

## О НЕКЛАССИЧЕСКОМ ВЕКТОРЕ ПОИСКОВ В МУЗЫКЕ XX–XXI ВЕКОВ

Г.А. Демешко

Новосибирская государственная  
консерватория им. М.И. Глинки

demeshkoga@mail.ru

В статье сложнейшие культурные процессы рубежа тысячелетий рассматриваются на примере академической музыкальной практики. В западной философии этот период точно обозначен как «прощание с эпохой Нового времени». Автор подчеркивает преобладание в современной культуре потрясений и потерь и дефицит позитивных, созидательных тенденций. В художественном творчестве это вылилось в открытое неприятие предшествующей традиции, в основе которого осознание несоответствия ее концептуального и технического аппарата запросам современности.

В статье предпринимается попытка вычленить, описать и оценить позитивный вектор поисков в сфере музыкального искусства, противостоящий мощным деструктивным тенденциям эпохи. Показано, что он возникает на пересечении мифологических и рефлексивных импульсов современного культурного самосознания. Автор раскрывает его близость к явлению «неклассического рационализма» (термин М. Мамардашвили), анализирует процесс формирования в искусстве адекватного ему инструментария, опираясь на понятие «новая мифологема». Наконец, на примере разных жанровых пластов (симфонии и «нового ритуала») демонстрирует неклассические закономерности новейшей академической музыки.

В статье определяется сущность «новой мифологема» как своеобразного *испытания классического рационализма новым мифом, дающего новый эстетический результат*. Раскрываются варианты ее художественного претворения в различных жанровых условиях. Четвертая симфония Канчели – это мифопоэтический роман-притча, сохраняющий в своем «интонационном сознании» генетическую память о классической симфонии-драме. В партитурах пьес «нового ритуала» формируется иной алгоритм мифологема, связанный с авторским осмыслением ритуальной стихии. В результате обозначаются два модуса смешения модернизации и архаизации: *архаизированный модерн* (симфония) и *модернизированная архаика* («новый ритуал»).

**Ключевые слова:** неклассический рационализм, симфония, «новый ритуал», «новая мифологема», рефлексивное мышление, институт драмы.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-3.2-127-136

Процессы, происходящие в культурном пространстве рубежа тысячелетий, глобальны и требуют для своего осмысления не только комплекса междисциплинарных исследований, но и определенной вре-

менной дистанции. Успешный в историю XX век был крайне сложен и многолик. С одной стороны, он отмечен крупнейшими научными открытиями и небывалым взлетом человеческого духа, с другой – кро-

вавыми кошмарами двух мировых войн, тираний тоталитарных режимов, трагическими судьбами миллионов людей. Эстафету геополитической напряженности подхватило и новое тысячелетие, сотрясая мир не ослабевающей террористической угрозой, методично и жестко раскалывая христианскую Европу изнутри.

Время потрясений и утрат не могло не сказаться на сфере художественного творчества. При всем разнообразии технико-стилевой панорамы нового искусства оно оказалось едино лишь в одном: *особым, подчеркнуто внепреемственным отношением к предшествующей традиции*. Поэтому задача музыканта (исполнителя, ученого, педагога), всерьез размышляющего над процессами, происходящими в этой области, – понять, что произошло с европейской музыкой в XX веке и каковы ее дальнейшие судьбы. И не только понять, но и по возможности объяснить, чем обусловлены такие феномены современного искусства, как «смерть автора» и процедура «перемонтирования» художником ранее созданного, подменившая акт творчества; откуда такое засилье эрзакультуры и колоссальный разрыв между академической и массовой музыкой и т. д. Попробуем вынести на обсуждение лишь некоторые, наиболее общие и актуальные из этого спектра вопросы:

– какова цена потерь, связанных с кризисом классико-романтической музыкальной системы?

– существует ли вообще соизмеримый с ней вектор «современной музыки»?

– каковы закономерности, регулирующие процессы развития этой музыки?

