



ТВОРЧЕСТВО А. ШНИТКЕ В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИ- ТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Елена ВАЩЕНКО
(Харьков, Украина)

ТВОРЧЕСТВО А. ШНИТКЕ В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Абстракт

Одной из задач современного шнитковедения можно считать поиск единого стержня различных жанров и этапов творчества А. Шнитке. В этом направлении осуществлены исследования Е. Акишиной, А. Демченко, Е. Чигаревой. Подобный опыт совершен и в этой статье. Одним из ключевых понятий в музыковедении, формирующих представление о целостном облике композитора, считается понятие стиля, однако в данной работе предлагается перенести акцент на понятие композиторского мышления. В статье рассматриваются различные представления о стиле и то, как они проецируются на творчество композиторов XX в. и, в частности, А. Шнитке. На основании этого анализа сделан вывод, что использование категории стиля в отношении творчества многих авторов XX в. вызывает ряд затруднений. Это обусловлено и обращением к разнообразным стилевым моделям в различные этапы творчества, к различным техникам (в особенности – полистилистике, обостряющей терминологическую проблему), и стремлением к нон-персонификации и наиндивидуальному в творчестве. В этих условиях композиторское мышление может выступать как альтернативное стилю понятие, подчиняющее себе весь комплекс музыкальных проявлений композиторской деятельности. Его привлекательность состоит и в том, что оно находится на пересечении различных наук – философии, психологии, психоакустики, эстетики, логики и других, позволяя рассматривать творчество композитора с различных позиций и с помощью общелогических принципов (дедуктивная, индуктивная, игровая логики), и с точки зрения интуитивных стимулов творчества (мировоззренческих, личностных предпосылок, установок). Более того, рассмотрение творчества композитора с позиции музыкального мышления не вызывает противоречия элемента и системы, как при попытке представить индивидуальный стиль в условиях полистилистики.

Ключевые слова: композиторское мышление, стиль, творческая индивидуальность.

КОМПОЗИТОРЛЫҚ ОЙЛАУ ЖҮЙЕСІ МӘСЕЛЕЛЕРІ АСПЕКТІСІНДЕГІ А. ШНИТКЕ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Абстракт

Қазіргі заманғы шниткетанудың міндеттерінің бірі ретінде А.Шнитке шығармашылығының әртүрлі жанрлар мен кезеңдерінің бірыңғай өзегін іздеу болып табылады. Бұл бағытта Е.Акишина, А.Демченко, Е.Чигарева зерттеулер жүргізген. Осындай зерттеу аталған мақалада да жүзеге асырылған. Алайда, композитордың тұтас бейнесі туралы түсінік қалыптастыратын стиль ұғымы музыкатанудағы кілтті сөздердің бірі болып есептелетініне қарамастан, осы жұмыста назарды композиторлық ойлау жүйесіне аудару ұсынылады. Мақалада стиль туралы әртүрлі түсініктер және XX ғасыр композиторлары, атап айтқанда А. Шнитке шығармашылығында оның көрініс беруі қарастырылады. Осы талдау негізінде XX ғасыр авторларының көптеген шығармаларына қатысты стиль категорияларын қолдану бірқатар қиындықтар тудырады деген тұжырым жасалды. Бұл түрлі стилдік модельдердің әртүрлі шығармашылық кезеңдер мен әртүрлі техниктерге (әсіресе, терминологиялық мәселелерді күшейтетін полистилистикаға) жүгінуіне және шығармашылықтағы нон–дербестендіру мен надиндивидуалдану ұмтылысына негізделеді. Мұндай жағдайларда композиторлық ойлау, композиторлық қызметтің бүкіл музыкалық көріністер кешенін өзіне бағындыратын стиль түсінігінің баламасы бола алады. Оның кереметтігі сол, әртүрлі ғылымдар – философия, психология, психоакустика, эстетика, логиканың түйіскен жерінде орналасқан, сондықтан композитор шығармашылығын әртүрлі қырынан және жалпылогикалық қағидалар (дедуктивті, индуктивті, ойын логикасы) мен шығармашылықты интуитивті ынталандыру (дүниетанымдық, тұлғалық алғышарттылық, орнатушылық) тұрғысынан қарастыруға мүмкіндік береді. Оның үстіне, композитор шығармашылығын музыкалық ойлау тұрғысынан қарау полистилистика жағдайында жеке стильді көрсету әрекетін жасау кезіндегідей элементтер мен жүйе қайшылықтарын тудырмайды.

