

Креативные доминанты философии Ж. Делёза в музыкальном искусстве

О. А. Путечева

кандидат искусствоведения, доцент, Кубанский медицинский институт.
Россия, г. Краснодар. ORCID: 0000-0003-2812-8981. E-mail: putecheva.olga@mail.ru

Аннотация. Ж. Делёз – один из самых парадоксальных мыслителей XX в., который проявлял глубокий интерес к искусству. Многие его идеи, проецируемые на область музыкального искусства, способны объяснить суть трансформаций и глубоких эволюционных процессов. В творчестве Ж. Делёза таких перспектив несколько: проблема стратиграфического времени, концепция повторения и различия, теория знака, формирования смысла.

Актуальность видится в том, что вопросы развития музыкального искусства в философии Ж. Делёза – малоизученная область, еще менее разработана тема корреляции известных концепций мыслителя и области звуковой действительности. Обращение к изучению звуковых ситуаций открывает дополнительные перспективы познания. В то же время музыкальное искусство нуждается не просто в уточнениях, но в основательности и обобщениях.

Цель работы – обозначить наиболее значительные точки пересечения философских проблем и теоретического исследования музыкального искусства в наследии Ж. Делёза, что позволит выявить их творческий потенциал.

Предметом рассмотрения становятся имплицитные в философское рассмотрение идеи музыкального искусства, что обнаруживается в усилении эстетических позиций философии. Выдвигается предположение о возникновении в исследовательском поле механизмов метафорического происхождения, идущих от художественного видения, способного переформатировать синтез уровня кодирования – декодирования информационной системы, соединяющей философские логические построения с искусствоведческим музыкальным анализом.

В исследовании использовался метод аналогии, аксиологического ранжирования значимых философско-диалектических и музыкально-аналитических позиций.

В результате рассмотрения можно сделать вывод, что Ж. Делёз обладал особым синтетическим видением, позволяющим художественное моделирование поднимать до уровня философского обобщения, что сообщает его идеям энергетику эвристического потенциала, а музыкальному искусству придает содержательность и глубину. Концепции Ж. Делёза создают предпосылки для прочтения глубинных первооснов музыкальных процессов, открывая горизонты их смыслового наполнения. В этом случае искусство выступает как катализатор мыслительного процесса, способствующего формулировке ключевых проблем XX в.

Ключевые слова: Ж. Делёз, музыкальное искусство, стратиграфическое время, повторение и различие, знак, смысл.

Во второй половине XX – начале XXI в. необычайно плодотворным оказался интеллектуальный обмен между философией и сферой искусства. Необходимо отметить, что как одна, так и другая область нуждается в диалоге, во взаимодействии, точках пересечения, благодаря чему возможна циркуляция идей, моделей, конструкций. Импульсы, выработанные в одной сфере, резонируют в другой, способной высвечивать новые поля, образы, ритмы.

Жиль Делёз – один из влиятельных философов, чьи работы оказали воздействие на формирование постмодернистской концепции, включающей в свое рассмотрение многочисленные явления современного искусства, состоявшиеся в театре, музыке, живописи, кино. Для Ж. Делёза характерно пересечение исследовательских интересов философского характера с проблемами анализа явлений искусства прошлого и настоящего.

Само же искусство обладает беспредельной бесконечностью разворота проблем, образов и идей. В результате открывается перспектива использования специфических средств, способов видения, почерпнутых из искусства, искусствоведения, которые в начале работают как метафоры [1], а затем обретают законные права, что дает философии новые механизмы исследования, новые термины и концепции.

Показательно, что Ж. Делёз и Ф. Гваттари дают определение философии через понятие искусства, которое, в свою очередь, требует рефлексии: «Философия – это искусство форми-

ровать, изобретать, изготавливать концепты» [9, с. 10]. Данное положение обнаруживает доминантные точки соприкосновения философии и искусства. Мыслители указывали на тесную связь трех видов мышления – философии, искусства, науки: «Между этими планами может образовываться плотная ткань соответствий» [9, с. 254]. Общность возникает из мыслительных усилий творческого характера: и философия, и искусство – продукт изобретения и рационально схваченной идеи. Искусство, так же как философия, невозможно без создания концептов. Надо отметить, что Ж. Делёз относится к тем редким в истории философии мыслителям, которые исходили не только из визуального восприятия, но уделяли внимание звуковой сфере жизни.

Современное музыкальное искусство характеризуется увеличением частоты экспериментирования, открывающего новые ресурсы и требующего своего осмысления. В то же время в музыке обнаруживаются примеры, иллюстрирующие современные философские концепции. Философия и музыка обнаруживают общее стремление к новациям, динамичному развитию и трансформациям. Философские концепции современности способствуют пониманию сути и смысла происходящих звуковых ситуаций и событий [16].

