

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 72.01

Н.А. Прядуха

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛОГИКА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА ГОРОДСКОЙ ПЛОЩАДИ

Предложен вариант музыкального анализа композиции двух площадей города с целью проследить возможность взаимопроникновения музыкального и архитектурного языков и логик. Построение музыкально-звуковой модели площадей позволяет выделить дополнительный аспект в их культурном ландшафте, разрушающий метафоричность определения архитектуры как застывшей музыки. Музыкальные характеристики, с одной стороны, вносят подвижность, динамику, специфику в восприятие места, с другой – позволяют проследить универсальность общих принципов организации мира и ощутить место как часть единого целого. Данный подход в конечном итоге ведет к актуализации значимости духовной основы восприятия любого культурного ландшафта.

Ключевые слова: музыка; логика; язык; архитектура; культурный ландшафт; площадь.

Мир является Единой упорядоченной средой. Распознавание Единой упорядоченной среды происходит через многогранную форму и многогранное содержание ее атрибутов. Единство среды обеспечивает общий для всех её атрибутов порядок. Использование трансдисциплинарных моделей пространственного, временного и информационного аспектов этого порядка позволяет понять, познать и описать Единую упорядоченную среду в её единстве. В современном мире, стремящемся к глобализации, только данный подход к решению проблемы способен обеспечить и формирование целостности культуры, и сохранение специфики культурных явлений. Применение различных равнозначных языковых и логических систем в процессе изучения феноменов мира способствует пониманию общности закономерностей, порядка мира и культурных явлений.

Культурные феномены являются факторами формирования культурных ландшафтов, которые, на наш взгляд, становятся наиболее богатыми местами преломлений множества различных языковых и логических систем. Культурный ландшафт понимается нами как смысловая аура, созданная знаками и символами, так или иначе связанными с определенной территорией. Архитектура, будучи такими знаками и символами, организует большинство культурных ландшафтов, насыщая их множеством характеристик, некоторые из которых остаются малоизученными. Идея о наличии синтеза математики, музыки и гармонии в архитектуре высказывалась не раз, но полноценного изучения в науке так и не получила. Музыка, будучи признанной экспериментальной площадкой для таких архитекторов, как Я. Ксенакис, Ле Корбюзье, редко привлекается большим числом архитекторов в процесс моделирования зданий (о чем свидетельствует отсутствие музыкальных дисциплин в программе обучения архитектора). Между тем музыкальный анализ архитектурных сооружений говорит о возможном взаимопроникновении музыкального и архитектурного языков, возможности и необходимости продолжения междисциплинарных поисков в практическом моделировании и проектировании архитектуры города.

Понятие «музыкальный язык» долгое время занимало промежуточное положение между научным термином и метафорой. Более всего спор осложнял его вербально-понятийный компонент. Но Э. Бенвенист рассеивает данные сомнения, утверждая, что «языковая система не обязательно должна оперировать знаками в их классическом выражении (к каковым относится слово-понятие), вполне достаточно того, что она оперирует некими единицами, из которых образуется иерархия единиц разных рангов, участвующих в формировании структур. Музыка, по мнению французского лингвиста, в этом смысле может быть причислена к языкам» (цит. по: [1. С. 23]). Как любой из языков, музыкальный язык обладает своей логикой, закономерностями, иногда достаточно жесткими, математическими, иногда более свободными.

Какой бы ни была логика, во всех логических системах правильность устанавливается по отношению к задаваемым правилам. Понятие «музыкальной логики» приобрело легитимность еще в XVIII в. Логика – наука о наиболее общих законах мышления (греч. *logos* – слово, мысль, речь, разум). Иногда логику называют наукой о «законах и операциях правильного мышления» [2. С. 153]. Обычно это определение относят, прежде всего, к формальной логике, где «правильность рассуждения (вывода) определяется только логической формой, или структурой, и не зависит от конкретного содержания входящих в него рассуждений» [2. С. 153]. Это означает, что логические операции проводятся на предельно абстрактном уровне, подчиняясь заранее заданным правилам. «Как бы ни разветвлялась наука логики, порождая такие разновидности, как классическая, неклассическая, модальная, логика высказываний, времени, изменений, математическая, комбинаторная и т.д. и т.п., во всех ее направлениях речь идет только о наиболее общих законах мышления, абстрагированных от конкретных объектов и ситуаций» [3. С. 189].

Музыкальное мышление определяется как частный случай человеческого мышления. Например, А. Шёнберг, создавая специфическую музыкальную систему, считал, что «сочинение есть мышление в звуках и ритмах. Каждая музыкальная пьеса есть представление

музыкальной мысли. Музыкальное мышление подчиняется законам и условиям нашего мышления в целом и при этом должно еще учитывать условия, предопределенные материалом. Все мышление состоит в значительной степени в том, чтобы связывать друг с другом вещи (понятия и т.д.). Мысль есть создание взаимосвязи между вещами, где эта взаимосвязь без того (сама по себе) не существует. Следовательно, мышление ищет связь между вещами. Значит, каждая мысль основывается на взаимосвязях...» [4. С. 219].

