

*Константин ЗЕНКИН*

## **ИНФОРМАЦИОННАЯ СИММЕТРИЯ В МУЗЫКЕ: МЕЖДУ ГЛУБИНОЙ И ПОВЕРХНОСТНОСТЬЮ**

### **Информация и специфика художественного сообщения**

В статье «Смысл и информация» В. В. Медушевский, дискутируя с А. Энфиаджяном, говорит о месте информации в искусстве и в бытии и о ее роли «инструмента» в отношении духовных явлений. Сопоставление двух понятий в названии статьи Медушевского призвано подчеркнуть первичность первого — «смысла» и сугубо инструментальную, вторичную роль второго — «информации»: «...информация — не исчерпывающее понятие. За ее пределами остается главное — самобытие» [11: 3]. Поводом для дискуссии стал вопрос, поставленный Энфиаджяном и квалифицированный им как «ключевой»: «Могут ли приносить в музыку эти [музыкально-цифровые] технологии какую-либо духовность?» [17]. К этому вопросу мы вернемся позже; пока же отметим, что дискуссия уважаемых коллег имела скорее публицистический, нежели научный характер.

Да, в искусстве информация как таковая — вовсе не самое главное, и, как мы увидим, ценность художественного произведения отнюдь не прямо пропорциональна количеству информации, которую оно несет. Либо же под «художественной информацией» необходимо понимать нечто специфическое, не вполне совпадающее с обычным, общепринятым понятием информации.

В то же время, коль скоро искусство включает в себя такие неизбежные составляющие, как язык, техника и, что особенно важно в свете нашей темы, текст, то отказаться от анализа столь значительной стороны художественного смысла, как информация, вряд ли было бы правильно. Начиная с несколько наивных изысканий А. А. Моля [13] существует немало искусствоведческих работ, оперирующих этим понятием. К понятию информации более результативно прибегал Ю. М. Лотман — один из крупнейших ученых-гуманитариев советской эпохи, представитель тартуско-московской семиотической

школы; именно ему принадлежит термин «искусствоведение». Специальное внимание проблеме «информация и искусство» посвятили свои труды Г. А. Голицын [5], В. М. Петров [14] и ряд других ученых, глубоко понимающих суть и специфику художественного творчества.

Проблема информации имеет свои особенности применительно к различным видам искусства. Например, совершенно очевидно, что произведения живописи, скульптуры, литературы, театра (включая оперу и балет) и кино сообщают определенную нехудожественную информацию о современной жизни или об истории. Конечно, вовсе не эти сведения являются специфически художественной информацией, хотя они также входят в текст, в художественную форму и, так сказать, приобщаются к искусству. Но всё же картины и романы пишут не только ради тех или иных сведений (а если только ради них — то это не настоящее искусство). Художник дает свое видение мира и человека, которое он внедряет в сознание зрителя (читателя, слушателя) в качестве программы преобразования личности: это и есть настоящая задача подлинного искусства, поэтому художественное произведение должно давать информацию главным образом о такой программе.

Условимся называть художественной информацией всё то, что содержится в тексте и что воспринимает слушатель (читатель, зритель), независимо от степени понятности текста. Отсюда очевидно, что специфически художественная информация существенно отличается от информации в привычном смысле, поскольку не сводится к передаче определенных однозначных смыслов. Художественный текст всегда балансирует на грани информации и энтропии. Предварительно можно сформулировать ряд положений:'

- информация, содержащаяся в искусстве, касается прежде всего содержания самого искусства (художественная информация), и лишь факультативно — жизненной реальности вне искусства. Данное положение доводится до своего максимума в музыке, которая практически ничего не сообщает нам о жизни;

- источником художественной информации является всё произведение в целом: картина, статуя, роман, симфония и т. д.;

- предыдущий тезис, применительно к произведениям, развертывающимся во времени (литература, театр, кино, музыка), дополняется следующим: целостное содержание произведения раскрывается постепенно, и самим процессом восприятия управляют определенные закономерности передачи информации; здесь становятся актуальными такие понятия, как вероятность, неопределенность, избыточность и т. д.;

