

Бараш Любовь Александровна

ОСОБЕННОСТИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ В МУЗЫКЕ

В статье анализируется один из видов художественной коммуникации - общение композитора и слушателя в культуре постмодернизма. Автор исходит из положения, что полноценный контакт композитора и слушателя возможен на основе равноценности, равноправия, взаимного интереса партнёров друг к другу. Исследуется специфика постмодернистского субъекта. Изучаются временные и пространственные, а также семиотические аспекты музыкального творчества и восприятия. Рассматривается вопрос о возможности музыкальной коммуникации в культуре будущего.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/3.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 5 (55): в 2-х ч. Ч. II. С. 20-24. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 74

Философские науки

В статье анализируется один из видов художественной коммуникации – общение композитора и слушателя в культуре постмодернизма. Автор исходит из положения, что полноценный контакт композитора и слушателя возможен на основе равноценности, равноправия, взаимного интереса партнёров друг к другу. Исследуется специфика постмодернистского субъекта. Изучаются временные и пространственные, а также семиотические аспекты музыкального творчества и восприятия. Рассматривается вопрос о возможности музыкальной коммуникации в культуре будущего.

Ключевые слова и фразы: постмодернизм; художественная коммуникация; время; пространство; эстетическое переживание; симулякр.

Бараш Любовь Александровна, к. филос. н.

Российский университет дружбы народов (филиал) в г. Сочи

Libar3017@mail.ru

**ОСОБЕННОСТИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КОММУНИКАЦИИ В МУЗЫКЕ[©]**

Пройдёт какое-то время – и музыку мы больше не услышим. Потому что некому будет её сочинять. Время композиторов ушло безвозвратно. Музыцировать люди будут. Но в таких формах, которые нам сегодня неведомы. Это будет музыка некомпозиторская. И композиторам уже сегодня приходится учиться не быть композиторами. Для того чтобы искать эти формы. Для того чтобы окружающий мир и человеческая душа всё-таки продолжали резонировать в звуках. Но уже в звуках, не имеющих ничего общего с веками формировавшейся западноевропейской традицией...

Так считает композитор и философ В. Мартынов. Он доказывает свою точку зрения двумя тезисами. Во-первых, композиторское творчество утратило свой онтологический смысл, и, во-вторых, оно исчерпало своё религиозное предназначение. Мы не будем касаться второго тезиса, касающегося процесса расцерковления мира, а остановимся на первом. Он связан с судьбой европейского субъективизма. Пока роль субъекта вообще и роль композитора как субъекта, личности в европейской истории возрастали, полагает В. Мартынов, существовала необходимость в композиторском творчестве. Вся история композиции – это история усугубления интенсивности субъективизма. Конец европейского субъективизма, а именно в это время мы живём, есть конец времени композиторов [12, с. 220, 238].

Полной остановки композиторской деятельности или полного исчезновения композиторов из контекста общественно-художественной жизни В. Мартынов не предрекает. Он убеждён в исчерпанности западноевропейского принципа композиции. А это влечёт за собой вопросы, касающиеся уже не только композитора, но и слушателя, то есть вопросы, связанные с художественной коммуникацией. Какая музыка нужна, интересна современному слушателю? Чем обусловлен характер его эстетического суждения? Каковы особенности эстетического переживания у слушателя современной музыки? Есть ли вообще перспективы у музыкальной коммуникации? И действительно ли кануло в Лету время композиторов?

Ответы на эти вопросы можно искать в рецептивной эстетике, поскольку именно здесь акцент переносится с автора-творца на реципиента, что даёт возможность судить о коммуникации. Представители этого направления Х. Р. Яусс и В. Изер рассматривают общение автора и читателя (в нашем случае – композитора и слушателя) как процесс сотворчества, где роль реципиента так же важна, как и автора. У Х. Р. Яусса [17, с. 24-30] произведение в его феноменологической сущности не завершено, открыто для бесчисленных интерпретаций. У В. Изера [8, с. 186-216] также заполнение реципиентом «пустых мест» произведения подразумевает активную сотворческую работу. Но гораздо важнее другое – в рецептивной эстетике принимается во внимание соответствие или несоответствие *горизонта ожидания* реципиента тексту художественного произведения. Несоответствие или «эстетическая дистанция» является необходимым условием новизны художественного языка, значимости произведения как новой вехи в искусстве. Однако если существует разница между историческим и современным горизонтами ожиданий, если новизна содержания и формы опережает горизонт ожидания, произведение может быть не понято слушателем. Ведь тогда музыка говорит с ним на языке будущего, а не настоящего.

