью симметрии. При этом три из четырех разделов подразумевают несколько описанных и графически изображенных композитором версий музыкальных событий. Первая и последняя части (А) допускают лишь 12 возможных комбинаций 9 звуковых систем (a, b, c, d, e, f, g, h, i), вторая и шестая части (В) имеют 4 полностью детерминированные модификации, третья и пятая же части (С) также обходятся 12-ю «фигурами», складывающимися в процессе перемещения 11 звуковых систем. Таким образом, вариабельна форма квартета за счет того, что местоположение структурных единиц закреплено, но сами единицы внутренне нестабильны, вследствие чего звуковой облик сочинения незначительно меняется от исполнения к исполнению.

Совершенно иного рода мобили в модульной форме. В этом отношении примечательно сочинение «Круглые сутки: 12 мобилей для фортепиано соло» (1980) К. Абе. В названиях частей отражены характер звучания, тип фактуры, метод письма: «Дебюсси», «Аккорды», «Фон», «Спуск», «Заполненные паузы», «Конstellация», «Горизонт I», «Лист», «Горизонт II», «Связь», «Веберн», «Круглые сутки». Автор предлагает несколько вариантов последовательности частей мобили: части идут друг за другом так, как они пронумерованы; их последовательность определяется исполнителем; порядок частей выбирается по тому же самому принципу, который используется при выборе полей в Мобиле № 12, а именно — движения по часовой стрелке, начиная с любого часа и описывая весь циферблат; исполняются лишь некоторые части мобили в любой последовательности. Автор, хоть и предлагает несколько вариантов построения формы, которая была бы вариабельной, если бы в ней по-разному комбинировались одни и те же структуры, но в действительности допускает абсолютно любое количество и последовательность частей, так что в результате форма становится модульной. Как подчеркивает Абе, пианист должен *сам разработать определенную систему* или *выбрать принцип*, согласно которым части будут следовать друг за другом. Вариантов исполнения мобилей множество и они не ограничены какой-то одной идеей автора, при этом форма подвижна не только на уровне всей структуры, но и на уровне ткани каждой части.

«Мобиль» для двух ударников, играющих на разных инструментах (1975) М. Птажиньской пред-

ставляет собой коллекцию из 19 пьес-инвенций, которые могут быть исполнены в любом количестве и любой комбинации. Один из мобилей К. Кардью носит характерное название «Материал» для ансамбля инструментов (1960), красноречиво говорящее об отсутствии предзаданной автором формы. Здесь 17 секций от А до Q по одному (L, N, O, P, Q), два (A, B, C, D, E, F, G, H, J, K, M) и четыре (I) такта. Произвольна не только последовательность секций, но и количество и место их повторения, в лучших «традициях» мобили.

Таким образом, сочинения в модульной форме исходят из идеи воплотить музыкальную концепцию не только своими словами, но и по своим правилам: автор наводит на мысль, интерпретатор формулирует ее самостоятельно; композитор предлагает тему разговора, музыкант раскрывает ее; первый задает тон художественному действию, второй осуществляет его, не меняя выбранного настроения; один ставит задачу, другой ищет пути и способы ее решения. Эти музыкальные мобили записаны так, что все части целого пространственно отделены друг от друга в виду их независимости и свободного порядка следования, а чтобы стала очевидной подвижность композиции, необходимо исполнить ее неоднократно на одном концерте. В результате в наиболее подвижных мобилех качественно меняется статус музыкальной формы: она не просто является индивидуальной, специально спроектированной автором для данного конкретного произведения, но становится неким «конструкторским набором», из которого музыканты составляют разные фигуры, делая звуковой облик опуса неузнаваемым. Форма произведения обретает множество разных структур, от которых зависит композиция в целом. Возникает ситуация, при которой как один и тот же род формы меняет свои очертания, так и сама форма, «управляемая» структурой, претерпевает качественные метаморфозы, превращаясь из развивающейся в пребывающую.

