

ТВОРИТЬ, ПРЕОБРАЗУЯ ПРАВИЛА: ТЕМПОРАЛЬНЫЕ ИННОВАЦИИ В МУЗЫКЕ ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Петинова М.А.

ФГБОУ ВПО «Самарский государственный технический университет», Самара, Россия (443100, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 244), e-mail: shloss@yandex.ru

Проведена философская экспертиза взаимосвязи картины мира постиндустриальной эпохи XX века и ее отображение в музыкальном искусстве обозначенного периода. В исследовании устанавливается положение о том, что эпохальные настроения, мировоззрение и чувства носят трансцендентальный характер. Данная установка открывает когнитивные перспективы исследования культуры посредством дескрипции одной из ее форм - музыки. Объектом исследования является музыка – как наиболее метафизическая область преломления философских интуиций, онтологических оснований, воплощение чистой процессуальности, временности. Предметом философской рецепции являются сочинения и творчество постмодернистских композиторов, техника и средства, способы передачи образа и концепта времени. Результатами изучения музыки как воплощения темпоралистских представлений и чувствований эпохи, стало обнаружение целого комплекса временных представлений, которые связаны с разными онтологическими основаниями композиторов, мыслителей. Данный вывод иллюстрирует обнаруженные трансформации в мировоззрении эпохи – открытость и плюралистичность, конструктивность и аналитичность, аффективность и экспрессивность.

Ключевые слова: постиндустриальная культура, музыка, время, хронотоп, темпоральность, постмодернизм.

CREATING, TRANSFORMING RULES: TEMPORAL INNOVATIONS IN MUSIC OF THE POSTINDUSTRIAL CULTURE

Petinova M.A.

Samara State Technical University, Samara, Russia (443100, Samara, street Molodogvardeyskay, 244), e-mail: shloss@yandex.ru

Held philosophical examination of the relationship picture of the world post-industrial era of the XX century and its appearance in the musical art of the designated period. The study establishes the provision that the epochal moods, attitudes and feelings are of transcendental nature. This setting opens up a cognitive perspective research culture by the description of one of its forms - music. The object of research is the music - as the most metaphysical realm of refraction philosophical intuitions, ontological basis, the embodiment of pure procedural aspect, temporality. The subject of philosophical reception are compositions and works of post-modern composers, machinery and tools, ways of transmission of image and concept of time. The results of studying music as the embodiment of temporality views and feelings of the era, was the discovery of a whole complex of temporary views that are associated with different ontological bases of composers, thinkers. This conclusion is illustrated discovered transformation in the mentality of the epoch - openness and diversity, constructiveness and analyticity, affect and expressiveness.

Keywords: post-industrial culture, music, time, chronotope, temporality, postmodernism.

Период второй половины XIX – первой половины XX века возник под влиянием научно-технического прогресса. Постиндустриальная культура, оформившаяся к середине XX века, заявила о себе бурным ростом индустрии знаний, компьютеризацией, появлением глобальных информационных систем. Процессы формирования постиндустриальной культуры в конце века приобретают отчетливые формы. Их наиболее выраженным признаком является новый, неклассический тип приоритетов – технического, а не социального прогресса, производство информации, а не вещей, нелинейных темпоральных структур над линейными.

Идеологией происходящих социокультурных трансформаций стал постмодернизм. Культурный сдвиг, наметившийся в среде творческой интеллигенции, проявился в недоверии к идеологиям, содержащим притязание на всеохватывающие описания (объяснение) мира, разочаровании в абсолютном характере ценностей рационализма, устраняющих любые альтернативные мировоззрения. Согласно Лиотару, о постмодерности мы можем говорить применительно к новой когнитивной ситуации, выраженной в мысли, интенции, отношении. Трансформации мыслительных стереотипов, проявленных в искусстве, литературе, философии, политике, по мнению Б. Губмана, могут служить началом изменений будущего социального развития [1, с. 516].