Что же в этом «языке будущего» служит препятствием к пониманию? На этот вопрос рецептивная эстетика ответа не даёт. Однако обращение к ней выводит нас на проблему времени в музыкальной коммуникации. Проблему времени можно считать основной в музыке второй половины XX века. «Ритмический поворот» в музыке по своей значимости равен «лингвистическому повороту» в философии. Акцентуация, доминирование ритма в композиторском творчестве, совершенно новый подход к темпоральности музыкального процесса (уже у И. Стравинского и его последователей музыкальное время – это не *temps-duree*, то есть время как длительность, а *temps-espase*, что означает пространство-время, у О. Мессиана, П. Булёза оно организовано ещё сложнее) – всё это говорит о том, что онтологический статус времени даёт ключ к специфике герменевтических процессов в музыкальной коммуникации. Поэтому ответ на вопрос о роли временной организации музыки в постмодернистской художественной коммуникации может быть найден не в рецептивной эстетике, а в философских направлениях, выходящих за пределы как феноменологии, так и трансцендентализма.

Среди современных эстетических теорий особое внимание привлекает концепция Х. У. Гумбрехта, сочетающая в себе два взаимно дополняющих друг друга подхода к коммуникации, два поля – *герменевтическое*, связанное с производством значения, то есть истолкования, понимания текстов и *негерменевтическое*, связанное с производством присутствия, то есть материальными факторами коммуникации. Оставим пока в стороне вторую негерменевтическую, материально-коммуникационную часть концепции, к ней мы вернёмся позже. Обратимся к *герменевтическому* полю. По Гумбрехту, это культура значения, для которой центральное понятие – знак. основополагающим измерением здесь является *время*, поскольку существует неизбежная связь между сознанием и темпоральностью [4, с. 89, 112-113]. Понятно, что эстетическое переживание возникает в результате герменевтических процессов. Процессы же эти имеют характер *становления* эстетического переживания, которое представляет собой *событие*.

Нас интересует способность или неспособность постмодернистского субъекта-слушателя понять музыкальное произведение, и поэтому мы сосредоточимся именно на становлении события понимания. Гумбрехт определяет эстетическое переживание (эпифанию) как мгновенное чувство *интенсивности*, не раскрывая его процессуальности. И нам придётся опереться на концепцию Ж. Делёза, которая позволит выявить именно эту процессуальность, временной характер интенсивности эстетического переживания. Делёз различает два времени: одно зависит от материи, составлено только из сплетающихся настоящих – это физический и циклический Хронос; другое не зависит от материи и постоянно разлагается на растянутые прошлые и будущие – это бестелесный Эон. Событие коммуникации (а это и есть эстетическое переживание) принадлежит Эону. То, что происходит в художественном событии, находится либо уже в будущем, либо ещё в прошлом. Настоящий момент художественного события дробится до бесконечности на только что прошедшее прошлое и наступающее будущее. Настоящий момент вечно вопрошает: «Что вот-вот произошло?»; «Что вот-вот произойдёт?». Так субъект постигает смысл, значение происходящего события. Вот здесь находится та точка, где совпадают концепции Гумбрехта и Делёза: это герменевтическая суть темпорального процесса выработки значения. По мысли Делёза, «событие – это то, что должно быть *понято*» [5, с. 86-90, 196-197].

В чём прав В. Мартынов? В том, что причину утраты профессиональной музыкой способности владеть сердцами слушателей он видит в исчерпанности субъектом своего предназначения в истории, в его растворении во временном потоке, в дробности его «Я», которая аналогична дробности окружающего мира. Эти особенности субъекта отражены в постмодернистской философии и в музыке второй половины XX века. Пусть время утратило личностное измерение, но в музыке можно услышать *множественность* времён. У О. Мессиана это длящееся миллионы лет время звёзд, протекающее сквозь целые геологические эпохи время гор, более краткое время человеческой жизни, мимолётное время атомов. В каждом – свой ритм, и каждое сопрягается с другими, образуя полиритмию. Значит, если музыка находит новые способы выразить новое, адекватное эпохе мироощущение, она всё-таки, вопреки В. Мартынову, будет понята.