- единый процесс передачи художественной информации имеет две стороны: с одной стороны, это информация о событиях художественного мира произведения, о его

содержании — «материале», «образах», «идеях»; с другой стороны, это информация, предоставляемая самой структурой произведения, то есть информация художественной структуры о себе самой — о языке, грамматике, логических связях, композиции; используя выражение Ю. М. Лотмана, «информация о коде» [10: 238];

- художественная информация является «порождающей» в отношении той информации, которую в итоге восприятия произведения получит зритель (читатель, слушатель).

На последнее из приведенных положений всегда обращал особое внимание Ю. М. Лотман. Ученый пишет о таких видах информации, для которых главное — не передача сведений, а именно возбуждение творческой активности. Более того, Лотман рассматривает два вида передачи информации, в которых собственно объем сведений не увеличивается.

Один из них — передача по каналу «Я—Я», в которой «речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице» [8: 36]. В этом случае «текст несет тройные значения: первичные — общеязыковые, вторичные — возникающие за счет синтагматической переорганизации текста и сопротивления первичных единиц, и третьей ступени — за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней — от наиболее общих до предельно личных» [8: 35]. Тут же Лотман делает важный вывод: «Нет необходимости доказывать, что описанный нами механизм одновременно может быть представлен и как характеристика процессов, лежащих в основе поэтического творчества» [там же].

Другому виду передачи уже известной информации Лотман посвящает работу «Каноническое искусство как информационный парадокс» [9]. Под каноническим искусством понимается искусство, основанное на «эстетике тождества» и не претендующее на новизну. Сила и выразительность ритуальных форм искусства заключается в их постоянной повторяемости в неизменном виде. К эстетике тождества Лотман относит средневековое искусство, фольклор и, можем от себя добавить, множество форм искусства неевропейских культур. Добавим также, что между эстетикой тождества и эстетикой изобретения, или новизны, пролегает (и логически не может не пролегать) переходная эпоха. Вероятно, музыка Возрождения, барокко и раннего классицизма (до вершинных достижений венских классиков) образует именно такой переходный переход; при этом расцвет эстетики новизны в музыке связан уже с XIX и XX веками.

Различие между двумя типами искусства с точки зрения информации Лотман характеризует следующим образом: «Получатель произведения XIX в. прежде всего

слушатель — он настроен на то, чтобы получить информацию из текста. Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим связано и то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной» [9: 245]. И здесь Лотман делает важное для нас замечание: «Слушатель фольклора скорее напоминает слушателя музыкальной пьесы, чем читателя романа» [там же]. Иными словами, вся музыка (а не только средневековая и фольклорная) работает на возбуждение активности слушателя, а не на передачу информации. В то же время эстетика новизны ярчайшим образом проявилась в музыке от Л. Бетховена до Х. Лахенмана, и каждое создаваемое произведение вносило что-то существенно новое. В связи со сказанным необходимо, во-первых, критически взглянуть на мысли Лотмана об информационном воздействии искусства двух противоположных типов, а во-вторых, выявить, хотя бы в самых общих чертах, информационную специфику музыки.

Действительно, реалистическая литература XIX века была устроена так, что содержала много нехудожественной информации в качестве существенного смыслового ядра: информации об окружающей реальности — политике, экономике, социальной сфере и т. д. Но даже такая литература полностью не отменяла воздействия, стимулирующего творческий процесс читателя и сравнимого с воздействием фольклора или музыки. Эстетика изобретения, или новизны, также стимулирует творческую активность, но в литературном реалистическом творчестве способна создать иллюзию, будто все смыслы заведомо прозрачны, что чревато опасностью поверхностного чтения. Смысловая глубина текста нередко может скрываться и обнаруживаться только при очень вдумчивом чтении, сопровождающемся генерированием широкого потока внетекстовых ассоциаций.

