

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ



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 не композиторская. И композиторы уже сегодня вынуждены учиться не быть композиторами – для того, чтобы искать упомянутые формы, 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 аргументирует свою точку зрения, опираясь на следующие тезисы: во-первых, композиторское творчество утратило свой онтологический смысл; во-вторых, оно исчерпало своё религиозное предназначение. Мы не будем касаться второго тезиса, связанного с процессом секуляризации искусства. Остановимся подробнее на первом, тесно переплетённом с судьбами 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 европейской композиции предстаёт историей возрастающей интенсивности субъективизма. Конец европейского субъективизма, а именно в это время мы живём, есть конец времени композиторов (см.: [6]).

Полного прекращения композиторской деятельности или полного исчезновения композиторов из контекста общественно-художественной жизни В. Мартынов не предрекает. Он убеждён в исчерпанности западноевропейского принципа композиции. Последнее влечёт за собой вопросы, касающиеся уже не только композитора, но и слушателя, 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 указанные вопросы можно подчерпнуть в рецептивной эстетике – ведь 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 не менее важна, чем роль автора. У Х. Р. Яусса произведение в его феноменологической сущности не завершено, будучи открытым для бесчисленных интерпретаций [7]. По В. Изеру, упомянутое заполнение реципиентом «пустых мест» произведения подразумевает активную со-творческую работу [4]. Но гораздо важнее другое – в рецептивной эстетике принимаются во внимание соответствие или несоответствие горизонта ожидания реципиента тексту художественного произведения. Несоответствие (или «эстетическая дистанция») является обязательным 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 в подобных ситуациях музыка говорит с аудиторией на языке будущего, а не настоящего.

Что же в языке будущего служит препятствием к пониманию? На этот вопрос у рецептивной эстетики нет прямого ответа. Между тем, обращение к ней сопряжено с рассмотрением проблемы времени в музыкальной коммуникации. Названную проблему 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 – не *temps-duree*, то есть время как длительность, а *temps-espace*, или пространство-время; у О. Мессиана или П. Булеза оно организовано ещё сложнее), – всё это позволяет утверждать, что онтологический статус времени служит ключом к специфике герменевтических процессов в музыкальной коммуникации. Вот почему ответу на вопрос о роли временной организации музыки в постмодернистской художественной коммуникации сопутствует обращение к философским направлениям, выходящим за пределы феноменологии или трансцендентализма.

Среди современных эстетических теорий особое внимание привлекает концепция Х. У. Гумбрехта. Она сочетает в себе два подхода к коммуникации, взаимно дополняющих друг друга, два поля – герменевтическое, связанное с производством значения, с истолкованием и пониманием текстов, и не-герменевтическое, связанное с производством присутствия, то есть материальными факторами коммуникации. Оставляя в стороне вторую часть концепции (мы вернёмся к ней позже), следует обратиться к герменевтическому полю. Согласно Гумбрехту, оно подразумевает культуру значения, для которой центральное понятие – знак. основополагающим измерением здесь является время, поскольку существует неизбежная связь между сознанием и темпоральностью (см.: [1]). Понятно, что эстетическое переживание возникает в результате герменевтических процессов. Последние же обусловлены формированием эстетического переживания, которое предстаёт определённым событием.

Нас интересует способность или неспособность постмодернистского субъекта-слушателя понять музыкальное произведение; исходя из этого, сосредоточимся на становлении события, коим является понимание. Гумбрехт определяет эстетическое переживание (эпифанию) как мгновенное чувство интенсивности, не раскрывая его процессуальной специфики. Выявлению указанной процессуальности, временного характера интенсивности эстетического переживания способствует концепция Ж. Делёза. Он различает два времени: одно зависит от материи и образуется из сплетаемых настоящих – это физический и циклический Хронос; другое не зависит от материи и постоянно распадается на длинные прошлые и будущие – это бестелесный Эон. Событие коммуникации (эстетическое переживание) принадлежит Эону. То, что происходит в художественном событии, находится уже в будущем либо ещё в прошлом. Настоящий момент художественного события дробится до бесконечности на только что миновавшее

прошлое и наступающее будущее. Настоящий момент вечно вопрошает: что вот-вот произошло? что вот-вот произойдёт? Так субъект постигает смысл, значение происходящего события. Здесь обнаруживается точка, в которой совпадают концепции Гумбрехта и Делёза: это герменевтическая суть темпорального процесса формирования значения. Как утверждает Делёз, «событие – то, что должно быть понято» (см.: [2]).