Возникает вопрос: каким образом она может быть понята современным слушателем, то есть каковы *семиотические особенности* формирования значения в герменевтическом поле? Одновременно с этим вопросом возникает и другой: что может мешать, препятствовать формированию значения? Неправильно понять или вообще не понять сообщение можно в том случае, если адресантом вкладывается в послание жёстко детерминированный смысл, который недоступен адресату. Но в постмодернистской музыке слушателю, как правило, не навязывается определённый смысл, здесь в большинстве случаев отсутствует авторская воля, указывающая на определённое значение. Французские постструктуралисты и прежде всего Р. Барт различают понятия *произведения* и *текста* [1].

Произведение представляет собой завершённый, законченный художественный объект. Авторское видение, авторская власть довлеют над зрителем, слушателем. Произведение моноцентрично, монологично. Оно, по мнению Р. Барта, захватывает читателя, зрителя, слушателя, подчиняя его авторскому воздействию, мировоззрению, идеологии, в то время как адресат художественной коммуникации в постструктуралистском понимании должен быть свободен от этого своего рода насилия. В противоположность тексту произведения *Текст* в широком постструктуралистском смысле слова всегда не закончен, не завершён, не имеет ни начала, ни конца. Он открыт для бесконечного количества прочтений и интерпретаций. Если текст художественного произведения представляет собой то, что «говорит» автор, то *Текст* в постструктуралистском понимании представляет собой то, что «сказалось» помимо авторской воли. И в этом смысле постмодернистская музыкальная коммуникация осуществляется на основе именно *Текста*, понимание которого достигается тем, что слушатель черпает в нём свои собственные смыслы.

Более того, слушатель вовлечён в процесс сотворчества, которое Ю. Кристева называет *производством текста* [9, с. 58-64]. Именно текст, по Ю. Кристевой, является порождением значения. В процессе художественной коммуникации текст существует в двух ипостасях – фенотекста и генотекста. В применении к музыкальной коммуникации *фенотекст* – это созданный композитором текст, который в готовом, организованном, структурированном виде предстаёт перед слушателем. Но как он создаётся? И что представляет собой процесс его порождения? Производство значения, текстовая работа, порождение структуры со всеми её сдвигами и трансформациями, бесконечная множественность означающих – это, по Ю. Кристевой, *генотекст*.

Слушатель имеет дело с фенотекстом. Но он будет переводить генотекст в фенотекст, то есть стараться разглядеть за фенотекстом динамический процесс его возникновения. Он проследит весь процесс порождения фенотекста, ибо «порождение в такой же степени феноменально, в какой феномен есть результат порождения» [Там же, с. 298]. Таким образом, процесс творчества композитора, являющийся производством бесконечного числа означающих, повторяется в процессе восприятия слушателя, в меру своей субъективности воспроизводящего все стадии порождения значения.

Но надо признать, что постмодернистский музыкальный текст сложен. И где тот предел, за которым литературный текст становится нечитабельным, а музыкальный невоспринимаемым? Где находятся те границы открытости музыкального произведения, за которыми информация становится «шумом», перестаёт содержательно восприниматься слушателем? У. Эко считает, что существует количественное измерение семиотической неоднородности, подвижности, многослойности произведения. И это есть информация эстетическая, из множественности, многозначности которой, в конечном счёте, рождается незавершённость, открытость постмодернистского художественного произведения. Однако определение предела, за которым возросшая, обогащённая информация превращается в «шум», полагает У. Эко, является задачей не эстетики, а художественной критики [14, с. 192-193].

В рамках же эстетики осмысление семиотического аспекта коммуникации композитора и слушателя именно в герменевтическом поле, то есть с целью выяснения самой возможности понимания при несомненной сложности постмодернистских текстов, приводит к следующему вопросу. Как слушатель сумеет распорядиться своей интерпретационной свободой, не исказит ли он замысел композитора? Передаёт ли автор сложное, открытое, «незавершённое», подобное композициям Берлиоза и Штокхаузена, произведение слушателям как детскую игру «Конструктор», из которой те создадут свою интерпретацию? Если это будет произвольная, бездумная игра в «Конструктор», то, по мысли У. Эко, скорее всего, замысел будет искажён. Задача слушателя – «не складывать данные автором детали произведения – “Конструктора”, а сотрудничать с композитором в самом процессе *создания* композиции» [16, с. 87, 99].