Музыка XIX века, смысл которой также формируется в значительной степени благодаря внетекстовым (прежде всего жанровым) ассоциациям, имела иную судьбу отношений с аудиторией, нежели литература или живопись. Именно в XIX веке идея музыки, обладающей особой смысловой глубиной и, в силу этого, требующей полного и безоговорочного внимания слушателя, утверждается с максимальной силой. Именно в XIX веке произошел эпохальный разрыв между музыкой «глубокой» («настоящей», «серьезной», «академической» и т. д.) и «развлекательной» («поверхностной», «легкой», даже «пошлой»). Отмеченный разрыв имеет прямое отношение к проблеме информационности искусства, поскольку ясно, что в данном случае имеется в виду отнюдь не качество музыки, художественно-эстетическое или духовно-этическое (ведь трудно усомниться в гениальности и вальсов Иоганна Штрауса, ничего общего не имеющих с

банальностью и пошлостью), а именно нечто, связанное с информационной насыщенностью текстов. Этот вопрос напрямую подводит нас к обсуждению роли симметрии в художественном высказывании.

### **Симметрия, передача и хранение информации в искусстве**

В двух отмеченных выше сторонах передачи художественной информации (информация, с одной стороны, о материале, в том числе о фактических событиях, и, с другой стороны, о структуре и ее внутренних связях) роль симметрии оказывается прямо противоположной. По словам Ю. Лотмана, «если хранение информации наиболее надежно обеспечивается симметрическими структурами, то генерирование связано с механизмами асимметрии» [8: 103]. Когда мы слышим какой-то новый музыкальный материал (непривычное созвучие, не встречавшееся прежде), мы получаем художественную информацию принципиально иного, более высокого уровня. Но если посмотреть на то же самое звучание с точки зрения не материала, а структурных связей, то мы констатируем, что это новое звучание нарушает наши сложившиеся представления, ставит в тупик наши ожидания и предположения, иными словами, предельно уменьшает информацию о структуре. Иными словами, чем выше предсказуемость музыкального развития, тем меньше слушатель получает новой содержательной информации и, в то же время, тем больше он информирован о форме и о структурных связях. Когда Д. Бэнни пишет о том, что симметричные структуры гармонии вносят неопределенность, а значит, беспорядок, и несут минимальную информацию (поскольку допускают широкий выбор разрешений), он фактически имеет в виду именно информацию о структуре, то есть, только одну из сторон музыкальной информативности [19: 353].

С другой стороны, Шёнберг считал, что чем меньше в музыке повторов, чем меньше ее можно предугадать и чем больше нового материала, который сваливается «как снег на голову», тем более плотной становится музыка с точки зрения транслируемой информации и, соответственно, тем менее доступной постижению слушателя. В данном случае Шёнберг имеет в виду другую сторону информации — о материале произведения. Н. О. Власова, размышляя о Шёнберге, применяет понятия «парадигматика» и «синтагматика» [4: 32], использованные Л. О. Акопяном и близкие отмеченным сторонам художественной информации: «Синтагматически сильной считается такая позиция элемента, когда его смысл определяется главным образом инерцией развертывания текста, высокой мерой его связности, <...> парадигматически сильная позиция определяется мерой “узнаваемости” элемента, его ассоциативным потенциалом, позволяющим распознать в нем некое начало,

объединяющее его с другими элементами» [1: 8–9]. Из сказанного ясно, что синтагматика дает информацию о структурных связях, а парадигматика — о материале. Классическая форма выработала механизмы равновесия различных сторон художественной информации (о структуре и о материале), которые действуют по принципу взаимодополнения, в идеале никогда не достигая предельных величин и «уступая место» друг другу.