Ж. Делёз создавал свои произведения подобно театральному режиссеру через высечение глубинных смыслов в игре сопоставлений и метаморфоз. Значение пограничной метафоричности и синтетичности мышления философа – в повороте от семиотики к семантике [12], что становится общим полем исследования музыки, устремленной к философичности высказывания и логоса, обновляющегося звуковыми экспериментами.

Ощущая необходимость погружения в иные сферы, философская мысль движется навстречу звуковому искусству, становясь в результате более четкой, упругой, ясной, определенной. «Сам он сравнивал свои занятия с рок-концертом, хотя более точным, наверное, было бы сравнение с выступлением джазового оркестра: важна не разученная партия, а возможность импровизации на определенную тему, импровизации подготовленной и спонтанной, осуществляемой лишь при подходящих условиях и неотделимой от возможности импровизации других выступающих» [19, с. 224].

Продуктивным понятием для музыкального анализа может стать «план консистенции», введенный Ж. Делёзом, понимаемый им как решето, дающее возможность отбора звуковой палитры среди бесконечного разнообразия звукового материала. Действительно, одна из задач современного композитора – ограничить себя определенным набором звуковысотных, ритмических, тембровых средств для конкретных произведений. Эта проблема обозначается в творчестве Г. Малера, А. Берга, Б. Бартока, К. Штокхаузена, П. Булеза, на что указывал Ж. Делёз.

Как искусство, так и философия поставлены перед осознанием многообразия действительности, их задача – рассекать, упорядочивать, стягивать в тугие узлы концепций представления, знания и отсекают все второстепенное. В искусстве каждое время выдвигает центрирующие фигуры, становящиеся знаменем эпохи. «Театрально-музыкальная фигура Дон Жуана становится концептуальным персонажем благодаря Киркегору, а ницшеанский Заратустра уже является великой фигурой музыки и театра» [9, с. 86]. Концептуальными персонажами являются Орфей, Гамлет, Фауст и др. Каждая эпоха выстраивает свои философские размышления вокруг этих ключевых фигур в их конкретном видении и озвучивании.

Прикосновение к творческому импульсу произведения искусства, понимание его становится первостепенной задачей мыслящего разума. «Произведение искусства стоит большего, чем философский трактат, ибо развертываемое в знаке – глубже любых ясно выраженных значений» [6, с. 55]. Знак – концентрированное, спрессованное, закодированное выражение человеческих смыслов. Музыкальное произведение в этом случае можно рассматривать как систему зашифрованных знаков [15].

Движение от непонимания, первоначала-абсурда через пласты бесформенного ради поисков новых путей в искусстве ведет к отрицанию старых принципов и утверждению диаметрально противоположного. Речь идет о пульсировании способов стилистического выражения содержательных основ художественного видения эпох. Существуют эпохи концентрации, собирания, императивного выполнения строгих правил и норм выражения, существующие определенное время до исчерпания возможностей используемых выразительных фигур. Далее связи между составными элементами ослабевают, что допускает рассеивание, ослабление стилистического единства, на смену которому приходит период поисков новых способов связи и отношений. Отсюда наше непонимание и поиск новых смыслов, что обнаруживается в творчестве композиторов XX – начала XXI в.: это произведение без звуков, шум, заменяющий

музыку, говор, свисты, немзыкальные звуки, топот, действия вместо исполнения и традиционного акустического звучания инструментов. До сих пор музыковеды пытаются объяснить эстетическое значение паузы и тишины в таких сочинениях, как «4'33"» Дж. Кейджа (1952), в вокальном цикле «Висельные песни» С. Губайдулиной (1996). Прямым цитированием произведения Кейджа является монолог Мировой души из спектакля Треплева в исполнении Нины Заречной, который представляет собой молчание продолжительностью 4 минуты 33 секунды в спектакле «Чайка» по пьесе А. П. Чехова, поставленном в Пензенском драматическом театре режиссером Андреем Шляпиным. Молчание понимается как жест, придающий особую художественную выразительность. Периоды абсурда возможны и даже необходимы для следующей более глубокой кристаллизации смысла.

