

МЕЖПАРАДИГМАЛЬНОСТЬ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО КРИЗИСА ЦИВИЛИЗАЦИИ И УСЛОВИЕ ОБНОВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

В современной цивилизации со всей очевидностью открываются взаимная зависимость и взаимообусловленность различных сфер культуры. Границы искусства, политики, религии, науки, системы образования, повседневности стали подвижными и открытыми. Небывалая внутренняя «сцепленность» пространства жизни обнажает диалектику связи взаимно резонирующих сфер, которые в стабильном состоянии представлялись автономными.

Своеобразной моделью общих цивилизационных процессов является современная музыкальная культура, которая представляет собой беспрецедентно сложную и противоречивую систему событий, смыслов, ценностных ориентаций, эстетических позиций. «Музыка – это пение мира о самом себе». Это изречение композитора В. Сильвестрова, в известном смысле продолжающее асафьевское замечание о способности музыки «в одной интонации свернуть смыслы целой эпохи», чрезвычайно точно фиксирует открывшуюся сверхзадачу музыки, далекую от собственно художественных и сугубо эстетических функций искусства звуков. По своей природе проявляющая повышенную чувствительность к общим процессам музыка не нуждается в оправдании ее особой миссии в культуре, поскольку этому обстоятельству в истории накоплена исчерпывающая аргументация, восходящая к древности (вспомним, например, изречение Конфуция: «Если хочешь узнать, благополучно ли обстоят дела с правлением какой-то страны и здоровы ли ее нравы, то прислушайся к ее музыке»). Именно поэтому в поисках определения актуального состояния цивилизации особую важность приобретает выявление специфики характерных процессов в музыке – фиксирующей ключевые процессы современности и дающей ответы на многие вызовы времени.

Одним из ключевых понятий, характеризующих состояние современной цивилизации, является *межпарадигмальность*. Межпарадигмальность – зависимость от «старого», безотчетная

привязанность к нему, и одновременно тяготение «к новым берегам» в сочетании с нерешительностью «переступить черту»¹ – является определяющей чертой затянувшегося момента смены мировоззренческих, художественно-эстетических, научных парадигм.

Следует отметить, что история культуры знает различные эпохи «стояния» на границе. Пребывание «между» характерно для многих периодов исторических «сквозняков»: парадоксы переходности, свойственные рубежным эпохам, объединяют поздний эллинизм, кризисный период Ренессанса, рубеж XVIII-XIX веков, начало XX столетия, пост-явления (постсимволизм, постмодернизм) и другие сюжеты истории искусства, которые позволяют сосуществовать множеству различных, нередко взаимоисключающих, тенденций. По отношению к поворотному моменту современной российской истории Н. А. Хренов применяет очень точную формулировку, называя его периодом «надлома империи», свидетельствующем «о разочаровании в той модели отредактированного прошлого, что имела место в империи на предыдущем этапе и в той модели будущего, которой империя в ее большевистской форме соответствовала»².

Как известно, Т. Кун, описывая периоды смены научных парадигм, указывает на аномалии и кризисы, выступающие неизбежным преддверием научных революций. В проекции на пространство культуры в целом периоды «перехода» нередко затягиваются и превращаются в эпохи пребывания на границе – эпохи, обладающие собственным содержанием и утверждающие «пороговые» мировоззренческие позиции, модели сознания и поведения.

Характерные для межпарадигмальных периодов «прорыв к настоящему» (определение Н. А. Хренова), болезненное отречение от прошлого, нахождение *между*, преодоление «пассеизма» и «футуризма» дают богатейший материал для понимания состояния музыкального

¹ Сиднева Т. Б. Диалектика границы в музыке. М.: АВСдизайн, 2014. С. 224.

² Хренов Н. А. Художественная культура эпохи «надлома» империи в цивилизационном контексте // Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. М.: ГИИ, 2010. С. 5.

мышления всего XX столетия. В начале XXI века происходит не стирание «рубежных» качеств, но – напротив – усугубление состояния переходности.

В современном гуманитарном знании парадигма трактуется широко, в ее обращенности к «устойчивой во времени и однотипно разворачивающейся в культурном пространстве, традиционно воспроизводящейся в научных, философских и иных творческих сообществах системе ценностей, методов и методологий, способов технического освоения реальности и ее дискурсивного представления, рационального схватывания, позиционирования в структуры субъект-объектного и универсально-уникального отношений»³. Культурная парадигма как онтологическая целостность представляет собой «модель культурной реальности – картину "мира культуры"»⁴. Как метод изучения парадигма позволяет выявить характерные для различных культурно-исторических целостностей специфику рефлексивного и нерефлексивного опыта. В парадигмальном знании «большое значение имеет экзистенциально-ориентированная методология», в структуре этого знания «важнейшее место занимает креативно-онтологическая линия»⁵. Таким образом, парадигма является методологическим ключом к пониманию диалектики существования культурных моделей, а также пограничных зон их взаимодействия.

