

**Ж. А. Рябчевская**

*старший преподаватель кафедры «Эстрадный оркестр и ансамбль»  
Кемеровский государственный университет культуры и искусств*

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В УСЛОВИЯХ БИНАРНОГО И ТЕРНАРНОГО ТИПА СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ**

Музыкальная культура, являясь частью культурно-исторического процесса, отражает многообразие социальной истории, но при этом сохраняет свои собственные имманентные законы развития, которые не сводимы к социальным факторам. Музыкальная культура подобна своеобразным узорам на полотне истории. «Определить реальное историческое место этого своеобразия можно, лишь осмыслив его как особенное проявление общего, лишь в сопоставлении с общим ... с единством истории» [7, с. 269].

Сегодня многие ученые-искусствоведы отрицают недавнюю аксиому о том, что любое художественное произведение представляет собой отражение реальной действительности, что именно из реальной действительности почерпнуто содержание художественного текста, что именно ею, действительностью, определяется и идеологическая, и эстетическая направленность произведения.

Придерживаясь данной точки зрения, ученые оперируют противоречием между ценностью и историей. Ведь любой художественный шедевр является ценностью, а ценность в пределе – это «вечная» ценность, то есть такая, которая «не подвержена» историческим превратностям и изменениям, история же в пределе – «фурия исчезновения», «стихия относительности», «изменчивость» по определению.

Казалось бы, социокультурные факты являются «внешними» по отношению к процессу музицирования, тем не менее, социальные и идейные детерминанты являются определяющими в музыкально-историческом развитии. Они «... детерминируют музыку опосредованно в том смысле, что находят себе «отзвук» в процессах перестройки музицирования, совершающихся как бы в силу внутренней логики» [7, с. 119]. Возникает цепочка: от социального к музыкальному через человеческое положение в мире, человеческое сознание, мышление, деятельность.

Возвращаясь к вопросу о ценности художественного произведения как внешнеисторического факта, хотелось бы подчеркнуть, что ценность и история все же являются двумя сторонами одного процесса – процесса человеческой деятельности. Осознать неразрывность музыкальной культуры с общеисторическим процессом поможет культурологический взгляд на данную проблему.

Сегодня в научном мире существует множество концепций культурного развития. Как правило, существующие теории созданы на методологической основе одной какой-либо науки: истории, этнографии, социологии и т. д. Поскольку культурология – интегративная область знаний, возникшая на стыке различных наук, как их горизонтальный срез, то актуальным для данной науки стало возникновение универсальной формулы культурного развития, через призму которой возможно было бы проследить развитие любого аспекта общественного сознания: искусства, религии, морали и т. д.

С точки зрения универсальности, актуален инверсионный тип культурной динамики, природу которой в своей концепции модифицированного инверсионного цикла раскрыл Александр Ахиезер. Адаптируя модифицированный инверсионный цикл к музыкальной культуре, можно на каждом этапе развития выделить дуальные оппозиции и рассмотреть взаимоотношения между полюсами. В результате адаптации предполагается, что музыка, как и весь историко-культурный процесс, развивается на основе собственных противоречий, осуществляя перевоплощения инверсии в медиацию и наоборот.

В центре концепции находится человек – субъект, носитель определенной культуры и социальных отношений. Социокультурные противоречия проявляются в конфликте между исторически сложившимися программами и инновациями, что ведет к изменению воспроизводственной деятельности человека, которая должна содействовать преодолению социокультурных противоречий.

Анализ механизма культуры начинается с выделения дуальных оппозиций, а также с анализа отношений между полюсами. Конструктивная напряженность между полюсами дуальной оппозиции является движущей силой воспроизводственной деятельности. Эта напряженность дает мощный импульс инверсии, то есть осмыслению одного полюса через противоположный.

Инверсия в процессе исторического развития культуры перерастает в медиацию. Медиация является процессом формирования ранее неизвестных, не существовавших в данной культуре альтернатив. Логика инверсии является крайним случаем медиации, а также одновременно является ее исходной точкой, то есть инверсионная точка есть окончание и начало медиации одновременно, так как логика инверсии не знает времени и ориентирована на моментальное оборотничество.

Взглянув на развитие русской музыкальной культуры в макроисторическом масштабе (от принятия христианства до современных дней) и соотнеся музыкально-исторический процесс с модифицированным инверсионным циклом, можно выявить инверсионный тип динамики, где движущей силой конструктивной напряженности является идейная детерминанта.