Ж. Делёз отмечал аналогии развития музыкальной формы с понятием ризомы: «Музыка всегда выдвигает свои линии бегства, "трансформируемые множества", даже опрокидывая свои древесные структурированные коды; вот почему музыкальная форма, прерывистая и множественная, сравнима с сорной травой, ризомой» [10, с. 254]. *Воспринимая музыку как шифр, философы уже в ней видят обобщения; так*, эпиграфом к Первой главе («Ризома») «Тысячи плато» (1980) Ж. Делёза и Ф. Гваттари послужила алеаторная композиция в виде рисунка С. Буссотти, на что музыковед В. Чинаев заметил: «Ризома Делёза-Гваттари и пьеса Буссотти вполне синонимичны» [20].

Продуктивной для анализа современных художественных концепций является идея стратиграфического времени [9, с. 77], когда в одном произведении совмещаются далекие по времени идеи, хронологические интервалы сближаются, временные дистанции преодолеваются. Созвучна этому представлению Ж. Делёза концепция «наложенного времени» О. Мессяна (на что указывала С. В. Лаврова) [13], когда в единой точке время обращается в развернутую вечность. Данная концепция служит объяснением принципов роста и развития в искусстве, когда в одном произведении ярко проступает новизна и одновременно угадываются предшествующие планы существования. Наше время – время напластований идей и их конденсации в виде новых закономерностей. Для идей нет прошлого, они существуют здесь и сейчас, подтверждая свою актуальность. В настоящем спрессованы прошлые времена и выраженные во времени стили эпох. Через стили мы распознаем близкие или отстоящие в далеком прошлом времена.

В музыке идея стратиграфического времени предстает разными ракурсами: это цитирование, заимствования, стилизации в конкретных вариациях у разных авторов. Широко представлена идея интертекстуальности в музыке Д. Шостаковича, А. Шнитке, Э. Денисова. Из этого явления вырастает проблема мигрирующей интонационной формулы¹, реплицирующей старинные мелодии, обороты и формулы [21]. Возможности включения чужого материала в разные эпохи были различны, наибольшей степенью эмансипации они обладают в наше время. В основе возможного культурно-исторического диалога «свое – чужое», «традиционное – новаторское» лежат эстетические установки времени. Соотношение цитируемого материала и собственно композиторского, различные стилистические напластования, совмещаясь (делёзовская складка) друг с другом, дают своеобразие и характеристику особенностей мышления автора. Наше время как никакое другое дает возможности широких связей, экспериментов взаимодействия музыкальных культур и эпох, вплоть до суперколлагности, когда произведение состоит из ряда плотно подогнанных цитат («Суперколлагное скерцо» в Sinfonia Лучиано Берио).

Продуктивным импульсом для развития области осмысления содержательности в музыке могут стать такие работы Ж. Делёза, как «Логика смысла», «Различие и повторение», «Перикл и Верди». Свидетельством его особого интереса является работа «Складка. Лейбниц и барокко», где обнаруживается нетривиальный подход к изучению сущности, особенностей, форм и методов, определяющих основы культуры данной эпохи.

Эстетическое звучание получают философские категории в эксплицировании музыкальных форм: «образы-движения», «образы-длительности», «образы-изменения», «образы-объемы», что придает новый акцент в воззрениях на природу темпоральности. Именно музыка является наиболее значимым искусством, которое дает разнообразные формы движения и развивается во времени. Интеллектуализация искусства звука способствует поиску новых способов выражения, музыка становится звучащей философией, достигая уровня концепту-

¹ Понятие сформулировано и разработано Л. Н. Шаймухаметовой.

ального обобщения действительности, что приводит к изменению ее онтологического статуса. Изменение внутренней логики и стиля мышления делает возможным все более тесное взаимодействие с философией, концепции которой находят непосредственное воплощение в живой звуковой ткани.

Глубокое понимание времени философ пытается постичь через анализ музыкального движения, которое сопряжено со временем Хроноса и Эона. Основой музыкального произведения является пульсирующее время. В самой пульсации заложена идея отмеривания размеров, что ведет к такой характеристике, как «территоризация», из чего выстраивается звуковая форма (в которой заложены пространственные свойства). Движение, развитие происходит через перетекание, процессуальность форм, трансформации и связи на расстоянии, что составляет представление о темпоральности формы. Ж. Делёз отмечал, что временная организация различна у современных композиторов: нерегулярные ритмы Б. Бартока, ритурнель в «Воццеке» А. Берга, «музыка в меняющихся частях» Ф. Гласса строятся на серии смещающихся акцентов с сильных тактов на слабые, резонируя аллеаторно. С этой точки зрения возможны исследования множества уникальных и увлекательных способов структурирования временных измерений музыки.

Ж. Делёз высказывает глубокие замечания относительно сущности музыкального ритма. «Сказать об ударениях, что они воспроизводятся с равными интервалами, значит заблуждаться относительно их функции. Наоборот, тонические и интенсивные значения действуют, создавая неравенства, несоразмерности в метрически равных длительностях или пространствах. Они создают примечательные точки, привилегированные мгновения, всегда отмечающие полиритмию» [8, с. 36].

