

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

МУЗЫКА И ИДЕИ

П.С. Гуревич, Е.Г. Руднева

Аннотация. Почти полвека назад в Германии вышла книга Ульриха Дибелиуса. Он поставил перед читателями целый перечень полемически острых вопросов. Один из них формулируется так: из звуков или идей складывается музыка?¹ Автор критикует философов и эстетиков, которые, обращаясь к музыке, пытаются услышать в ней отзвук социальных конфликтов, политических манифестов, современных настроений и иллюзий. Книга была написана в середине 60-х годов, когда подозрительное отношение к идеологии было широко распространено среди западных исследователей. Но и сегодня эти вопросы сохраняют свою актуальность. Авторы статьи отмечают, что наивно было бы оспаривать вполне тривиальную мысль Дибелиуса о том, что музыка — искусство звуков. Разумеется, в музыке далеко не всегда можно найти четкую связь с актуальными политическими и социальными идеями, наглядное изображение реальности. Вместе с тем в статье дается более широкое обоснование темы — соотношение музыки и идей. Использован исторический метод, позволивший сопоставить осмысление этой проблемы полвека назад и в наши дни. Осуществлен феноменологический анализ самой проблемы. Использован герменевтический метод для анализа ряда музыкальных произведений. Новизна постановки проблемы: вполне понятно, что зависимость музыки от эпохи, породившей ее, может оказаться переосмысленной в новой социальной ситуации. Здесь не должно быть упрощений. Мы помним, что творчество Вагнера и Бетховена идеологи Третьего рейха пытались использовать в собственных антигуманных целях. Но именно это и убеждает нас: музыка, ее место и роль в обществе не могут быть идейно нейтральными, безразличными к реальной социальной динамике, к расстановке противоборствующих общественных сил.

Ключевые слова: музыка, идеи, идеология, искусство, ценности, социальные конфликты, философия, идеалы, мировоззрение, трагедия.

Моцарт в маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» пытается передать Сальери содержание своего сочинения. Но слова воссоздают лишь приблизительное впечатление, получаемое от музыкального произведения. Только воображение помогает войти в строй музыки. Не давая зримой картины реальности, это искусство разворачивает присущий ему дар глубокого эмоционального постижения жизни.

Да, музыка — это поэзия звука. Но она вовсе не враждебна, не чужеродна идеям, как утверждал германский исследователь. Воспламеняя фантазию слушателей, этот вид искусства порождает высокий настрой мысли, воссоздает человеческие характеры, закрепляет в общественном сознании окрыляющие истины и одухотворяющие идеалы.

Пытаясь оспорить связь музыки с социальными конфликтами, с конкретными идеями, западные

исследователи нередко настаивают на том, что музыка не принадлежит отдельной эпохе: давно отшумели политические, общественные страсти, породившие то или иное музыкальное произведение, а искусство гармонии воодушевляет все новые и новые поколения людей. Стало быть, именно общечеловеческое характеризует смысл музыки. Поэтому в ней самой, а не в интеллектуальном багаже времени надлежит искать существо этого вида художественного творчества.

Но ведь в общечеловеческие ценности рождаются не за пределами истории. Они возникают в реальных борениях конкретной эпохи, в коллизиях четко обозначаемой исторической ситуации. Например, «Героическая симфония» Бетховена, сохраняющая и сегодня пафос патетических призывов, эталонное гражданственности, не утрачивает изначальной связи с революционными событиями 1789 года во Франции и антифеодальным движением в Рейнской области. Романтическая окрыленность баллад Шопена неотделима от судьбы

¹ См.: Dibelius U. Moderne Musik. 1945–1965. München, 1966. S. 105.

польского народа. Творчество Арама Хачатуряна воплощает величественные идеалы эпохи социалистического созидания.

Вполне понятно, что зависимость музыки от эпохи, породившей ее, может оказаться переосмысленной в новой социальной ситуации. Здесь не должно быть упрощений. Мы помним, что в сочинениях Вагнера и Бетховена нацисты пытались обрести поддержку для человеконенавистнического угара. Но именно это и убеждает нас: музыка не может быть нейтральной, безразличной к реальной социальной динамике, к действительной расстановке общественных сил. Она служит образным выражением идеологией, чувств, идеалов различных классов и групп, целых эпох.