Основополагающим значением для развития русской музыкальной культуры имело обращение русского народа к христианскому учению. С принятием христианства на Руси музыка начинает развиваться не только в фольклорном направлении, но и в сфере православных традиций. Обособление двух основных направлений можно определить как дуальную оппозицию:

- а) православная музыкальная культура, опирающаяся на византийские традиции;
- б) народная музыкальная культура.

Главной причиной противопоставления было существование закона православия, гласящего о том, что богослужбное пение в русской православной церкви музыкой не является. Суть термина «богослужбное пение» состоит в том, что это не просто пение, а пение во имя служения Богу: исполнение Его воли, следование установленному

Им порядку. Само по себе богослужebное пение соответствует божественному чину – пению небесному. Цель церковного пения: восхождение к Богу в молитве и исполнение Божественной воли.

В «музыке» церковники видели безбожие, так как ее цель – не служение Богу, а самоуслаждение души. Музыка ставили в один ряд с такими деяниями, как пьянство, объедание, грабеж, разбой и т. д., о чем свидетельствуют сборники поучений XI–XVI веков.

Несмотря на усиленную борьбу русского духовенства с мирским пением и игрой на музыкальных инструментах, активная секуляризация общества в период правления Петра I, изменившая уклад жизни русских людей, подвергла кардинальным изменениям и музыкальную культуру.

Экстраполируя модифицированный инверсионный цикл на музыкально-исторический процесс, можно предположить, что первая инверсионная волна переоплотилась в медиацию именно в петровскую эпоху, так как резко поменялись дуальные оппозиции. Взгляд на музыку настолько обновился, что произошло переворачивание структур. Имевшая первостепенное значение духовная музыка освобождает свои позиции для ранее осуждавшейся мирской музыки, – то, что ранее запрещалось, становится модным, популярным, значительным.

Следующий этап в музыкальной культуре (с XVIII века до начала XX века) связан с развитием и становлением русской классической музыки. В этот период музыка становится менее прикладной и более проявляет себя как самоценность. Причиной функциональной перемены явился изменившийся уклад жизни. XVIII век стал переломной эпохой в русской музыке, где победило светское начало. В результате в первой половине XIX века появляются русские композиторские школы, глубоко связанные с народным творчеством.

Основоположником русской классической музыки справедливо называют Михаила Ивановича Глинку, чья композиторская деятельность полностью пронизана национальным колоритом. Ярким выразителем национальных идей в музыке явилось содружество композиторов под названием «Могучая кучка». Композиторы-«кучкисты» отрицали идею «чистого искусства», по их убеждению, музыка должна нести глубокое содержание, отвечающее запросам и стремлениям современности, иметь национальную определенность, воспитывать уважение и любовь к народу и его искусству. Исторически такая идейность в творчестве была созвучна общей атмосфере в России 60-х годов XIX века. В этот период шла напряженная борьба за повышение самосознания русского народа, за становление русского национального искусства, за самостоятельный путь его развития.

Апогеем конструктивной напряженности данного этапа стала эпоха Серебряного века, то есть начало XX века. Русская музыкальная культура рубежа веков характеризуется столкновением представителей композиторских школ нескольких поколений. В первом десятилетии XX века завершают свой творческий путь Римский-Корсаков и Балакирев, последние представители «Могучей кучки». В течение 1890-х годов появляются выдающиеся произведения Глазунова, Лядова, Танеева. В эти годы достигает полной зрелости творчество Скрябина, Рахманинова. Постепенно выдвигается имя композитора и пианиста Метнера, разворачивается яркое дарование Стравинского. Только начинают творческий путь Прокофьев, Мясковский, Глиэр.

По идейным разногласиям музыканты рубежа веков разделились на две основные группы: московскую школу и петербургскую школу. Москвичам был свойственен универсализм в подходе к прошлому и настоящему художественной культуры, к ним относились Танеев, Скрябин, Рахманинов, Метнер. Эти композиторы были верны «классицизму» и продолжали в своем творчестве линию Чайковского. Петербуржцы, к которым относились Римский-Корсаков, Лядов, Прокофьев, Стравинский отличались избирательностью, были более чутки к новым веяниям. Именно Петербург стал родиной неоклассиков.

Музыкальная жизнь России рубежа XIX–XX веков отличалась большим оживлением, разнообразием и высоким художественным вкусом. Музыка не стояла в стороне от

общих тенденций. На творчество композиторов влияли такие направления в искусстве, как символизм, кубизм, футуризм. В одной точке сконцентрировалось множество дуальных оппозиций:

- а) петербургская школа – московская школа;
- б) Танеев – Скрябин;
- в) скрябинисты – Прокофьев;
- г) кубофутуристы – и все остальные.