В свете изучения современных синтетических форм, стилей, жанров в музыкальном искусстве продуктивной может стать концепция повторения и различия Ж. Делёза. В основе всех повторений, различий-дуальностей, по мнению мыслителя, лежит идея становления, которую он прослеживает в закономерностях роста и развития музыки.

«На самом деле различие и повторение суть две движущие силы сущности, нераздельные и соотнесенные друг и другом... повторение есть движущая сила разнообразия, и не меньше, чем разнообразие – движущая сила повторения» [6, с. 76].

Пытаясь постичь загадку движущей звуковой силы музыкальной ткани, он говорит о точности и изменениях в материале, так как суть не в дословном копировании, «высшим критерием чего является точность, сколько травести <...> когда критерием выступает не точность, не верность оригиналу, а подлинность сотворчества» [4, с. 222]. Для мыслителя важно не механическое повторение, но такое изменение, которое указывает на наращивание смыслов. Аналоги своих идей Ж. Делёз обнаруживает в творчестве С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Ш. Пегги, усматривая их общность в понимании повторения и становления как актуализированной потенциальности. Все они, по мысли Ж. Делёза, стремятся привести метафизику в движение, активизировать ее, «изобрести вибрации, вращения, кружения, тяготения» [8, с. 21].

Понятия повторения и различия специфичны для музыкального искусства, которое строится в энергетике связи противоположных тематических образований и их трансформаций. Глубокое знание искусства дает возможность обобщения и возведения сценических, зрительных и звуковых перцептов в ранг философских обобщений. Философ открывает диалектическую сущность повторения как единства трагического и комического в их неразрывной связи и противоположности, обнаруживаемой в ходе театрального действия, в устройстве музыкальной звуковой ткани произведения.

Метод повторения и различия наиболее показателен в строении музыкального произведения, что составляет ее план развития. На основе противопоставлений разной степени интенсивности возможна динамика. Это вариационная форма, рондо, повторяемая тема в каноне и других формах. Выкристаллизовавшаяся на протяжении столетий в диалектике единства и многообразия форма сонатного аллегро своей многогранностью, сложностью определяет философскую глубину. Музыкальное искусство находит такие динамические и в то же время равновесные, устойчивые формы, которые гармонично сочетают повторение с изменением. В сонатном аллегро это структурно-тематические отношения между экспозицией, разработкой и репризой с единством и преобразованием главной партии, связующей, побочной и заключительной темами. С философской точки зрения важно акцентировать закон корреляции тех отношений, которые дают основополагающие элементы формы, утверждая диалектический закон повторения и различия композиционного плана.

Выработанные мыслителем концепты справедливы для иерархичных звуковых комбинаций. На механизме колебательных движений равновесных тенденций зиждутся содержательные основы сложных композиторских техник. Диалектика отношений противоположных тематических образований, темп «прорастания» нового могут быть описаны соотношением «различия» и «повторения». Эти понятия приложимы к разным стратегиям становления формы произведения, когда из малого «зерна» по формуле Б. Асафьева вырастает развернутая композиция. В музыкальном искусстве повторение и различие обнаруживаются наиболее ярко, ибо затрагивают несколько уровней становления: интонационный (мельчайший уровень), структурно-композиционный, концептуальный. Эта дуальность работает как метод, как сущностная характеристика жанра, а также как обобщающая диалектичность всего произведения в целом.

Формулу различия и повторения можно распространить не только на композиционные принципы, но и на ритмическую сторону, динамику, оркестровку и некоторые другие параметры музыки. Звуковая материя усложняется, обнаруживая состояние все более напряженных внутренних взаимодействий, которое затем рефлексивируется философской мыслью. Это относится к серийной, сериальной, «конкретной» музыке. Звуковые «ландшафты» (термин С. В. Лавровой) как метафорические высказывания акустическими средствами увеличивают свой арсенал возможностей для выражения нового содержания, противопоставляя звук и тишину, шум и культивированный звук, используя тембральный спектр звучаний. «В формировании звукосмысла принципиальным моментом является “встреча” шума и музыки, когда происходит сопряжение всех структурных и смысловых параметров звука» [17]. Продолжением исследования звучащего образа является попытка оценить его значение в искусстве кино.

