



Научная статья

УДК 78.01

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.07>

Инвариант в музыкальном искусстве: эволюция научных представлений

Константин Михайлович Курленя

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
ул. Советская, д. 31, Новосибирск 630099, Российская Федерация
kurlenya78@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7447-5146>

Аннотация: В статье рассматривается онтологический статус инварианта в музыкальном искусстве. Бытийная разверстка инварианта зависит от масштабов художественных явлений, по отношению к которым ведутся его поиски. На примере трех влиятельных моделей инварианта музыки, представленных в трудах Э. Курта, Г. Шенкера и Ю. Н. Холопова, в статье дается анализ предельно обобщенного инварианта музыки. Инвариантные свойства пронизывают структуру музыкальной ткани и обеспечивают возможность восприятия музыки как осмысленного звучания в отличие от акустических явлений иного происхождения. Построение инварианта музыкального искусства требует учета иерархии масштабных уровней музыкального творчества, восприятия и мышления. С учетом этого требования выстраиваются динамические модели инварианта музыки, в которых инвариант на каждой последующей стадии обобщения его свойств не обнуляет своеобразие своих реализаций на прежних, локальных уровнях, но вбирает их особенности в свернутом виде. Таким образом, инвариант, сколь бы абстрактным он ни казался, удерживает наши представления о музыке в сфере реального и тяготеет не столько к интерпретации, сколько к верификации. А процедура верификации свойств инварианта всякий раз отсылает к поискам причинно-следственных связей, при помощи которых осуществляется отбор и консолидация автономных локальных структур с общими свойствами.

Ключевые слова: инвариант в музыке, Э. Курт, Г. Шенкер, Ю. Н. Холопов

Для цитирования: *Курленя К. М.* Инвариант в музыкальном искусстве: эволюция научных представлений // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 3 (сентябрь 2022). С. 584–601. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.07>.

MUSIC AND PHILOSOPHY

Research article

Invariant in the Musical Art: Evolution of Scientific Perceptions

Konstantin M. Kurlenya

Glinka Novosibirsk State Conservatory,
31 Sovetskaya St., Novosibirsk 630099, Russian Federation
kurlenya78@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7447-5146>

Abstract: The article deals with the ontological status of the invariant in the art of music. The existential layout of the invariant depends on the scale of artistic phenomena, in relation to which it is being searched for. On the example of three influential models of the invariant

of music presented in the works of E. Kurth, H. Schenker and Yu. N. Kholopov, the article provides an analysis of an extremely generalized invariant of music. Invariant properties permeate the structure of musical sound and provide the ability to perceive music as a meaningful sound, in contrast to acoustic phenomena of a different origin. The construction of the invariant of musical art requires taking into account the hierarchy of scale levels of musical creativity, perception and thinking. Taking into account this requirement, dynamic models of the music invariant are built, in which the invariant at each subsequent stage of generalization of its properties does not nullify the originality of its implementations at the previous, local levels, but absorbs their features in a collapsed form. Thus, the invariant, no matter how abstract it may seem, keeps our ideas about music in the realm of the real and gravitates not so much towards interpretation as towards verification. And the procedure for verifying the properties of an invariant every time refers to the search for cause-and-effect relationships, with the help of which the selection and consolidation of autonomous local structures with common properties is carried out.

Keywords: invariant in music, E. Kurth, H. Schenker, Yu. N. Kholopov

For citation: Kurlenya, Konstantin M. "Invariant in the Musical Art: Evolution of Scientific Perceptions." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 3 (September): 584–601. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.07>.

Тема инварианта проявляет себя чрезвычайно разнообразно и широко — как в сфере науки, так и в сфере искусства и искусствоведения. Одним из характерных «индикаторов» этой широты и универсальности является тот очевидный факт, что употребление термина «инвариант» зачастую вовсе не требует отсылки к энциклопедиям и толковым словарям. Предполагается, что любой современный человек хотя бы интуитивно понимает его суть. Отсюда — множественность и нестрогость толкований смыслов, вкладываемых в термин «инвариант». На сайте gifo.me приводятся различные словарные определения инварианта¹.

¹ ИНВАРИАНТ, а, м.

Толковый словарь Ожегова и Шведовой:

1. Величина, остающаяся неизменяемой при тех или иных преобразованиях (*спец.*).

2. В языковедении: единица, заключающая в себе все основные признаки своих конкретных реализаций. Семантический и. | прил. инвариантный, ая, ое.

Толковый словарь Ефремовой:

1. Неизменяющаяся, неизменная величина, единица.

2. Величина, остающаяся неизменной при определенных преобразованиях переменных (в математике).

3. Абстрактная структурная единица языка — фонема, морфема, лексема и т. п. — в отвлечении от ее конкретных реализаций (в лингвистике).

Большой энциклопедический словарь:

Абстрактная единица языка, обладающая совокупностью основных признаков всех ее конкретных реализаций и тем объединяющая их, напр., морфема по отношению к алломорфам.

Словарь лингвистических терминов Жеребило:

1. Математическое выражение или величина, остающаяся неизменной при различных преобразованиях, напр., при переходе из одной системы координат в другую.

2. Структурная единица языка — фонема, морфема лексема и др., — вне зависимости от ее конкретных реализаций.

Словарь лингвистических терминов Розенталя:

Структурная единица языка (фонема, морфема, лексема и т. д.) в отвлечении от ее конкретных реализаций.

Таким образом, несмотря на то что представления о чем-то неизменном и весьма существенном, объединяющем многообразные объекты по некоторому свойству или способности, проходят через всю человеческую историю, природа инвариантности по-прежнему изучена не полностью. Многовековые трудности с формализацией этих представлений непрерывно порождали множество противоречивых версий их толкования, пока, наконец, достижения в математике к середине XIX века не дали возможность их упорядочивания и научного абстрагирования в понятии «инвариант».

