

ПРАГМАТИЧЕСКОЕ, РИТМИЧЕСКОЕ И ЭТИЧЕСКОЕ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Прагматика современного искусства состоит в том, чтобы быть востребованным, то есть исполняемым и слушаемым, слышимым и услышанным, признаваемым в качестве искусства многими слушателями и исполнителями, критиками, а главное, признанным публикой, нашедшим у нее отклик и принесшим автору и исполнителю успех, как художественный, творческий, так и коммерческий. Применительно к искусству успех творческий и коммерческий неразрывны. Для того, чтобы искусство было коммерчески успешным, оно должно быть либо искусством популярным, обращенным к массовой публике, либо искусством экспериментальным и авангардным, всегда имеющим свою аудиторию в лице знатоков, ценителей и профессионалов. Для того, чтобы завоевать своего слушателя, и в рамках массовой и в рамках авангардной музыки создаются новые средства художественной выразительности, новые художественные приемы, новые художественные языки и жанрово-видовые образования.

Эстетически и художественно совершенное искусство всегда востребовано и долгожданно. Особенности восприятия сегодня таковы, что поиск уникального в искусстве с точки зрения способов бытия художественного — художественного языка и художественного образа совпадает с ожиданием «вечного» в плане содержательном — постановки и раскрытия каких-либо глубоко-экзистенциальных тем и проблем.

Такие ожидания публики порождают специфический эстетический заказ, когда «вечные» проблемы: жизни и смерти, отцов и детей, любви и ненависти решаются через обращение к новым технологиям и новым предметностям, окружающим человека.

Ярче всего это демонстрирует музыка, которая вовлекает в создание звучащего образа как традиционные музыкальные инструменты, так и бытовые предметы: глиняные горшки, корчаги, двуручные пилы, столы, стулья, так и цифровые технологии создания музыкального звука. Внутреннее напряжение, создаваемое взаимодействием академического музыкального и бытового выразительного звука обновляет и освежает привычное музыкальное звучание, вносит в исполнение новые тембровые краски. Это позволяет музыке обращаться непосредственно к тем проблемам на-

шей жизни, которые являются определяющими для нашего внутреннего состояния, темпа и ритма нашей повседневности.

Музыка воплощает сущность неререфлексируемых на сознательном уровне процессов, которые композитор и музыканты-исполнители постигают на интуитивном уровне. Включение в тембровую палитру музыкального звучания электронной музыки в цифровом формате также трансформирует и переформатирует живое музыкальное целое.

Стремление к воплощению до-логического, бессознательного, неререфлективного, физиологически-чувственного проявляется в том, что музыка обращается в качестве основного выразительного средства не к звуко-высотному развитию: гармонии или мелодии, а к ритму.

Ритм в художественном произведении, как отмечал в начале 20 века Ю. Н. Тынянов, выполняет, главным образом, три функции: он уплотняет художественную мысль и делает более тесными смысловые ряды высказывания; ритм повышает выразительность художественного произведения, упорядочивая его композиционный рисунок через определенный порядок повторов структурных элементов произведения; наконец, ритм наделяет произведение способностью к суггестивности, то есть внушению или отпечатыванию порядка следования элементов произведения в сознании и подсознании воспринимающего.

Ритм является тем уровнем организации музыкальной ткани, которая характерна и доминирует в большей части произведений современной массовой музыкальной культуры, независимо от того, с каким из направлений: джазом, роком или эстрадной музыкой, мы имеем дело.

Ритм популярной музыки замыкает слушателя в круге своей повседневности: он возвращает слушателя к самому себе и своему бессознательному, он не типологизирует и не обобщает личностно актуальную протоинтонацию, а делает ее значимой именно в личностно окрашенном специфическом единичном бытии, замыкает звучание сферами быта и повседневного бытования. Ритмическая доминанта популярной музыки реализует суггестивные возможности музыки, но в основном, в плане выявления бессознательных интенций и их легитимации в культуре, выявляет не просто до-логическое, но до-вербальное, не-поименованное. Ритм популярной музыки эксплуатирует способность музыки через ритмо-интонационные соответствия выявлять скрытую сущность событий человеческой жизни, и ограничивает понимание музыки сферой антропологии. Эстетическое при этом определяет масштаб нравственной

оценки каждого из произведений и их внутреннего нравственного мира. Всякий раз мы имеем дело с конкретной нравственной ситуацией, моделируемой в произведении при помощи ритма как с чем-то единичным и случайным, то есть необязательным. Логика эстетического организующего музыкальное произведение принципа — ритма диктует особую этику, при помощи которой мы оцениваем музыкально моделируемую жизненную ситуацию — этику ситуации, которая всякий раз рефлексировывает отдельно взятые мотивы и интересы, цели и результаты, и как правило, прощает и оправдывает все. Поэтому современная популярная музыка, как правило, моделирует ситуации победы и торжества добра, но само добро понимает необычайно широко, толерантно.

Обращаясь к ритму в качестве основной формообразующей структуры произведения, современная авангардная музыка расширяет свой арсенал средств художественной выразительности, формируя самостоятельный новый вид инструментальной музыки — музыку перкуSSIONИЗМА.

Музыка перкуSSIONИЗМА, основанная на ритмической выразительности, в силу самой звуковысотной природы звука является одновременно движением и порядком следования длительностей.