Обратим внимание, что постижение структуры целого при восприятии музыки связано в огромной степени именно с хранением информации в сознании слушателя, необходимым для целостного «единомоментного» представления, интегрирующего весь процесс восприятия (вспомним мысль Лотмана). Структура целого складывается в процессе слушания при условии максимально возможного сохранения всей последовательно поступающей информации. К очевидным факторам, направленным на сохранение музыкальной информации в процессе ее постижения, относятся проявления различных видов симметрии: метр и вообще ритмическая упорядоченность, репризность композиции, закономерности синтаксической организации. Вспомним хорошо известный факт: запоминание древних эпических текстов устной традиции было возможно в результате их ритмической организации.

### **О шарообразном в смысле в музыке**

В контексте данной темы имеет смысл вспомнить об одной метафоре, даже скорее образе, чем понятии, использованной А. В. Михайловым: ученый писал о «шарообразности» музыкального смысла, размышляя о музыке Сен-Санса [12]. Собственно, Сен-Санс в данном случае явился поводом, но данная метафора, как явствует из всего хода рассуждений Михайлова, может также характеризовать музыку Моцарта, Римского-Корсакова, Глазунова (судя по контексту, ряд остается открытым): «Это шар смысла, или же смысл, ставший до конца видимым и от своего совершенства ставший завершено-шарообразным» [12: 223].

Попробуем проанализировать метафору, предложенную Михайловым. Прежде всего, шарообразность есть предельное проявление симметрии; однако, вчитываясь в пояснения А. В. Михайлова (надо сказать, чрезвычайно скупые и скорее ориентирующие читателя, чем объясняющие и дающие более или менее четкие определения), также видишь, что речь идет об оптимальной концентрации информации (а не о ее максимуме или минимуме) и предельно равномерном «распределении» смысла в музыкальном высказывании. Попробуем, коль скоро этого не сделал сам А. В. Михайлов, вписать его метафору в

соответствующий историко-культурный контекст, исходя из того, что таковой и в самом деле был, а значит, метафора возникла отнюдь не на «пустом месте».

Первое, что предполагает шарообразность, — это, конечно, идеальность формы, в связи с чем, в качестве истока упомянутой метафоры, уместно вспомнить о платоновских эйдосах, в особенности — о шарообразном высшем эйдосе: эйдосе Блага. Идеальная форма выражается через предельную стройность и завершенность; более того, не просто через завершенность, а через законченность до «отшлифованности» (это слово употребляет и Михайлов): именно «отшлифованность» каждого мельчайшего элемента высказывания можно услышать в музыке Сен-Санса. Подобная стилевая «отшлифованность» вообще была свойственна многим французским композиторам разных эпох — в связи с чем вспоминаются, помимо Сен-Санса, Ф. Куперен, Ж. Оффенбах, Ж. Бизе, Л. Делиб, Ж. Массне, К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Пуленк, О. Мессиан и другие. Асафьев характеризует черты французского национального стиля очень точно, отмечая лаконичность композиции, точность высказывания и зримость («наглядность») музыкальной мысли: «Звукопись... издавна составляет основное содержание французской музыки, а развитое у композиторов чувство природы и конкретной действительности всегда влечет их к воздуху, свету, переливам красок и к смене контрастных движений. А дальше и последовательно — к сжатости, точности и пластичной детализовке» [2: 113].

Шарообразность смысла в тексте А. В. Михайлова предполагает и нечто более конкретное: гармонично-равномерную подачу смысла, без «пустот» и «сгустков», когда он «не выпирает наружу отдельно» [12: 224]. В связи с этим ученый дает и один из немногих конкретизирующих комментариев историко-стилевого порядка: «Моцарт еще не подвергался искушению обособлять смысл как отдельное» [там же]. Исток идеи достаточно очевиден: это гегелевская концепция классической художественной формы, в которой смысл (идея) и материя (средства выражения) находятся в полной гармонии. Гегелевский «след» проступает и в мысли А. В. Михайлова о том, что в XIX веке «искусство — в своей слитости — уже кончилось» [там же], потому-то появление Сен-Санса и воспринято исследователем «как чудо».