Тірек сөздер: композиторлық ойлау, стиль, шығармашылық даралық.

A. SCHNITKE'S LEGACY IN THE ASPECTS OF THE PROBLEM OF COMPOSER THINKING

Abstract

One of the tasks of the contemporary studies of A. Schnittke's legacy could be considered as a search of common features in different genres and stages. E. Akishina, A. Demchenko, E. Chigareva have already provided research in this direction. Their experience is continued in this article. However, despite the fact that one of the key concepts in musicology, which represent a holistic understanding of the composer's personality considered the concept of style, this paper proposes to shift the focus to the notion of composer thinking. The article discusses different views about the style and the way they are projected on the works of the XX–century composers, and Alfred Schnittke, in particular. Based on this analysis, it is concluded that the use of categories of style in relation to creativity of many authors of the twentieth century raises a number of difficulties. This is due and appeal to a variety of stylistic models in various stages of creation, to the different techniques (in particular – polystylistics, aggravating the problem of terminology), and pursuit of non–personification and non–individuality in the works. In these circumstances, composer thinking can serve as an alternative to the style concept, capable to subjugate the entire complex music forms a composer. Its appeal caused by the fact that it lies at the crossroads of various sciences – philosophy, psychology, psycho–acoustics, aesthetics, logic, allowing maps the work of a composer from various positions and general logical principles (deductive, inductive, game logic), and in terms of visceral stimuli of creativity (philosophical, personal prerequisites, psychological settings). Musical thinking is also important for not causing controversy of components and systems as (like when you try to imagine individual style under polystylistics).

Keywords: composer's thinking, style, creative individuality.

Композиторское наследие А. Шнитке на сегодняшний день можно считать достаточно исследованным. Ему посвящен ряд диссертационных и крупных монографических работ

российских музыковедов. Среди них – труды Д. Тибы [1], Е. В. Бараш, Т.С.Урбах о симфоническом творчестве [2], а также монографии А. Демченко [3], Е. Чигаревой [4], Е. Акишиной [5].

Последние три работы привлекают особое внимание, поскольку, на наш взгляд, отражают, новый этап в освоении творческого наследия А. Шнитке, новый этап в развитии «шнитковедения»¹ – поиск единого стержня музыкального наследия композитора². Можно говорить о том, что сейчас наступает этап, когда опыт единичных аналитических наблюдений в сфере изучения творчества А. Шнитке уступает место обобщениям. Так, Е. Чигарева ставит целью своей последней работы поиск «стилевых констант», чтобы представить его творчество как «единый текст» [4]; Е. Акишина совершает опыт типологизации символов и эмоций у А. Шнитке [5]; А. Демченко [3] стремится выявить основные «концепты» музыки композитора. Не составляет исключения из этого ряда работ и данное исследование, где осуществляется поиск единого «ключа» к творчеству А. Шнитке, в качестве которого предлагается выдвинуть понятие мышления.

Нельзя обойти вниманием тот факт, что на данном этапе в музыковедении царит значительная терминологическая путаница, «<...> если не хаос, то значительный беспорядок», как отмечает Т. Кюрегян [6], обусловленная переносом терминов из других наук (в частности, понятий логики и

мышления), а также существенным ростом терминологического аппарата в связи с новоисканиями в сфере композиторского опыта. В связи с этим возникает резонный вопрос, следует ли «умножать сущности без необходимости» и выдвигать мышление в качестве основной категории, когда есть уже основательно закрепившееся в музыковедческом аппарате понятие стиля? Чтобы ответить на него, для начала рассмотрим существующие взгляды на понятие стиля, и как они раскрывают свой потенциал на современном этапе, в частности, в творчестве А. Шнитке.