Одной из ключевых категорий в теоретических размышлениях А. Шёнберга стало понятие «музыкальная мысль». По словам одного из самых близких его учеников Й. Руфера, музыкальная мысль для А. Шёнберга была архимедовой точкой опоры для его представления о музыке в целом [4]. «Музыкальная мысль» у А. Шёнберга тесно связана с понятием «музыкальная логика», определяющая ее развертывание во времени. Оба эти понятия не новы, к ним впервые обратился И.Н. Форкель в «Общей истории музыки» (1788), разъясняя параллелизм музыки и речи; «логикой музыки» он называл гармонию. Эти понятия встречаются в критических статьях Р. Шумана, Ф. Бузони. Особый вклад в их содержательное наполнение внес Э. Ганслик в труде «О музыкально-прекрасном», писавший о «мышлении звуками»: «Музыка – игра, но не забава. Мысли и чувства бегут словно кровь по жилам звукового тела, во всем прекрасного; мысли и чувства – не само тело, и они невидимы, но они придают жизнь телу. Композитор поэтически творит и он мыслит» (цит. по: [5. С. 320–321]).

В любом языке задаются определенные установки, соответствие или несоответствие которым и определяет правильность или неправильность текста. Правила, заложенные в системе музыкального языка, уходят своими корнями в немзыкальные явления. Речь идет об акустике (гармония), о моделях речевого синтаксиса, частично музыкальной форме (имеется ее генетическая связь с риторикой), о кинетике человеческого тела, о различных проявлениях симметрии, равновесия, повтора (синтаксис, форма, метроритм), моментов напряжения (конфликта) и разрешения и о многом другом. Одним словом, «правильность системы музыкального языка во многом обусловлена явлениями немзыкального порядка» [3. С. 195]. Речь идет о мыслительной деятельности, которую можно назвать перцептивным мышлением, связанной с музыкальным восприятием, но не сводящейся полностью к нему. «Проявления такого мышления весьма многообразны и охватывают не только музыку и, строго говоря, не только искусство» [3. С. 201]. Тот же А. Шёнберг считал, что «музыкальная мысль не сводима к своей материальной субстанции, к видимому и слышимому, и что нотная запись столь же приблизительно передает истинное ее содержание, как формы нашего тела – расположение внутренних органов» [4. С. 217–218]. Это делает теснейшую связь музыкального языка с явлениями немзыкального порядка достаточно надежной основой творчества человека в целом. Опора на немзыкальные факторы сообщает правилам особую прочность, хотя и не устраняет возможности отказа от них в художественных целях, которые всегда подвержены

влиянию исторического времени. Поэтому «правомерно утверждать, что музыка знает много разных логик» [3. С. 195].

Примером подобного взаимопроникновения логических рядов музыки и не музыки служит «Священное песнопение» И. Стравинского. В музыкальной литературе найдется немного произведений, столь тщательно продуманных и «подвергнутых такой жесткой немзыкальной дисциплине, заданной числовыми и пространственно-симметричными предустановлениями, как “Canktum Sacrum”» [6. С. 291]. Фундамент немзыкальных размышлений заложен в основании самой музыкальной формы произведения.

Цель и смысл любой музыкальной формы заключаются в создании условий для ее восприятия. В эпоху автономизации музыки, когда она освобождается от вербальной зависимости, восприятие обеспечивается таким расположением тематического материала, которое выстраивается в общих чертах в аристотелевскую триаду – в разделы, воспринимаемые как начало – середина – конец. Предпочтение единого принципа, главный из которых – целостность, органичность, позволяют воспринимать логику произведения как некое высказывание. Оно может не поддаваться переводу на вербальный язык, но определенный порядок следования разделов формы обеспечивает восприятие их формообразующей функции в рамках целого (начало, середина, конец), являясь прямой аналогией риторической диспозиции. Можно утверждать, что музыкальные произведения Нового и Новейшего времени (более ранние эпохи здесь остаются вне рассмотрения) наделены риторичностью. Исключением следует считать полностью алеаторическую музыку, представляющую собой крайнюю открытость формы [6]. Указанный порядок создает, как подчеркивают Х. Перельман и Л. Олбрехтс-Титека, «хорошие формы, разворачивающиеся во времени... то есть легко постижимые, удовлетворяющие ум... и позволяющие определенным элементам найти свое место среди других» [6. С. 289–290].