Термин *инвариант* был введен математиком Джеймсом Сильвестром в 1851 году в работе, посвященной преобразованию так называемого квадратичного полинома². Он получил исчерпывающее и точное определение, которое сегодня известно каждому школьнику: «*инвариант — это свойство некоторого класса (множества) математических объектов, остающееся неизменным при преобразованиях определенного типа*». Подчеркнем, инвариант — это не объект, не эталон и не образец, а именно *свойство*, присущее многим объектам. Соответственно, такие объекты с инвариантными свойствами создают некое множество — определенный класс родственных объектов.

Участвуя в построении классификаций, понятие инварианта активно внедряется в процедуры установления тождественности и различения объектов любой природы. Поэтому не будет преувеличением считать, что современная наука не мыслит развития знания без этого фундаментального понятия. Значит, *проблема инварианта оказывается вложенной в чрезвычайно разнообразную проблематику*. И раз уж понятие инварианта всегда сохраняет актуальность, стремление «схватить» его сущность в аналитических описаниях, как и в математических формулах, вполне естественно.

Математическая энциклопедия:

Отображение j рассматриваемой совокупности M математич. объектов, снабженной фиксированным отношением эквивалентности p , в другую совокупность N математич. объектов, постоянное на классах эквивалентности M по r (точнее: инвариант отношения эквивалентности p на M).

Толковый переводоведческий словарь:

1. Структурная единица языка (или эма) как элемент абстрактной системы языка в отвлечении от ее конкретных реализаций единиц в речи (или алло).
2. Выражение, остающееся неизменным при определенном преобразовании переменных, связанных с этим выражением.

Социологический словарь:

Выражение, число и т. п., связанное с к.-л. целостной совокупностью объектов, остающееся неизменным на всем протяжении их преобразований.

Толковый словарь Кузнецова:

1. *Спец.* Величина, остающаяся неизменяемой при различных преобразованиях.
2. *Лингв.* Языковая единица (фонема, морфема, лексема и т. п.), заключающая в себе все основные признаки своих конкретных реализаций.

Большой словарь иностранных слов:

Математическое выражение, остающееся неизменным при определенном преобразовании переменных, связанных с этим выражением, например при переходе от одной системы координат к другой.

Источник: <https://gufo.me/dict/ozhegov/инвариант> (дата обращения: 1 марта 2022 года).

² Квадратичный полином — это многочлен вида $ax^2 + bx + c$.

Прежде всего, обратим внимание на проблему онтологического статуса инварианта. Будучи свойством, присущим группе объектов, он безусловно обнаруживает свою материальность и конкретность. Например, свойство некоторых веществ оставаться жидкими в определенных диапазонах температуры и давления, несомненно, инвариантно. Оно неотделимо от этих веществ, а также имеет конкретные измеряемые параметры — вязкость, летучесть и т. п., — то есть оно материально. Однако, как утверждает В. М. Солнцев, «инвариант — это всегда абстракция, понятие, в котором отображены общие свойства класса объектов, присущие этому классу в данный отрезок времени. Инвариант не существует как отдельная конкретная вещь. <...> Инвариант — сокращенное название класса относительно однородных объектов» [5, 32]. Очевидно, что в данном утверждении не учитываются вполне реальные условия, когда инвариант претендует на то, чтобы одновременно быть абстракцией (понятием) и вполне конкретным свойством предметов материального мира. Значит, следует принять во внимание, что это свойство объективно и не сводимо к абстракции, даже если для его выявления необходимо прибегать к аналитическим процедурам, ведущим к высокой степени абстрагирования от исходных посылок. Вот почему в бытийном статусе инварианта находит отражение не только абстрактная суть самого понятия, но и никогда не исчезающая возможность его конкретной локализации в хотя бы одном неизменном свойстве, материальная природа которого может быть со всей определенностью найдена и установлена.

II. ИНВАРИАНТ КАК ПОРОЖДЕНИЕ СОЗНАНИЯ

Если согласиться с мнением В. М. Солнцева, то инвариант, будучи абстракцией, остается только лишь плодом человеческого сознания. Но откуда нам это известно? Ведь наблюдать наше сознание каким-либо образом со стороны — с помощью органов чувств или специальных приборов — нам не дано. Мы лишь можем утверждать, что сознание существует, проявляя себя в нашей способности к порождению мыслей. А порождение мысли обусловлено фундаментальным свойством сознания — способностью к различению, на основе которой наши ощущения преобразуются в интеллектуальные представления.

Однако недостаточно указать на способность сознания к различению как на его неотъемлемое свойство, образующее первичный ментальный опыт. Различение «запускает» бесконечный процесс деятельности сознания. Процедуры различения никогда не прерываются, они продолжаются даже в том случае, когда ранее осознанные различия уже позволяют обнаружить и сформулировать некую предметную область. Значит, способность к различению существует до того, как состоится первый опыт различения. Пока она не явлена субъектом в процедуре различения, она остается лишь потенциальным, еще не развернутым свойством его сознания, или — абсолютным выражением субъективного.

Напротив, то, что может быть названо условно «объективным», есть уже результат опыта различения — нечто твердо дифференцированное и, значит,

осмысленное и опознанное либо как тождественное, либо как различное. Конечно, состоявшийся опыт различения тоже располагается в сфере сознания субъекта, *однако он уже представляет собой результат, выделенный сознанием в особую предметную область и указывающий на нечто, этому сознанию внеположное.* Но, подчеркнем, тонкая грань между различением и различенным по-прежнему принадлежит к сфере опыта различения.

В дальнейшем та же процедура различения предметов и целых предметных областей *выделяет их из более широкого бытийного контекста.* Следовательно, различение формирует возможность избирательного отношения к бытийной разверстке, улавливаемой восприятием и запечатленной в нашей памяти. Такая избирательность означает некое предпочтение, в том числе и эстетическое. Следовательно, появляется возможность трансформации опыта различений в опыт идентификации объективного. Процедуры ранее выполненных различений фиксируют в сознании образ предмета и позволяют истолковать его как нечто «сформированное». Мы начинаем представлять предмет как идеальный набор его параметров и свойств. *Вот здесь и рождается представление, а затем оформляется понятие об инварианте как абстракции; инварианте как специфической идеальности.*

И снова мы возвращаемся к утверждению, что проблема инварианта оказывается вложенной в любую иную проблематику. Потому что, будучи неотъемлемым порождением нашего способа мыслить, инвариант становится инструментом упорядочивания и систематизации, то есть важной частью когнитивной стратегии, подтверждающей свою истинность в закономерностях материального мира.