Нельзя разъять звуки и идеи, гармонией мысли, идеалы, истины. Музыкальное искусство человечества — это не только поток звучаний, вызывающий стихию впечатлений, эмоциональных переживаний. Это мир одухотворенных страстей, необычайных умственных прозрений. Музыка не только слита с мировоззрением, с идеями. Она в качестве неустанной воительницы участвует в спорах непримиримых идеологий.

Музыке подвластны самые высокие сферы духа. Она размышляет о назначении и смысле человеческой жизни, о державном движении истории, о борьбе света и мрака, о необозримой мятежности взыскующей личности. Она несет в себе не только эмоциональное откровение, но и постижение глубочайших загадок бытия. Разговаривая с людьми на непосредственном языке души, порождая чувства радости, ликования, печали, скорби, оптимизма романтической окрыленности, музыка обладает, таким образом, способностью спланивать людей, объединять их вокруг тех или иных идеалов, пробуждать жизнотворческие порывы.

Мобилизуя неисчислимо богатство звуковых комплексов, интонаций, выразительных приемов, музыка заражает необычайной энергией устремленности, душевного подъема и вдохновения. В чем бы ни воплощалась ее мощь — в обрисовке картин бури или катастрофы, в воспроизведении неудержимой танцевальности, в воссоздании маршевой поступи революционных масс, в воплощении просветленности духа, горения и страсти, — музыка неизменно откликается на духовные, мировоззренческие запросы времени.

Откликаясь на самые современные запросы эпохи, на проблемы, волнующие человечество, музыка прежде всего в своем содержании отражает острые идейные размежевания, присущие нашей эпохе. Выбор социальной темы, ее осмысление, претворение в специфическом образном строе порождает различные идейные, мировоззренческие позиции внутри искусства, типы восприятия

мира, его судеб, те или иные отклики на «болевы точки» современного сознания.

Но борьба идей проявляется не только внутри музыки, в ее мировоззренческом содержании. Все более интенсивными и напряженными становятся споры и вокруг музыки в общественных представлениях современного мира: о специфике этого вида искусства, социальном предназначении; общественных функциях. По-разному осмысливается музыка как своеобразный художественный феномен. Наряду с определением ее назначения как духовного наставника, воспитателя молодежи, масс, провозвестника одухотворенных ценностных ориентации и идеалов, возникают и иные версии присущих музыке социальных функций. Некоторые западные теоретики полагают, что музыка призвана играть роль «звуковых обоев», освобождать людей от «напряжений» рутинной жизни, вызывать галлюцинаторно-развлекательные эффекты.

По-разному осмысливается в западной литературе воздействие музыки на культуру и социокультурные установки аудитории, на моду, на ценностно-психологические модели поведения людей, фиксируемые, например, поп-музыкой. Все большую остроту приобретают дискуссии о месте музыки в системе искусств, о творческом методе и художественных принципах, перспективах музыкального творчества в современном мире. Борьба идей, таким образом, ведется по широкому кругу вопросов и находит свое отражение не только в специальной литературе о музыке. Она проникает также в сферу философии, идеологии.

Западные теоретики за последние годы разработали множество разнообразных концепций музыки, требующих критического рассмотрения. Эти доктрины нередко носят междисциплинарный характер, то есть касаются не только собственно музыковедческих вопросов. Речь идет о роли мировоззрения в художественном творчестве, о соотношении элитарной и массовой культур, о рождении новых культурно-художественных стилей, об отражении в западной музыке механизмов социального господства, о развитии так называемой «индустрии сознания».

Европейские философы, эстетики, музыковеды, обращаясь к этим проблемам, опираются на солидные мировоззренческие традиции. Стремление постигнуть дух музыки, ее природу и существо сопровождает многовековое развитие западной философии и социологии. От Платона к Руссо, от Ницше к Адорно проходит нить постоянных и противоречивых размышлений о происхождении музыки, о ее воздействии на культуру, на общество в целом. Анализ музыки как искусства нередко служит отправным пунктом для развер-

нутых культурологических построений в современной философии.

На протяжении последних десятилетий в западной музыкальной эстетике постоянно и интенсивно обсуждается вопрос о связи музыки с идеологией. Дискуссии возникают по самым разным поводам. Теоретические позиции, формулируемые исследователями, далеко не однозначны. Если попытаться систематизировать многочисленные концепции, то можно, вероятно, обозначить две противостоящие друг другу точки зрения.