Ю. Лотман отмечает, в свою очередь, тесную связь логики риторики и логики архитектуры: «Риторическая структура вносится в... текст извне, являясь дополнительной его упорядоченностью. Таковы, например, разнообразные способы внесения в текст на различных его уровнях законов симметрии, лежащих в основе пространственной семиотики» [7. С. 104]. Музыкальный язык допускает самые разнообразные проявления симметрии, проецируемой с пространства на время. Речь идет о соотношении первой и пятой (заключительной) частей «Священного песнопения» И. Стравинского: последняя повторяет начальную (не считая восьмитактового «Посвящения») в обратном, ракоходном движении. Благодаря подобной симметрии начало и конец оказываются четко маркированными. Тем самым создается предпосылка для соблюдения аристотелевского целого, для образования закрытой формы. Так в общих чертах музыкальными средствами решается проблема, достойная пристального внимания, – проблема связности текста [6]. Поскольку «Священное песнопение» – гимн не только св. Марку, но и знаменитому венецианскому собору его имени, поэтому пять его частей соответствуют пяти куполам собора. Фасад

здания зеркально симметричен, аналогично этому зеркально симметричны первая и последняя части музыки. «Заданность, преднамеренность структуры доведены в данном случае до возможного предела» [6. С. 293].

Взаимопроникновение разных вариантов логик в данном произведении не ограничивается общностью формы и структуры. Семантика произведения, посвященного святому и носящему его имя собору, заключается в «отражении в музыке не только архитектурной конструкции собора св. Марка, но и его многовековой истории различными структурными, музыкально-стилистическим, композиционно-техническим аллюзиями, т.е. семантическим фигурами» [6. С. 294]. Пять частей сочинения соответствуют не только пяти куполам, но и пяти порталам и пяти полукруглым аркадам, обычным для первоначальной – византийской – традиции архитектуры, в основной части храма. Поскольку его строительство длилось несколько столетий, он вобрал и иные стилистические признаки, которые не смогли доминировать над горизонтальностью исходной основной идеи. «Готические башенки слишком низки, чтобы выразить устремленность ввысь. Огромная же пристройка с внутренним атрием, состоящая из всего-навсего трех этажей, расширяет именно горизонтальное измерение пространства. Статичность музыкальной формы “Песнопения” есть отражение его горизонтального строения. Если об архитектуре говорят, что она застывшая музыка, то о “Песнопении” следует сказать, что оно – озвученная по первообразу архитектура» [6. С. 301–302].

Практика искусства содержит множество примеров подобного дополнения рядов выразительности музыки и архитектуры. Теоретические основы, обеспечивающие данные явления, сконцентрированы в концепции искусства Ф.В.Й. Шеллинга, который считал, что архитектура, так как она есть музыка в пространстве, опирается на арифметические пропорции или пропорции геометрические. Архитектура, следуя арифметическим отношениям, поскольку она есть музыка в пространстве, становится, с одной стороны, как бы застывшей в процессе звучания музыкой, с другой – только становясь выражением идей, образом универсума и абсолютного, т.е. только наполняясь музыкой, архитектура может оказаться собственно архитектурой, свободным и изящным искусством, а не просто строением. Более того, Ф.В.Й. Шеллинг акцентирует мысль о том, что архитектура есть форма пластики, и если это музыка, то тогда музыка конкретная, диссонансная. Она может изображать консонансный универсум не только через форму, но одновременно и в ее сущности, и в ее форме. Ф.В.Й. Шеллинг утверждает, что архитектура как изящное искусство представляет неорганическое в качестве аллегории органического. Ведь архитектура должна представить неорганическое как сущность органического. Архитектура, по мнению Ф.В.Й. Шеллинга, будучи музыкой пластики, включает в себе, подобно музыке, ритмическую, гармоническую и мелодическую стороны [8]. Мыслитель рассуждает и далее, но мы остановимся на музыкальности самой природы архитектуры, отражающей Макрокосмос через неорганическое. Предметом приложения данных представлений будут части конкретных городских ландшафтов – Ок-

тябрьская площадь г. Барнаула (1930-е – 1956 гг.) [9] и площадь Советов г. Барнаула.

Разработка различных аспектов логических систем, различных точек зрения (зрения в буквальном смысле) осуществлялась в пространственных искусствах. С этим были связаны композиции, аналогичные циклам в литературе, театре и музыке. «Архитектурный ансамбль как законченная пространственная композиция объединяет функционально различные здания. Общность в них обеспечивается единством власти ансамбля, пространственной близостью элементов, общим структурным замыслом (пропорции и т.д.), контрасты же – прежде всего функциями. Б.Л. Яворский использует архитектурно-пространственные аналогии, описывая особенности сюитных циклов И.С. Баха. Однако с внешней точки зрения архитектурный ансамбль предстает, прежде всего, как единство» [10. С. 65–66]. Опыт различных искусств, опыт жизни и деятельности человека, в конечном итоге, послужил тем богатым материалом, который получил специфическое претворение в музыкальных и не музыкальных циклах.