Следующий момент чрезвычайной важности — это мысль о прозрачности шарообразного смысла, о беспрепятственном проникновении слушателя в глубины смысла. Михайлов даже говорит о «шаре, вывернутом наизнанку»: такую метафору невозможно представить зрительно, однако она важна для последующих размышлений ученого о глубине художественных произведений. В качестве параллели вспомним высказывание Марии Юдиной о романе Б. Пастернака «Доктор Живаго», который пианистка сравнила с

«ее любимым классицизмом» — Моцартом, Глюком и архитектурой Петербурга: она говорила о чувстве, «глубоко запечатанном за ясностью формы» [18: 321]. Оказывается, «ясность» — иными словами, *истина* (ἀλήθεια), *внятность* (claritas), — может «глубоко запечатать» нечто. Упомянем и о других возможных (и напрашивающихся) аспектах «шарообразности» музыкального смысла. Это, среди прочих проявлений гармонии, гармоничность индивидуально-субъективного и внеличного, когда ничто слишком индивидуальное также «не выпирает наружу», когда нет стремления к оригинальности, а есть некоторая отстраненность (а можно ли шар воспринимать не отстраненно?).

Наконец, естественно представить, что шаровидный (то есть, предельно компактный) и, к тому же, прозрачный смысл будет восприниматься как нечто одномоментное, схватываемое сознанием без особых усилий.

В связи с мыслями А. В. Михайлова невольно вспоминается Скрябин, который, создавая предварительные «чертежи» своих музыкальных композиций, нередко ведущую роль отводил шару. А Б. А. Циммерман создал концепцию «шаровидного» музыкального времени — коль скоро музыкальное время есть важнейший носитель смысла (если не прямо он сам), то было бы несправедливо не упомянуть об этом. Однако в понимании «шарообразности» Циммерманом нет практически ничего, что связывало бы его с метафорой Михайлова, кроме, пожалуй, одного: прозрачности (возможности обзора) всех временных пластов и их единства.

В то же время Михайлов упоминает совершенно иной исток своей метафоры — слова А. Ф. Лосева об опере Римского-Корсакова «Снегурочка» из его ранней работы 1916 года [6]. Лосев писал, что музыка оперы «и не поверхностна, и не глубока» [6: 620], а, добавляет Михайлов, пластична. Лосев значительное внимание уделил «живописности» и «скульптурности» музыки оперы. Именно эти лосевские характеристики Михайлов связал со своим образом «шаровидного» музыкального смысла — своего рода апофеозом скульптурного «видения-слышания» музыки. Поэтому важно попытаться сформулировать, что обычно имеют в виду под глубиной (или ее отсутствием) в искусстве и музыке и что, в частности (и в особенности), имеет в виду Лосев. \_\_

**“Глубина” в музыке: между информацией и энтропией. О гранях  
художественно-образной информации**

В своей ранней работе «Очерк о музыке» [7] Лосев почти вплотную приблизился к искусствоведческому подходу, выстраивая ряды музыкальных произведений разных авторов и стилей с точки зрения степени выраженности определенных качеств: «напряжения», «оформления (оформленности)» и «личной актуальности» (приведенные понятия были введены самим Лосевым). От собственно искусствоведческого подход Лосева отличается тем, что вместо измеримых величин дается сравнение на основе субъективных впечатлений исследователя. При этом сравниваются именно «количественные показатели», взятые, так сказать, «на глазок».

В данном случае нас интересует, что именно Лосев понимает под «глубиной музыки», а значит, и под ее художественной информативностью. Согласно Лосеву, чем сильнее выражена сущностная специфика музыки, связанная с неопределенностью смысла, его текучестью и хаотичностью, тем музыка глубже, поэтому наиболее глубокая музыка будет обладать наибольшим «напряжением» и наименьшей «оформленностью».