Прежде чем ответить на них, вернемся к общекультурной ситуации конца XX – начала XXI века. В современной западной философии, начиная с середины прошло-

го столетия, она рассматривается как «прощание с эпохой Нового времени». При всей бесспорности данного определения очевидна и чрезмерная сосредоточенность на наиболее депрессивных способах такого «прощания» с классической картиной мира, с европейской ментальностью в целом. Наиболее адекватно они воплотились в специфических для нового искусства мотивах «сумеречного» сознания человека, в концепции «пустынности» его существования в современном мире (А. Камю, Ф. Кафка, Х. Кортасар и т. д.).

Действительно, XX век взорвал многие представления о сложившемся порядке вещей, поставил под вопрос не только язык классического искусства, но и сам «образ» европейского человека с присущей ему системой ценностей. Метафорично, но без депрессивного акцента характеризует человека рубежа тысячелетий А.Ф. Зотов, сравнивая его с заблудившимся путником, «...потерявшим ориентировку или, как минимум, не уверенным в том, что его место во Вселенной и истории правильно» [3, с. 3].

В ситуации поиска, переориентировки оказалась и сфера музыкального творчества. Наибольшие сложности претерпевает прежде всего монументальное здание академической музыкальной формы с ее, казалось бы, непотопляемыми грамматиками-«перекрытиями», с цементирующими структурами и фундаментами, с логикой связей, управляющих процессами развития. Так, К. Штокхаузен, комментируя ситуацию «бунта» современного композитора против традиций, не без иронии указывает на устаревшие стандарты этого «здания», в пределах которого «...продолжения “неизбежны”, завершения “окончательны”, контрасты “сильны”, напряжения “возбуждающи” и заключения “необратимы”»

[9, с. 190]. Мысль о принципиальной невозможности повторить классическую форму, не впадая при этом в абсурд, высказывает также Альфред Шнитке, размышляя над творчеством И. Стравинского [7, с. 402]. Не уверен он и в актуальности ее «монументального склада», ибо «...наивная глубоко-мысленность и риторическая философичность классического искусства прошлого не могут сегодня возродиться в прежних монументальных формах» [Там же]. Наконец, необычайно чуткий к пульсу времени Г. Канчели в одном из своих интервью подхватывает эту идею на свой лад, утверждая, что «концепция – это у Шостаковича...», он же просто пишет тихую, медленную музыку и очень боится, чтобы слушатель не заснул.

Приводимые выше высказывания, которые можно было бы продолжить и далее, свидетельствуют об одном – о *несоответствии традиционных способов концептуализации художественного содержания запросам современности*. При этом объектом для самых острых нападков и переоценок становится наиболее емкая по проблематике часть искусства, исследующая область музыкально-философского человекознания и, прежде всего, соотносимая с новоевропейским жанровым универсумом – *симфонией*.

Свой ответ на сложившуюся культурную ситуацию дают радикальные направления постмодернизма, сосредоточившие свои усилия на разрушительной критике, не предполагающей ни ностальгии по прошлому, ни конструктивного созидания будущего. Иногда обличительный пафос его теоретиков обретал и некую позитивную окраску, как протест против «догматизма» прошлой культуры. Так, Ж.-М. Бенуа пишет: «Финал гуманистической самоидентификации Нового времени – это отклоне-

ние антропоцентрического проекта в “антропотологию”» [8, с. 68]. Тем самым автор как бы дает понять, что стрелы постмодернизма направлены не против гуманизма вообще, а против культовых для Европы схем морали, этики, принципов жизнедеятельности и т. д. Однако в целом в контексте такого рода высказываний звучала откровенная установка на *изъятие всяких следов естественного человеческого «субстрата» в эстетическом процессе* – всего того, что сообщало искусству эмоциональную достоверность, уникальную способностью «переживать» людей, события, те или иные ситуации.