Ансамбль Октябрьской площади сформирован во-первых, по принципу чередования функциональных нагрузок его элементов. Вход на площадь оформлен двумя жилыми зданиями Г-образной формы (1950-е гг.), четко маркирующими начало / конец – ракоходный ход. Далее элементы ансамбля чередуются по принципу общественный / жилой. «Дом со шпилем» (архитектор Ф.К. Додица, 1956 г.), выполняя функции жилого строения, имеет достаточно прихотливые архитектурные формы, что не очень характерно для подобной архитектуры. Более того, он несет на себе большую символическую нагрузку, являясь своеобразным символом города, что принципиально не нарушает логику размышлений. В результате композиции площади получает свой музыкальный аналог – композиция формы рондо, построенная на чередовании рефрена и эпизодов, дополняемая кольцевой транспортной развязкой данной площади. Неизменность «рефренов» соблюдается не вполне, в архитектурных формах жилых зданий чувствуется вариативность (дом перед последним эпизодом «Шпилем» построен в 1961 г.). Подобный пример такой формы существует и в музыкальной литературе – это «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского. Прием перемещения, прогулки, движения просматривается в композиции площади тоже достаточно отчетливо. Что же касается «эпизодов» – зданий, являющихся мощными историко-художественными центрами, элементами ассоциативного ландшафта – они контрастны по форме, размерам, высотности. Как и любой цикл, ансамбль площади Октября, не взирая на контраст своих составляющих, обладает цельностью, проявляющейся не только посредством формы, но и посредством использования подобия архитектурных элементов – ордерной системы и других. Наличие этих элементов архитектуры делает возможным более подробный музыкальный анализ архитектурного ансамбля площади на основе конкретных музыкальных характеристик – ритма, гармонии и мелодии.

В отличие от названных музыкальных характеристик, пространство, безусловно присутствующее в организации площади, в музыке дано опосредованно как

«место действия» [11. С. 65], как характеристика звуковых представлений и как воссоздание «зримых» образов. Существует и еще один аспект проблемы пространства в музыке, на который обратил внимание Б.В. Асафьев, – пространство в качестве фактора, которым обусловлены количество и, соответственно, «среда слушателей» [12. С. 186]. Музыка своим звучанием рассчитана на заполнение того или иного пространства и, следовательно, на определенное число слушателей, размещенных в данном пространстве. Это число зависит от возможности восприятия данной музыки. Музыка больших залов должна быть по необходимости более демократичной, чем предназначенная для камерной аудитории, в которой собираются знатоки: так, архитектурное пространство площади реализуется даже в жанровых чертах возможного звучания [13]. Архитектурный ансамбль площади может быть озвучен подобно симфоническим или хоровым циклам, сюитам.

Перечисленные типы проявлений внемузыкальных стимулов, которые, присутствуя в субзнаках музыкальной речи, наделяют их семантикой, могут оказаться характеристикой и еще одного из двух возможных факторов – принадлежности либо к субъективной (личностной, индивидуальной) сфере человеческого бытия, либо к групповому, коллективному, объективному кругу явлений. В частности, в области ритма эта дифференциация осуществляется в оппозиции свободной, раскованной, не связанной с четкой метричностью пульсации и противопоставленной ей четкой акцентной ритмики. Однако значение в этом случае могут приобретать и иные параметры: индивидуализация связана с предназначением для сольного исполнения, со свободной структурой, импровизационностью, независимостью мелодии от остальных компонентов, прихотливостью ее рисунка и т.п.; групповое, объективное начало выражено в преобладании коллективного, совместного музицирования, в четкой структуре, в полной соподчиненности всех компонентов единому ритму и гармонии, в их абсолютной и очевидной взаимосогласованности, относительной простоте и т.п. [13].

Анализируя ритмику символических архитектурных сооружений площади Октября («эпизодов»), становится очевидным присутствие четкой структуры, единого ритмического начала и безусловной взаимосогласованности ансамблевого исполнения. Более того, поскольку ритм неразрывно связан с понятиями «время» и «темп», можно строить предположения о скорости протекания времени в образе каждого конкретного элемента ансамбля, т.е. предполагаемого музыкального отрывка цикла. И снова возникают аналогии с темповой и ритмической спецификой танцевальной сюиты.