Всякому ли слушателю под силу такая задача? Если она невыполнима с учётом сложности постмодернистского произведения, то акт коммуникации не состоится. В данном случае не состоится не потому, что время композиторов ушло в прошлое, как считает В. Мартынов, а вследствие того, что время идеального читателя, слушателя ещё не наступило. В конце концов, вопрос об окончательной утрате автором субъектности спорен. Только Р. Барт среди постструктуралистов провозглашает «смерть автора». У У. Эко, М. Фуко, Ю. Кристевой, Ж. Делёза и Ю. Лотмана признаётся высокая роль личного начала авторского начала. И это ещё один аргумент в пользу того, что время композиторов не ушло безвозвратно. Если слушатель настолько свободен в интерпретации открытого текста, что сам «творит» произведение, то есть основания считать, что музыкальное произведение «творит» слушателя. Тогда вопрос заключается в том, помышляет ли композитор в процессе создания произведения о своём слушателе, стремится ли он «сотворить» слушателя таким, каким он должен быть [13]. Если есть слушатель, созданный композиторским творчеством, значит, будет востребовано и это творчество.

В чём не прав В. Мартынов? В том, что фактически отрицает возможность профессионального композиторского творчества сегодня. Ушла в прошлое осмысленная интонация? Но здесь можно опереться на авторитет другого известного композитора, мыслителя и теоретика искусства Э. Денисова. Никакого кризиса мелодии нет, говорит он, мелодические возможности не исчерпаны, интонационная сфера сейчас сильно расширилась. В то же время для слушателя важно, чтобы интонационный язык был наполнен смысловым и эмоциональным содержанием, чтобы мелодия не искусственно моделировалась, а была бы окрашена яркой индивидуальностью композитора [7, с. 132-135, 140-146]. Слушатель лишён возможности соучастия, сотворчества? Но существуют, возражает Денисов, не только стабильные, но и мобильные, то есть открытые, подобные алеаторике, типы музыкальной формы. В них возможна *бесконечная множественность* интерпретаций, не определены ни начало, ни конец, ни последовательность структур. Однако эта мобильность должна быть подчинена контролю, существовать в рамках концепции, потому что «музыка всегда была и продолжает оставаться искусством, то есть предполагает известную *организованность* и стройность мысли» [Там же, с. 132].

Таким образом, герменевтическое обоснование возможности успешной постмодернистской музыкальной коммуникации дополняется семиотическим обоснованием производства значения, а также практическими суждениями композитора, придерживающегося иной точки зрения. Теперь можно вернуться к той части гумбрехтовской концепции, которую мы на время оставили в стороне и которая является материально-коммуникационным аспектом теории или негерменевтическим полем, иначе говоря, *эстетикой присутствия*. Гумбрехт говорит об утраченной нами субстанциальной реальности и в связи с этим о необходимости возврата к чувственному, телесному, тактильному контакту с «вещами» окружающего мира. Эти *материальные факторы*, несемантические элементы, проявляющиеся в любом виде искусства и в музыке в том числе, Гумбрехт называет *культурой присутствия*. Здесь господствующим самоопределением служит тело. И основополагающим измерением является *пространство*, та сфера, которая образуется вокруг тел и где устанавливаются отношения между разными людьми и между людьми и вещественным миром.

Пространство в коммуникации тоже имеет свою темпоральность, свои признаки *становления* (появление и исчезновение, рождение и угасание), имеет и свои моменты *интенсивности*. Эффекты присутствия, представляющие собой опосредованное чувственностью отношение человека к миру, проявляются в эстетическом переживании так же, как и эффекты значения.

Каждый контакт человека с вещественным миром содержит в себе и элементы значения, и элементы присутствия. И главным условием успешной коммуникации всегда будет конфликт или колебание между присутствием и значением, то есть наличие обоих факторов.

Потребность в присутствии, рождённая утратой субстанциальной реальности современным человеком, компенсируется средствами массовой коммуникации. Всесторонне исследовавший сферу медиа М. Маклюэн [11, с. 320, 344, 376-377], многократно подчёркивает жадность постмодернистского субъекта «до богатых тактильных эффектов» и его стремление получать их через радио, звукозапись, телевидение. Наличие в музыке тактильных эффектов, а они ощутимы в творчестве Шёнберга, Стравинского, К. Орфа, означает настойчивое утверждение качеств, близких к спонтанной речи. И если музыка, как считает Маклюэн,

сегодня вплотную подошла к состоянию обыденной человеческой речи, что говорит о значительных изменениях в мелодическом языке, то это означает, что она способна преодолевать пространственные ограничения, создавать то, что у Гумбрехта названо эффектом присутствия [4]. Именно средства массовой коммуникации дарят слушателю впечатление присутствия музыкантов-исполнителей прямо в той комнате, где он находится, где переживает прикосновение музыкантов к инструментам, где столь ощутимым становится слияние слухового и тактильного ощущений.