Некоторые композиторы — в том числе француз П. Булез, американец Х. Бадингс, — известный представитель франкфуртской философской школы Т. Адорно и другие подчеркивали в свое время специфику музыки как вида искусства, которая позволяет ей не зависеть от идеологии и даже противостоять ей. Т. Адорно в работах 50-х - начала 60-х годов подчеркивал способность музыки якобы не зависеть от идеологии как формы «ложного сознания» и даже противостоять ей: «Не выразительность следует изгонять из музыки, - писал Т. Адорно в 1954 году, - иначе останутся узоры на обоях, „движущиеся звуковые формы“, нет, в музыке разоблачен теперь любой момент идеализации, «идеологичности» музыкального выражения»¹. Присущая музыке неизобразительная, звуковая природа расценивалась многими теоретиками якобы как еще одно свидетельство «невключенности» этого вида искусства в сферу идеологии.

Другая точка зрения, выраженная уже в конце 60-х - начале 70-х годов, напротив, предполагает «идейную манифестальность» музыки, ее недвусмысленную связь с мировоззрением композитора.

Некоторые западные музыканты проникательно (хотя подчас и прямолинейно) угадывали зависимость художественного творчества от движения социальной истории. Так, итальянский композитор Л. Ноно в начале 70-х годов справедливо критиковал характерное для европейского музыковедения «нежелание изучать (и творить) художественно-культурные феномены в связи с существующей реальностью и анализировать их воздействие на эту реальность»². При таком подходе, когда явление рассматривается «исключительно внутри себя и для себя», по мнению Ноно, отрицается не только включение музыки в исторический процесс, но, более того, отвергается сама история.

Несомненно, что музыкальные произведения, в отличие от других произведений человеческой

культуры, позволяют самое широкое герменевтическое истолкование. Тот смысл, который вложил в свое произведение сам композитор, далеко не всегда совпадает с теми значениями, которые придают ему последующие поколения. Р. Вагнер обратил внимание на эту тенденцию и отметил, что композитор далеко не всегда может противостоять такому неожиданному смещению смысла. Возьмем, к примеру, оперу французского композитора Даниэля Обера, который написал оперу «Немая из Портичи». Когда в 1928 г. он писал это произведение, он не мог даже предположить, что ее публичная постановка в Брюсселе два года спустя станет неожиданным социальным событием. Этот взрыв привел к революции фламандцев и валлонцев против нидерландского короля Вильгельма I, к массовым обнаружениям антиголландского национализма и образованию независимого государства, а также формированию объединенной бельгийской нации.

Подобным образом Джузеппе Верди сочинил «Ат иллу» и «Набукко» как символы свободы, которая была нужна итальянскому народу. Но он не мог предвидеть, что его произведения станут культурной основой итальянского национализма. Музыка семьи Штраусов, полностью лишенная какого бы то ни было националистического подтекста, толковалась итальянскими и венгерскими лидерами, такими как Франческо Криспи, премьер-министром Италии, или Дьюлой Андраши, премьер-министром Венгрии, в качестве исключительно националистической. Это делалось для сугубо прагматических целей — националистической пропаганды внутри собственного государства³.

Самым ярким примером может быть творчество самого Вагнера: в нем, несомненно, присутствует определенный националистический момент, имеющий целью создать сплоченную немецкую нацию, но идеологи нацизма проинтерпретировали его творчество в духе исключительного радикализма, антисемитизма, расизма, шовинизма, фашизма, что вызвало в самого Вагнера стойкое неприятие.

Судьбы западноевропейской музыки, несомненно, зависели от развертывания так называемой технократической утопии, которая в течение нескольких десятилетий в значительной мере определяла облик общественного сознания капиталистического мира. После второй мировой войны буржуазная экономика стала развиваться стремительно, обеспечивая высокие темпы роста.

Под влиянием технократической утопии в западной социологии и музыковедении укреплялась

¹ Adorno Th.W. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Gottingen, 1963. S. 43.

² Цит. по: Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. М., 1975. С. 376.

³ Шаров К.С. Музыка как средство формирования национальных сообществ. Автореф. ... канд. филос.н. М., 2000.

убеждение, что техника не только преобразит социальное бытие, но внесет радикальные перемены и в судьбы искусства. Установки такого рода питали художественные программы так называемого элитарного авангарда конца –4 0-х годов. Немногочисленная в ту пору группа композиторов приступила к экспериментированию с электронной аппаратурой, новыми инструментами, обнаружила интерес к необычным методам музыкальной композиции. К чему стремились сторонники нового музыкально-творческого течения? Прежде всего они пытались обогатить мир звучаний за счет новых акустических средств; максимально приближенных, как они полагали, к натуре, к раскрытию неиспользованного звукового потенциала окружающего нас бытия. Поборники складывающихся эстетических принципов стремились обрести звуковую «конкретность» с помощью электронной аппаратуры.