К 1960-м гг. музыка США вступила в новый этап развития, тесно связанный с идеями неопределенности, случайности, подвижности и открытости формы. В творчестве крупнейших композиторов была разработана алеаторная техника письма, допускающая индетерминизм не только отдельных параметров, но и формы произведения, и в связи с этим случайный выбор качественных характеристик материала или порядок его изложения в процессе создания или исполнения опуса. Случайное в данном контексте понимается как непредвиденное, неупорядоченное и незафиксированное в нотах автором, поэтому меняющееся от исполнения к исполнению вследствие свободного выбора интерпретатором тех или иных параметров произ-

ведения, а также как независимые от воли автора процессы детерминации и упорядочения материала, подчиняющиеся стохастическим законам. Другими словами, алеаторное в музыке подразумевает включение элементов случайности, неопределенности, импровизации и обуславливает открытость формы музыкального произведения-в-движении. Алеаторная музыка меняет традиционные отношения между композиторами и исполнителями: она в большей степени увлекает музыкантов, активизируя их интеллект и инициативу, творческие взгляды и убеждения, расширяя опыт и обогащая вкус, делая их восприимчивыми и чуткими ансамблистами, развивая импровизационный дар и возрождая традиции коллективного музицирования.

Наиболее радикальным способом претворения принципа открытой формы стала алеаторика композиторского процесса в творчестве американского авангардиста Дж. Кейджа. Так, он создавал фортепианный цикл «Музыка перемен» (1952) методом случайных действий, схожим с гаданием по китайской книге «И-Цзин». Кейдж сочинил и выписал в отдельные таблицы, включающие по 64 элемента, звуки, длительности, динамические и темповые показатели. Затем композитор соединял элементы из разных таблиц случайным образом, подбрасывая монетки и выясняя номер ячейки таблицы. В «Музыке для фортепиано №1–85» (1952–1962) ноты были записаны в тех местах, где находились фабричные дефекты бумажного листа — точки и пятнышки. Кейдж выделил их карандашом и подрисовал нотные линейки. «Музыка для колоколов № 5» (1967) была записана на старой деревянной доске, шероховатая поверхность которой отразилась на бумаге. На месте ямочек и бугорков появились нотные знаки, символизирующие сонорные точки, пятна, звуковые россыпи, линии, кластеры, исполняемые с помощью колоколов или электроники. «Эклиптический атлас» для оркестра (1961) был написан на основе атласа планет Солнечной системы, а «Южные» и «Северные этюды» (1975) — на основе карт южного и северного звездных полушарий.

Прежде меняющие очертания формы в музыке были редки и связаны с теми или иными обстоятельствами и традициями исполнения произведений. Музыкальные же мобили и алеаторика отвечали характерной для искусства XX в. тенденции индивидуализации звукового материала и структуры, в каждом исполнении единичной и неповторимой по своему строению и последовательности изложения авторской мысли. Подвижность формы вследствие воздействия случайности не только на сам материал, но и способ его организации, привела к далеко идущим последствиям, поскольку «мобильность формы означает допуск случайного уже на более высокий, композиционный,

уровень»<sup>10</sup>, ранее считавшийся неприкосновенным. Неопределенность очертаний произведения в целом или подвижность его структуры заметно активизировали исполнение сочинения и способствовали поиску новых и каждый раз разных форм. Общеизвестно импровизаторское происхождение классических форм и жанров: «Вариации, канон, токката, фантазия, даже фуга и сонатная форма когда-то импровизировались, не говоря уже о ранних разновидностях и прообразах этих форм и жанрово-фактурных моделей, которые первоначально были специфическими видами именно импровизаторского творчества»<sup>11</sup>. Открытая форма музыкальных мобилей и алеаторных пьес XX в. также способствовала поиску структурных решений и разработке новаторских стратегий формообразования, еще не устоявшихся, не откристилизовавшихся и не закреплённых в композиторской практике и не ставших определенными типами. И это — одно из главных достижений музыкального произведения-в-движении.