С объемом пространства и временем связано еще одно измерение, благодаря которому, на основе синестезии, характеризуются объекты действия с точки зрения меры их весомости (тяжести, основательности) либо, напротив, легкости, воздушности, неприземленности. М. Блинова рассматривает это свойство в свете его воздействия на «мышечное чувство», позволяющего «судить о весе, плотности, давлении предметов» [14. С. 61]. Физиологический механизм в этом случае связан с определенными раздражителями коры головного мозга, интенсивностью действия которых обусловлены

«объективная значимость ощущений, а вместе с тем и оценка их как имеющих тот или иной «вес». Как справедливо считает Е. Назайкинский, это свойство музыки тесно связано с используемыми регистрами [11. С. 182], и, может быть, следует добавить, – с особенностями темпов: тяжесть – она же величие – не терпит суеты, при сочетании низкого регистра и быстрого темпа возникает особый комический эффект либо эффект нарушения привычных соотношений.

Итак, здание Профессионального лица № 12 (1950-е гг.), являясь первым «эпизодом» музыкального цикла, может быть озвучено в среднем регистре, в средней темповой амплитуде, так как средняя высотность и небольшая протяженность фасада создают ощущение средней тяжести. Двенадцать полуколонн его фасада, разделенные на три равные части эркерным оформлением входа, задают четырехдольный размер, что позволяет провести некоторые аналогии с первым танцем сюиты. *Allemande* – несколько тяжеловесный четырехдольный танец в спокойно-умеренном движении, серьезного характера.

Здание Художественного музея (1937 г. – разрушено в 2012 г.) имеет более сложное строение. Гораздо более прихотливое, декоративное сочетание элементов, при наличии всего двух этажей, создает ощущение меньшей тяжести и большей подвижности, а значит, регистр «звучания» этого элемента музыкального цикла более высок, ритмика динамична, что делает и темп более подвижным. *Courante* – оживленный танец в трехдольном размере. Трехдольность фасада тоже улавливается благодаря арочной организации пространства. Использование множества элементов в структуре разных этажей (балюсы, пилястры, руст, оконные и арочные проемы, замковые камни и т.д.) говорит о насыщенности и полифоничности фактуры предполагаемого звучания второго «эпизода» композиции площади.

Здание Молодежного театра (1937 г.) самое массивное из всех элементов ансамбля, что приводит к аналогии с низкими тембрами возможного «звучания» и как следствие – с медленными темпами. Мощный дорический портик по центральной оси объема увенчан строгим аттиком с металлическим парапетом. *Sarabande* связана с религиозно-обрядовой музыкой. Танец скорбно-сосредоточенного характера и медленного движения. Трехдольная метрика хотя и присутствует в нем, но все же имеет склонность к удлинению второй доли, т.е. тяготеет к симметрии. Массивный, симметричный, торжественный характер этого здания позволяет провести некоторые аналогии с третьим танцем сюитного цикла. Некоторым диссонансом выступает светло-желтый цвет здания, являясь контрастом мощи и неповоротливости всей архитектурной конструкции.

«Дом со шпилем» – самый динамичный из всех «эпизодов», что говорит о прихотливости и подвижности темпа, но все же он не создает впечатление безусловной легкости, поэтому его средние регистры соответствуют закономерностям регистрового развития музыкального цикла. *Gigue* – жига – самый быстрый старинный танец. Трехдольный размер жиги нередко переходит в триольность. Он часто исполняется в фугированном, полифоническом стиле. В ритме эркерных

окон фасада этого здания тоже просматривается сходство с музыкальными триолями, а его разноэтажность может стать основанием для аналогии с фугированным, полифоническим стилем музыки. Композиция площади Октября строится на основе сочетания ракоходного отражения, признаков рондо и сюиты (цикличности). Подобный музыкальный вариант структуры музыкальных произведений можно найти в «Священных песнопениях» И. Стравинского или «Игре тональностей» П. Хиндемита [15. С. 183].

Цвет зданий может внести некоторые коррективы в подобный рода рассуждения, но необходимо учитывать в большинстве случаев изменчивость цветовых характеристик зданий, поэтому внимание уделяется более долгосрочным атрибутам архитектуры. Также следует отметить, что нет необходимости в нахождении точных, абсолютных соответствий между логикой музыки и логикой архитектуры, фактом остается наличие большого количества точек их пересечения, взаимопроникновения, что становится фундаментом для принципиально иного прочтения логики архитектурных сооружений и, как следствие, формирования новых культурных ландшафтов. Анализ Октябрьской площади г. Барнаула можно было бы назвать фактом удачного совпадения музыкальных и немзыкальных характеристик, продолжение их поиска в других элементах ландшафта города приблизит нас к выводу об универсальности музыкально-звуковых характеристик любого элемента ландшафта города.