III. КАК ПОЛУЧИТЬ ИНВАРИАНТ?

Если математика, программирование, лингвистика предоставляют современному исследователю широкий спектр точных методов построения и анализа инвариантов, то в искусстве по-прежнему доминируют эмпирические подходы, когда константность некоторых свойств, присущих заданному множеству художественных произведений, стилей, жанров выводится исключительно из опыта непосредственных наблюдений. Однако чем крупнее масштаб художественных явлений, на основе которых необходимо построить инвариант, *тем значительнее обобщены его структурные параметры и тем весомее выступают специфические константные свойства, стоящие за материальной конкретикой художественного произведения, но реализованные иначе, чем точное повторение структур или их фрагментов, принадлежащих одновременно множеству музыкальных произведений.*

На уровне одного или нескольких произведений поиски инварианта подчас напоминают простую и довольно рутинную операцию, когда искомые свойства неизменности легко получить, сопоставляя соответствующие художественные структуры и вычитая из них все имеющиеся различия. То, что остается после этих операций вычитания, как раз и обладает свойством неизменной

повторности, то есть является инвариантом, но лишь для данного множества объектов, среди которых и выявлялся инвариант.

Когда же требуется определить жанровые или стилевые инварианты, при- сущие большой и до конца не определенной группе произведений³, поиск инвариантных структур, идентичных для всех опусов, входящих в исходную группу, уже не даст столь очевидного результата. Но это не означает, что по- строение инварианта невозможно: его «местонахождение» смещается в об- ласть более широких обобщений. Например, в музыкальном искусстве этими обобщениями может стать сфера типовых ритмоинтонационных или тонально определенных формул, либо (в отсутствие тональности) — иных способов организации звукового потока, проявляющих себя в границах исходного мно- жества произведений, для которого необходимо найти инвариант. Причем, эти константные формулы в каждом из опусов получают индивидуальные и не совпадающие друг с другом звуковые воплощения, однако по-прежнему отчетливо опознаются как их общее неизменное свойство.

Наивысшим уровнем абстрагирования в практике построения инварианта сле- дует считать поиски предельных оснований художественной культуры и искусства в целом: «что есть творчество?», «что есть искусство?», «что есть музыка?» и т. п. Возьмем, к примеру, искусство музыкальное. Предельно обобщенные сущност- ные свойства музыки всегда остаются тем специфическим качеством организа- ции звукового потока, которое одно только и позволяет человеку отождествить некое звучание именно с музыкой, а не со случайными шумами или акустиче- скими явлениями иной, нехудожественной природы. Но в этом случае простое вычитание переменных индивидуальных свойств музыкальных произведений, стилей, жанров, композиционных техник, производимое эмпирически через анализ ограниченного количества опусов, будет непродуктивным. Необходим переход к иным методам поиска инварианта музыкального искусства в целом.

О поисках этих самых методов задумывались многие исследователи, но пре- жде чем перейти к рассмотрению некоторых инвариантов музыки, сошлемся на очень точное суждение Ю.Н. Холопова, связанное с невозможностью оста- новиться только лишь на простых эмпирических операциях вычитания всего изменчивого. Поставив задачу выявить неизменное в трех небольших сочинениях, намеренно выбранных по принципу предельной стилистической, историче- ской и структурной удаленности друг от друга⁴, исследователь задает вопрос

³ При такой постановке вопроса невозможно проанализировать абсолютно все опусы, относимые к данному конкретному стилю или жанру, либо установить раз и навсегда количе- ственные ограничения, необходимые для формирования первичного и одновременно исчерпы- вающего множества начальных объектов для построения инварианта. *Во всех подобных случаях приходится опираться на некий репрезентативный минимум исходных членов множества.* Следовательно, всегда остается возможность неполного учета каких-либо существенных па- раметров, важных для формулирования инварианта, поскольку они могут оказаться в опусах, не вошедших по тем или иным причинам в репрезентативную группу.

⁴ В статье «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» ис- следователь останавливается на Стихире седьмой Федора Крестьянина (XVI век), романсе П.И. Чайковского «Растворил я окно» (1887) и Концерте для девяти инструментов А. Веберна ор. 24 (1934; главная тема Первой части).

о поиске изменчивого и неизменного. «Что изменяется? Наличие и величина изменений очевидны и не нуждаются в доказательствах. <...> Несмотря на резкие различия гармонических структур, оказывается возможным сравнить их друг с другом. Следовательно, есть между ними то, что позволяет их сравнивать <...> Момент уравнивающий и обозначает общее, неизменяющееся в сравниваемых структурах» [6, 66]. Если принять во внимание различия исследуемых Холоповым пьес, то с первого взгляда очевидно, что поиск инварианта методом вычитания всего изменяемого из их звуковой ткани в данном случае нам не поможет, ибо вычесть придется практически все, что относится к «звуковому телу» этих произведений. Отсюда вывод, что их константные (инвариантные) признаки расположены за пределами конкретных акустических реализаций.