Слово *глубина*, несмотря на частое использование в разговорах об искусстве, не стало искусствоведческим термином. Тем не менее, именно в контексте информационного подхода анализ данного понятия был бы вполне уместным. Большинство искусствоведческих понятий и терминов сначала существуют «в гуще жизни», и поэтому весьма вольно используются. Но что может быть точнее слов гениального поэта — Пушкина? Вспомним, как поэт устами своего героя Сальери говорит о музыке Моцарта: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» [15: 445].

Что специфического в данном случае может означать слово *глубина*, если его не смешивать с понятиями гениальности, совершенства и т. п.? Вероятно, некую неисчерпаемость художественного смысла, стремление вновь и вновь приближаться к его постижению. Согласно мнению Ю. Лотмана, в каноническом искусстве каждое новое общение с уже известной информацией реструктурирует личность, ее духовный мир. Однако «Маленькие трагедии» Пушкина — искусство совсем не каноническое; более того, темой «Моцарта и Сальери» стала проблема гения как исключительного явления, принципиально отличающегося от остального, окружающего его искусства. Очевидно, что Пушкин находит в музыке Моцарта не каноническую и общестилевую, а индивидуальную, неповторимо моцартовскую глубину. Второе слово, *смелость*, как раз и подчеркивает отличие музыки Моцарта от общепринятых канонов, ее повышенную информативность. Третье слово, *стройность*, подчеркивает особо концентрированную информативность, которую музыка Моцарта сообщает о своей структуре и структурных связях.

Также очевидно, что предельно емкая и лаконичная пушкинская характеристика формулирует мнение не только героя трагедии и не только Пушкина, но имеет универсальное значение. При этом глубина музыки Моцарта — это совсем не глубина Бетховена, Баха, Листа или Брамса. Моцарт — воплощение идеала классической формы (в гегелевском смысле в том числе), поэтому у него любая глубина «выворачивается наизнанку» («выводится на поверхность»); иными словами, она полностью прозрачна, максимально художественно информативна. А. В. Михайлов, говоря о музыке «Снегурочки» Римского-Корсакова, говорит: «глубже глубокого» [12: 224] (трудно представить, чтобы кто-нибудь так сказал о Сен-Сансе). «Вывернутый наизнанку шар смысла» несет в себе оптимальную информационную насыщенность и гармонию различных потоков информации: о материале, об идее, о внетекстовых связях, о структуре, о стиле эпохи, об индивидуальном стиле.

Итак, возможна особая «глубина» в музыке — как и в скульптуре, целиком выведенная на поверхность и не акцентирующая саму себя. Ведь мы понимаем, что обычно с глубиной дело обстоит иначе: значительная часть информации прикрывается, и до самых глубин не просто бывает добраться (в подобных случаях говорят о «бездонности», неисчерпаемости). Именно так обстоит дело с глубиной музыки Бетховена, особенно позднего, и романтиков. Ведь если, согласно Гегелю, романтическая художественная форма предполагает превышение идеи над воплощением, то в такой ситуации глубина как сокровенность информации становится неизбежной и неустранимой. Интересно, что Вагнеру принадлежит сравнение мелодии с поверхностью океана, а гармонии — с его глубинами [3: 434]. Но такое сравнение могло прийти в голову только композитору-романтику, для которого именно гармония знаменует скрытые душевные движения, реализованные и не реализованные стремления (томление, *Sehnsucht*) и нередко не столько проясняет логику структуры, сколько задает загадки и ставит слушателя перед неизвестностью дальнейшего выбора пути. Музыка действительно становится глубже — из-за вуалирования информации, касающегося как материала текста, так и его структуры. При этом возрастает доля художественной информации о новом, неповторимом и прежде не существовавшем образе — информации еще неизвестной и требующей нахождения к ней «ключей»; также возрастает и плотность внетекстовых смысловых связей. Всё это и делает музыку настолько глубокой, что она не только каждый раз оказывает новое воздействие на слушателя, но теперь еще и с каждым разом больше и больше раскрывает свои глубины, при этом ощущение чего-то не увиденного на самой глубине не исчезает никогда: оно неотделимо от романтической формы как таковой. Поясню, что в данном

случае речь идет не о свежести восприятия любого гениального искусства (в том числе канонического), но о принципиальной «непрозрачности» структуры романтического и более позднего искусства.