Архитектурный облик площади Советов г. Барнаула сформировался в 1960–1970-х гг. Ведущее сооружение в ансамбле – здание краевой администрации, перед его фасадом в 1967 г. установлен бронзовый памятник В.И. Ленину на гранитном постаменте и разбит сквер. В 1950–1960-е гг. в северо-восточной части площади возведены 5-этажные с угловыми башенными объемами в 7 этажей жилые дома (№ 58 и 60 по проспекту Ленина, построенные в 1950–1957 гг. (архитекторы Т.Ф. Горский и О.В. Чумаков) [9]). Территория площади – 2,6 га, но благодаря ее переходу в открытое пространство планируемого Обского бульвара она получила значительное пространственное развитие. В ансамбль площади Советов постепенно включались здания гостиницы «Центральная», корпус АлтГУ (архитектор В.П. Казаринов, 1958 г., проспект Ленина, 61), самая ранняя постройка – здание бывшего машиностроительного института (ныне химический корпус АлтГУ). Площадь Советов в Барнауле не проектировалась одновременно, а слагалась постепенно путем добавления зданий, что не помешало в результате получить форму, тесно связанную с музыкой. Симметричные (ракоходные), сложные по конструкции жилые дома, оформляющие вход / выход площади, задают чашеобразное основание формы площади, в центре которого расположен памятник, нулевой километр дорог Алтайского края. Жилые дома построены в стиле сталинского классицизма. Пространство между ними создает аналогию с музыкальным вариантом симметричных построений – ракоход со строго фиксированным центром симметрии, создающий «ось» отражения в виде звука, созвучия (памятник) или паузы (открытого пространства Обского бульвара). В музыкальной

практике подобная форма есть в Вариациях ор. 27 Веберна, ч. 1. т. 4, 31, 35, 36, 38 [15. С. 182].

Зеркальная симметрия, отмеченная в организации начала / конца двух площадей города, в творческих видах деятельности последних полутора-двух столетий выступает как принцип конструирования в тех системах миропредставлений, где единство бытия и мира, человека и космоса осмысливается через концепцию обратимости. Универсальность симметрии не вызывает сомнения, так как определяется объективными факторами, заложенными в природе человеческого восприятия и мышления. Онтогенез зеркальных структур обусловлен высокой степенью совершенства чувственной стороны познания мира, постижения и переживания его гармонии, единства и сопричастности с ними. Механизм обратимости связан с особым характером чувственных представлений, которые современная психология относит к глубинному уровню сознания, формирующему «ядерные» целостные представления. Четкая разведенность на парность сопоставлений, определяющая современного человека (бинарные оппозиции, из которых складывается система ориентиров человеческой деятельности), на этом глубинном континуальном уровне преодолевается, ликвидируя оппозицию вещественного и духовного, материального и идеального. Равноправность двух граней бытия, стабильность, естественность и непреложность двоемрия, закрепляемые в одновременном и попеременном «пребывании» в том и другом, в принципиальной перетекаемости одного в другой, воплощает концепцию обратимости. Зеркально-симметричные структуры фиксируют, удерживают и оберегают целостность сознания. Кроме этого, зрительные, слуховые, гравитационные, обонятельные и другие ощущения координируются, преобразуют поступающую информацию, дополняя друг друга так, что любое воздействие вписывается в целостную модель мира благодаря интермодальным связям. Зеркальная симметрия как единый глубинный код различных сенсорных модальностей позволяет воплощать в пластических, кинестетических, графических, вербальных, музыкальных формах одни и те же значения, связанные с целостной картиной мира. Полимодальная структура модели мира делает естественным межсемиотический перевод жанровых клише, трансформации из одного вида искусства в другой, что является важной закономерностью эволюционного движения культуры [15. С. 185–186].

Возвращаясь к анализу площади Советов, химический корпус АлтГУ продолжает классицистические тенденции в архитектуре, являясь самобытным его образцом. Здание краевой администрации (Алтайского краевого исполнительного комитета) имеет П-образную форму, фасад которого тоже является неким вариантом отголосков классицизма (архитекторы В.В. Горбачев, В.Т. Мелихов). Данные элементы формы площади демонстрируют очевидную вариативность и бесконфликтность сочетаний размеров зданий, архитектурного декора, стилистики. Меняется эмоциональная и жанровая составляющие. В архитектуре жилых домов чувствуется изменчивость настроения – от монолитности башенных построек до прихотливости и асимметрии (дом № 58). В последующих

элементах композиции площади демонстрируется стабильная ритмика в торжественном, монументальном характере. Доминирующее положение вышеописанных элементов закрепляется партерным сквером, украшающим всю площадь, памятником В.И. Ленину, акцентирующим центричность площади и торжество принципов классицизма. Но последующие постройки площади вносят изменения в гармонию классического сценария развития формы.

С.С. Гончаренко фиксирует факт возможности естественного сращения концентрической и вариационно-вариативной форм в музыке. Оно обусловлено общностью природы вариантности и зеркальной симметрии. Образовавшийся союз закрепляется ею в типизированной вариантно-симметричной структуре [15]. На наш взгляд, данные процессы наглядно проявили себя в композиции площади Советов.