Переходя к неизменному, Холопов продолжает начатую цепь рассуждений: «Что не изменяется? *Хотя бы по одному тому, что все три произведения являются для нас музыкой*, возможно полагать само гармонически упорядоченное, музыкальное чем-то пребывающим во всех них, и в этом смысле — неизменным. Как получить это общее? Упрощенно говоря, взяв вновь⁵ вышеприведенные структуры и вычтя из них различия» [6, 67] (курсив мой. — К.К.). То есть принцип вычитания изменяемого не аннулируется при переходе с первичного уровня анализа звуковой материи произведений к более абстрактным аналитическим процедурам, а заново воспроизводится на каждом таком уровне. По существу, исследователь полагает априори, что все три сравниваемых образца, несмотря на радикальные акустические и системные различия, принадлежат именно музыке, и нам это каким-то образом уже известно и не подвергается сомнению. Но как «схватить» в строгих научных определениях это ускользающее неизменное, то самое «музыкальное»? Есть только один путь: абстрагироваться от всех различий, обнаруженных на предыдущем этапе сравнения опусов, и перейти на уровень с более высокой степенью абстракции — к сравнению качеств системности, то есть способов упорядочивания (гармонизации) элементов системы в процессе художественной деятельности. Еще раз отметим, что прежде, на уровне акустических свойств этой музыки, исследователь констатировал практически полное отсутствие неизменности: «Главное различие, обозначающее изменяющееся в сравниваемых структурах, заключается в полном (или почти полном) несовпадении звуковых компонентов, входящих в состав соответствующих систем» [6, 66].

Анализируя в своей статье изменяемое и неизменное, Холопов избегает понятия «инвариант». Возможно, причина кроется в том, что даже предельно обобщенные свойства неизменного в музыкальном искусстве с трудом поддаются формализации и не уместаются в границах раз и навсегда сформулированного понятия неизменности. В таком контексте представляется логичным и естественным переход к более широкому определению инвариантности в музыке — как динамическому соотношению изменяемого и неизменного.

⁵ Ключевое слово в данном случае — «вновь» (примеч. К. К.).

Поэтому исследователь указывает, что при переходе с одного, более близкого к звуковой конкретике уровня поисков неизменного на уровень с более высоким абстрагированием от конкретного звучания *сама картина неизменного также преобразуется и выступает уже не в качестве элементов акустически воспринимаемых структур, а в качестве константных принципов организации музыкального высказывания.*

IV. ИНВАРИАНТ И КУЛЬТУРА

В инвариантах мировой культуры сконцентрирована наивысшая, предельная, поистине драматическая альтернатива между добром и злом, жизнью и смертью, страданием и благодеянием, обращенная к каждому человеку лично. И не просто альтернатива, а некоторое нравственное побуждение, заставляющее любого индивида сделать выбор, от которого невозможно уклониться. Именно это властное требование самоопределения возвышает культуру до уровня священных основ человеческого бытия, в чем и раскрывается ее непреходящая ценность. Следовательно, важнейшие инварианты культуры первоначально интерпретируются, как если бы они были представлены человеку свыше. Но в дальнейшем они начинают «осваиваться» в пространстве культуры, восприниматься как дело рук человеческих, как нечто сотворенное.

Так, наиболее известным инвариантом античной культуры явилось нравственное оправдание первопреступления и вытекающей из него необходимости вины и страдания. Однако совершение этого первопреступления только и может стать началом человеческой цивилизации: кража Прометеем огня у богов. Данный инвариант получает соответствующие воплощения в античной трагедии, мифотворчестве, эпосе.

Новым инвариантом, положившим начало культуре иного типа, становится идея спасения человечества через искупительную жертву Бога, взявшего на себя все грехи людского мира и тем самым обрекшего себя, невинного, на страдания, чем и «перезапустившего» ход истории, обновившего вектор развития цивилизации и культуры. И вновь инвариант реализуется в бесчисленных вариациях общей фабулы о герое-спасителе, готовом ради высшего блага на самоотречение и самопожертвование.

Позднее на роль инварианта начинает претендовать желание человека занять место Бога и провозглашение его смерти: Бог умер, значит, все дозволено! И этот лозунг должен инициировать построение царства божьего на земле без участия Бога, усилиями одного лишь человека, не считающегося ни с какими жертвами и страданиями. Снова мировая культура пополняется соответствующими сюжетными реализациями общего смыслового инварианта...

В философии искусства и искусствознании не раз предпринимались попытки определить и даже дифференцировать инварианты определенных видов и родов искусства, конкретной исторической эпохи, жанра. Вот лишь наиболее показательные примеры.

Исследуя античное мифологическое наследие, Я.Э. Голосовкер [3] ставит целью анализ не единичного мифа и не различных мифов как единичных текстов, но каждой известной совокупности мифологических текстов, опирающихся на общую фабулу. При такой постановке вопроса фабула мифа как раз и совпадает с его общим смысловым инвариантом, который теми или иными своими границами проявляется в любой сюжетной версии этого мифа, при всех возможных вариативных изменениях, присущих каждой конкретной ее художественной реализации. Подобная «модернизация» фабулы-инварианта может быть вызвана как обновлением сюжетной канвы, включая имена персонажей и культурно-исторический фон, так и глубинным пересмотром ее философской и этической интерпретации. Таким образом, миф сохраняет свой инвариант, обновляя его через экстраполяцию архаичной мифологической фабулы на иные культурные и исторические контексты.

Выстраивая последовательность таких обновлений мифологической фабулы, мы обнаружим определенный порядок в движении человеческой мысли относительно сути данного мифа, точнее, его смыслового инварианта. Таким способом можно воссоздать этапы становления мифологических персонажей и скрытых за ними психологических мотивов и нравственных решений. И это будет не галерея автономных мифов, но эволюция одного-единственного мифа, взятая во всей совокупности его интерпретаций. Значит, для изучения глубинных инвариантов в культуре необходимо отнюдь не «точечное» приложение усилий, сконцентрированных на отдельном художественном произведении, но гораздо более широкая аналитическая работа.

Еще один красноречивый пример — определение художественного стиля, предложенное Гегелем: «Стилем обозначается здесь такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам» [2, 305]. Очевидно, что понятие стиля в данном случае выступает синонимом инварианта художественности, относимого к весьма обширной группе произведений искусства. И, что более важно, *Гегель определяет это инвариантное качество художественности через его детерминанты*, а не через констатацию частных случаев его проявления, которые мы без труда находим в созерцании произведений искусства. То есть подлинный инвариант художественного произведения формируется как сплав трех принципов отображения действительности: наивысшие критерии мастерства и техники преобразования материала искусства в художественную форму, исторически сформировавшиеся требования к пониманию эстетических и жанровых параметров соответствующего вида искусства, законы изображения средствами искусства воплощаемого предмета или образа.