Идейные контрасты и борьба противоположных тенденций в искусстве явились отражением общественно-политической жизни России конца XIX – начала XX веков. Раскол в общественно-политической жизни, и, как следствие, калейдоскопичность в социально-культурной среде привели страну к Октябрьской революции 1917 года, которая необратимо изменила жизнь миллионов людей, потрясла устои традиционного быта, сознания и культуры.

В тяжелейшие годы войны и голода искусство переживало необычайно творческий подъем. Вулканический взрыв художественно-творческой энергии заставил власть придерживаться четкой партийности в государственной культурной политике.

Для воплощения ленинской идеи выпускаются различные декреты советской власти. Для музыки стала актуальна «идея государственного музыкального строительства», которая означала возведение всех видов и жанров в публичную, массовую степень. Разрушались перегородки между «высоким» и «низким», «элитарными» и «массовыми» жанрами. Камерный концерт струнного квартета, классический оперный спектакль «уравнивались в правах» с хоровым звучанием революционных песен или маршем духового оркестра. Все это свидетельствовало о «смычке» профессионального и массового творчества.

Повелеваясь духу времени, симфоническая музыка изобилует цитатами революционных песен, а в финалах симфоний используются хоры. В оперном искусстве наиболее актуальными оказываются сочинения на темы революции и Гражданской войны.

Итак, во всех жанрах музыкального искусства происходило практическое осуществление «идеологических платформ». В дальнейшем советская музыка 30, 40, 50-х годов была «закована» в идею консолидации и единства. Отказ от плюрализма методов и стилей, отказ от вариантного мышления был результатом воздействия административно-командной системы. А в 60, 70-е годы XX столетия определилась идейная основа советской музыки – социалистический реализм.

Однако идеологические ограничения не являлись препятствием на пути к созданию высоких, значительных произведений в советской музыке. К ним относятся: Пятая, Седьмая, Одиннадцатая симфонии Д. Шостаковича, кантата к 20-летию Октября и опера «Семен Котко» С. Прокофьева, «Патетическая оратория» Г. Свиридова, балет «Спартак» А. Хачатуряна, оперы «В бурю» Т. Хренникова, «Семья Тараса» Д. Кабалевского.

Бегло взглянув на развитие русской культуры в хронологической последовательности, можно выделить следующие модифицированные инверсионные циклы: I цикл – с древнейших времен до эпохи Петра I; II цикл охватывает эпоху Петра I и продолжается до 1917 года; III цикл – с 1917 года до 1970-х годов.

Хронологически эти циклы не совпадают с общеисторическими циклами А. Ахиезера. Это объясняется тем, что культура и отношения в социуме подчиняются разным законам. Важно, что механизм, с помощью которого осуществляется социокультурный подход, действенен во всех сферах культуры, в том числе и в музыке.

В макроисторическом масштабе инверсия в русской музыкальной культуре проявилась в качестве возврата зависимости музыкального творчества от довлеющей общественной идеи. В I цикле религиозная, христианская идея определяла единственную дуальную оппозицию: «богослужбное пение» – это хорошо, «музыка» – это плохо. Во II цикле музыкальная культура характеризуется многовариантностью, плюралистичностью, калейдоскопичностью, возникает множество дуальных оппозиций, наивысшей точкой напряженности которых является 1910 год. В III цикле развитие музыкальной куль-

туры вновь определяется магистральной идеей, исходящей от властных структур. Партия определила русло, в котором обязано было развиваться искусство – это критический соц-реализм. Как и в I цикле, в III цикле господствующий стиль требовал беспрекословной веры, подчинения и неотступности от догматических норм. Партийность в искусстве образовала дуальную оппозицию: реалистическое искусство и чуждое, буржуазное.

Анализируя инверсионные процессы в развитии западноевропейской музыки, следует помнить о тернарности западной культуры (то есть бинарность, двоичность, полярность дополнены в них третьим, срединным элементом, обеспечивающим постепенность, эволюционный тип развития). Тернарность западной культуры – это и есть «срединный» путь культурного развития, где отсутствуют крайности. «Середина», ощущая свою ценность в смысловом поле *между* противоположностями, примиряет их и является альтернативой каждой в частности и в целом.

«Середина» как культурная инновация возникла в результате преодоления дуальности в культуре через поиск новой меры разрешения полярных точек зрения на познаваемый предмет посредством творческого наращивания нового содержания культуры. Медиация порождает «срединную» культуру как поиск новых идей, нового содержания в зоне *между* сложившимися стереотипами. Ей противостоят партиципация как стремление искать смысл в полюсах сложившихся оппозиций культуры и инверсия как логически мгновенный переход партиципации то к одному крайнему смыслу, то к другому, противоположному.