Композиторы так называемого «авангарда» видела своей задачей также и максимальную рационализацию музыкальной структуры. Они полагали, что язык математики, логики, кибернетики открывает неслыханные возможности для конструирования новой формы, где отдельные слагаемые окажутся в невиданном сцеплении друг с другом. Так возникнет некая структура, которая независимо от содержания музыки, поразит воображение своей стройностью, «архитектурностью» и представит особую ценность.

Однако стремление композиторов-модернистов к открытию нового акустического мира, его горизонтов и внутреннего строения наталкивалось на инерцию традиции, на вкоренившийся творческий и слуховой опыт. Вот почему поиск иных, неведомых доселе средств выразительности сочетался у приверженцев авангарда с критикой привычных художественных устоев — со всем тем, что в общественном сознании капиталистического Запада в 50-е и 60-е года отождествлялось с понятием «идеологии».

Начались поиски особых тембровых звучаний, способов преобразования тонов и звуков, могущих привести к новым формам музыкальной выразительности. Одновременно усилилось внимание к тайнам акустического пространства, к возможностям «более полного» включения его в сферу искусства. Новая музыка стала использовать не только музыкальные тона, но и внемузыкальные звуки: шелест листьев, шум прибора, гул урагана.

Особенность эстетики «деидеологизированной музыки», возникшей в это время, заключалась в том, что акустическое пространство понималось в ней как некая сфера неорганизованной звуковой материи. Композиторы стремились вовсе не к тому, чтобы распознать многообразие звуковой материи.

Они хотели лишь представить своеобразный образ «неосвоенного пространства» — нетрадиционный мир звуков. Поэтому идеальным приемом для такой программы творчества был метод монтажа, случайного и прихотливого сопоставления разнородных звучаний. Такая «слепая состыковка» давала, как полагали сторонники «новой музыки», более ясное представление о «музыкальности» окружающего нас бытия.

Однако многие явления музыкальной практики, которые в прошлом иллюстрировали «деидеологизаторские» программы, мало-помалу стали толковать по-иному: как утверждение нового мировоззрения, новой эстетики, новых идеологических манифестов. Типичным примером такого переосмысления может служить, вероятно, организация так называемых хэппенингов. Под хэппенингом подразумевалось какое-нибудь событие, которое своей протокольной несуразностью и доподлинностью должно было засвидетельствовать факт «протеста против буржуазных форм современного искусства».

Реальное событие как бы противопоставлялось «идеологизированной» художественной практике. Однако задуманное как «деидеологизированное» происшествие хэппенинг стал восприниматься уже как конкретная идеологическая акция. Даже распиливание пианино, растаптывание гитар, во многом, правда, рассчитанное на шокирование зрительской публики, стало приобретать значение не только «эстетического», но и социального акта.

В 70-е и 80-е годы вновь отчетливо фиксируется интерес в идеологии со стороны западных эстетиков. Эта так называемая «реидеологизаторская волна» обусловлена была прежде всего крушением технократической утопии в социальном плане и тех принципов музыкальной эстетики, которые она утверждала. Современная эпоха наглядно показала, что прогрессистские, техницистские иллюзии не подкрепляются развитием капиталистического общества. Пафос технократизма все чаще наталкивается на кризисные процессы, которые заставляют западных исследователей размышлять об альтернативных путях человеческой истории.

«Реидеологизация» применительно к музыке означает, что сегодня настала пора не только художественного, но и идейного, мировоззренческого размежевания, что в ваши дни сложилась новые творческие идеалы и манифесты. Конкретизируя эти положения, буржуазные теоретики демонстрируют пестрый набор различных, зачастую противоречивых и направленных друг против друга воззрений. «Творческое возрождение» понимается по-разному. Порою как «возвращение в традиции», к восстановлению авторитета забытых,

но живительных эстетических принципов, порою как признание правомочности самых необычных, даже экзотических, тематических и стилевых увлечений в музыкальной практике. Но во всех случаях предполагается, что любое художественное направление или поветрие немислимо без специфического мировоззренческого обоснования, без выдвижения развернутой программы творческой активности.