Следует признать, что различные проявления человеческих «жертвоприношений» – от физического уничтожения до деформированного состояния человеческой психики – всё же проникают и в искусство (психологический триллер, поп-арт, метафорический театр Арто и т. д.), а мотивы сумеречного, шизоидного сознания ложатся в основу так называемого нового концептуализма. В сфере академического музыкального творчества подобные теоретические манифесты не породили своего сколько-нибудь значимого эстетического двойника (если не считать отдельных опусов, целиком прописанных в экспериментальной и глубоко чуждой этому искусству технократической манере). Очевидно, что подобный выход музыки за рамки своей сути – *душевного сообщения* – мог бы оказаться гибельным завоеванием XX–XXI веков. Но существует ли в таком случае какая-либо альтернатива деконструктивному опыту переходной эпохи?

Если еще недавно было крайне трудно обозначить подобный полюс музыкального творчества, то сегодня, на наш взгляд, вполне различим «код» нового языка – языка искусства XXI века. Он также явля-

ется продуктом иной, отличной от классического искусства культуры, иной логики образно-художественного смыслообразования. Но его пафос – не в тотальном отрицании прошлых ценностей, а в поиске новой парадигмы гуманности, адекватной мультикультурным ценностям новейшей эпохи.

По всем своим признакам эта новая художественно-моделирующая парадигма находится в плоскости *аклассической (неклассической) модели мировосприятия и мышления*. Напомним, что в искусстве честь открытия аклассических тенденций принадлежит мыслителям немецкого литературного романтизма. О них же упоминает и Гегель в своем учении о трех формах искусства: магической, классической и романтической. Проблемы неклассического художественного мышления в музыковедении впервые затронуты И.А. Барсовой в связи с симфоническим творчеством Г. Малера [1]. Но и в ее монографии, посвященной искусству этого великого музыканта, и в некоторых других трудах неклассическое начало еще рассматривается как некая тенденция в рамках классического искусства, а не как независимое от него явление.

Ситуация рубежа тысячелетий обозначила новые приоритеты, связанные с глобализацией и «ремифологизацией» (Е. Мелетинский) новейшего культурного самосознания. Утверждая в правах некую альтернативу новоевропейскому мировосприятию, она демонстрирует, по словам ученого, «...апологетическое восприятие мифа не как полузабытого эпизода предстории культуры, а как <...> вечной вневременной сущности культуры» [5, с. 41]. Отмеченный «ремифологизацией» новый культурный алгоритм, в свою очередь, близок понятию «неклассический радио-

нализм» (М. Мамардашвили), под которым ученый понимает «...отказ от посылки существования некоторого предустановленного <человеком – Г.Д.> мира с готовыми законами и сущностями» [4 с. 69]. Преваляирование интуитивной составляющей в общей концепции художественного мировосприятия отнюдь не лишает эту модель статуса историчности или объективной достоверности.

Всё чаще эта «новая мифологема» представлена моделями целостного, интуитивного, пантеистически-гармоничного мировосприятия, которые прочитываются как концепция приобщения человека к проблемам планетарного масштаба. Осознание такого рода проблематики, начатое еще на рубеже XIX–XX веков представителями русского «неклассического гуманизма» (от Ф. Достоевского до М. Бахтина, В. Вернадского и А. Чижевского), в конце второго тысячелетия потребовало иного уровня взаимоотношений субъекта с «новым универсумом». Постоянно расширяя семантическое поле своей образности за счет архетипических сюжетов и тем, мощных энергоемких потоков движения, мифопоэтических «пейзажей», прописанных посредством тончайшей сонорной звукописи «космосфер», музыка также пытается воспроизвести некое новое пространство духовности как сферу обитания человека рубежа тысячелетий.

Вместе с тем апология мифа в пространстве современной культуры обретает новые, неведомые «натуральному мифу» обертоны. Они связаны с тем, что европейская мысль, однажды вобравшая в себя опыт субъективного мировосприятия, сегодня вновь стремится вернуться в лоно утраченного синкретизма; стремится, но окончательно не может уйти от себя. На

пересечении мифопоэтического и рефлексивного типов мышления формируются и «неклассические» закономерности современного искусства. Можно сказать, что новая художественная мифологема представляет собой своеобразное «испытание» классического рационализма новым мифом, дающее новый эстетический результат. Яркий пример тому – новелла Ф. Кафки «Превращение», герой которой медленно перерождается из человека в насекомое, анализируя и мучительно переживая этот процесс. Естественная для непосредственного мифосознания идея метаморфозы в данном случае перенесена в чуждое ей пространство трагической европейской рефлексии.