Масс-медиа дают не только эффект присутствия. Со свойственной им интенсификацией тактильности они возвращают нас к архетипам мифологического сознания. Недаром радио Маклюэн называет «племенным барабаном». И если письменность довела до крайнего предела западноевропейский индивидуализм, то «радио совершило прямо противоположное, вернув к жизни древний опыт родовых паутин глубокого племенного вовлечения» [11, с. 344]. Прямо противоположное – это радикальные изменения самого постмодернистского субъекта. Это утрата им качеств жизненной активности, самостоятельности, критериев самоидентификации и тяготение к давно забытым, древнейшим архаическим пластам самосознания в общности «Мы».

М. Маклюэн констатирует факт изменения качеств постмодернистского субъекта, даёт схему функционирования искусства в условиях его коммерциализации, однако не приходит к столь пессимистическим выводам относительно дальнейшего существования искусства, как Ж. Бодрийяр [2]. У Бодрийяра речь идёт о тактильно-эстетической, не различающей субъекта и объекта среде, которую он, кстати, не считает эстетической [3, с. 148]. В отличие от Гумбрехта, именно эту среду, изобилующую тактильными эффектами, он считает причиной смерти искусства. Весь современный мир, а вместе с ним и искусство, по Ж. Бодрийяру, вступили в фазу симуляции, где властвуют симулякры. *Симулякры* не являются копиями, то есть образами, наделёнными сходством, это образы, лишённые сходства. И если следовать бодрийяровской логике, их власть распространяется и на художественную коммуникацию.

Подобно тому, как Энди Уорхол создаёт симулякры, бесконечно дублируя копии лица Мэрилин Монро, развлекательное музыкальное искусство производит бесчисленное множество симулякров. Превращаясь в репродуктивную машину, оно утрачивает своё эстетическое предназначение. Нескончаемое самодублирование, симуляция, завладевшие всеми сторонами действительности, дают основание Ж. Бодрийяру сделать вывод о том, что искусство вскоре «окончательно прекратит своё существование, уступив место гигантскому искусственному музею искусств и разнузданной рекламе» [2, с. 27].

Этот приговор искусству, а стало быть, и художественной коммуникации, в общей сложности совпадает с выводами В. Мартынова о конце времени композиторов. Но если В. Мартынов имеет в виду только конец профессионального композиторского творчества и не исключает существования музыки в других её формах, то Бодрийяр ставит точку на искусстве вообще.

Посмотрим, насколько это обоснованно. Изобразительное искусство в целом, конечно, гораздо шире творчества Уорхола. Существуют его формы, свободные от власти симулякров. И музыка не ограничивается развлекательными формами, тиражируемыми радио, телевидением и звукозаписью. На вторую, постмодернистскую половину XX века приходится творчество Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Р. Щедрина, А. Шнитке.

То, что Бодрийяр определяет как мир симуляции в искусстве и то, что является серьёзным композиторским творчеством, использующим симулякры разве что в качестве пародии, цитации или элементов полистилистики, представляет собой с семиотической точки зрения совершенно разные модели произведения искусства с разной степенью авторской субъективности. Особенности обеих моделей трактуют, в сущности, одинаково и У. Эко, и Ю. Лотман. Первая модель с господством симулякров является для Ю. Лотмана *эстетикой тождества*. У. Эко описывает её как подчинённую авторской субъективности, неизменную и узнаваемую на всех уровнях модель, состоящую из готовых клише и принадлежащую массовой культуре. То, что Ю. Лотман называет *эстетикой противопоставления* [10, с. 222-234], фактически новой эстетикой, для У. Эко – явно постмодернистская модель с признаками новизны, не подвластная авторской субъективности, растворяющаяся «во множестве вариаций, воспроизводясь всякий раз с еле заметными отклонениями» [15, с. 360]. Вполне возможно, что первая модель в скором времени изживёт, исчерпает себя в силу своей бессодержательности. Но вторая, разрушающая штампы, дающая бесконечную открытость интерпретаций, выглядит перспективной.

Это музыка Штокхаузена, Бартока, Булёза, своей открытостью выводящая нас в Космос. Выход в бесконечность Космоса, по Ж. Делёзу, происходит благодаря преодолению рамок замкнутости, герметичности классической формы, «разобрамлению», становлению открытости смысла, формы интерпретации. Это выход в бесконечность. Само произведение конечно, но оно и существует для того, «чтобы вновь обретать, вновь даровать бесконечное». Это искусство новое, другое по сравнению с классическими образцами. Оно «стремится создать такое конечное, которое вновь даст бесконечность» [6, с. 220-223, 229]. Это искусство, на основе которого создаётся новая коммуникация.