Проблема «срединной» культуры, оптимизация уровня медиации являются фундаментальными в науке. К сожалению, в русской науке вопрос: «Что такое “срединная” культура?» – не получил масштабной разработки. В европейской же науке «срединность» культуры изучается как культурная норма, которая постоянно испытывает угрозу размывания со стороны партиципации – инверсии и в ряде случаев рассматривается как социальная патология.

Западная наука анализирует партиципацию – инверсию как частность, а не как норму и воспринимает западное общество как лично-гомогенное, где доминирует индивидуум, рефлексия индивидуализма. «Западный индивидуум имеет следующую специфику. Он все еще заражен “ценностями толпы” (Э. Дюркгейм), в нем все еще сильно “бессознательное” (З. Фрейд), он все еще робко осваивает новые уровни свободы и может переживать рецидивы “бегства от свободы” (Э. Фромм), он все еще способен воспроизводить механизмы, порождающие “закрытое общество” (А. Бергсон), “авторитарность и традиционную церковность” (К. Юнг). Все эти формы социальных отношений хотя и есть в западном человеке и периодически могут обостряться, но не доминируют в нем. В западном обществе господствует медиационная логика, которая определяет способность западного человека познать себя как автономную и самореализованную личность, формирующую “срединную” культуру» [3, с. 16].

Возвращаясь к западноевропейской музыкальной культуре, заметим, что тернарность, «срединность» историко-культурного развития Запада ни в коем случае не уничтожает инверсионные процессы. Если в русской музыкальной культуре инверсионные циклы полностью зависят от исторического момента и довлеющей идеи в обществе, то в западноевропейской культуре инверсионные процессы трансформируются, уходят в другие сферы, в частности в эстетику. Но это не значит, что развитие музыкальной культуры не зависит от исторических обстоятельств. Такие радикальные перемены, как эволюция музыкального мышления, которая привела к доминированию гомофонно-гармонического стиля, в результате чего возникла биполярная ладовая система мажора и минора, смена ладового мышления тональным, полифонического многоголосия – гармоническим, безакцентной ритмики – ритмикой акцентной, чем, в свою очередь, было обусловлено возникновение оперы и новых инструментальных жанров и структур, – все это можно понять и осмыслить только изучив весь комплекс исторических обстоятельств, которые сопутствовали этим переменам и в значительной степени повлияли на них.

«Срединность» западноевропейской культуры уводит инверсионные процессы, исходящие в музыке, из исторической сферы в сферу философии музыки, в частности в музыкальную эстетику. Анализируя становление западноевропейской музыки, исследователи выделяют две противостоящих друг другу точки зрения. К первой относятся приверженцы музыкальной автономии, то есть понимание музыки как самоценности, независимой от внешних факторов и влияний. Ко второй относятся сторонники контекстуальности музыки, то есть осознание ее как части общей культуры, как контекста эпохи. Но к подобной дилемме западноевропейская музыкальная эстетика пришла не сразу, потребовались века.

Музыкальная культура в древности и средневековье выполняла, в основном, задачи, имевшие прикладное значение – от магических, до церемониальных. Музыка была подчинена определенным бытовым ситуациям.

В эпоху Возрождения (XIV–XVI вв.) искусство в значительной мере становится светским, появляется интерес к индивидуальности, личности, к миру присущих человеку духовных ценностей, миру его чувств. Отсюда и стремление выразить их не только в хоровом, как это было принято ранее, но и в сольном исполнении, что и обусловило появление оперы.

В эпоху Просвещения (XVII–XVIII вв.) человеческое «Я» осознается как нечто неповторимо богатое. Музыка в данный период играет роль «призмы», которая преломляет, «переводит» субъективное в объективное и наоборот, то есть музыка преломляет объективность окружающего в субъективность человеческого характера и обратно, объективирует характер в пластических образах движения. В этот период аксиологический взгляд на музыку как объективную бытийную ценность модифицируется во взгляд гносеологический, для которого музыка – познание, знак, значение, и в этом смысле – ценность.

Наконец к XIX веку назрела следующая дилемма. С одной стороны музыка стала осознаваться как звено в причинно-следственном движении человеческого познания мира и воздействия мира на человека. Такое понимание музыки привело к представлениям о музыкальной автономии, о специфических законах ценности музыки как самостоятельного произведения. С другой стороны, зарождалась историческая трактовка музыки, которая оперировала внемusикальными и даже внемusикальными критериями исторического развития. Подобный «спор» между осмыслением музыки как особой ценности и ее пониманием как аспекта исторического развития, характеризует развитие музыкальной эстетики XIX и во многом XX веков.