Новые веяния в культуре XX века нашли свое яркое проявление в искусстве. Очевидно, что искусство является особой сферой активности человеческого духа, в которой проявляется способность синтезировать образное мышление и глобальные мировоззренческие представления. Так через музыку наилучшим образом можем увидеть отражение тех процессов, которые воспроизводятся в общественном сознании XX века, услышать трансформации, касающиеся восприятия времени и пространства современной культуры.

Знаки наметившихся изменений проступают через отказ от тональности, логики функционального мышления (ладотональных связей), появление серийной и сериальной техники, произвольное моделирование ритмо-временных структур – все это обусловило деструкцию хронотопических ситуаций музыкальной ткани и как следствие, изменение музыкальной образности. В описанной ситуации, на наш взгляд, усматриваются единые смысловые параллели между философией и искусством. В частности, позиция Жюль Делёза, обусловленная стремлением обнаружить новую знаковую в грамматических структурах, ярко может быть проиллюстрирована в отношении метода сериальной композиции Шёнберга. Сериализация музыкального времени и пространства, открывает произведение как систему различий и повторений, при которой повторение лишается узнаваемости в силу отмены интервальной связи звуков. Музыкальный опус предстает как конструкция, своего рода музыкальный кубизм, застывшая архитектура, в которой нет движения и динамики.

Обращение к философии Ж. Делёза - это попытка увидеть трансцендентальные основания одного исторического измерения. Так понятие времени, трактуемое мыслителем как образ - время, вне связи с субъектом восприятия, без изначальных представлений о реальности, реализует мировоззренческую установку постмодернизма XX века, которую следует отличать от предшествующих ей в теории Канта и Хайдеггера. Так понятие познание возвращает, отчасти, нас к образам реальности, открывающихся посредством не концептов, а перцепций. И здесь новое, что сопровождает экспериментально ориентированную культуру,

раскрывается как индивидуальный опыт языка и восприятия. Если классическое мышление основано на взаимодействии сил тяготения, то серийное мышление, замечает У. Эко, реализует принципы самоорганизации, открытой системы, где осуществляется постоянная проверка и выбор выразительных средств и грамматик [6, с. 392]. Результатами поиска средств выражения на пределе и за пределами языка, становится создание уникального текста, в котором плотность времени, его длина значительно интенсивнее по смыслозначению, чем повседневное. У Деррида движение времени ощущается в игре означающих, в них выражается и от них зависит. Если Хайдеггер предлагает вести отсчет времени по степени скуки, которая сопровождает его движение, то Деррида экспериментальным образом приписывает времени значения, которые его пронизывают. Получается, что жизнь есть время протекания ритмических состояний, заполненных смыслом [2, с. 74]. Расширенный, воссозданный через усилие, волю и аффирмацию композитора музыкальный текст открывает дорогу к очередному мифу о культуре и времени. Чем мы можем обладать, репрезентируя время в музыкальном сочинении? На первый взгляд, презентация означает осуществление чего-то в действительности, вхождение в настоящее время. Но парадокс заключается в том, что время ничего не может презентовать, что можно увидеть, ибо оно само по себе не видимо: невидимая возможность всего, чего угодно, кроме себя самого, и потому – невозможность. Следовательно, обладать временем – это предоставить себе поле бесчисленного множества разнообразных занятий или бездействий, но не времени как такового. Также и музыка, находя выражение в экспрессивных знаках, помогает представить время как взаимосвязь и взаимообусловленность моментов «теперь». Данная (любая) музыкальная форма, таким образом, служит собирательным моментом: позволяет удерживать дискретные моменты, объединяя их по смыслу в поток времени. И не лишним будет отметить, что многое, что случается в человеческом обществе с очевидностью происходит в рамках культурных горизонтов данного мира, его знаковости, сигнификации.