Одна из «реидеологизаторских» программ заключается в том, чтобы преодолеть узкую ориентацию западных музыкантов на «конкретную идеологию», на устоявшийся «музыкальный стиль», на верность однажды найденному тематизму. В противовес этому выдвигается идея «полистилистики», «культурного многообразия», «новой художественной образности». Эти тенденции находят свое отражение в так называемой «коллажной волне».

Трагикомедия определенных «реидеологизаторских» увлечений проявляется в стремлении путем коллажной техники, то есть просто механического соединения разнородных элементов, вызвать эффект удивления, стилистического потрясения. Целые блоки сырых цитат искусственно, монтируются в музыкальное сочинение. Примером может служить третья часть симфонии итальянского композитора Л. Берио, автора многочисленных оркестровых, камерных, инструментальных произведений. Она состоит из различных цитат — от Баха и Бетховена до современного композитора Штокхаузена. Попадают цитаты и из самого Берио. Это движение «воспоминаний» призвано передать драматизм современности, ощущение вселенского беспорядка и вызвать предчувствие некоей катастрофы.

Тоска по «альтернативной цивилизации», по «иному» духу культуры проявляется также в увлечении различной экзотикой, эмблематикой неевропейских цивилизаций. Так, вокальный секстет, уже опоминавшегося нами Штокхаузена содержит своеобразный текст. Он включает в себя нашептывание имен богов разных народов, от древнегреческих до австралийских. Порою прозвища небожителей звучат внятно, четко, выразительно, но затем отчетливая артикуляция сменяется неясным, молитвенным «шелестом».

Компонирование музыкального материала, создание художественных образов на основе мозаики отражает кризисные процессы внутри западного искусства: игра с разнородными традициями, развитие цитатно-коллажного метода заменяют более серьезную проблему — глубинное освоение неевропейских культурных сокровищ. Принцип эстетической неразборчивости обесценивает искусство.

Другим проявлением кризисных процессов в буржуазном музыкальном искусстве может служить неоконсервативная волна. Отмечается возврат к традиционным формам музицирования, отказ от электроники в пользу обычного инструментария. Переосмысливаются традиционные мифологические сюжеты, древние тексты, евангельские легенды, фольклорные и архаические мотивы. Современность выступает в наряде библейских мифов. Складывается ситуация, о которой писал Карл Маркс, когда отмечал, что в кризисные эпохи люди вызывают себе на помощь духов прошлого, заимствуя у них имена, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыграть новую сцену всемирной истории¹.

Однако берутся на прокат не только идейные костюмы. Возрождаются ушедшие стили, возникает тоска по утраченному, «вечному». В западной музыке обнаруживается своеобразный резонанс мистерий, месс, реквиемов, пассионов. Опять в ходу театральные жанры, связанные с культовыми формами. Чередой проходят в музыкальных сочинениях сюжеты Библии, Евангелия, жития святых. Литургические песнопения вводятся в художественную ткань спектаклей. Влияние литургии становится очевидным и в светской музыке. Она проникает в оперу, ораторию.

Разумеется, мифологические сюжеты всегда использовались в европейской музыке. Но в данном случае речь идет о сознательном, преднамеренном возврате к классическим сюжетам, которые противопоставляются авангардизму, экзальтированной вере в прогресс в искусстве.

Мы видим, таким образом, что развитие музыкальных процессов в капиталистическом мире тесно связано с его общими мировоззренческими установками, с эволюцией общественного сознания. Духовно-эстетические явления обусловлены всей системой объективных отношений государственно-монополистического капитализма — экономических, классово-социальных, политических, социально-организационных.

Увлечение крайностями, лихорадочное стремление устранить «пустоту», «несбалансированность», «дисгармоничность», «неравновесность» культуры порождает кризисные процессы, которые приводят к разрастанию анархии в музыке, разрушают сложившиеся музыкальные традиции. Панорама современных музыкальных веяний, характерных для Запада, будет неполной, если ограничиться только рассмотрением неоавангарда. Иная форма и проявление моды — это «контркультурные» преимущественно молодежные тенден-

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 8. С. 119.

ции, имеющие собственные мировоззренческие и социологические истоки. «Контркультура» рождала новые, весьма своеобразные иллюзии. Они вызвали к жизни специфические музыкально-художественные воззрения. Уроки возвышения и заката «контркультуры» как мне кажется, весьма поучительны.