Для кино становится доступным огромный спектр звучаний: комбинации шумов (изолирующие объект и изолирующиеся один от другого), звуки, отмечающие различные отношения, фонации, производящие раскадровку, речь, музыка. Эти элементы могут действовать как самостоятельно, так и в разнообразных комбинациях, дополняя друг друга, взаимодействуя, противореча или усиливая один другое. Звуки и их соотношения в результате взаимодействия постоянно деформируются, так же как и видимые образы движутся, становятся звуковыми персонажами, выполняют указующие функции или лейтмотивные роли. Звукомusicальная работа с закадровым континуумом подобна работе с зрительными образами в кадре, она, с одной стороны, собрана из разнородных элементов (музыкальных отрывков, скрипов, шумов, свистов, шорохов, криков, городской саунд, выстрелы и др.), а с другой стороны, элементы подогнаны друг к другу и к кадровой картинке, что составляет единое, неразрывное целое.

«Целая сеть звуковых коммуникаций и преобразований несет в себе шумы, звуки, рефлексивные и интерактивные речевые акты, а также музыку, пронизывающую визуальный образ изнутри и снаружи, что делает его тем более “читабельным”» [3, с. 561].

В немом кино если и использовалась музыка, то она была вынуждена соответствовать зрительным образам, т. е. выступала в роли комментатора. С возникновением звукового кино саунд-дизайн освобождается от необходимости следовать параллельно образам в кадре, отсюда большая свобода и шире возможности для разных взаимодействий со зримым образом. Ж. Делёз анализирует примеры и приемы сочетания двух этих сфер у режиссеров различных художественных школ.

Так, С. Эйзенштейн исходит из вслушивания в звуковую материю музыки С. Прокофьева к кинофильму «Александр Невский». Импульс извлекается из музыки, она в какой-то мере предвосхищает появление зрительных образов. Известно, что совместная и одновременная работа режиссера и композитора дала уникальное единство, синтез звуковых и зрительных образов, максимально соответствующих одно другому. В этих соответствиях наиболее важным оказывается способность к движению, что в значительной степени определяется музыкальным развитием, дающим основу изменениям зрительных кадров. Музыка давала возможность увидеть нечто, что давало ориентацию в зрительных образах и очерчивало область осознанного внимания, акцентируемые точки зрительского восприятия.

В зарубежном киноискусстве режиссеры чаще придерживаются идеи контрастного контрапунктирования музыкально-звуковой среды. По представлению Ж. Делёза, творцы кино исходят из ницшеанского разграничения образов, представленных в работе «Рождение трагедии из духа музыки». Визуальный образ исходит из начал, провозглашенных Аполлоном, согласно мере, гармонии, устойчивости. Звуковой образ подчинен дионисийскому началу, близкому стихийности, ускользанию, неопределенности, неуловимости. Отсюда – стрем-

ление к инородности музыкального и звукового элемента, построенного, скорее, на контрасте, противоречии с образом визуальным. Внутреннее взаимодействие и соответствие играет ничтожную роль. Музыка может действовать как стимулятор, но противоречивый, вызывающий более сильное противодействие в лице зрительных образов. В этом случае звуковые и зрительные образы развиваются не одновременно и параллельно, но отдельными петлями соприкосновений и отторжений, активизирующих общее становление. Контакты двух составных дискретны.

В современном кино звук обретает автономность вплоть до звукового образа, звуковой ситуации, звуковых наплывов, звуковых крупных планов. Другими словами, звуковая сфера вбирает приемы работы со зрительными образами и выступает самостоятельно как главенствующая в отдельных фазах развития киноленты. Отсюда – звуковое кадрирование и экстерриоризация закадрового звучания.

Через осознание комплексности звуковых характеристик исследователь подходит к проблеме знака [16], вырисовывающейся на пересечении философских, семиотических и художественных связей, возникающих в процессе анализа эпопеи М. Пруста «В поисках утраченного времени». Философия и музыкальное искусство дают наиболее значительные результаты при изучении выработки, кодировки, дешифровки знаков [18].

«Все знаки стягиваются к искусству, любые виды обучения, благодаря самым разнообразным способам, являются уже бессознательным изучением самого искусства» [6, с. 39]. Знаки искусства кодируют громадные объемы знания и для своего понимания требуют конгениального реципиента, что возможно на уровне философского подхода. Знаки искусства – это откристиаллизованный человеческий опыт, основа его мировосприятия.

Из исследований в области теории знака вытекает следующий уровень развития философской мысли, лежащий в поле пересечения с искусством, – это теория смысла Ж. Делёза. Исследователь объединяет два огромных поля человеческой мысли и деятельности одним понятием – смысл. Искусство и философия имеют общие цели – поиск смысла, но подходят к этой проблеме с разных точек зрения. Кристаллизация смысла – это процесс, равно необходимый как в искусстве, так и в философии. Он возможен как на путях художественного видения, так и в процессе рационально-логического осмысления.