Восприятие музыки как «последовательной серии поз» [3, с. 202], как особой артикуляции специфически музыкальных форм, которых не может сформулировать язык позволяет, на наш взгляд, снова продемонстрировать созвучие философии и музыки. В данном контексте то, что не поддается вербализации, то и только оно может быть названо Невыразимым [3, с. 209] (сравним, у Деррида – невозможным). Отсюда, кстати, сложности с переводом и интерпретацией музыки на язык понятий. Несмотря на очевидность присутствия в музыке эмоций и переживаний, тем не менее, любая «переводческая» процедура разрушает «самые тонкие ткани души, которые удерживали эту форму» [3, с. 210].

Опыт встречи с музыкальным временем, открывающийся в процессе исполнения, носит характер переживания не объективного времени действительности, а длительности

протекания актов сознания [4]. И мы, наверное, не будем оригинальны, сказав о том, что именно в сознании осуществляется работа со смыслом и временем. На всем протяжении рецепции идет обмен между модифицированными ожиданиями и трансформированными воспоминаниями. Мелодия тонет в памяти и зовет к воображению. Искусство в XX находило необычные средства запечатления спонтанных образов сознания, их изменчивость и смысловую неисчерпаемость. Так, сосредоточенность внутренней душевной жизни отличает выразительность музыки А. Веберна, а углубленная медитация предстает как музыкальный минимализм в творчестве Терри Райли, Филиппа Гласса. К наиболее ярким признакам постмодернизма в музыке можно отнести «имманентность», «неопределенность» и тенденцию к молчанию. Последнее, представленное у Веберна, демонстрируется наличием пауз как изобразительного приема, создающего эффект изолированности звучаний, молчаливых зияний, которые намеренно с метафизической точки зрения демонстрируют неспособность автора сказать ничего о сущности бытия и его познании. Так и кажется, словно музыка отступила от своей чувственной полноты как перед чем-то страшным.

Противоположной тенденцией и намерением новой музыки служит стремление композитора услышать музыку во всем, что слушается. Так знаменитые Дж. Кейджа «4 минуты и 33 секунды» являют собой пример ироничного отношения не только к традиционной концертной форме исполнения, но и самому произведению в частности. Идея Дж. Кейджа созвучно арт-практикам современного искусства. Состояние «бездействия» исполнителя, помещенное в строго отведенное время композитором, создает уникальный, неповторимый пространственно-временной континуум, в котором «произведение» полагается как особое смыслом насыщенное бытие. Если рассмотреть течение времени «4 минут 33 секунды» и его наполнение, то мы можем легко увидеть, что, несмотря на отсутствие звука рояля, игры исполнителя, произведение состоялось. Первая его часть - выжидательное внимание публики, приготовившееся к восприятию. Вторая часть - нетерпеливое перешептывание слушателей, сопровождаемое поторапливающими аплодисментами. Третья часть – замирание публики перед встречей с необычным явлением, которое постепенно сменяется погружением и вслушиванием в атмосферу осознанной определенности пространства и времени. Таким образом, все композиционные разделы определены и звуковое сопровождение состоялось. Но вместо рояля прозвучали слушатели, которые и явились исполнителями уникального произведения в 4 минуты и 33 секунды. Примеры, демонстрирующие изменения хронотопической ситуации в музыкальной культуре, снятие традиционного отношения «исполнитель – слушатель», и сама форма объективации музыки, - все в целом заставляет нас говорить о серьезных мировоззренческих изменениях в культуре. Эстетические практики изменяют перцепцию, восприятие, перенастраивая взгляд слушателя с единого, абсолютного на случайное, неожиданное, мимолетное. Нередко традиционные различия

между искусством и действительностью сглаживаются, обретая общее пространство существования и презентации. Например, у К. Штокхаузена в произведении «Короткие волны» «исполнители» через радиоприемник выхватывают любые сочетания шумов, фрагменты музыкальных передач и пр., которые в свободной импровизации создают индетерминированную композицию. Данное музыкальное событие не задано композитором и всегда открыто к новым исполнениям.