Что же означает «нахождение ключей» к новой, прежде не встречавшейся музыкальной информации (гармониям, ладам, мелодическим оборотам, ритмам)? Очевидно, ее соотнесение с информационной базой слушателя — с «интонационным словарем», которым он обладает и который является, в большей или в меньшей степени, проекцией «интонационного словаря эпохи» (термины Б. В. Асафьева). Чем больше отличия нового текста от «интонационного словаря эпохи», тем интенсивнее творческая работа слушателя, в том числе активизация внетекстовых связей.

Таким образом, глубина романтической художественной формы в музыке создается при повышении ее информативности, нередко при переизбытке новой информации, сопровождаемой ее сокрытием (романтическая глубина — следствие хаотичности, множественности смыслов, недооформленности). В качестве граней интегральной художественно-образной информации возможно выделить те информационные потоки, которые направлены на рост информативности в обычном, нехудожественном смысле, а именно, той информации, которая проясняет либо образный строй, либо языковые значения, либо структуру. Поэтому основные из этих потоков можно назвать «семантической» и «структурной» информацией.

В музыке XIX века происходит резкое повышение и уплотнение художественно-образной информативности, а индивидуализация высказывания приводит к относительной редукции информативности его семантической и структурной составляющих (вплоть до того, что высказываются различные, даже противоположные мнения о семантике и структуре музыки). Именно это чаще всего и создает ощущение трудно постижимой глубины текста, в отличие от той глубины музыки Моцарта, которая «глубже глубокого» и стала целиком прозрачной, «вывернутой наизнанку», представая в качестве симметричной («шарообразной») формы смысла.

Определенный дефицит проясняющей информации при «уплотнении» информационного потока был весьма характерен уже для музыки XIX века, но достиг критических масштабов в музыкальном авангарде века двадцатого. В музыке Шёнберга, Веберна и Берга художественно-образная информация и ее «плотность» возросли до предела. При этом принцип избегания любых традиционных элементов, провозглашенный Шёнбергом, привел к тому, что слушатель имеет дело со звучаниями, отстоящими очень далеко от привычного для него «интонационного словаря эпохи». Семантическая

информативность, таким образом, резко снижается. То же происходит и со структурной информацией: даже применение додекафонной техники, которую несложно обнаружить в анализе, не дает слушателю представления о последующих стадиях развития и сути структурных связей целого. О. С. Семёнов писал о том, что в живописи модернизма информация минимальна, красноречивейшим примером чего может послужить «Черный квадрат» К. Малевича: «Однако столь мощный сигнал, как правило, несет в себе минимальную информацию. Это даже не столько информация, сколько возбуждающий импульс» [16: 102].

При этом данный зрителю минимум информации генерирует активный творческий процесс — то же мы видим в музыке Новой венской школы, где максимум художественно-образной информации переходит в свою противоположность (почти нулевая семантическая и структурная составляющие информации). И этот «почти ноль» (как и «Черный квадрат»), создающий принципиальный дефицит информации, в определенных условиях порождает стремление к генерированию смыслов самим слушателем, когда слушатель поставлен в такие условия, что должен информационно-неопределенное высказывание (подобное высказыванию на чужом языке) наделить смыслом, заново и по-своему его структурировать и преодолеть информационную энтропию.

Какие же это условия? Информационно неопределенное высказывание не должно быть «энергетически» аморфным. В сущности, та программа реструктурирования личности, которую несло в себе каноническое искусство, всякому известное, теперь внушается слушателю (зрителю, читателю) не только неизвестными, но и принципиально непонятными текстами, как бы создающими свой собственный язык. Иными словами, слушатель получает мощный стимул к тому, чтобы самому воссоздать ту программу собственного преобразования, которую внушает ему автор.