В чём прав В. Мартынов? По его мнению, профессиональная музыка утрачивает способность владеть сердцами слушателей вследствие истощения субъектом своего исторического предназначения. Субъект растворяется во временном потоке, обнаруживая дробность собственного «Я», аналогичную дробности окружающего мира. Указанные особенности субъекта отражены в постмодернистской философии. И музыка, воплощающая эти особенности ощущения времени – его развёртывание или застывание на месте, медлительность или стремительность, – также существует. Пусть время утратило личностное измерение, но, к примеру, у О. Мессиана зримо присутствует множественность времён: длящееся миллионы лет время звёзд, протекающее сквозь целые геологические эпохи время гор, более краткое время человеческой жизни, мимолётное время атомов. Каждому времени присущ 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.

В чём не прав В. Мартынов? Он фактически отрицает возможность профессионального композиторского творчества сегодня. Ушла в прошлое осмысленная интонация? Сошлёмся на авторитетное мнение другого отечественного композитора, мыслителя и теоретика искусства Э. Денисова. Никакого кризиса мелодии нет, утверждает он, мелодические возможности не исчерпаны, интонационная сфера существенно 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. Слушатель лишён возможности соучастия, сотворчества? Денисов напоминает о существовании не только стабильных, но и мобильных, то есть открытых, подобно алеаторике, типов музыкальной формы. В них возможна бесконечная множественность интерпретаций, не определены ни начало, ни конец, ни последовательность структур. Однако эта мобильность должна быть подчи-

нена контролю, существовать в рамках концепции, потому что «музыка всегда была и продолжает оставаться искусством, то есть предполагает известную организованность и стройность мысли» (см.: [3]).

Наглядно показав возможность герменевтического обоснования музыкальной коммуникации в современной постмодернистской культуре, можно вернуться к не-герменевтической составляющей гумбрехтовской концепции – материально-коммуникационному аспекту последней, иначе говоря, эстетике 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, не-семантические элементы, обнаруживаемые в любом виде искусства (включая музыку), Гумбрехт называет культурой присутствия. Здесь господствующим самоопределением служит телесное, основополагающим измерением – пространство, та сфера, которая образуется вокруг телесного и в которой устанавливаются отношения между разными людьми или между людьми и вещественным миром. Пространство в коммуникации обладает собственной темпоральностью, специфическими признаками становления (появление и исчезновение, рождение и угасание), своеобразными моментами интенсивности. Эффекты присутствия, представляющие собой чувственно опосредованное отношение человека к миру, проявляются в эстетическом переживании так же, как и эффекты значения. Любой контакт человека с вещественным миром содержит в себе и элементы значения, и элементы присутствия. Главным условием успешной коммуникации всегда будет конфликт или колебание между присутствием и значением, то есть наличие обоих упомянутых факторов.

Потребность в присутствии, возникающая вследствие утраты субстанциальной реальности современным человеком, компенсируется средствами массовой коммуникации. М. Маклюэн, детально исследовавший сферу медиа, подчёркивает тяготение постмодернистского субъекта к «богатым тактильным эффектам», ярко выраженную тенденцию к их накоплению посредством радио, звукозаписи, телевидения. Наличие в музыке тактильных эффектов (они ощутимы в творчестве А. Шёнберга, И. Стравинского, К. Орфа) означает последовательное утверждение качеств, близких к спонтанной речи. Если музыка, как считает Маклюэн, сего-

дня вплотную подошла к состоянию обыденной человеческой речи (последнее свидетельствует о значительных изменениях в музыкальном языке), мы вправе заключить, что она способна преодолевать пространственные ограничения, создавая, по Гумбрехту, эффект присутствия. Именно средства массовой коммуникации формируют у слушателя впечатление присутствия музыкантов-исполнителей непосредственно в той комнате, где он находится, где переживает прикосновение музыкантов к инструментам, где слияние слухового и тактильного ощущений оказывается столь впечатляюще реальным.

Впрочем, масс-медиа создают не только эффект присутствия; со свойственной им интенсификацией тактильности они возвращают нас к архетипам мифологического сознания. Недаром Маклюэн называет радио «племенным барабаном». Если письменность довела до крайнего предела западноевропейский индивидуализм, то «радио совершило прямо противоположное, вернув к жизни древний опыт родовых паутин глубокого племенного вовлечения» (см.: [5]). Указанное «прямо противоположное» влечёт за собой радикальные изменения постмодернистского субъекта – утрату им качеств жизненной активности, самостоятельности, критериев самоидентификации, тяготение к давно забытым, древнейшим архаическим пластам самосознания в общности «Мы».