Другой яркой чертой рассматриваемого периода является постепенный отказ от всеохватывающей системы, абсолютизации разума новоевропейского периода, и формирование пристального внимания к тексту, игре знаков, цитат, их деконструкции, монтажу и т.д. Цитаты, используемые в симфониях Д.Д. Шостаковичем, играют роль своеобразного знака, так как позволяют расположить в одном пространстве различные временные пласты жизни героя, свести в единое целое историческую ауру прошлого и настоящего.

Философской концентрацией слагаемых постмодернистской эпистемы (М. Фуко) является творчество Ж. Лакана, Ж. Деррида, Р. Рорти. Общность западных мыслителей сводится к двум тезисам о категории времени. Во-первых, об особом преимущественном положении настоящего момента времени. И, во-вторых, о ключевой роли сознания, которое обеспечивает полагание присутствия данного мира, а также осознание самого себя в нем. Разворачивающееся время, подчеркивается философами, есть понятие, открывающееся в сознании живущего и осознающего свою временность индивида. Именно сознание способно путем аналитической деятельности реконструировать последовательность течения времени, создавать его усилиями творческой воли. В противоположность имманентному времени субъекта, существует время объективной действительности, которое в западной культуре нашло свое образное воплощение в механическом приборе - циферблате. На нем по кругу размещены все моменты времени одновременно. Замыкаясь в потоке вечного возврата к одному тому же (сравним идею «вечного возвращения» Ф. Ницше, а также отрицание времени у элеатов в античности), данная модель олицетворяет время как вечно существующее, но не имеющее способности к разворачивающемуся, длящемуся моменту. В силу обозначенных свойств, время, не получившее возможности разворачиваться в бытии, теряет временность, а, следовательно, не существует. Идея временности человеческого существования противопоставляется Ж. Деррида миру вневременного существования Бытия. Утрата контакта человеческого сознания с трансцендентным Бытием, может привести к дуализму, или феноменологической редукции мира к познающему сознанию. И, тем не менее, история идеалистических воззрений показывает, что тем или иным образом философия всегда пыталась сохранить контакт с Бытием, как источником трансцендирующего сознания. Как мы помним, у Канта связующим элементом Бытия и сознания выступали «вещи в себе», у Гуссерля «доязыковой слой первичной интуиции мира» [Гурко с. 69], а для Хайдеггера – язык как дом, голос Бытия.

Противопоставление Ж. Деррида мира имманентного трансцендентному является попыткой избежать навязывания данному миру человеческого представления о времени. Поэтому он выводит сознание в мир человеческого существования через своеобразный агент времени – знак, источник Difference, различия, смыслозначения. Знак несет в себе возможности идентификации, повторения, обращения и, конечно, различения. Характеризуя специфику восприятия знака (текста), не будет лишним отметить, что оно отличается от информационного сообщения любой материальной системы. Знак выходит за пределы физического объекта, так как содержит информацию об идеальной сущности, которая является результатом деятельности человека, осмысления им бытия и последующей его объективации. Музыка выступает всегда именно в данном качестве, поэтому имеет свой язык, воплощенный в тексте. Следовательно, рассматривая музыку как текстовую реальность, мы приходим к заключению о том, что текст музыкального опуса не равен своей материальной сущности, а интенционален, во-вторых, его постижение раскрывается в процессе сопричастия сознающего субъекта. И, в – третьих, будучи объектом культурного наследия, текст как открытая система, вбирает в себя следы множества его прочтений, обрстая в последующем новыми смыслами, комментариями, интерпретациями.

Как мы могли заметить, музыка XX века, являясь своеобразной метафорой закрепленного в ней образа времени, освободилась от привычных классических идиом, вобрала в себя конструктивные достижения эпохи и реконструировала действительность при помощи звучащих символов. Тезис о нахождении путей соединения мира человеческого сознания с трансцендентным ему Бытием, а также внимание к знаку, тексту, невербальному доязыковому пласту сознания, нашло экспрессивное выражение в музыкальном искусстве.