Да, совершенно очевидно, что сегодняшний субъект обладает новыми качествами. Да, не вызывает сомнений, что мы стоим на пороге или на первом этапе формирования некоей новой художественной культуры с совершенно неведомыми нам коммуникационными свойствами. Можно предположить или даже с уверенностью сказать, что музыкальный язык коммуникации будущего станет иным. Однако мы убедились в способности этого языка чутко реагировать на изменения, происходящие в культуре и самом субъекте.

Мы видели, что музыкальный язык вбирает в себя совершенно новые представления о времени и пространстве. Мы отметили, что и во временном, и в пространственном поле музыкальный смысл формируется как становление, рождающее бесконечную множественность интерпретаций и открытость формы. И что же, при всей неисчерпанности возможностей профессиональной музыки – это конец? Может быть, конец этапа, но не конец пути?

Список литературы

1. **Барт Р.** Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с франц. Г. К. Косикова. М.: Прогресс; Универс, 1994. 616 с.
2. **Бодрийяр Ж.** Прозрачность зла / пер. с франц. Л. Любарской и Е. Марковской. М.: Добросвет, 2012. 260 с.
3. **Бодрийяр Ж.** Символический обмен и смерть / пер. с франц. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет; Изд-во КДУ, 2013. 392 с.
4. **Гумбрехт Х. У.** Производство присутствия: чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
5. **Делёз Ж.** Логика смысла / пер. с франц. Я. И. Свирского. М., 2011. 472 с.
6. **Делёз Ж., Гваттари Ф.** Что такое философия? / пер. с франц. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. 261 с.
7. **Денисов Э. В.** Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 206 с.
8. **Изер В.** Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. 548 с.
9. **Кристева Ю.** Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. Г. К. Косиков, Б. П. Нарумов. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 656 с.
10. **Лотман Ю. М.** Лекции по структуральной поэтике // Лотман Ю. М. Сборник работ (Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа). М.: Гнозис, 1994. 560 с.
11. **Маклюэн Г. М.** Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2014. 464 с.
12. **Мартьянов В. И.** Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
13. **Эко У.** Заметки на полях «Имени розы». М.: Книжная палата, 1989. 486 с.
14. **Эко У.** Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
15. **Эко У.** Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб., 2004. 544 с.
16. **Эко У.** Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2005. 502 с.
17. **Яусс Х. Р.** Письмо Полю де Ману // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 24-30.

FEATURES OF POSTMODERNIST ARTISTIC COMMUNICATION IN MUSIC

Barash Lyubov' Aleksandrovna, Ph. D. in Philosophy
Peoples' Friendship University of Russia (Branch) in Sochi
Libar3017@mail.ru

The article analyzes one of the forms of artistic communication – communication of the composer and the listener in the culture of postmodernism. The author proceeds from the assumption that the full contact of the composer and the listener is possible on the basis of the equivalence, equality, and mutual interest of the partners to each other. The specificity of postmodern subject is studied. The author researches the temporal, spatial and semiotic aspects of musical creativity and perception. The issue of the possibility of musical communication in the culture of the future is considered.

Key words and phrases: postmodernism; artistic communication; time; space; aesthetic experience; simulacrum.

УДК 1; 16:167.7

Философские науки

Целью статьи является выявление эпистемологических оснований реконструкции экономического поведения человека в немецкой исторической школе экономики. Представлено обоснование роли модели экономического поведения человека как одного из ключевых концептов экономической науки. Дана оценка использования идеографического подхода как средства познания и описания экономического поведения человека. Сделан прогноз востребованности познавательных средств немецкой исторической школы на современном этапе развития социально-экономических отношений.

Ключевые слова и фразы: экономическое поведение человека; эпистемологические основания реконструкции; немецкая школа экономики; идеографический подход; социально-экономические отношения.

Бельская Юлия Владимировна, к.э.н., доцент
Новосибирский государственный технический университет
belskaya.73@mail.ru

ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ РЕКОНСТРУКЦИИ ЭКОНОМИЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА В НЕМЕЦКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ ЭКОНОМИКИ[©]

Рассуждения об эпистемологии экономического знания, которое является частью широкого круга социально-гуманитарных наук, хотелось бы начать с так называемого «спора о методе» (Methodenstreit). Несмотря на предысторию вопроса, В. Дильтей первым в своих произведениях «Введение в науки о духе» и «Описательная