Философия понимается Ж. Делёзом как особое искусство, которое вспыхивает, подобно искре, в результате «насилия» и «жестокости», особой необходимости, возбужденной в нашем сознании явлениями и событиями действительности. Образ «насилия», несомненно, возникает под влиянием хорошо известного Ж. Делёзу театра «жестокости» А. Арто, о котором он многократно писал. Актуализация идей предшествующих авторов происходит именно в результате особого на них воздействия, принуждения, особого столкновения остронаправленных мыслей наших современников.

Творчество самого Ж. Делёза сродни искусству, так как его мышление метафорично, что является одним из важнейших оснований искусства. Как творец, Ж. Делёз через столкновение метафор открывает новые концепты, обладающие широким полем обобщения, что дает возможность апеллировать к художественному видению и постигать сложные модели современного киноискусства, театра, музыки, живописи.

Чем важно искусство? Тем, что оно заставляет искать «знаки вечности», истины, которые не являются сами собой, но каждый раз в приложении умственных усилий по осмыслению действий, явлений, событий. Подлинное искусство вечно тем, что содержит бесконечное число концепций, идей, справедливых для данного времени. Искусство – универсальный катализатор мышления, подхватывающий импульсы, на которые отвечает наше сознание. Для Ж. Делёза важно поле взаимодействия разных областей, звучащие обертоны, в напряжении которых эвристически вспыхивает новая мысль, становящаяся двигателем как искусства, так и философии. Именно под напором потока новых знаков искусства активизируются мыслительные способности. Пример тому творчество – Р. Вагнера, Ф. Ницше, А. Арто. Проходя через ужасы, катастрофы, страдания, искусство находит новые образы-преодоления; философия обретенному новому миру стремится дать определения, понятия, термины, в итоге – концепции. Множественность художественных образов отфильтровывается, осознается, закрепляется в философском обобщающем слове, понятии. Философия вдохновляется новыми задачами открытия и исследования универсальных законов жизни в ее эстетическом обликии.

Список литературы

1. Бадью А. Делёз. Шум бытия / пер. с фр. Д. Скопина. М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры»; Изд-во «Логос-альтера», 2004. 184 с.
2. Быстров В. Ю. Жиль Делёз: человек с пятью лицами // Ж. Делёз Переговоры 1972–1990 / пер. с фр. В. Ю. Быстрова. СПб. : Наука, 2004. 240 с.
3. Делёз Ж. Кино / науч. ред. и вступ. ст. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2004. 624 с.
4. Делёз Ж. Критика и клиника / послесл. и прим. С. Л. Фокина; пер. с фр. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. СПб. : Machina, 2002. 240 с.
5. Делёз Ж. Логика смысла / Росс. Академия Наук, ин-т философии РАН. М. : Академический Проект, 2011. 472 с.
6. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки / пер. с фр. Е. Г. Соколов. СПб. : Алетейя, 1999. 190 с.
7. Делёз Ж. Переговоры 1972–1990 / пер. с фр. В. Ю. Быстрова. СПб. : Наука, 2004. 240 с.
8. Делёз Ж. Различие и повторение / пер. с фр.; Центрально-европейский институт. СПб. : Петрополис, 1998. 384 с.
9. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М. : Алетейя; СПб. : 1998. 288 с.
10. Корневище О. Б. Книга неклассической эстетики. М. : Институт философии РАН, 1998. 270 с.
11. Кравец А. С. Теория смысла Ж. Делёза: pro и contra // Логос. 2005. № 4 (49). С. 227–252.
12. Курашов В. И. История и принципы философии музыки: от слова к музыке и от музыки к слову // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 1. Т. 154. Кн. 1. С. 103–129.
13. Лаврова С. В. Временные перекрестки новой музыки и философия Жюль Делёза: зон, «горизонт сознания» Гуссерля и «часы Бергсона» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия: Искусствоведение. 2013. № 3. С. 16–24. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vremennye-perekrestki-novoy-muzyki-i-filosofii-zhilya-delyoza> (дата обращения: 21.10.2021).
14. Миронов А. В. Размышления о современной музыке в оптике времени // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2016. № 10 (231). Вып. 36. С. 161–164.
15. Поспелова Н. И. Текст и способы его интерпретации в музыке постмодерна // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2007. № 16. С. 70–75.
16. Путчева О. А. Звуковая ситуация и саунд-событие в постдраматическом спектакле // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов н/Д., 2021. № 3. С. 69–75. URL: [http://2021-3.indd\(musalm.ru\)](http://2021-3.indd(musalm.ru)) (дата обращения: 17.11.2021). DOI: 10.52469/20764766_2021_03_69.
17. Сиднева Т. Б. Шум и музыка: логика взаимопревращения // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 146. С. 25–33. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/shum-i-muzika-logika-vzaimoprevrasheniya> (дата обращения: 21.10.2021).
18. Тараева Г. Р. Музыкальный язык как коммуникативный культурный код // Теория и практика общественного развития. 2012. Вып. 2. С. 213–215.
19. Фокин С. Л. Жиль Делёз и его «метафизические фантазии» на тему «что такое литература?» // Ж. Делёз Критика и клиника / пер. с фр. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. СПб. : Machina, 2002. С. 216–239.
20. Чинаев В. П. В сторону «новой целостности»: интертекстуальность – поставангард – в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия: Искусствоведение. 2014. Т. 4. № 1. С. 30–54. URL: <http://artsjournal.spbu.ru/article/view/4454> (дата обращения: 21.10.2021).
21. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 18–26.