На первый взгляд, для отказа от понятия «стиль» и обращения к мышлению нет весомых причин. Понятие стиля достаточно плотно вошло в музыкальную науку как «высший вид художественного единства» (С. Скребков), особая система, в рамках которой рассматривалось все творчество композитора, примером чему служат работы таких авторитетных ученых, как М. Михайлов, С. Скребков, В. Медушевский, Е. Назайкинский. Однако уже на этом этапе их исследования демонстрировали различные подходы. Так, у С. Скребкова [9] в качестве стилиевых ориентиров выступают принципы переменности, остинатности, централизующего единства, децентрализации, динамической функциональности, которые он рассматривает, прежде всего, как вехи исторической эволюции. Впрочем, они являются общими для всех эпох и могут различаться в каждом опусе, потому, на наш взгляд, не иллюстрируют историческую смену стилей, а демонстрируют определенный, обусловленный творческой задачей, жанром и, возможно, другими

1 Данный термин появляется в 2008 году в статье Е. Доленко, посвященной обзору новой литературы о композиторе и подчеркивает наличие неких магистральных линий изучения творчества автора, при всем разнообразии подходов [7].

2 Предшествующие им исследования так или иначе имели фрагментарный характер. В 90-е это можно связать с тем, что А. Шнитке еще достаточно активно пополнял ряд своих опусов, позднее – с отсутствием отечественных изданий целого ряда сочинений вплоть до сегодняшнего дня. Несмотря на то, что издательством «Композитор» в Санкт-Петербурге совместно с семейным архивом А. Шнитке и Архивом Альфреда Шнитке в Лондонском университете запланирован выход полного собрания сочинения композитора [8], насколько можно судить по каталогу изданий, в печать вышло только 13 сочинений.

факторами способ мышления.

В. Медушевский отталкивается от дифференциации стилей на автономные и интерпретирующие [10, 9]. В последнем случае музыковед предлагает говорить о подражательности, а «при множественности истоков – об эклектизме» [там же]. С этой позиции большинство сочинений А. Шнитке, действующих если не полистилистику, то хотя бы «цитатное мышление» (выражение Е. Чигаревой), обнаруживают принадлежность к интерпретирующему стилю и лишены яркой самобытности и индивидуальности, что не объясняет, каким образом музыка композитора является столь ясно узнаваемой и отличимой, то есть не характеризуют индивидуальность А. Шнитке – композитора.

Для Е. Назайкинского, напротив, характерно широкое восприятие стиля как многогранного всеохватного явления. Он определяет стиль как «<...> отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [11, 20]. Однако для большинства авторов XX в. понятие генетического целого мало применимо в связи с характерным для музыкальной культуры этого века плюрализмом направлений, стилей, техник, который отразился как на макроуровне европейской культуры в целом, так и на микроуровне –

творчестве отдельного композитора. На макроуровне он выражается в сосуществовании эпигонов романтизма и импрессионизма и радикальных новаций серийности и сериализма, алеаторики, сонористики, электронной и конкретной музыки, минимализма, авторских техник О. Мессиаана, А.Пярта, Я. Ксенакиса. Более того, обнаруживаются различные тенденции внутри одной школы. Скажем, в деятельности нововенцев наблюдаются проявления и экспрессионизма, и неоклассицизма, однако ни то, ни другое не определяет и не отвечает концепции кристаллического застывшего времени, созданной А. Веберном и показательной для его композиторского мышления.

Микроуровень представлен творческими исканиями знаковых фигур музыки XX в., назовем хотя бы имена П. Булеза, А. Пярта и А. Шнитке. Так, П. Булез, развивая идею серийности, проецирует ее на все музыкальные параметры, становясь одним из самых рациональных приверженцев сериализма, что наблюдается в «Структурах» для двух фортепиано (1951 г.), а затем декларирует противоположные принципы, обращаясь к созданию мобильной, то есть алеаторной композиции, экспериментам в области электронной и конкретной музыки. Первый этап творчества А. Пярта (50–е – 60–е годы) связан с освоением додекафонии, сонористики, алеаторики вплоть до полистилистики коллажного типа, находящей свою кульминацию во Второй симфонии (1966г.) и Credo (1968г.), а далее наступает период «молчания», завершающийся декларацией нового стиля и техники tintinnabuli, по сегодняшний день культивируемой А. Пяртом. В ней прозрачность и

«невесомость» музыкальной ткани сочетается с жесткостью расчета звуковых комплексов и рациональной ясностью музыкальной формы. Учитывая это, с трудом можно говорить о единстве стиля разных этапов творчества и дать ему единое определение, напротив, каждый из этапов представлен собственными стилевыми и эстетическими качествами.