В середине XIX века противостояли друг другу эстетика автономии, выраженная в работах немецкого музыковеда Э. Ганслика, и эстетика контекста, описанная в трудах Г. Шиллинга. Оба музыковеда считали, что музыкальный смысл есть результат работы слушательского сознания. Разница в том, что у Ганслика музыкальные идеи отождествляются с идеями сознания, а у Шиллинга музыкальные эмоции – с идеализированными объектами переживания. Эстетика автономии акцентирует логический аспект музыкальной ткани, а эстетика контекста – эмоциональный и ассоциативный аспекты музыкальной ткани. Поскольку логика всегда одинакова, эстетика автономии выступала как принципиально внеисторическая концепция. Так как эмоции и ассоциации зависят от культурно-исторического момента, то эстетика контекста выступала как исторично-ориентированная.

Приверженцем эстетики контекста был немецкий музыковед Х. Г. Эггебрехт, который изложил свои идеи в работе «К истории восприятия Бетховена». Эггебрехт пишет, что восприятие музыки зависит от слушательского сознания, усвоенного культурой того или иного исторического отрезка времени, а также из литературы о музыке. Например, к творчеству Бетховена применимы такие понятия, как «природная гениальность», «революционность». Сегодня музыка Бетховена воспринимается как «музыка преодоления». Таким образом, по мнению Х. Г. Эггебрехта, каждое из подобных смысловых определений есть выражение общего контекста культуры.

Сторонником эстетики автономии был музыковед, теоретик В. Виора, писавший в середине XX века о том, что «звук» обладает собственным музыкальным качеством, которое определено его местом в звукосистемном сосуществовании тонов. Выделенный из звуковой системы тон «превращается в ничто». Основой звуковых систем является квинтовое родство звуков. Во взаимосвязи тонов в звуковой системе Виора видит звуковой смысл, а соотношение этих смыслов и есть «рацио» или «дух» музыки. Если у В. Виоры абсолютизируется специфическая ценность звукового материала, то у Эггебрехта – историчность его толкования.

Сторонниками эстетики автономии были Лео Дорнер и Ганс Мерсманн. Л. Дорнер обосновывает ценностную самостоятельность музыкальной истории с помощью «идеи музыки», которая руководит сменой музыкальных эпох. Ганс Мерсманн априорную причину музыкальной истории видит в области природных качеств, звука. Он выделяет противоположность тембра и линии. Преобладание линии дает горизонталь, а преобладание тембра – вертикаль. Постоянное уравнивание между горизонталью и вертикалью, поиск «среднего пути» и составляет логику развития музыкальной истории.

Крупнейшим теоретиком, музыковедом был Т. В. Адорно, сопоставлявший социальную действительность с музыкой. Адорно доказывал влияние на музыку развивающейся системы культуры и общества, считал, что конфликтность в музыке – это проявление конфликта в обществе.

Итак, в XIX–XX веках столкнулись две мысли о музыке: музыка как ценность и музыка как история. Современный музыковед Татьяна Чередниченко, описывая столкновение двух полярных точек зрения, пишет: «Легко заметить, что эта систематика проблем эстетического исследования специфики музыки выступает как своеобразная “инверсия” выделения в качестве заглавных проблем ценности, познания, истории...» [7, с. 44].

Итак, музыка как особое познание и специфический язык может получить объяснение лишь при взаимосвязанном рассмотрении ее и как истории и как ценности. Социологи доказывают, что культура является «...духовным самовыражением истории, отражением духовной энергии, созидающей “лица” исторических эпох...» [6, с. 56]. Музыкальная культура как часть этого духовного самовыражения, безусловно, содержит в себе элементы общего социокультурного процесса. Таким образом, инверсионные волны, присущие любому историко-культурному развитию возникают в музыкальной истории в зависимости от типа культуры, породившего музыку, бинарного, как в России, или тернарного, как в Европе.

### Литература

1. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. – 804 с.
2. Ахиезер А. С. Самобытность России как научная проблема // Отечественная история. – 1994. – № 4–5. – С. 3–45.
3. Давыдов А. А. «Духовной жаждой томим»: А. С. Пушкин и становление «срединной» культуры в России. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – 243 с.
4. Зорина А. Могучая кучка. – Л.: Музыка, 1967. – 104 с.
5. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
6. Носов С. Н. Идея сверхчеловечества и философия Вл. Соловьева // Философские науки. – 1991. – № 7. – С. 56–67.
7. Чередниченко Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. – М.: Сов. композитор, 1987. – 320 с.