Процессы, происходящие в сфере музыкального творчества, также корреспондируют с культурной ситуацией «неклассического рационализма». Современный композитор ищет и находит адекватные своему времени способы образно-художественной концептуализации действительности. Включая субъекта в иной «объем духовности», он обращается к сфере мифологического, но при этом пытается сохранить в нем личностное начало. Следствием этого становится весьма своеобразный феномен: пытаясь воспроизвести утраченную целостность мировосприятия, музыка продолжает рефлексировать через скрытую экспрессию интонирования, через так или иначе маркируемое художником состояние дискомфорта и трагедийности.

Таким образом, «новую мифологему» и здесь характеризует некая ее «предумышленность»: *сознательная установка на мыслительные стереотипы мифа и бессознательная – на прочно усвоенные европейским умом нормативы дискурса*. Попробуем соотнести новую мифологему с двумя фено-

менами нынешней композиторской практики, чтобы выявить некоторые закономерности неклассического музыкального мышления и соответствующие им структуры. С этой целью обратимся к наиболее сложному (симфония) и простому («новый ритуал») пластам современного инструментализма.

Общеизвестно, что симфония (конфликтный тип драматургии, сонатно-циклический тип жанрообразования) является продуктом эпохи рационализма (Новое время) и прочно связана с классической традицией музыкального мышления. Но даже фронтальный взгляд на панораму симфонии четырех-пяти последних десятилетий позволяет без труда обнаружить иной, мифологический срез ее трактовки. Нередко он акцентируется посредством соответствующего жанрового предпослания (симфония-литургия, симфония-месса, симфония-притча и т. д.).

Более углубленный анализ целого ряда инструментальных опусов (А. Шнитке, В. Сильвестрова, Г. Канчели и др.) позволил заключить: в современных версиях симфонии, наряду с внедрением в орбиту ее музыкальной образности стереотипов природно-синкретического мировосприятия, по-прежнему присутствует установка на европейские нормативы мышления в лице ее классического образца. Доказательство тому – постепенный внутренний «раскол смыслов», обнаруживающий себя в процессе музыкального развертывания, за которым всплывает «образ» проблемы, атмосфера трагедийности и другие «рудименты» симфонии-драмы. Последние могут заявлять о себе и через скрытый диалог, который ведет художник XX века с драматургическими «стандартами» венской классической сонаты-цикла.

Закономерности нового музыкального мышления, рождающиеся на стыке различных типов «дискурсов», могут быть продемонстрированы на примере Четвертой симфонии Гии Канчели. Музыка этого мастера органически свойственны тончайшая поэтика новых звуковых миров, обостренное чувство интуиции, память о близком и далеком прошлом. Кинематографичность симфонии, широчайшее поле ее аллюзийных образов, дающее почву для разнообразных смысловых «эллипсов», блестяще отточенная техника «озадачивания» создают вокруг нее особую мифопоэтическую ауру и определяют притчевую форму высказывания. Встреча со столь непривычными музыкальными «персонажами» оказывает неповторимое воздействие на слушателя и переживается как высшая степень *удивления*.

Все это позволяет подискутировать с И. Барсовой, которая толкует Четвертую симфонию Канчели как разновидность «романа идей», «напряженной интеллектуальной драмы», безостановочного «фабульного развития». Думается всё-таки, что здесь перед нами нечто совершенно иное: 1) не «роман идей», а *роман-притча* с четко обозначенной композитором мифопоэтической тональностью высказывания; 2) «сюжетность» не как реальный язык симфонии, а как объект скрытой культурной полемики с ним; 3) драматургической канвой симфонии является не *логика изменений* первоначально заданных тематических отношений, а *повторяющаяся логика* образования интонационно и знаково «текучих» структур; 4) не принцип «выведений» (*Durchführung*) и «щелеполаганий», а цепная последовательность структур «непонимания» – «сближающего взаимодействия», что соответствует, скорее, логике «непарадоксальной парадоксальности» [2].