Полнота и завершенность «шарообразного смысла» могут быть нарушены, если видимость шара сохраняется, но плотность семантической и структурной информации резко снижается — шар оказывается «сдутым», а музыка — неглубокой, поверхностной. Так устроены почти все произведения «легкой», развлекательной, массовой музыки, призванной не преобразить личность, а, наоборот, дать ей свободу существовать «по инерции», плыть «по течению». Я вовсе не хочу сказать, что это непременно должно осуждаться: прекрасная музыка, например вальсы Иоганна Штрауса или песни Исаака Дунаевского, может дать человеку отдых, разрядку, но примитивно-агрессивная и пустовато-пошлая музыка может выступить в роли «жвачки». Возможно предположить, что

изучение воздействия различных видов музыки имеет смысл разрабатывать в контексте темы «“информационная энергетика” музыки».

При этом важнее всего понять, что информация — мощное орудие искусства, но не его суть и не самоцель. Понимая это, мы можем вернуться к вопросу, поставленному А. Энфиаджяном: могут ли музыкально-цифровые технологии привносить в музыку «какую-нибудь духовность»? В главном мы здесь солидаризируемся с В. В. Медушевским: недуховное (технологии) ничего духовного привнести не могут, так же как не может безжизненное породить живое. При этом стоит уточнить, что в искусстве всякий смысл неотделим от средств его воплощения, поэтому новые средства и технологии, будь то орган, симфонический оркестр, фортепиано, рок-ансамбль или синтезатор, неминуемо участвуют в воплощении всё новых и новых проявлений духа, накладывая на них свою печать.

Еще раз подчеркнем, что сведение художественно-образного смысла, то есть специфической «образно-эмоциональной информации», к информации в обычном смысле слова может повлечь глобальную гуманитарную катастрофу, поскольку гипотетическая порода людей, не владеющих хотя бы азами художественно-образного мышления, представляет реальную угрозу мировой культуре.

### Литература

1. *Акопян Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.
2. *Асафьев Б. В.* (Глебов И.) Французская музыка и ее современные представители // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. М., 1975. С. 112–126.
3. *Вагнер Р.* Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы / пер. с нем. М., 1978. С. 262–493.
4. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007.
5. *Голицын Г. А.* Информация и творчество: На пути к интегральной культуре. М., 1997.
6. *Лосев А. Ф.* О музыкальном ощущении любви и природы // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / сост.: А. А. Тахо-Годи. М., 1995. С. 603–621. К. Зенкин. Информационная симметрия в музыке... 309
7. *Лосев А. Ф.* Очерк о музыке // Там же. С. 637–666.
8. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.

9. *Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 243–247.
10. *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / сост.: А. Д. Кошелев. М., 1994. С. 11–263.
11. *Медушевский В. В.* Смысл и информация // Музыка и электроника. 2013, № 4. С. 3.
12. *Михайлов А. В.* О Сен-Сансе и шарообразном смысле // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: избр. статьи. Мос. гос. консерватория, 1998. С. 223–225.
13. *Моль А. А.* Теория информации и эстетическое восприятие / пер. с фр. М., 1966.
14. *Петров В. М.* Количественные методы в искусствознании. М., 2004.
15. *Пушкин А. С.* Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Сочинения в 3 т. Т. 2: Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. М., 1986. С. 442–450.
16. *Семёнов О. С.* Взаимоотношения автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя) в искусстве // Музыкальное искусство и наука, вып. 3 / Сб. статей / ред.-сост.: Е. В. Назайкинский. М., 1978. С. 78–105.
17. *Энфиаджян А.* Цифровые технологии как инструмент музыковедческих инноваций // Музыка и электроника. 2013, № 3. С. 5.
18. *Юдина М. В.* Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945 гг. М., 2006.
19. *Banney David.* Crystallising Wagner: Symmetry and Symmetry Breaking in Wagner's *Tristan Prelude*. In: *Symmetry: Culture and Science*, 2013, 24, 1–4. P. 347–366. \_\_