«В ритме, — пишет А. Ф. Лосев, — важно не качество звука, ни его длительность, ни даже сами звуки, а важно именно взаимное отношение длительностей, дающее определенную числовую фигуристость» или «порядок, структуру движения» (1). Музыкальное звучание соединяет определенный ритм с определенной высотой и темпом смены звуков. Отсюда способность музыкальной перкуSSIONИСТИ становиться самостоятельным художественным миром, который отвечает общим законам бытия художественного и одновременно задает уникальные для этого жанра выразительные возможности.

Ритм организует хаос изобразительно-выразительных средств в стройный и гармоничный космос. Ритм преодолевает статичность художественного материала: он делает звук подвижным, организованным в определенном порядке движения. Во внутреннем бытии музыкального произведения ритм определяет разноразное движение: мотивов, фрагментов, мысли и смыслов. Все это складывается в единый ритм произведения как целостности, преодолевает дискретность выразительных средств музыкального языка, создает единую континуальную ткань звучания, в котором паузы становятся смысловыми продолжениями звука.

Один из наиболее ярких представителей музыкального авангарда второй половины XX века, К. Штокхаузен, вспоминая созда-

ние своего первого произведения, описывает многоуровневость музыкального ритма таким образом: «Я сочинял так, как если бы я был астроном из другого мира, ре-организуя планеты и звуки, а также циклы и временные пропорции. Я отождествлялся не столько со звуками, сколько с созданием новых звуковых миров. И с той поры я знаю, что новая музыка началась около 1951 года» (2). Целостный ритм произведения «новой музыки» воплощает триединый порядок движения жизненного бытия, ритм художественного воплощения этого бытия и ритм отдельных знаково-выразительных элементов художественной формы и художественных смыслов произведения. Звук, который несет этот триединый ритм становится многомерным и дифференцируемым внутризвучковым единством: вибрационным взаимодействием внутризвучковых структур. Это и порождает использование звуков без определенной высоты — звучание ударных инструментов. Первые произведения для «новой музыки ударных инструментов» создавались не только К. Штокхаузеном и П. Булезом, но и Я. Ксенакисом, Дж. Кейджем, К. Пендерецким. Все вместе эти композиторы выработали те принципы авангардной музыкальной эстетики, которые возвращаются мировоззренчески к архаическим истокам, когда выразительный звук был первоосновой художественного бытия: в голосовом боевом кличе или в звучании первых литофонов архаики. И в том и в другом случае степень личной актуальности создателя музыки была минимальной, а степень обобщенности протоинтонационных корней музыки наивысшей. Так и «осуществление в конце 2 тысячелетия нашей эры полноценной музыкальной реформы, — отмечает М. Просняков, — направлено прежде всего на тотальное преодоление десакрализованного, сугубо антропоцентрического понимания музыки..., и восстановление в музыке как искусстве ее инициатического, трансцендентного измерения» (3).

Новое обращение к музыке звучащего космоса, по-иному, чем в популярной музыке моделирует нравственные и моральные оценки. В этой музыке слушатель приобщается не единичному и ситуативно понятому добру, но к всеобщему благу, понятому как мировая гармония, вся логика музыкального движения в пьесах перкуссионизма направлена на то, чтобы обнаружить в изначальном хаосе отдельных звуков целостный ритм и гармонию звучания космоса. Сама возможность приобщения к таким явлениям как гармония, космос, благо, возвышенное настолько уникальна для слушателя нового тысячелетия, что роль в этом авангардной музыки трудно переоценить.

1. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 545. // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995, С. 405-602.
2. Stockhausen K. Towards a Cosmic Music. Shftesbury, Dorset, 1989. P. 10.
3. Просняков М. Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий. С. 237 / Sator Tenet Opera Rotas.
4. Ю. Н. Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 228-237

Н. Ю. Игнатова
Нижний Тагил

К ВОПРОСУ О СИСТЕМЕ УНИВЕРСАЛИЙ КУЛЬТУРЫ

Универсалии культуры обладают для человека мировоззренческой ценностью, выступая предельным основанием его жизнедеятельности. Универсалии, являясь своеобразным системообразующим фактором культуры, выполняют некоторые функции в культуре и социальной жизни. Культурная универсалия способна селективно формировать способы отбора, включения в поток культуры, а также трансляции опыта социальной жизни. Она влияет на структуру сознания человека, определяя его оценки, когнитивные, эмоциональные и личностные структуры сознания. Сопряжение одной универсалии культуры с другими универсалиями в этом аспекте предстает как базисные ценности культуры.

Взаимодействие и сопряжение разных универсалий культуры приводит нас к представлению об их системе, которое инициировано стремлением человека к универсализму. Универсализм в современных философских спорах сопряжен с мыслью о глобализации, но имеет глубокие философские традиции. Представляется, что существующее разнообразие позиций можно свести к нескольким основополагающим философским положениям:

Универсалии культуры заданы особой природой человека. При этом философ может не верить в существование фундаментальной человеческой природы или человеческой сущности (Руссо), или верить в ее существование, связывая эту природу (сущность) с бытием предельных качеств человека (Гоббс, Юм, Смит, Гельвеций, Гольбах) или размышляя о способностях и возможностях человека (Аристотель, И. Кант, Ж.-П. Сартр).

Универсалии культуры заданы стратегиями оправдания, вытекают из европейского стремления к оправданию Бога, человека, самооправдания. Здесь также исторически сложились две философские традиции: либо философ размышляет о замкнутых пределах исторических «рамочных» горизонтов культуры (Гадамер,