Сегодня мир искусства испытывает тягу к концепции «реидеологизации». Она существует во множестве вариантов, которые отражают различные социальные и художественные ориентации современного мира. Эти версии отличаются друг от друга не только конкретным составом идей, с помощью которых реидеологизаторы рассчитывают активизировать художественное творчество, придать ему конкретную эстетическую направленность, но и специфическими трактовками искусства в целом и музыки в частности. «Реидеологизаторские» тенденции находят, в частности, свое отражение в так называемой «коллажной волне» в музыке 60–70-х годов, в попытках немецкого композитора-авангардиста К. Штокхаузена осуществить идею «симбиотической музыки».

К. Штокхаузен, например, полагал, что «новое» искусство может обрести невиданную силу на путях острой и напряженной встречи различных культурно-музыкальных пластов. Выдвигая идею «симбиоза», композитор стремился соединить в своей творческой практике музыкальные традиции многих народов, используя, например, в «Гимнах» (1967) многочисленные музыкальные символы различных государств. Пытаясь теоретически обосновать собственные эксперименты, К. Штокхаузен писал: «Оригинальные формы должны развиваться как вклад в „концерт“ всех культурных групп, новые «эклектические» стили должны совершенно новым способом расширить мир музыкальных форм и средств выразительности»¹.

Все чаще в современном музыкальном искусстве обнаруживаются попытки прорваться к «универсальной», «глобальной» художественной концепции, связать воедино европейскую профессиональную музыку с внеевропейскими музыкальными культурами, библейские сюжеты с архисовременными социальными и экологическими темами, авангардистские эксперименты с классическим музыкальным наследием.

Однако как выработать целостную художественную программу, когда западное эстетическое сознание чрезвычайно противоречиво и неоднозначно? Как устранить возрастающую поляризацию художественных течений? Как обеспечить формирование единого «планетарного, сознания» на базе

центробежных, противостоящих друг другу идейно-творческих поисков? Наконец, как проникнуть в сущность иной культуры с помощью случайных цитат или аллюзий? Эти вопросы в рамках современной культуры и идеологии разрешены быть не могут. А потому неизбежна эклектичность художественных концепций, порождаемая «разорванным» сознанием. Характеризуя «коллажную волну» в музыке 60–70-х годов, российский исследователь пишет: «Целые стилистические блоки сырых цитат или псевдоцитат,— отягощенные культурно-историческими ассоциациями и в силу этого почти программные, «литературные»,— участвуют в композиции наравне с авторским материалом. Такое манипулирование стилями заметно огрубляет композиторскую технику, но зато драматургия приобретает давно утраченные пластичность, выпуклость, даже концепционность»².

Примером может служить третья часть симфонии итальянского композитора Л. Берлио, автора многочисленных оркестровых, камерных, инструментальных произведений. Она состоит из различных цитат — от Баха и Бетховена до Штокхаузена, А. Пуссера и самого Берлио. Это движение «воспоминаний» призвано выразить ощущение вселенского беспорядка и вызвать предчувствие глобальной катастрофы.

Тоска по «альтернативной цивилизации» проявляется также в увлечении музыкальной эмблематикой внеевропейских культур. Иллюстрацией может служить вокальный секстет К. Штокхаузена «Stimmung» (1968), в котором разнообразно артикулируются имена богов от древнегреческих до австралийских. Однако если говорить об идейно-смысловом содержании произведения Штокхаузена, то оно предельно далеко от намеченной программы утверждения духовной близости культур. Эту мысль выразил итальянский критик Х. Ступнер: «Магические имена в «Stimmung» — больше чем дань экзотике ацтекской, индейской или камбоджийской. Они выражают неумолимое стремление к бесконечности, это знак космополитической ностальгии, реакция на невроз сериального принуждения»³.

Космополитическая ностальгия проявляется также в обостренном интересе к духовному миру Востока. Многие западные эстетики, социологи, в том числе и М. Маклюэн, в своих работах прово-

¹ Stockhausen K. Weltmusik//Musik und Bildung. 1974. № 1. S. 1.

² Савенко С. Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда?//Советская музыка. 1982. № 5. С. 118.

³ Stuppner H. Seriatita e misticismo in «Stimmung» di K. Stockhausen//Nuova rivista musicale italiana. 1974. № 1. P. 96–97. (Цит. по: Савенко С. Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда?//Советская музыка. 1982. № 5. С. 120).