Еще более сложная ситуация наблюдается в связи с творчеством А. Шнитке. Как и А. Пярт, он проходит опыт освоения додекафонии, сериализма, алеаторики, сонорики в 50–е – 60–е годы, в конце 60–х приходит к полистилистике и считается одним из ее главных адептов вплоть до 80–х годов³. Если в 70–е годы А. Шнитке была необходима стилевая оппозиция для реализации концепции, то в 90–е годы он реализует ту же идею противопоставления вне стилевого контраста, но при сохранении принципа оппозиции, что Е. Чигарева метко называет «двухполюсностью» композиторского мышления [12]. На примере фортепианной музыки этого этапа можно наблюдать, как вся логика музыкальной ткани и развития строится на противостоянии

3 Сам по себе термин «полистилистика» достаточно условен, поскольку он обозначает технику, а не стиль, хотя в словесной конструкции уже присутствует корень «стиль», принуждающей причислять ее к кругу стилевых явлений. Если в концепции С. Скребкова стиль является «высшим видом художественного единства», что придает ему высокий статус и положение самоцели, то в условиях полистилистики он приобретает роль средства. Использование ранее существовавших стилей в условиях данной техники становится одним из способов выражения мысли и общения со слушателем и «обобщения» (С. Румянцев), то есть средством создания концепции, не идентичной тому стилю (если утверждать, что стиль сам по себе является отражением определенной концепции), который использован. При этом усложняется употребление понятия стиля в рамках разговора о полистилистике, поскольку оно обретает двойственное значение – как элемент системы и как система в целом.

и взаимодействии двух контрастных семантических гармонических комплексов – трезвучия и кластера (Вторая, Третья фортепианные сонаты, 1991, 1992 гг.; «Афоризмы», 1990 г.). Эти музыкальные средства явно не являются показательными для стиля и музыкального языка всего творческого пути автора, за исключением последнего этапа. Так обнаруживаются принципы, выходящие за пределы собственно стиля и стоящие «над» ним. Именно поэтому представляется ошибочным считать полистилистику «особой концепцией стиля» [цит. по 13], поскольку композитор так же, как иные техники, проходит ее как некий этап, а в поздний период творчества от нее отказывается.

Более того, в связи с творческими устремлениями А. Шнитке периодически приходится рассуждать не о стиле периода творчества, а о стиле каждого взятого сочинения, поскольку соседствующие опусы нередко обнаруживают совершенно противоположную направленность, что обуславливается различием концепций. Возьмем, к примеру, две «Тихие музыки» А. Шнитке (*Stille Nacht*, 1978 г.; *Stille Musik*, 1979 г.), одна из которых – обработка колядки *Stille Nacht*, а другая – философское размышление о сущности музыкальной тишины, «незвучащей» музыки (Е. Чигарева), возникшее в связи с композиторским конкурсом в Англии; или множественные авторские версии *Moz–Art A*. Шнитке (всего шесть) в различных интерпретациях – в моцартовском стиле с использованием фрагментов моцартовских эскизов (*Moz–Art* для двух скрипок, 1976 г.) и в гайдновском стиле (*Moz–Art a la Haydn*, 1977 г.). Если подходить к подобного рода опусам с позиции стиля, то все творчество

композитора распадется на ряд изолированных в стилевом отношении концептуальных «островков», так и не дав ответа на вопрос, что же придает ему целостность облика и творческую индивидуальность, которая, несомненно, присутствует, поскольку совершенно различные сочинения обнаруживают определенную общность.