Creative dominants of the philosophy of J. Deleuze in the musical art

O. A. Putecheva

PhD in Art History, associate professor, Kuban Medical Institute.
Russia, Krasnodar. ORCID: 0000-0003-2812-8981. E-mail: putecheva.olga@mail.ru

Abstract. J. Deleuze is one of the most paradoxical thinkers of the twentieth century, who showed a deep interest in art. Many of his ideas projected into the field of musical art are able to explain the essence of transformations and deep evolutionary processes. In the works of J. Deleuze has several such perspectives: the problem of stratigraphic time, the concept of repetition and difference, the theory of sign, the formation of meaning.

The relevance is seen in the fact that the issues of the development of musical art in the philosophy of J. Deleuze is a little-studied area, the topic of correlation between the well-known concepts of the thinker and the field of sound reality is even less developed. Turning to the study of sound situations opens up additional perspectives of cognition. At the same time, musical art needs not just refinements, but thoroughness and generalizations.

The purpose of the work is to identify the most significant points of intersection of philosophical problems and theoretical research of musical art in the legacy of J. Deleuze, which will reveal their creative potential.

The subject of consideration is the ideas of musical art implicated in philosophical consideration, which is revealed in the strengthening of the aesthetic positions of philosophy. The assumption is put forward about the emergence in the research field of mechanisms of metaphorical origin, coming from an artistic vision capable of reformatting the synthesis of the level of encoding – decoding of an information system that combines philosophical logical constructions with art-historical musical analysis.

The study used the method of analogy, axiological ranking of significant philosophical-dialectical and musical-analytical positions.

As a result of consideration, it can be concluded that Zh. Deleuze had a special synthetic vision that allows artistic modeling to be raised to the level of philosophical generalization, which gives his ideas the energy of heuristic potential, and gives content and depth to musical art. Concepts of J. Deleuze creates prerequisites for reading the deep fundamental principles of musical processes, opening the horizons of their semantic content. In this case, art acts as a catalyst for the thought process that contributes to the formulation of the key problems of the twentieth century.

Keywords: J. Deleuze, musical art, stratigraphic time, repetition and difference, sign, meaning.