Из всего сказанного можно заключить, что философская и искусствоведческая мысль, направленная на уточнение смыслового потенциала категории «инвариант», продвигалась разными путями. С одной стороны, категория «инвариант» оказывается эффективным инструментом обобщения важнейших содержательных парадигм культуры. Но не менее эффективно ее применение

с целью изучения смыслопорождающих инициатив, «запускающих» процессы художественного освоения исходных инвариантов в материале искусства.

Подтверждением этому выводу может служить широко распространенный метод сравнительно-исторического анализа, положенный в основу различных школ так называемого сравнительного литературоведения (оно же — «литературоведческая компаративистика», «*vergleichende Literaturgeschichte*» и др.). В России родоначальником сравнительно-исторического метода в литературоведении считается А.Н. Веселовский (1836–1906), далее метод получил многостороннее развитие в работах В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада, М.П. Алексеева и ряда других авторов. Особо отметим роль Н.И. Конрада (1891–1970), который, исследуя процессы так называемых «проникновений» литературных текстов в иноязычные культурные среды, внес существенный вклад в понимание эволюции сюжетных и иных литературных инвариантов, функционирующих в мировом литературном процессе. Им и его последователями была основана и развита теория международных литературных связей, в которой не только упорядочено положение национальных литературных школ в широком международном контексте, но и сформулированы так называемые типологические схождения, которые на поверку оказываются наиболее масштабными и универсальными смысловыми инвариантами мировой литературы.

V. ИНВАРИАНТ И МУЗЫКА

Стремление дать ответ на вопрос «что есть музыка?» не оставляет человечество с тех пор, как музыка вошла в его жизнь. Ее суть пытались выразить и музыканты, и философы, и религиозные деятели, и политики — одним словом, люди самых разных взглядов, эстетических предпочтений, художественного и жизненного опыта. Однако, сколько бы ни было предложено толкований и объяснений, тайна музыки во все времена оставалась несказуемой, а ее определения как вида искусства — неполными и недостаточными. Особое свойство музыки — восприниматься и опознаваться человеческим сознанием именно как музыка — обладает постоянством и неизменностью, несмотря на все разнообразие акустических реализаций музыкальных замыслов в конкретных произведениях. Следовательно, речь идет об ускользающем от окончательных формулировок, предельно обобщенном, но от этого не менее реальном *инварианте музыкального искусства*. Этот фундаментальный вопрос касается самого сокровенного — осмысления пределов музыки как художественной деятельности; как явления, относимого к сфере культуры.

Остановимся на трех наиболее известных разработках инварианта музыки, имеющих разные теоретические обоснования. Автором одной из них является швейцарский музыковед и музыкальный психолог Эрнст Курт. В его широко известной монографии «Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера» тема инварианта музыки оказывается поистине сквозной,

хотя сам термин «инвариант» не используется, да и заявленные цели работы лежат в области несколько иной проблематики. Тем не менее представление о единых основах музыкального искусства формулируется достаточно определенно. Вот некоторые цитаты: «То, что обычно называют музыкой, в действительности есть лишь ее отзвук, а точнее могло бы быть определено как трепет отзвучавшего. Ибо там, где начинается возбуждение чувств, вызываемое звуками, глубокое внутреннее волнение музыки уже приближается к своему спаду. Ее истинным, первоначальным, движущим и формирующим содержанием является развитие психических напряжений, и музыка лишь передает его в чувственной форме, в которой она доносится до слуха. <...> Энергии превращаются в чувственно воспринимаемые чудеса созвучий, подобно тому как воля к жизни переходит в картину мироздания. И только на самой поверхности музыка звучит» [4, 15].

Усматривая первоисточник музыки в психических напряжениях, которые по не называемым в работе причинам материализуются в звуках, Курт утверждает, что главным содержанием музыки является психическая энергия, как бы проецирующая саму себя на обширную область потенциальных, ждущих своего часа звуковых процессов, всегда готовых к бытийной разверстке под воздействием этой самой энергии. Но тогда эта энергия — чистая и первоначально лишенная звучания — как раз и претендует на роль инварианта музыки. Именно психическая энергия — это та константа, которая инициирует, порождает музыку, какой бы она в итоге ни оказалась. Значит, главное, что для каждого субъекта отличает музыку от не-музыки — например, природных шумов, — это способность безошибочно определить ее энергетическую, психическую *человеческую* природу. Если принять такую точку зрения, то каждый субъект безошибочно идентифицирует воспринимаемые им звучания как музыкальные или немзыкальные только потому, что способен каким-то образом отличить творческую психическую энергию человека от энергий другого рода и происхождения.

Далее Курт настаивает на том, что главная задача музыкально-теоретических исследований, во всяком случае в сфере музыкальной психологии, как раз и состоит в обнаружении присущих человеку механизмов сублимации этой психической энергии в потоки музыкального звучания. Он пишет: «Понимание музыки как бы заслонено звуками. Теория же потеряла способность слышать то неслышимое, что скрывается за ними, и тем самым охватывать основные процессы, которые только просвечивают сквозь звуки и аккорды. <...> Теория не должна разрушать заложенное в музыке волшебство бессознательного, она должна его постичь. Рядом с таким действием внутренних сил чувственно-звуковые явления воспринимаются лишь как игра, которая заглушает внутренний демонизм музыки, сдерживая его и отесняя к глубинам. Великое безмолвие их бездн скрывает всю грозную силу музыкальных напряжений. Здесь же коренится и то, чего, в сущности, ищет всякая, и прежде всего, романтическая тоска в музыке. *Звучание мертво; то, что живет в нем, это воля к звучанию*» ([4, 17]; курсив мой. — К. К.). Таким образом, на роль инварианта музыки в данном случае

претендует таинственная психическая энергия, именуемая волей к звучанию, — совершенно в духе воззрений Шопенгауэра.