Так переход к атональной двенадцатиступенной системе, изъяс из музыки мелодическую линию и гармоническое завершение, предметность, образность. Музыкальная ткань получила не знавшую до этого абстрактность, обобщенность смысла, и потребовала от теоретиков переосмысления смысла времени, представленного в ней. На этом семантическом фоне возникли и метафоры музыкального времени XX века как «сжатого» (у Веберна), метаморфирующего в пространство, математического и механического (у Стравинского). К. Чухров, например, считает, что сериальная музыка, созвучная постмодернистской философии, является отражением в музыке технологического прогресса [5, с. 21].

Преобразования музыкальной ткани, ее форм и способов репрезентации существенно меняют темпоральные характеристики. Интенции прогрессистского, однонаправленного времени, которые долгими столетиями формировали привычки восприятия и готовили ожидание определенной последовательности, гармонического разрешения, уступают место открытой форме, новаторским конструкциям. Примечателен, в данном случае, пример композиторских экспериментов К. Штокхаузена в *момент-формах*. Смысл данной технологии образов в том, что «произведение»

должно по замыслу автора, длиться весьма продолжительно для того, что методом плавного и незаметного перетекания звуковых моментов – плотностей друг в друга создать иллюзию отсутствия движения временных процессов. Другая техника – минимализм (Т. Райли), за счет едва уловимых изменений погружает слушателя в атмосферу пульсирующей монотонной длительности.

Обобщая сказанное, заметим, музыка XX века, не являясь чем – то единым, в своих проявлениях свидетельствует о множественности структур и вариантов ее развития. Время перестаёт быть культурным фоном, становится материалом, областью полагания смысла. Спектр технических инноваций в сериализме, пуантилизме, алеаторике, электронной музыке объединены общим приоритетом: поиском новых языковых форм выражения. Изменения в способах фиксации нотных знаков, организации музыкальной ткани в целом, смены хронотопических условий восприятия, ведет за собой перемены в сфере перцепции и музыкального мышления всех участников коммуникации. Сама партитура красноречиво может свидетельствовать о своей зрительной выразительности, графичности: здесь и прерываемые соло, кластеры, зоны алеаторики, пуантилистики (аналогично: «точки», штриховка, толщина линии, пятно) – все это в целом постепенно вырабатывает новые «настройки» восприятия. Ввиду вышесказанной «незаданности» композиции, У. Эко приходится призывать к тому, чтобы «оставить сосюрговскую гипотезу кода как установившейся системы, перечня, таксономии и принять понятие *competence* как конечного механизма, способного порождать бесконечные формы деятельности. Кроме того, следовало бы различать – применительно к возможности «серийного» дискурса – «творческую способность творить по правилам», то есть *competence*, и «способность творить, преобразуя правила» - *performance*» [6, с. 405]. XX век справедливо может именоваться эпохой преобразований, грандиозные проекты которого относятся ко всем областям деятельности и мышления. И как мы могли увидеть, через аналитику музыкальной деятельности как невербального означающего преобразуются такие онтологические составляющие как пространство и время. Искусство не меньше, чем наука может через средства художественной выразительности, проявлять и формировать образ исторической эпохи, приближаясь в своих обобщениях к уровню философской рефлексии.

Список литературы

1. Губман Б. Современная философия культуры. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – 536 с.
2. Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. *Differance*. – Томск: Издательство «Водолей», 1999. – 160 с.

3. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000. – 287 с.
4. Петинова М.А. Темпоральность музыки как предмет философско-культурологического исследования: автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. философ. наук. Саратов. 2005. – 22 с.
5. Чухров К. Интродукция // Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. /Перевод Б. Скуратова. Вст. ст. – К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001.
6. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию/Пер с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. – СПб.: «Симпозиум», 2004. – С.405.

Рецензенты:

Борисова Т.В., д.филос.н., профессор кафедры «Философия» Самарского государственного технического университета, г. Самара.

Ковшов Е.М., д.филос.н., профессор кафедры «Философия» Самарского государственного технического университета, г. Самара.