Однако наиболее проблемная область, возникающая при попытке определения стиля А. Шнитке, на наш взгляд, связана с тем, что одной из ключевых творческих установок композитора становится отрицание индивидуальности и творческого изобретения как такового, поскольку значительный процент сочинений создан композитором по модели «чужой» музыки или с ее использованием. Так Schall in hall для органа и тромбона (1983 г.) по замыслу отсылает к «Вопросу, оставшемуся без ответа» Ч. Айвза, «Афоризмы» (1994 г.) созданы по модели одноименного фортепианного опуса Д. Шостаковича, Первый струнный квартет – по модели Симфонии ор. 21 А. Веберна, не говоря уже о сочинениях, являющихся образцами стилизации, как, к примеру, Сюита в старинном стиле (1972 г.) или Поздравительное рондо (1973 г.). Установка на нон-индивидуальность, деперсонификацию автора становится причиной замены своего слова «чужим» и использования цитат. Несмотря на то, что в отношении А. Шнитке подобная гипотеза выдвигается впервые, при взгляде на музыкальное развитие второй половины XX в. обнаруживается, что он был не одинок в такой позиции. С точки зрения Е. Савенко, подобного рода отказ от принципа изобретения материала и установка на «наиндивидуальный» стиль являются характерными для всего

поставангарда в его противоположных формах – «коллажной волне» 70–х [14, 100], Weltmusik К. Штокхаузена [14, 99], «тотальном театре» А. Циммермана [14, 107], с одной стороны, и «минимальной музыке», в частности, композициях Т. Райли – с другой. Все это, согласно музыковеду, образовало «стилистически нейтральную» [14, 112] среду, в чем видится подтверждение кризиса понятия «стиль». Концепция «наиндивидуального стиля» (выражение Е. Савенко), по мнению исследователя, находит свою кульминацию в творчестве Дж. Кейджа [14, 111]. Однако количество средств, которыми пользуется А. Шнитке, чтобы «подавить» собственное творческое начало под грузом моделей музыки прошлого и «чужих» слов, еще позволяет оспорить данное первенство в стремлении к «наиндивидуальному». В таких условиях более целесообразным представляется говорить о психологической установке, о мировоззренческой, эстетической позиции, о механизме мышления, который заставляет композитора действовать подобным образом.

В качестве контраргумента могла бы послужить позиция Е. Чигаревой, сохраняющей понятие стиля в отношении А. Шнитке в виде «стилевых констант» [4], однако и здесь обнаруживаются некоторые противоречия. В частности, на первых страницах исследования музыковед излагает отправной тезис о том, что «<...> в стиле Шнитке всегда присутствовало нечто неизменное, незыблемое – то, что можно назвать стилиевыми константами» [курсив наш, 4, 14]. Суммируя результаты наблюдений в пятом очерке, Е. Чигарева отмечает: «Этот вопрос я поставила в начале книги и пыталась на него ответить, прослеживая константы музыкального

мышления композитора» [курсив наш, 4, 165]. В следующем тезисе тот же принцип сохраняется: «Учитывая, что мышление Шнитке нецентрализованное, вряд ли правомерно искать единый (один) стержень, пытаться обнаружить ключевое (одно) произведение – так называемую тему высшего порядка. Мне представляется, что единство стиля Шнитке можно видеть в единстве полюсов» [4, с. 166]. Это заставляет сделать вывод: для музыковеда понятия мышления и стиля являются равноценными, взаимозаменяемыми, с чем сложно согласиться, поскольку это влечет за собой подмену целого ряда понятий (в частности, стиля и драматургии, «стилевых констант» и музыкального образа).