В последнем абзаце своей книги Курт еще раз заостряет внимание на загадочных инвариантных свойствах психической энергии быть выражением творческого начала в человеке и тем самым порождать музыку: «Романтики чувствовали, что психические энергии повсюду, где они воспринимаются нашим сознанием, создают в нашем ощущении впечатление действия сил. <...> В музыке господствует стремление к движению, независимое от разрешения в физическом действии. Это переживание воли к движению. Если важнейшие задачи будущего заключаются в исследовании этих подсознательных напряжений, в которых, собственно, и заложены корни музыкальной психологии, то первый путь к этому определяется их познанием в музыкальных явлениях с учетом особенностей стиля и эпохи. Основные вопросы о сущности указанных психологических процессов встают непосредственно вслед за этим. Все они концентрируются вокруг простейшей, но и величайшей загадки музыковедческого исследования: что такое музыка?» [4, 525].

Итак, инвариант как проекция воли на звуковую материю. Чрезвычайно расширительно и неопределенно. Можно лишь достраивать метафоры, описывающие эту загадочную энергию (волю) в зависимости от того, в какие звучания она материализовалась. Но вскрыть суть этого эмоционального и умственного напряжения, объяснить причины, по которым оно реализовало себя именно в звуках, а не в каких-либо иных проявлениях, измерить каким-либо образом потенциал этой энергии Курт не в состоянии. Он, безусловно вносит весомый вклад в постановку проблемы инварианта в музыке, но путей ее решения не предлагает, считая, что это — дело будущего.

Австрийский музыковед **Генрих Шенкер** сделал следующий шаг в осмыслении проблемы инварианта, представив его совершенно иначе, чем названное Э. Куртом, но сущностно неопределенное основание теории (воля, психическая энергия). В понимании Г. Шенкера инвариант представляет собой стабильную конструктивную основу, способную порождать многочисленные развернутые индивидуальные художественные воплощения. Еще одним существенным отличием его трактовки инварианта следует назвать требование стилевых ограничений. Шенкер ищет инвариант не в области универсальных предпосылок, необходимых для реализации воли к музыкальному самовыражению во все времена, а совсем в иных ракурсах — как исторически определенную системообразующую основу музыки тонально-гармонической эпохи.

Теория Шенкера, — пишет Н. О. Власова, — «претендует на охват целого двухвекового периода европейской музыкальной истории, связанного с расцветом тональности (предмет внимания Шенкера — австро-немецкая музыка от Баха и Генделя до Брамса, а также сочинения Шопена и Доменико Скарлатти), и стремится обнаружить некие самые глубокие основы творчества, объединяющие всех мастеров этой эпохи» [1, 86]. И далее исследователь формулирует понятие шенкеревского инварианта музыки: «Согласно теории Шенкера, в основе любого сочинения XVIII–XIX веков, достойного

называться произведением музыкального искусства, *лежит первичная структура, представляющая собой контрапунктическое сочетание поступенно нисходящей линии в верхнем голосе и хода I–V–I в басу (Шенкер называет такой ход «басовым арпеджированием», “Babbrechung”). Нисходящий верхний голос, который может начинаться от III, V или I (=VIII) ступени и в конце концов обязательно приходит к I, получает название “первичная линия”* ([1, 88]; курсив мой. — К. К.).

И наконец, окончательное обоснование структура инварианта получает в следующих утверждениях: «Это сочетание — глубинная модель, подспудно управляющая всем развитием произведения от начала до конца, обеспечивающая его единство, придающая высший смысл всем происходящим в нем событиям, сколь бы случайными они поначалу ни казались. <...> “Первичная линия означает не просто единство отдельного произведения, она означает единство искусства вообще”, — утверждает Шенкер. Где нет первичной линии — там нет искусства. Идея всеприсутствия *Urglinie* и *Ursatz* нашла выражение в латинском изречении, ставшем motto “Строгого письма”: *semper idem sed non eodem modo* — все время то же, но по-другому» ([1, 89]; курсив мой. — К. К.).

Шенкер представляет музыкальное произведение как иерархическую структуру, включающую множество «слоев». И если «снимать» эти слои один за другим, то можно достичь некоей сердцевины, которая и есть центр всей многослойной конструкции. Внутри же самого центра дальнейшее расслоение оказывается невозможным. И еще эта первичная структура остается тем общим «геномом» многочисленных музыкальных произведений, который сохраняет свое постоянство независимо от того, насколько в процессах творческого варьирования «отступают» от него наслаивающиеся уровни музыкальной композиции. Собственно, этим и объясняется тот факт, что шенкеровский анализ — всегда редукция, то есть «снятие» или «удаление» индивидуальных внешних слоев конструкции ради достижения первичной структуры — инварианта.

Отмеченная особенность шенкеровского анализа нередко вызывает упреки в том, что исследователь без колебаний жертвовал всеми индивидуальными композиционными решениями, располагающимися во внешних слоях анализируемых музыкальных опусов. Он без устали ревизовал систему выразительных средств музыки на предмет первичной структуры, которая, будучи взята сама по себе, всегда образует один и тот же автентический оборот с нисходящей мелодической линией. Но все дело в том, что Шенкер анализировал не оригинальность музыкального языка и не выразительные свойства музыкального тематизма, зачастую вообще обходя вопросы тематической организации произведения. *Его цель — изучение парадоксального и непостижимого свойства первичной структуры — инварианта: во всех контекстах оставаться самим собой.* Его анализ устремлен в смысловую суть инварианта. Приняв такую аналитическую логику Шенкера, можно допустить, что процессы преломления и распыления инварианта во внешних слоях структуры музыкального целого образуют лишь необходимый смысловой контекст.