Один из путей преобразования вариационности связан с включением в вариационные процессы принципа контраста. Одним из ярких примеров преобразования драматургии вариационного цикла является Баллада для фортепиано Э. Грига. Последование свободных жанровых вариаций подчинено динамике поступательного процесса. Напевная лирико-жанровая мелодия темы перевоплощается в бурлеску, фуриозное скерцо, а далее – в мощную героическую маршевую поступь. Развитие обрывается возвращением элегической начальной темы. Напряженность драматургических отношений, пронизывающих цикл свободных вариаций, создается разветвленностью жанровых парадигматических связей. Сквозное развитие образов по каждой парадигматической оси, обрамленное звучанием жанрово-элегической темы, создает удивительно целостную драматургию. Эпическое повествование с трагической развязкой, характерной для баллады, замкнуто в кольцо медитативности. В Балладе Э. Григ предвосхитил прием ретроспекции, позднее вошедший в искусство. Повествование открывается «с конца», с результата, затем восстанавливается ход происшедших ранее событий. Лирическое высказывание «от автора», часто идентифицированного с главным героем, обрамляет повествование [15. С. 134–135].

Подобным контрастом в композиции площади Советов являются здания гостиницы «Центральная» (1965–1968 г.), ЦУМа (конец 1960-х гг.), и Главпочтамта (1968 г., типовые проекты). Контраст со временем пытались сгладить реконструкциями ЦУМа 1980-х гг., увеличением высоты гостиницы, ее новой облицовкой (2006 г.), в 2003–2004 гг. достройкой пятого этажа и угловой башенки Главпочтамта, но полностью прийти к продолжению былой жанровой вариационности не удалось. Этот блок зданий явно вносит напряжение, диссонанс в предшествующую композицию площади. Кульминацией развития является здание Главпочтамта, тоже претендующее на маршевость и помпезность, имея ввиду его высотность и завершение башней. Но, на наш взгляд, не все в архитектуре этого здания сложилось удачно, поэтому такая претензия выглядит несколько иронично, что придает некоторую драматичность конструкции всей площади. Еще одним элементом разрушения статичности, классицистической соразмерности и симметрии стала установка «Нулевого

километра» на противоположной от памятника В.И. Ленину стороне площади. Он точно определил центральную линию будущего Обского бульвара и зафиксировал центр входа / выхода площади, но при этом не вполне совпал с центром противоположной стороны площади, памятником В.И. Ленину. «Мобилизация центробежных сил, возрастающая внутренняя асимметрия формы требуют серьезной компенсации, укрепления архитектоники. Привести динамические процессы к равновесию может массивное действие симметрии по нескольким параметрам. Отсюда – характерная взаимосвязь монотематизма и полиморфности как особого качества музыкальных форм...» [15. С. 134–135]. Удачным выходом из положения, на наш взгляд, для восстановления композиционного баланса являются резкий возврат к первоначально (жилой дом № 60) (прием общий как для музыкальных форм, так и для архитектурного ансамбля) и постройка дополнительного корпуса АлтГУ (1987–1999 гг.) на периферии химкорпуса, уравнивающего композицию площади и предваряющего будущий композиционный конфликт единовременно. Итак, одновременное стремление к монотематизму и полиморфности в композиции площади Советов, на наш взгляд, очевидно.

Возвращаясь к вышеописанным характеристикам возможного «звучания» площадей, площадь Советов, как и Октябрьскую площадь, можно отнести к ансамблевому примеру, объединенномустройной структурой, общей ритмикой (особенно в классицистическом комплексе архитектурных элементов, не считая кратковременного внедрения в него более поздней постройки – главного корпуса АлтГУ). Приблизительно равная этажность компонентов площади, на наш взгляд, вполне согласуется с предполагаемой вариационной структурой. Наиболее высокие точки (семиэтажные дома башни, оформляющие вход / выход площади, девятиэтажный главный корпус АлтГУ и разноэтажный Главпочтамт) вносят динамику, подвижность, возможно, некое напряжение, драматизм в общую композицию, необходимые для развития любой, даже самой рациональной и уравновешенной, формы. Внешняя отделка зданий площади также не противоречит нашим предположениям: ордерная основа, наличие скульптурных декоративных элементов, светлые, мажорные цвета ранних построек соответствуют подвижным темпам, прозрачной фактуре, верхним музыкальным регистрам, игриво-торжественному настроению. Более темные, тяжелые цвета, приближение к цельности в выборе отделочных материалов поздних строений площади отвечают требованиям сдержанных темпов, плотной фактуры, низких регистров, обилия унисонной ритмики предполагаемого звучания элементов.