Существующие разночтения и противоречия свидетельствуют о том, что хотя по отношению к музыке XVIII–XIX вв. стиль являлся показателем индивидуальности творческого почерка, то это же понятие стиля сложно адаптируется к музыке XX–XXI столетий и, в частности, к творчеству А. Шнитке. Некоторые исследователи даже ставят вопрос о правомерности использования этого понятия, как, к примеру, Т. Гуменюк [15], однако не предлагают ему никакой альтернативы. Другие обнаруживают попытки переосмысления данного понятия, в частности Е. Савенко в монографии, посвященной И. Стравинскому [16], где рассматривает универсализм стиля композитора в контексте «стилевого пейзажа эпохи». У третьих наблюдается поиск альтернативных понятий, способных объединить в себе различные явления – жанр, стиль, технику. Так, к примеру, А. Соколов в качестве ключевой категории выдвигает «музыкальную композицию» [17, 8], понимаемую

как архитектоника, сочиненная музыка, искусство komponирования художественного текста, процесс творческой работы сочинителя музыки, и подчеркивающую выход за пределы типизированных признаков жанра во многих опусах [17, 8–9]. Учитывая вышесказанное, обращение к понятию мышления, являющемуся предметом изучения многих наук, таких как философия, психология, педагогика, литературоведение, музыковедение, представляется особо перспективным, поскольку не порождает абсолютно нового термина (то есть «новых сущностей») и позволяет обнаруживать точки пересечения с другими науками.

В отличие от «стиля» «музыкальное мышление» как понятие достаточно гибко. Несмотря на то, что история специального исследования понятия музыкального мышления в музыковедении официально может исчисляться с появления первого посвященного ему сборника статей в 1974 г. [18], то есть на сегодняшний день она охватывает уже 40 лет, единый подход к проблеме еще не сформировался. Причины этого кроются не столько в отсутствии интереса к явлению, сколько в индивидуализированности подхода либо изолированности от других представлений. Подтверждением отсутствия систематизированного подхода к музыкальному мышлению могут послужить два сборника, посвященные музыкальному мышлению и музыке как форме интеллектуальной деятельности под редакцией М. Арановского, созданные с интервалом в 33 года – в 1974 г. и 2007 г. [18; 19]. В предисловии к последнему из них редактор пишет о том, что, несмотря на актуальность проблематики работы 1974

г., «<...> других прецедентов за истекшее время не было» [19, 4], тем самым сужая радиус исследований к российскому пространству, поскольку в Киеве в 1987 г. появляется монографическая работа «Логика музыкального мышления» И.Пяковского [20], а в 1988 и 1989 гг. подряд выходят два сборника статей при участии украинских и российских авторов [21; 22].

Все дефиниции музыкального мышления, встречающиеся в музыковедческих трудах, можно разделить на три типа: отталкивающиеся от философских определений мышления, имманентно – музыкальные и попытки переноса и объединения с музыкальными закономерностями иных частных наук, например, лингвистики и математики. К первому типу можно отнести такие определения как «<...> практика музыкального творчества, состоящая в принятии решений, касающихся образования музыкального текста» (М. Арановский), в котором слово «решение» апеллирует к понятию музыкальной мысли как «принятого решения» [19]. Ко второму типу следует причислить определения музыкального мышления Л. Дыса [20, 31] как «реализуемого в интонировании процесса моделирования системы отношений субъекта к реальной действительности» и В. Москаленко как «оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання» [23, 51], отсылающих к асафьевской теории формы, которая опирается на понятие интонации. К третьему типу можно отнести определение мышления как «реализации музыкально – языковой способности» М.Арановского [18, 91], апеллирующего к лингвистике, и рассмотрение

музыкального мышления в связи с «алгеброй высказываний» И.Пяковского [20, 26], а также др.

Все три группы отталкиваются от непосредственной композиторской практики, где в XX в. находят применение как имманентно музыкальные, так и чисто математические закономерности. Однако, несмотря на обусловленность реальным контекстом, в каждой из групп определений образуется свой круг проблем и встречаются «подводные камни». Так, первый тип обнаруживает проблему отсутствия в музыке понятия в философском смысле слова, которое служит основной единицей абстрактного мышления. Определения второго типа наталкиваются на пересечение с теорией асафьевской формы, в результате чего процессы мышления и формообразования становятся взаимозаменяемыми, поскольку опираются одни на те же единицы (тождество, контраст, развитие и т. п.). Более того, многоуровневость категории интонации и невозможность ее четкого определения приводят к проникновению в дефиницию мышления «второго неизвестного», которое не дает конкретики либо приводит к мысли о синонимичности понятий «интонация» и «мышление». В каждой из групп в результате обнаруживается целый ряд подмен понятий, среди которых ведущее место занимают категории стиля, музыкальной формы, музыкального образа и картины мира.