Ю. Н. Холопов формулирует и исследует свойства инварианта гораздо масштабнее — и в структурном, и в историческом, и в философско-эстетическом аспектах. Но для этого идеальное представление об инварианте необходимо систематически сравнивать со все более разнообразными версиями его звукового воплощения в музыке разных эпох. И если переместить изучение инварианта в эту новую, значительно более глобальную систему координат, то принципиально меняется и осознание возможных уровней обобщения, касающихся исконных смыслов музыкального искусства. В центре научного поиска оказывается не только константное ядро инварианта, но и его эволюционные изменения в музыке различных исторических эпох. Эта новая система исследовательских координат выносится Холоповым в название статьи: «Изменяемое и неизменное в эволюции музыкального мышления» [6].

Итак, *именно изменяемое и неизменное, а не поиски только лишь неизменно-*го: по Холопову инвариант — это не столько конкретный звуковой объект, хотя его можно представить таковым при определенных условиях, как у Шенкера. Это не совокупность константных свойств, на все времена присущих нашему идеальному представлению об инварианте. Это многоуровневая и находящаяся в постоянном движении система художественных и структурных обобщений музыкального искусства, где уровни обобщения определяются процедурой непрерывного восхождения от начальной индивидуальной звуковой конкретики музыкальных произведений ко все более удаляющимся от них проявлениям общих внутренних закономерностей музыкального языка и связанного с ним развития художественной идеи.

Далее движение к инварианту устремляется к еще более абстрактным сущностям и понятиям, пока наконец все они не сойдутся в наиболее абстрактной смысловой «точке» — созерцании исконного свойства человеческого сознания тем или иным образом различать, дифференцировать музыкальное сущее. Причем каждый новый шаг к обобщениям более высокого порядка последовательно поглощает детали, которые на предыдущем этапе воспринимались как неотъемлемые части инварианта. Следовательно, будучи изъято из системы координат «изменяемое — неизменное», восприятие инварианта неизбежно будет утрачивать музыкальную специфику, последовательно мигрируя из сферы музыкальной аналитики в область философии искусства, психологии восприятия и далее — в сферу предельных оснований человеческого мышления.

Исходя из вышеизложенного, можно заключить: Холопов полагает, что *смысл анализа инварианта музыкального искусства состоит отнюдь не в том, чтобы вывести рассуждения об инварианте на уровень абстракций, далеких от музыки, но в том, чтобы зафиксировать инвариант (неизменное) именно в его в оппозиции к изменяемому*. А эта оппозиция изменяемого и неизменного по-разному проявляет себя на тех уровнях, где сконцентрированы музыкальные свойства инварианта. И вот эта разница требует признания двух аспектов, которые дают надежду сформировать интегральные контуры инварианта музыки.

Первый — это опора на конвенциональные представления о том, что является музыкой: «Таким образом, наше представление о том, что есть музыка,

а что — немзыка, отчасти регулирует наше ощущение изменяемого и неизменного» [6, 69], — коллективный субъективный аспект.

Второй — объективный, рационально обосновывающий аспект, перетекающий в формулировку инварианта музыки: «Итак, наиболее неизменным оказался комплекс логических категорий музыкального мышления <...> Совокупность всех категорий и аспектов, в которых воплощается музыкально-логическое начало, мы можем обобщенно называть музыкальным логосом. Таким образом, музыкальный логос есть сам смысл музыки как таковой, то есть не смысл чего-либо отдельного или конкретного, например данного произведения, а смысл всякой музыки или всякого произведения вообще» ([6, 70]; курсив мой. — К. К.).

Затронем еще некоторые принципиальные моменты, выделяемые Холоповым в качестве специфических качественных характеристик, неизменно сопутствующих анализу инварианта музыки и инварианта вообще. Хотя исследователь относит эти характеристики к области изменяемого, к сфере ценностей, которая по определению не отличается постоянством, всё, о чем он пишет, в полной мере касается и константных параметров культуры, искусства и музыки как его части: «высказывания, правильно схватывающие суть вещей в отношении ценности, качества произведения, страдают следующими четырьмя недостатками: 1) непередаемостью (художественного видения) в понятиях; 2) неконкретностью, чрезмерной обобщенностью; 3) недостаточностью, неполнотой (часть подразумеваемого, но не высказываемого целого); 4) скрытой тавтологичностью» [6, 87].

В самом деле, суждение об инварианте всегда остается незавершенным, поскольку элемент несказуемого обязательно остается: при переходе к сути инварианта на более высоком уровне обобщения, в нем «свертываются» прежде различные свойства и появляются новые. В итоге вся совокупность свойств инварианта не может быть передана в полной мере, формулировки остаются размытыми, а абсолютная конкретизация его характеристик — недостижимой. И наконец, попытки толкования инварианта лишь в плоскости единственного уровня обобщений (вычленение неизменного в исторически и стилистически ограниченной «нише», где располагается некоторое множество произведений музыкального искусства) приводят к той самой скрытой тавтологичности, которую Шенкер определил латинским девизом *semper idem sed non eodem modo*⁶.

В результате, по мысли Холопова, структура инварианта реализуется в единстве двух оппозиционных отношений: *неизменного* (инварианта) и *изменяемого*

⁶ Эта фраза происходит от латинского крылатого выражения «semper idem» — «всегда один и тот же (одно и то же)», имеющего источником высказывание Цицерона из трактата «Об обязанностях»: «Ut adversas res, sic secundas immoderate ferre levitatis est: praeclaraque est aequabilitas in omni vita et idem semper vultus eademque frons» (I, 26, 90). В переводе В. О. Горенштейна: «Ибо проявлять неумеренность как в дни несчастий, так и в дни счастья — признак ничтожности. Самая прекрасная черта во всех случаях жизни — ровный характер, всегда одно и то же выражение лица и одно и то же чело» [7, 81].