References

1. Badiou A. *Deleuze. Shum bytiya* [The noise of being] / transl. from French by D. Skopin. M. Foundation for Scientific Research "Pragmatics of Culture" ; Publishing house "Logos-Altera". 2004. 184 p.
2. Bystrov V. Yu. *Zhil' Delyoz: chelovek s pyat'yu licami* [Gilles Deleuze: a man with five faces] // *G. Deleuze Peregovory 1972–1990* [Negotiations 1972–1990] / transl. from Fr. by V. Yu. Bystrova. SPb. Nauka (Science). 2004. 240 p.
3. *Deleuze G. Kino* [Cinema] / scient. ed. and the introduction art. O. Aronson; transl. from Fr. by B. Skuratov. M. Ad Marginem. 2004. 624 p.
4. *Deleuze G. Kritika i klinika* [Criticism and clinic] / afterword and note by S. L. Fokin; transl. from Fr. by O. E. Volchek and S. L. Fokin. SPb. Machina. 2002. 240 p.
5. *Deleuze G. Logika smysla* [Logic of Meaning] / Ross. Academy of Sciences, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. M. Academic Project. 2011. 472 p.
6. *Deleuze G. Marsel' Prust i znaki* [Marcel Proust and the signs] / transl. from French by E. G. Sokolov. SPb. Aleteya. 1999. 190 p.
7. *Deleuze G. Peregovory 1972–1990* [Negotiations 1972–1990] / transl. from Fr. by V. Yu. Bystrova. SPb. Nauka (Science). 2004. 240 p.
8. *Deleuze G. Razlichie i povtorenie* [Distinction and repetition] / transl. from French; Central European Institute. SPb. Petropolis. 1998. 384 p.
9. *Deleuze G., Guattari F. Chto takoe filozofiya?* [What is philosophy?] / transl. from Fr. by S. N. Zenkina. M. Aleteya; SPb. : 1998. 288 p.
10. *Kornevishche O. B. Kniga neklassicheskoy estetiki* [Book of non-classical aesthetics]. M. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. 1998. 270 p.
11. *Kravec A. S. Teoriya smysla Zh. Delyoza: pro i contra* [Theory of meaning G. Deleuze: pro and contra] // *Logos*. 2005. No. 4 (49). Pp. 227–252.
12. *Kurashov V. I. Istoriya i principy filozofii muzyki: ot slova k muzyke i ot muzyki k slovu* [History and principles of the philosophy of music: from word to music and from music to word] // *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* – Scientific Notes of Kazan University. Series: Humanities. 2012. No. 1. Vol. 154. Book 1. Pp. 103–129.
13. *Lavrova S. V. Vremennye perekrestki novoy muzyki i filozofiya Zhilya Delyoza: eon, "gorizont soznaniya"* *Gusserlya i "chasy Bergsona"* [Temporary intersections of new music and the philosophy of Gilles Deleuze: eon, "horizon of consciousness" by Husserl and "Bergson's clock"] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya: Iskusstvovedenie* – Herald of St. Petersburg University. Series: Art Criticism. 2013. No. 3. Pp. 16–24. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/vremennye-perekrestki-novoy-muzyki-i-filozofii-zhilya-delyoza> (date accessed: 21.10.2021).
14. *Mironov A. V. Razmyshleniya o sovremennoj muzyke v optike vremeni* [Reflections on modern music in the optics of time] // *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filozofiya. Sociologiya. Pravo* – Scientific herald of Belgorod State University. Series: Philosophy. Sociology. Right. 2016. No. 10 (231). Is. 36. Pp. 161–164.
15. *Pospelova N. I. Tekst i sposoby ego interpretacii v muzyke postmoderna* [Text and ways of its interpretation in postmodern music] // *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta* – Herald of Vyatka State University for the Humanities. 2007. No. 16. Pp. 70–75.
16. *Putecheva O. A. Zvukovaya situaciya i saund-sobytie v postdramaticheskom spektakle* [Sound situation and sound event in a post-dramatic performance] // *Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah* – South-Russian Musical Almanac. Rostov-na-Donu. 2021. No. 3. Pp. 69–75. Available at: <http://2021-3.indd> (musalm.ru) (date accessed: 17.11.2021). DOI: 10.52469/20764766_2021_03_69.

17. Sidneva T. B. *Shum i muzyka: logika vzaimoprevrashcheniya* [Noise and music: the logic of mutual conversion] // *Izvestiya rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena* – Proceedings of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. 2012. No. 146. Pp. 25–33. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/shum-i-muzika-logika-vzaimoprevrashcheniy> (date accessed: 21.10. 2021).

18. Taraeva G. R. *Muzykal'nyj yazyk kak kommunikativnyj kul'turnyj kod* [Musical language as a communicative cultural code] // *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* – Theory and practice of social development. 2012. Is. 2. Pp. 213–215.

19. Fokin S. L. *Zhil' Delyoz i ego "metafizicheskie fantazii" na temu "chto takoe literatura?"* [Gilles Deleuze and his "metaphysical fantasies" on the topic "what is literature?"] // *G. Deleuze Kritika i klinika* [Criticism and clinic] / transl. from Fr. by O. E. Volchek and S. L. Fokina. SPb. Maschiba. 2002. Pp. 216–239.

20. Chinaev V. P. *V storonu "novoj celostnosti": intertekstual'nost' – postavangard – v muzykal'nom iskusstve vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka* [Towards the "new integrity": intertextuality – post-avant-garde - in the musical art of the second half of the XX – beginning of the XXI century] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya: Iskusstvovedenie* – Herald of SPb University. Series: Art Criticism. 2014. Vol. 4. No. 1. Pp. 30–54. Available at: <http://artsjournal.spbu.ru/article/view/4454> (date accessed: 21.10. 2021).

21. Shajmuhametova L. N. *Migriruyushchaya* [Migrating intonation formula as a phenomenon of musical thinking] // *Problemy muzykal'noj nauki* – Problems of music science. 2011. No. 2 (9). Pp. 18–26.