Интуитивная же установка художника на стереотипы классической симфонии-драмы дает о себе знать несколькими важнейшими моментами. Прежде всего, это стремление сохранить симфонию как «концепцию Человека» посредством последовательного лирического освоения прежде «чужой» для личности звуковой территории. Второй момент указывает на сохранность такого важнейшего компонента драмы, как движение толчками-мутациями (что свидетельствует о значении поступательно-временного вектора развертывания). Наконец, Четвертая симфония Канчели не порывает и с диалогической по сути жанровой «интонемой» классической сонаты-цикла, правда, перемещая ее из пространства столкновения и конкуренции различных смыслов, облеченных в риторически-условную форму тематических отношений, в пространство *интонируемого различия мысля*, что, скорее, близко диалогической концепции М. Бахтина.

Таким образом, новая мифологема в контексте крупных инструментальных жанров предстает как продукт так называемого «рефлексивного мышления» (А. Соколов). В его основе – взаимная диффузия рации и сенсуса, при котором происходит «...дискретное управление континуальными потоками мысли» [6, с. 7]. Но главное для большого художника в этом новом потоке «интонационного сознания» – сохранить симфонию как своего рода «*философию субъекта*» и тем самым отграничить ее от философии постмодерного Запада и медитативного Востока.

Противоположное направление, обнимаемое понятием «новый ритуал», – еще один пример сознательной установки композитора на стереотипы мифосознания. Жизненно-философский подтекст произ-

ведений этого направления весьма точно выразил Й. Живкович, высказываясь об одном из своих «ритуальных» опусов («Univen Souls» – «Кривые души» – для маримбы соло, трио барабанов и мужского голоса, 1992). Автор, серб по национальности, отмечает, что менталитету славян сегодня нанесен непоправимый урон. Прессинг проблем современной цивилизации, воздействующих на человека, трансформирует и уродует душу славянина, искони отличавшегося своим позитивным, пантеистически-гармоничным мировосприятием. Это ощутимо и в музыке композитора, сочетающей в себе моменты рафинированной рефлексии и природное, стихийно-синкретическое начало.

Сегодня, по мнению ряда исследователей, данное направление приобретает некое магистральное русло, объединяя в себе «новую простоту», минимализм, музыку хеппенингов и т. д. Количество представляющих его произведений академического толка также достаточно велико. Это «Ритуал» П. Булеза и «Ритуал» А. Шнитке, «Закрытие железа» В. Тормиса и «Тотем» Вяч. Артемова, «Мантра» и «Транс» К. Штокгаузена, «Богам ритма» и «Кривые души» Й. Живковича, «Шамбала» Ю. Юкечева и «Шаман» Б. Лисицына. Но у его истоков стоит музыка «русского» периода И. Стравинского, и прежде всего «Великая священная пляска» из балета «Весна священная».

В основе всех этих произведений – магия прошлого, повышенный интерес к «знанию предков» и к ритуалу как осязаемому воплощению такого знания. Отсюда – воспроизведение в них «нового сакрального пространства» посредством целой партитуры символов, отсылающих к ритуалу и через заклинательность, суггестивность ашел-

лирующих к самым древним слоям генетической памяти человека. Но при всём этом композиторы не столько воссоздают ритуал, обряд, сколько создают авторские опусы, содержащие в себе скрытую рефлекссию, личную «режиссуру», управляющую потоком ритуальной стихии. В конечном итоге их интересует не обрядовое действие как таковое, а скорее некая эмоциональная аура ритуала, сосредоточенная в *экстатическом переживании*.