Музыкальное мышление постоянно тяготеет к смешению с другими категориями, и, являясь определенной системой отбора средств для реализации композиции, пересекается с понятиями стиля, техники и др. Приведем некоторые сравнения.

Параметр сравнения	Мышление	Стиль	Техника	Жанр	Язык
Характер категории	Динамический, процессуальный	Статический (стиль как устойчивая система)	Статический	Статический (сохраняется общая модель – инвариант жанра)	Динамический (как в условиях индивидуального мышления, так и мышления определенного направления, эпохи)
Сущность категории	Процесс, регулирующий выбор средств	Система средств выразительности	Способ создания композиции	«Форма, реализованная в содержании»	Система музыкальных элементов и «лексем»
Чем оперирует	Стилем, формой, жанром, содержанием	Формой, жанром, содержанием	Элементами музыкального языка, отчасти влияющими на форму	Формой и системой средств выразительности	Элементами музыкального языка
На что направлено	Создание художественной концепции	Отражение генетических музыкальных особенностей творчества автора (группы авторов), мировоззрения, эстетических установок	Создание композиции, выстроенной на едином принципе	Сохранение самого себя как некой устойчивой модели	Выражение содержания сочинения

Учитывая весь круг обозначенных различий, попытаемся дать свое определение мышления, чтобы провести отчетливое различие между ним и другими категориями. Композиторское мышление предстает как процесс создания композиции, регулируемый рядом принципов, обусловленных психологическими, эстетическими, логическими, интуитивными факторами, влияющими на выбор стиля, жанра, техники, элементов музыкального языка, с целью создания художественной концепции. В таком ракурсе музыкальное мышление дает возможность рассматривать как логические (например, дедуктивная, индуктивная, игровая логики), так и интуитивные стимулы творчества. Это обуславливает его универсальность,

соответствующую творческому облику А. Шнитке, специфика которого заключается в гибком преломлении различных типов логики, свойств, принципов работы с материалом.

Таким образом, композиторское мышление может выступать как альтернативное стилю понятие, подчиняющее себе весь комплекс музыкальных проявлений творческой деятельности автора. В его рамках не возникает равенства элемента и системы (как при попытке представить индивидуальный стиль в условиях полистилистики), но открываются выходы в область музыкальной психологии, философии, что позволяет совершить разносторонний анализ закономерностей возникновения той или иной музыкальной композиции.