дили мысль о том, что ориентальный мир способен вдохнуть жизнь в бездуховную, «машинную» цивилизацию Запада, подчеркивая при этом, что ориентальные ценности «своей радужной расцветкой» контрастируют с «мертвенно-бледной» культурой Запада.

Другой характерной версией «реидеологизации» можно считать утверждение музыкального традиционализма, открыто манифестальное обращение к авторитету прошлого, временно «отодвинутого» неоавангардистскими увлечениями. В панораме современных художественных течений весьма заметное место занимает так называемая «неоконсервативная волна», которая обнаруживает себя в современном мире. Она отражает общие антипрогрессистские умонастроения, неоднократно возникавшие в художественном сознании прошлого. Будучи выражением консервативной идеологии, неоконсерватизм имеет ряд особенностей, которые проявляются во всей культурной жизни Европы.

Под консерватизмом в целом понимается течение западной идеологии, возникшее в ответ на многочисленные социальные изменения, потрясшие европейские страны с середины XVIII века в связи с крушением феодализма. У истоков данного понятия находится совокупность установок, которые противостояли идеям Великой французской революции и эпохе Просвещения в целом. Отцом современного консерватизма на Западе считают английского мыслителя Э. Бёрка (1729–1797), который защищал феодальный порядок, основанный, как он полагал, на традиции и благоразумии, и с этих позиций критиковал социальные революции, выступал противником капитализма, а также социалистических идей. Эстетические взгляды Бёрка оказали большое влияние на развитие науки о прекрасном¹, однако влияние это было противоречивым.

Консервативное сознание, как правило, не склонно к теоретизированию. Носитель таких умонастроений привык ощущать все окружающее как часть раз и навсегда установленного мирового порядка. Однако идея непрерывного прогресса, характерная для западного сознания в целом, воздействует и на консервативное сознание, заставляя его философски осмысливать свою историческую роль.

Библиография

1. Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. М., 2010.
2. Гуревич П.С. Эстетика. М., 2011.

¹ См.: Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979.

Неоконсервативное художественное сознание, в отличие от традиционного консервативного, тяготеет ныне к идеологической обоснованности своих положений и догм. Никогда прежде идея прогресса не подвергалась столь резкой критике, как сейчас. Вот почему теоретики неоконсервативного толка активно изобличают прогрессистские иллюзии в искусстве, присущие поборникам «необдуманного новаторства»².

Выразители неоконсервативного мироощущения подчеркивают, что традиционные эстетические и художественные ценности не устраняются в ходе социального развития, а, напротив, постоянно возрождаются. Некоторые западные теоретики пытаются обрисовать реальные контуры неоконсервативного идеала искусства. Так, известный американский искусствовед и критик Х. Креймер отмечал, что ныне преобладает «вкус к ясности и согласованности, к красоте и определенности, к повествовательности, мелодичности, патетичности, романтическому очарованию... словом, вкус к искусству, которое доставляло бы удовольствие и не ставило бы моральных проблем». С ним солидарны многие другие искусствоведы и эстетики.

Однако опыт последних лет показал, что неоконсервативное художественное сознание носит активно морализирующий характер. В западном искусстве отчетливо ощущается ностальгия по нравственному пафосу, добродетельным характеристикам, «культу героя». Ярким примером музыкального «неотрадиционализма» может служить, вероятно, так называемая «минимальная музыка», представленная творчеством американского композитора Терри Райли. Этот автор стремится максимально ограничить себя в выборе мелодико-гармонических оборотов, приемов разработки тематического материала, используя простейшие мелодические средства, элементарные приемы развития темы.

«Искусство и музыка в частности должны откликаться на современные потребности и запросы. Между тем неоконсервативные умонастроения нередко исключают восприимчивость к актуальной тематике. Напротив, провозглашается даже своеобразное отстранение от нее. Но ни простое возрождение традиций, ни стилизация не могут восстановить утраченные эстетические идеалы, возможные только на базе целостного мироощущения.»

² См.: Wiener M. English culture and the decline of the industrial spirit. 1850–1980. Cambridge, 1981; Гуревич П.С., Буева Л.П., Егорова И.В. Нужна ли нам идеология? Круглый стол// Вестник аналитики. 2014. № 1 (55). С. 99–120.

3. Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия. М., 2013.
4. Миф и художественное сознание XX века/Отв. редактор Н.А. Хренов. М., 2011
5. В.О. Петров Вокальная симфония: к вопросу о синтезе музыки и слова//Культура и искусство.— 2013.— 1.— С. 104–114. DOI: 10.7256/2222–1956.2013.01.11.
6. Петров В.О. О феномене пространственной музыки//Культура и искусство.— 2011.— 6.— С. 102–111.
7. Петров В.О. Политекстовое взаимодействие в инструментальной композиции со словом//Культура и искусство.— 2013.— 3.— С. 288–296. DOI: 10.7256/2222–1956.2013.03.5.
8. Петров В.О. Функции вербального текста в инструментальной композиции второй половины XX века//Культура и искусство.— 2011.— 4.— С. 105–114.
9. Петров В.О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра//Культура и искусство.— 2012.— 5.— С. 99–109.
10. Евстигнеева Е.В. Психология восприятия музыки в трактовке А. Шопенгауэра//Психология и Психотехника.— 2010.— 7.— С. 54–60.
11. Севастьянова С.С. Время и пространство в экранном музыкальном театре//Философия и культура.— 2013.— 2.— С. 197–209. DOI: 10.7256/1999–2793.2013.02.7.
12. Севастьянова С.С. Музыкально-биографический фильм: проблемы жанра//Культура и искусство.— 2012.— 1.— С. 88–96.
13. Титов В.А., Лавриненко В.Н. О действенных механизмах межкультурной коммуникации//Философия и культура.— 2012.— 3.— С. 47–53.
14. Денисов А.В. О феномене пародии в музыкальном искусстве//NB: Культуры и искусства.— 2012.— 1.— С. 206–227. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_50.html
15. Петров В.О. Эпатаж в искусстве XX века: соблюдение и отрицание языковых средств выражения//Культура и искусство.— 2013.— 6.— С. 623–632. DOI: 10.7256/2222–1956.2013.6.10561.

References (transliterated)

1. Bychkov V.V. Esteticheskaya aura bytiya. M., 2010.
2. Gurevich P.S. Estetika. M., 2011.
3. Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom. Paralleli i vzaimodeistviya. M., 2013.
4. Mif i khudozhestvennoe soznanie XX veka/Отв. редактор Н.А. Хренов. М., 2011
5. Petrov V.O. Vokal'naya simfoniya: k voprosu o sinteze muzyki i slova//Kul'tura i iskusstvo.— 2013.— 1.— С. 104–114. DOI: 10.7256/2222–1956.2013.01.11.
6. Petrov V.O. O fenomene prostranstvennoi muzyki//Kul'tura i iskusstvo.— 2011.— 6.— С. 102–111.
7. Petrov V.O. Politekstovoe vzaimodeistvie v instrumental'noi kompozitsii so slovom//Kul'tura i iskusstvo.— 2013.— 3.— С. 288–296. DOI: 10.7256/2222–1956.2013.03.5.
8. Petrov V.O. Funktsii verbal'nogo teksta v instrumental'noi kompozitsii vtoroi poloviny XX veka//Kul'tura i iskusstvo.— 2011.— 4.— С. 105–114.
9. Petrov V.O. Instrumental'nyi teatr: istoricheskaya piramida zhanra//Kul'tura i iskusstvo.— 2012.— 5.— С. 99–109.
10. Evstigneeva E.V. Psikhologiya vospriyatiya muzyki v traktovke A. Shopengauera//Psikhologiya i Psikhotehnika.— 2010.— 7.— С. 54–60.
11. Sevast'yanova S.S. Vremya i prostranstvo v ekranom muzykal'nom teatre//Filosofiya i kul'tura.— 2013.— 2.— С. 197–209. DOI: 10.7256/1999–2793.2013.02.7.
12. Sevast'yanova S.S. Muzykal'no-biograficheskii fil'm: problemy zhanra//Kul'tura i iskusstvo.— 2012.— 1.— С. 88–96.
13. Titov V.A., Lavrinenko V.N. O deistvennykh mekhanizmax mezhkul'turnoi kommunikatsii//Filosofiya i kul'tura.— 2012.— 3.— С. 47–53.
14. Denisov A.V. O fenomene parodii v muzykal'nom iskusstve//NB: Kul'tury i iskusstva.— 2012.— 1.— С. 206–227. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_50.html
15. Petrov V.O. Epatazh v iskusstve KhKh veka: soblyudenie i otritsanie yazykovykh sredstv vyrazheniya//Kul'tura i iskusstvo.— 2013.— 6.— С. 623–632. DOI: 10.7256/2222–1956.2013.6.10561.