В академической части «ритуальных» произведений постепенно складывается и свой определенный алгоритм. При этом на уровне «психологии» (или «эмоции») музыкальной формы (по-своему в каждом из опусов) представлена динамика конфронтации-гармонизации сознательного и бессознательного начал, в чем-то созвучная метафорическому характеру архетипов К.Г. Юнга. Доминирующая же экстатика, вытесняющая драматическую эмоцию, оказывается вполне обусловленной и связана с общим усилением дионисийского начала в культуре рубежа XX–XXI веков. Не менее важно и другое: экстатика, транс – как эмоции ритуала – предстают не только как атрибуты интуитивного мышления. На рубеже XX–XXI веков они всё чаще прочитываются как необходимый элемент эмоциональной культуры человечества, выполняющий важнейшую компенсаторную функцию – *преодоление дефицита общения*.

Свой алгоритм формируется и на композиционном уровне «ритуальных» опусов. Он позволяет художнику так организовать звуковой процесс, чтобы он не нарушал стихийности свободного «тут-бытия». В арсенале этих средств – различные *практики*, воспроизводящие свойственное ритуалу тембровое, ударное или го-

лосовое «поведение». В их числе – символическая трактовка духовых и ударных инструментов, всевозможные завывания, звукоподражания, использование специфических ритмов, в том числе близких альфаритмам человеческого мозга.

Первостепенное значение обретает и техника повтора. Компонуемая по определенным схемам, вариантно-остинатная повторность позволяет выстаивать музыку наподобие «матричных текстов», применяемых на аутотренингах и обладающих способностью суггестивного воздействия. Всё это обеспечивает ритуальный посыл звучания, близкий к магической функции «смыкания миров» и оказывающий физиологическое воздействие на человека.

Однако секрет «ритуальных» алгоритмов – не в наборе определенных приемов или техник, а в логике их организации, позволяющей композитору индивидуально разворачивать тот или иной вектор звукового процесса. Суть этой логики – в движении от праструктур, обеспечивающих поток суггестивного воздействия на слушателя, к осмыслению и обнаружению на композиционном уровне режиссерских функций автора. Технически это, как правило, осуществляется за счет столкновения пластов с различной семантикой, принадлежащих к различным хронотопам (например, движение от архаики, дикости – к христианству или к другой «окультуренной» модели сознания). Тем самым разрывается непрерывность мифического правремени, обозначается факт косвенного присутствия человека в, казалось бы, неуправляемом звуковом потоке.

Таким образом, в лице крупных инструментальных жанров и опусов так называемого «ритуального направления» вырисовываются два модуса смещения мо-

дернизации (по отношению к архаической культуре) и архаизации (по отношению к современному индивидуалистическому сознанию). В первом случае (симфония) перед нами скорее некий архаизированный модерн, во втором («новый ритуал») – модернизированная архаика. И там, и здесь проявляется кризис европейского института драмы, заявляющий о себе переходом от драматической (гуманизированной) к символической (мифопоэтической) трактовке инструментальных тембров; от контраста и основанной на нем динамики изменений – к повтору и семантике самопогружения; от психологии драмы, переживаемой как высшая степень напряжения и как стресс, – к психологии ритуала, переживаемого как экстаз или транс. В то же время рефлексивное, аналитическое, подспудно драматическое начало как своеобразное ДНК европейского дискурса не исчезает вовсе, а лишь по-новому встраивается в художественно-мыслительное пространство искусства рубежа XX–XXI столетий.

#### Литература

1. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера: монография. – М.: Советский композитор, 1975. – 496 с.
2. Зайдель Е.Г. Авангардизм и интрореализм в музыке как два аспекта эстетики парадокса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1993. – 26 с.
3. Зотов А.Ф. Мировоззрение на рубеже тысячелетий // Вопросы философии. – 1989. – № 9. – С. 3–15.
4. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. – СПб.: Азбука, 2010. – 486 с.
5. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. – 1991. – № 10. – С. 41–47.



6. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – М., 1992. – 51 с.

7. Шнитке А.Г. Парадоксальность как черта музыкальной логики. Стравинский // И.Ф. Стравинский: статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 383–434.