Эти наблюдения подтверждают наличие, с одной стороны, цельности и симметрии, с другой – конфликтности и асимметрии в организации площади. Очень спорным выглядит персиковый цвет главного корпуса АлтГУ (перекрашен в 2012 г.), так как он не соответствует не только стилю, высотности здания, но и противоречит нашим рассуждениям. Старый (серый) цвет объединял его со вторым комплексом построек площади, внося драматизм в первый, изменение же

цвета снижает предстоящую конфликтность, подрывая целостность, конструктивность общей композиции площади, нарушает кратность ее элементов (4/4), выполняющих роль координат в пространстве. Проводя воображаемые прямые линии между общими компонентами площади (одна – от жилых домов-башен к зданию Краевой администрации, другая – от комплекса ЦУМ – Главпочтамт к главному корпусу АлтГУ, усиленная проспектом Ленина), получатся определенные координаты, вполне соответствующие взаимодействию осей x/y .

Вопрос о соотношениях пространственных координат и музыки поднимался А.Ф. Лосевым: «Что же теперь соответствует пространственным координатам в музыке? Как выражается самотождественное различие в музыке? <...> Так, имея тему, мы можем дать вариации на эту тему. Это будет значить, что мы выразили в музыке самотождественное различие, так как вариация, во-первых, есть то же, что и заданная тема, а во-вторых, она, конечно, и нечто новое. <...> Везде здесь будет выражаться самотождественное различие. Другими словами, самотождественное различие выражается в музыкально-временной форме при помощи принципа кратности отражения. Кратное отражение тех или других элементов создает в музыке ту самую систему ориентаций, которая в пространстве обнаруживается как система координат. Это – то, благодаря чему в музыке можно “одно” отделять от “другого” и “одно” сравнивать с “иным”. Стоит вслушаться в любую пьесу, даже самую незначительную народную песню, чтобы сразу же заметить целую систему различных повторений и отражений. Без этого нет музыкального произведения и нет законченности его формы» [16. С. 408–420]. Кратное отражение элементов

присутствует в композиции площади Советов, демонстрируя универсальность этого логического принципа и на его основе давая возможность фиксировать множество аналогий между архитектурой площадей и музыкальными аналогами.

Таким образом, субзнаки музыкального языка, при кажущейся их беспредметности и несоприкасемости с реальным миром, будучи проявлениями озвученных или немых интонаций, функционируя в определенном времени и столь же выразительном пространстве, обладая определенной степенью весомости-легкости, выражая групповой, объективный либо индивидуальный, субъективный взгляд на мир, – эти субзнаки оказываются вовсе не немymi, но имеющими (приобретающими) определенную корреляцию с немusикальными стимулами в контексте музыкальной и немusикальной логики [13]. Раскодирование информационной многозначности и многогранности атрибутов культурного ландшафта позволяет делать выводы о цельности мира и общности его закономерностей, его универсальной упорядоченности; позволяет раскрыть дополнительный потенциал конкретно существующих мест (площадей), в перспективе сформировать целостное представление о месте, городе, регионе, стране. Анализ музыкально-звуковых характеристик двух площадей города дает возможность подтвердить на практике совместимость в одном примере, по меньшей мере, двух различных языков, двух вариантов логики, формирующих дополнительные аспекты существующих культурных ландшафтов. В перспективе музыкально-звуковая модель города может стать его спецификой, нестандартным компонентом бренда города.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.Г. Арановский. 2-е изд. М. : ЛИБРОКОМ, 2009. 204 с.
2. Ивин А.А. Словарь по логике / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров. М., 1998.
3. Арановский М.Г. Заметки об архитектурном слухе и музыкальной логике // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.Г. Арановский. М. : ЛИБРОКОМ, 2009. 240 с.
4. Власова Н.О. О понятии «музыкальная мысль» у Арнольда Шёнберга / Н.О. Власова // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.Г. Арановский. М. : ЛИБРОКОМ, 2009. 240 с.
5. Музыкальная эстетика Германии XIX века / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. М., 1982. Т. 2.
6. Кон Ю.Г. «Священное песнопение» («Cantum Sacrum») Стравинского и риторика формы // Музыка и незвучащее / редкол.: Вяч. Вс. Иванов, Е.В. Пермяков (отв. ред), Т.В. Цивьян. М. : Наука, 2000. 327 с.
7. Лотман Ю. Риторика // Риторика: Специализированный проблемный журнал. М., 1995. № 2.
8. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М. : Мысль, 2003. 367 с.
9. Баландин С.Н. Архитектура Барнаула. Барнаул : Алт. книж. изд-во, 1974. 112 с.
10. Назайкинский Е.В. О предметности музыкальной мысли // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.Г. Арановский. М. : ЛИБРОКОМ, 2009. 240 с.
11. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
12. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. 376 с.
13. Бонфельд М.Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.Г. Арановский. М. : ЛИБРОКОМ, 2009. 240 с.
14. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. М., 1974. 144 с.
15. Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке. Новосибирск : Консерватория, 1993. 234 с.
16. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 405–603.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 28 августа 2013 г.