Несомненно, подвижность музыкальной форме была присуща во все времена: в народном музицировании, профессиональном импровизаторском искусстве, композиторском творчестве разных исторических периодов, джазовом исполнительстве. Как и в других областях интеллектуальной деятельности человека, нечто новое часто оказывалось скрытым под маской прошлого; мобильная и открытая музыкальные формы унаследовали идеи, возникшие в умах композиторов много веков назад и ставшие актуальными на очередном витке исторической спирали. С одной стороны, они продолжили развитие принципов профессионального импровизаторского творчества, *Ars combinatorial*, с его методом пермутаций и комбинаций элементов, игр и инструкций по сочинению пьес методом подбрасывания костей и прочее. С другой — воплотили понятие метаморфозы одного и того же сочинения в процессе его воспроизведения. В философии, науке и культуре метаморфоза означает не просто превращение одних явлений в другие, но обретение ими разных форм. Перевоплощение музыкальной пьесы несет в себе особый художественно-эстетический концепт: оно олицетворяет неизменное через меняющееся, символизирует единое в своей основе через многообразие его проявлений и отражает идею возникновения мира — перехода хаоса в космос. С третьей, — подхватив тенденцию мобилизации текста и формы художественного произведения, столь ярко проявившуюся в творчестве Джойса и других авторов и исследованную Эко, музыка довела ее развитие до кульминации. Открытая

<sup>10</sup> Кюреган Т. Алеаторика // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 417.

<sup>11</sup> Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. С. 4.

композиция и произведение-в-движении представляют художественное творение не как объект, имеющий неизменную форму, а как процесс, подобно любой динамической системе характеризующийся неопределенностью результата, часто приносящего нечто совершенно ранее неизвестное — что и должно приносить искусство.

### Список литературы:

1. Булез П. Алеа / Пер. Б. Скуратова // Пьер Булез. Ориентиры I: Избранные статьи. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 106–122.
2. Гарин И. Век Джойса. М.: ТЕРРА-книжный клуб, 2000. 620 с.
3. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. С. 112–136.
4. Когоутек Ц. Алеаторика и музыка тембров // Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. С. 236–254.
5. Кюрегян Т. Алеаторика // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 412–430.
6. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
7. Штокхаузен К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) / Пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы: Вып. 1 / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. С. 40–42.
8. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с ит. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
9. Arnason H. H. Calder. Princeton, New Jersey: Van Nostrand, 1966. 192 p.
10. Cage J. Silence. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
11. Potter G. The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph.D. (music): Indiana University, 1971. 179 p.
12. Reynolds R. Indeterminacy: Some Considerations // Perspectives of New Music. 1965. Fall-Winter. Nr 4 (1). P. 136–140.
13. Simms B. Music of the Twentieth Century: Style and Structure. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.
14. Smith Brindle R. The New Music. The Avant-garde since 1945. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975. 206 p.

### References (transliteration):

1. Bulez P. Alea / Per. B. Skuratova // P'er Bulez. Orientiry I: Izbrannye stat'i. M.: Logos-Al'tera, 2004. S. 106–122.
2. Garin I. Vek Dzhoysa. M.: TERRA-knizhnyy klub, 2000. 620 s.
3. Denisov E. Stabil'nye i mobil'nye elementy muzykal'noy formy i ikh vzaimodeystvie // Denisov E. Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki. M.: Sov. kompozitor, 1986. S. 112–136.
4. Kogoutek Ts. Aleatorika i muzyka tembroy // Tekhnika kompozitsii v muzyke KhKh veka. M.: Muzyka, 1976. S. 236–254.
5. Kyuregyan T. Aleatorika // Teoriya sovremennoy kompozitsii / Otv. red. V. Tsenova. M.: Muzyka, 2005. S. 412–430.
6. Saponov M. Iskusstvo improvizatsii: Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya. M.: Muzyka, 1982. 77 s.
7. Shtokkhauzen K. Izobretienie i otkrytie (doklad o genezise formy) / Per. S. Savenko // KhKh vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki i dokumenty: Vyp. 1 / Pod red. M. Aranovskogo i A. Baevoy. M.: Muzyka, 1995. S. 40–42.
8. Eko U. Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike / Per. s it. A. Shurbeleva. SPb.: Akademicheskii proekt, 2004. 384 s.
9. Arnason H. H. Calder. Princeton, New Jersey: Van Nostrand, 1966. 192 r.
10. Cage J. Silence. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 r.
11. Potter G. The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph.D. (music): Indiana University, 1971. 179 r.
12. Reynolds R. Indeterminacy: Some Considerations // Perspectives of New Music. 1965. Fall-Winter. Nr 4 (1). P. 136–140.
13. Simms B. Music of the Twentieth Century: Style and Structure. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.
14. Smith Brindle R. The New Music. The Avant-garde since 1945. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975. 206 p.