Вновь обратимся к тезису В. Мартынова о конце западноевропейского субъективизма, знаменующем и конец времени композиторов. Вполне очевидно, что сегодняшний субъект обладает некими новыми качествами; при этом не вызывает сомнений и другое – мы стоим на пороге (или на первой ступени формирования) новой художественной культуры, обладающей неведомыми нам коммуникационными свойствами. Можно с достаточной уверенностью предположить: музыкальный язык коммуникации будущего станет иным. Однако мы убеждаемся в способности данного языка чутко реагировать на изменения, переживаемые культурой и самим субъектом. Мы отмечаем, что музыкальный язык вбирает в себя совершенно новые представления о времени и пространстве, что музыкальный смысл формируется во временном и в пространственном полях как становление, рождающее бесконечную множественность интерпретаций и открытость формы.

И что же, вопреки заведомой неисчерпанности потенциала профессиональной музыки, – это конец? Может быть, конец этапа, но не пути?

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
2. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.
3. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 208 с.
4. Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. СПб.: СПбГУ, 2001. С. 186–216.
5. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2011. 464 с.
6. Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
7. Яусс Х. Р. Письмо Полю де Ману // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 24–30.

REFERENCES

1. Gumbrecht H. U. Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhet peredat' znachenie [Production of Presence: What is Inexpressible by the Use of Meaning]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Press, 2006. 184 p.
2. Delyoz Zh. Logika smysla [Logic of Sense]. Moscow: Akademicheskii Proekt Press, 2011. 472 p.
3. Denisov E. Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki [Contemporary Music and Problems of Evolution of Composer's Techniques]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1986. 208 p.
4. Izer V. Akty vymysla, ili Chto fiktivno v fiktsional'nom tekste [Acts of Invention, or What is Fictitious in a Fictional Text]. Nemetskoe filosofskoe literaturovedenie nashikh dney [Modern German Philosophical Study of Literature of Our Days]: anthology. St. Petersburg: St. Petersburg State University Press, 2001. P. 186–216.
5. Maklyuen G. M. Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding of Media: The External Expansions of Human]. Moscow: Kuchkovo Pole Press, 2011. 464 p.
6. Martynov V. Konets vremeni kompozitorov [The End of Composers' Time]. Moscow: Russkiy Put' Press, 2002. 296 p.
7. Yauss H. R. Pis'mo Polyu de Manu [The Letter to Paul de Man]. Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]. 1997. No. 23. P. 24–30.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В статье рассматривается один из видов художественной коммуникации – общение композитора и слушателя. Оно предстаёт как межсубъектные отношения, в основе которых – равноценность, равноправие, взаимный интерес партнёров друг к другу, постоянное дополнение и обогащение циркулирующей между ними информации. В центре внимания автора – проблема понимания современного музыкального произведения. Выявляются особенности временной организации постмодернистского музыкального произведения в сочетании с тем-

поральностью его пространственных характеристик. Рассматривается вопрос о возможности музыкальной коммуникации в культуре будущего. Исследователь находит положительное решение этого вопроса в бесконечной множественности художественных смыслов, открытости формы, новых пространственно-временных особенностях творчества и восприятия.

Ключевые слова: постмодернизм, художественная коммуникация, время, пространство, становление, культура присутствия, культура значения, эстетическое переживание.

•—————• **SPACE AND TIME OF POSTMODERN** —————•
MUSICAL COMMUNICATION

The article deals with one of the forms of artistic communication – communication of composer and listener. It appears as inter-subjective relations, based on equivalence, equality, mutual interest of the partners to each other, the constant addition and concentration of circulating information between them. The author focuses on the problem of understanding of contemporary music. The peculiarities of the temporal organization of postmodern musical work in conjunction with

the temporality of its spatial characteristics are revealed. The question of possibility of musical communication in the culture of the future is examined. A positive solution to this problem is seen in the infinite multiplicity of artistic meanings, open forms, new space-temporal features of creative work and perception.

Key words: postmodernism, artistic communication, time, space, formation, culture of presence, culture of meaning, aesthetic experience.

Бараш Любовь Александровна

кандидат философских наук, доцент кафедры отечественной истории
Сочинский филиал Российского университета дружбы народов

Россия, 354348, Сочи

e-mail: libar3017@mail.ru

Barash Lyubov A.

PhD, Associate Professor of the Department of Russian history
Sochi Branch of Russian University of Peoples' Friendship

Russia, 354348, Sochi

e-mail: libar3017@mail.ru