References

1. Tiba D. Simfonicheskoe tvorchestvo Al'freda Shnitke: opyt intertekstual'nogo analiza Dziun Tiba. M.: «Kompozitor», **2004**, 160 (in Russ).
2. Barash E. Simfonii Al'freda Shnitke. Mysli kompozitora i analiticheskii kommentarii: uchebnoe posobie E. V. Barash, T. S. Urbakh. M.: «Kompozitor», **2009**, 248 (in Russ).
3. Demchenko A. Al'fred Shnitke. Konteksty i kontsepty A. I. Demchenko. M.: «Kompozitor», **2009**, 296 (in Russ).
4. Chigareva E. Khudozhestvennyi mir Al'freda Shnitke E. I. Chigareva. SPb.: «Kompozitor», **2012**, 368 (in Russ).
5. Akishina E. M. Problemy interpretatsii sodержaniia muzykal'nykh proizvedenii A. Shnitke E. M. Akishina. M.: «Forum», **2013**, 208 (in Russ).
6. Kiuregian T. Spetsifika teorii sovremennoi kompozitsii i problemy analiza T. Kiuregian Teoriia sovremennoi kompozitsii: uchebnoe posobie Pod red. V. Tsenova. M.: «Muzyka», Razdel III, **2005**, 45 (in Russ).
7. Dolenko E. Novaia literatura o Shnitke E. Dolenko Al'fredu Shnitke posviashchaetsia. In memoriam. Vyp. 6, M.: «Kompozitor», **2008**, 156–163 (in Russ).
8. Izdatel'stvo «Kompozitor» (Sankt–Peterburg) [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: http://www.compozitor.spb.ru/collected_works/schnittke, Zagl. s ekrana.
9. Skrebkov S. S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei S. Skrebkov. M.: «Muzyka», **1973**, 466 (in Russ).
10. Medushevskii V. K probleme sushchnosti, evoliutsii i tipologii muzykal'nykh stilei V. Medushevskii M.: «Muzykal'nyi sovremennik» Vyp. 5, **1984**, 5–17 (in Russ).
11. Nazaikinskii E. V. Stil' i zhanr v muzyke: Ucheb posobie dlia stud. vyssh. ucheb. zaved. E. V. Nazaikinskii. M.: Gumanit. izd. Tsentrl VLDOS, **2003**, 248 (in Russ).
12. Chigareva E. Dva poliusa v tvorchestve Al'freda Shnitke E. Chigareva Muzyka XX veka. Moskovskii forum : mater. nauchn. mezhdunar. konf. Nauch. trudy Mosk. gos kons. im. P. I. Chaikovskogo, Sb. 25.. M., **1999**, 142–148 (in Russ).
13. Gil'din'son L. K probleme edinstva stilia v proizvedeniiakh A. Shnitke 70–kh godov L. Gil'din'son Sovetskaia muzyka 70–80–kh godov. Stil' i stilevy dialogi. Sb. tr. im. Gnesinykh, Vyp. 82, M., **1985**, 80–105 (in Russ).
14. Savenko S. Problema individual'nogo stilia v muzyke postavangarda S. Savenko Krizis burzhuaznoi kul'tury i muzyka, Vyp. 5, L.: «Muzyka», **1983**, 96–112 (in Russ).
15. Gumeniuk T. Estetika postmodernizma. Konets stilia? T. Gumeniuk «Naukovii visnik»: zb. st.. K., Vip. 37, **2004**, 13–20 (in Russ).
16. Savenko S. Mir Stravinskogo: Monografiia S. Savenko, M.: «Kompozitor», 2001, 328 (in Russ).
17. Sokolov A. Muzykal'naia kompozitsiia XX veka: Dialektika tvorchestva A. Sokolov, M.: «Muzyka», **1992**, 230 (in Russ).
18. Problemy muzykal'nogo myshleniia: sb. st. Sost i red. M. G. Aranovskii. M.: «Muzyka», **1974**, 336 (in Russ).
19. Muzyka kak forma intellektual'noi deiatel'nosti, Red. sost. M. G. Aranovskii, M.: «KomKniga», **2007**, 240 (in Russ).
20. Piaskovskii I. Logika muzykal'nogo myshleniia, I. Piaskovskii, K.: «Muzichna Ukraïna», **1987**, 182 (in Russ).
21. Muzykal'noe myshlenie: problemy analiza i modelirovaniia: sb. nauch. tr. KGK im. P. I. Chaikovskogo, K., **1988**, 112 (in Russ).
22. Muzykal'noe myshlenie: sushchnost', kategorii, aspekty issledovaniia: sb. st. Sost. L. I. Dys. K.: «Muzichna Ukraïna», **1989**, 181 (in Russ).
23. Moskalenko V. Do viznachennia poniattia «muzichne mislennia», V. Moskalenko, Ukraïns'ke muzikoznavstvo, K., Vip. 28, **1998**, 48–53 (in Russ).

Краткие сведения об авторе: Ващенко Елена Викторовна – выпускник аспирантуры, преподаватель кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И.П. Котляровского.
e-mail: lenko_lisovenko@list.ru

Автор туралы мәлімет: Ващенко Елена Викторовна – аспирантура түлегі, И.П.Котляровский атындағы Харьков ұлттық өнер университеті украин және шетел музыкасы тарихы кафедрасының оқытушысы.
e-mail: lenko_lisovenko@list.ru

Author's data: Elena Vashenko – postgraduate, tutor in the department of the history of the Ukrainian and foreign music in Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts.
e-mail: lenko_lisovenko@list.ru