8. Benoit J.-M. La revolution structurale. – Paris, 1980. – 112 p.

9. Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1. Aufsätze 1952–1962 zur theorie des komponierens. – Köln: DuMont Schauberg, 1963. – 259 p.

## ON NON-CLASSICAL VECTOR OF SEARCHES IN MUSIC OF THE XX–XXI CENTURIES

G.A. Demeshko

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

demeshkoga@mail.ru

The article studies cultural processes of immense complexity at the turn of the millennium on the example of academic musical practice. In Western philosophy this period is specifically described as 'a farewell to the era of New time'. The author emphasizes the dominant character of shocks and losses in modern culture and scarceness of positive, creative tendencies. In artwork it has resulted into open rejection of the foregoing tradition, at the basis of which there is an understanding of discrepancy between the traditional conceptual and technical framework and the demands of the modern age.

In the article the author attempts to single out, describe and evaluate a positive vector of searches in the sphere of musical art, confronting powerfully destructive tendencies of the era. It is shown that this vector appears at the intersection of mythological and reflective impulses of modern cultural self-consciousness. The author shows how close it is towards the phenomenon of 'non-classical rationalism' (M. Mamardashvili's term) and, basing on the concept of 'new mythologem', analyses the process of formation of adequate tools in art. Finally, on the example of different genre layers (symphony and 'new ritual') the non-classical patterns of the newest academic music are demonstrated.

The article defines the essence of the 'new mythologem' as a special *testing of classical rationalism by a new myth giving a new aesthetic result*. The variants of its artistic repetition unfold in different genre conditions. Kancheli's Symphony No. 4 is a mythopoetic allegorical novel containing genetic memory of classical drama-symphony in its 'intonational consciousness'. A different algorithm of mythologem connected to the author's understanding of a ritual element is formed in the scores of the 'new ritual' dramas. As a result, two modes of mixing modernization and archaization become apparent; they are: *archaic modern* (symphony) and *modern archais* ('new ritual').

**Keywords:** "non-classical rationalism", symphony, "new ritual", "new mythologem", reflective thinking, drama institute.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-3.2-127-136

### References

1. Barsova I.A. *Simfonii Gustava Malera* [Gustav Mahler's symphonies]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1975. 496 p.

2. Zaidel' E.G. *Avangardizm i introrealizm v muzyke kak dva aspekta estetiki paradoksa*. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniya [Avant-gardism and introrealism in music as two aspects of paradox

aesthetics. Author's abstract of PhD in Arts History]. Moscow, 1993. 26 p.

3. Zotov A.F. Mirovozzrenie na rubezhe tysiacheletii [Ideology at the turn of the century]. *Voprosy filosofii – Russian Studies in Philosophy*, 1989, no. 9, pp. 3–15. (In Russian)

4. Mamardashvili M.K. *Klassicheskii i neklassicheskii idealy ratsional'nosti* [Classical and non-classical ideals of rationality]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2010. 486 p.

5. Meletinskii E.M. Analiticheskaya psikhologiya i problema proiskhozhdeniya arkhетipicheskikh syuzhetov [Analytical psychology and the problem of mythos origin]. *Voprosy filosofii – Russian Studies in Philosophy*, 1991, no. 10, pp. 41–47. (In Russian)

6. Sokolov A.S. *Muzykal'naya kompozitsiya KhKh veka: dialektika tvorchestva*. Avtoref. diss. dokt.

iskusstvovedeniya [The XX century's musical composition. Author's abstract of Dr. in Arts History]. Moscow, 1992. 51 p.

7. Shnitke A.G. Paradoksal'nost' kak cherta muzykal'noi logiki. Stravinskii [Paradox as a feature of musical logics. Stravinsky]. *I.F. Stravinskii: stat'i i materialy* [Stravinsky. Articles and materials]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1973, pp. 383–434.

8. Benoist J.-M. *La revolution structurale*. Paris, 1980. 112 p.

9. Stockhausen K. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Bd. 1. *Aufsätze 1952–1962 zur theorie des komponierens*. Köln, DuMont Schauberg, 1963. 259 p.