(возможностей реализации неизменного в музыкальном произведении): «1. В отношении музыки-произведения: единство логоса (как логически упорядоченной, математически выразимой, строгой иерархии структуры) и чувственного, эстетического переживания. 2. В отношении музыки-истории: единство логоса (как «разума того, что есть») и его временного — исторического — развертывания, то есть, в сущности, единство логического и исторического» [6, 102].

Таким образом, Холопов обосновывает и выстраивает системно организованную динамическую модель инварианта музыки, в которой инвариант на более высокой стадии его обобщения не обнуляет своеобразие своих реализаций на прежних, локальных уровнях, но вбирает их особенности в свернутом виде, подобно тому как геном допускает громадное количество своих конечных биологических воплощений, которые присутствуют в нем лишь потенциально, однако не могут быть предъявлены иначе, чем через сложные процессы роста и становления в конкретных организмах. Благодаря своей научной позиции, Холопову удается удержать инвариант в области художественного сознания и, еще точнее, в сфере музыкального мышления, не позволяя ему «соскользнуть» в область высших абстракций, где специфика художественного учитывается лишь в виде допущения.

В контексте постструктуралистских и постмодернистских дискурсов поиски инварианта в музыке — это движение в глубь референциального поля, в котором наше сознание идентифицирует нечто музыкальное. Однако инвариант функционирует не только в сфере дискурсивного мышления. Если принять во внимание мысль Холопова о наличии в человеческом сознании представления о том, «что есть музыка, а что — немзыка» — представлении абсолютно реальном, но до конца не выраженном ни на одном языке, — то можно предположить, что инвариант обладает еще и чертами глубинного объекта внеязыковой действительности, то есть является частью реальности, полностью не охваченной рациональным познанием. Из этого следует, что для определения инварианта порой необходимо оперировать принципиально ненаблюдаемыми величинами, относящимися к деятельности сознания. Отсюда вывод: *инвариант тем или иным образом удерживает наши представления о музыке в сфере реального и тяготеет не столько к интерпретации, сколько к верификации*, что, в свою очередь, снова и снова отсылает к поискам его особых параметров, при помощи которых осуществляется отбор и консолидация автономных локальных структур с одним или несколькими общими свойствами.

Наступление эры постмодернизма сформировало новые ракурсы в проблематике, связанной с поиском и анализом инвариантов в искусстве. Они получили значительные импульсы к развитию главным образом в области лингвистики, поэтому несколько заслонили, хотя и не заменили концепцию инварианта, которую мы находим у Ю. Н. Холопова. Важным дополнением стала мысль о возможности рассматривать инвариант в качестве основания категории причинности, обусловливающей как типологическое родство, так и индивидуальное многообразие художественных объектов. Но поиск инварианта на иерархически соотносимых

масштабных уровнях организации музыкального творчества, восприятия и мышления — то общее, что объединяет все известные стратегии его обнаружения даже в тех случаях, когда область предельных инвариантных свойств пытаются искать в различных бытийных и понятийных сферах. Относятся ли они к структурам самой музыки или к деятельности человеческого сознания, воспринимающего и интерпретирующего ее смыслы, потребность в многоуровневой стратегии поиска инвариантов остается неизменной.

Использованная литература

1. *Власова Н. О.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Искусство музыки. Теория и история. 2012. № 6. С. 86–102.
2. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. I / пер. с нем. Б. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. Мих. Лифшица. М.: Искусство, 1968. XVI, 312 с.
3. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М.: Наука, 1987. 217 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
4. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
5. *Солнцев В. М.* Вариативность как общее свойство языковой системы // Вопросы языкознания. 1984. № 2. С. 31–42.
6. *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке / сост. А. М. Гольцман, под общ. ред. М. Е. Тараканова. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104.
7. *Цицерон Марк Туллий.* О старости. О дружбе. Об обязанностях / пер. с лат. В. О. Горенштейна; издание подготовили В. О. Горенштейн, М. Е. Грабарь-Пассек и С. Л. Утченко. М.: Наука, 1974. (Литературные памятники).

Получено: 2 апреля 2022 года

Принято к публикации: 3 августа 2022 года

Об авторе:

Константин Михайлович Курленя — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

References

1. Vlasova, Natalia O. 2012. "Genrikh Shenker i ego analiticheskaya teoriya [Heinrich Schenker and His Theory of Analysis]." *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History], no. 6, 86–102. (In Russian).
2. Hegel, Georg W. F. 1968. *Estetika* [Aesthetics], vol. 1, translated by Boris G. Stolpner, edited and with Forward by Mikhail A. Lifshits. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

3. Golosovker, Yakov E. 1987. *Logika mifa* [Logics of Myth]. Studies in Folklore and Mythology of the East. Moscow: Nauka. (In Russian).
4. Kurth, Ernst. 1975. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v "Tristane" Vagnera* [Romantic Harmony and Its Crisis in Wagner's "Tristan"]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
5. Solntsev, Vadim M. 1984. "Variativnost' kak obshchee svoystvo yazykovoy sistemy [Variability as a General Property of Language System]." *Voprosy yazykoznaniiya* [Topics in the Study of Language], no. 2, 31–42. (In Russian).
6. Kholopov, Yury N. 1982. "Izmenyayushcheesya i neizmennoe v evolyutsii muzykal'nogo myshleniya [Changeable and Unchangeable in the Evolution of Musical Thinking]." In *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoy muzyke* [Problems of Tradition and Novation in Contemporary Music], compiled by Abram M. Gol'tsman, edited by Mikhail E. Tarakanov, 52–104. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
7. Cicero, Marcus Tullius. 1974. *On Old Age. On Friendship. On Duties*. Translated by Viktor O. Gorenshteyn, edition prepared by Viktor O. Gorenshteyn, Maria E. Grabar'-Passek, and Sergey L. Utchenko. Literary Monuments. Moscow: Nauka. (In Russian).

Received: April 2, 2022

Accepted: August 3, 2022

Author's information:

Konstantin M. Kurlenya — Doctor Habil. (Art Criticism), Full Professor at the Music Theory Subdepartment, Glinka Novosibirsk State Conservatory