Звуковой образ современной эпохи отражает изменение самого характера межпарадигмальности: происходит сопряжение масштабных культурных пластов – традиций, стилей, эпох. Множественность и разнонаправленность тенденций не оставляют никакой возможности не просто найти общий «знаменатель», но и назвать звуковое пространство единым словом «музыка».

Буквально все сферы музыки (ее создание, исполнение, образовательный процесс и многообразные рефлексия о ней) отражают

³ Постнеклассика: философия, наука, культура: Коллективная монография / Отв. ред. Л. П. Киященко, В. С. Стёпин. СПб.: Издательский дом «Мир», 2009. С. 10.

⁴ Запесоцкий А. С. Философия и социология культуры: Избранные научные труды. СПб.: СПбГУП: Наука, 2011. С. 18.

⁵ Там же.

активное взаимодействие различных культурных парадигм, причем актуализируются связи не только с «соседними» художественно-мировоззренческими моделями, но и отдаленными (исторически и географически) традициями.

На высшем уровне парадигмального обобщения находятся *классическая* и *неклассическая* парадигмы – универсальные модели культуры, имеющие локально-историческое и метаисторическое измерения. Понятие предельно широко, классическая и неклассическая парадигмы пронизывают пространство современной культуры, позволяя заново пересмотреть оппозиции традиционного и экспериментального, высокого и низового, академического и неакадемического, «серьезного» и «легкого» в музыке.

Свою актуальность и жизнеспособность в музыкальной культуре демонстрирует *классическая* парадигма – с ее изначальной установкой на «подлинность-истинность-идеальность»⁶, признанием «самодостаточности» искусства, идеалами гармонии, совершенства и завершенности. Свидетельством востребованности музыки прошлых эпох являются переполненные академические филармонии, концертные залы, оперные театры, высокие рейтинги в социальных сетях и т.п. Мир переживает беспрецедентное повышение интереса к классической музыке. Кроме того, происходит расширение толкования «классического» посредством открытия новых «вершинных» образцов ближайших и отдаленных эпох и традиций. Одним из таких открытий стала в 2015 году мировая премьера воссозданной по сохранившимся фрагментам оперы П. И. Чайковского «Ундина», партитура которой была уничтожена композитором. Подобные события имеют большой общественный резонанс, переживаются как сенсации. И это является свидетельством тяготения к традиции, желания расширить круг музыкальной памяти. В российском музыкальном образовании (и в детских школах, которые по преимуществу нацелены на «подготовку грамотных слушателей музыки», и в вузах, обучающих музыкантов-профессионалов)

⁶ Определение М. Мамардашвили.

очевиден процесс «реабилитации» академической музыки – массовое возвращение пошатнувшегося несколькими десятилетиями ранее интереса к ней. Весьма примечательно, что даже в нестоличном вузе – Нижегородской консерватории в ежегодной Всероссийской олимпиаде музыкальных колледжей участвуют около трех тысяч юных музыкантов из 25 регионов страны (включая Ханты-Мансийск и Калининград).

В то же время, именно классическая парадигма музыки подвергается сегодня всевозможным упрощениям, искажениям, подчиняется шоу-мышлению. Кардинальные перемены коснулись восприятия музыки академической традиции, нередко относимой к сфере услуг, с характерной установкой на слушание «в фоновом режиме». В академическом музыкальном образовании также существуют препятствия утверждения классики: отсутствует разработанная система по воспитанию детей, в раннем возрасте проявивших музыкальную одаренность, сохраняется слабая социальная мотивация профессии музыканта и т.п.

Антиномичность характерна и для *неклассической* парадигмы, основанной на стремлении к нерегламентированной свободе художественного выражения и тяготеющей к преодолению традиции и эксперименту. С одной стороны, современное искусство сегодня обращено к достаточно широкой аудитории, понимающей и принимающей авангардный тип творчества. Среди многих примеров приведу один из недавних (март 2017-го). Новый Зал Булеза в Берлине открылся премьерой сочинения «Perpetuum Möbius» российского композитора, руководителя ансамбля «Студия новой музыки» В. Гарнопольского, который констатирует весьма характерный факт: «В России бум современного искусства»⁷.

С другой стороны, сочинения современных композиторов – и в репертуаре отечественных оркестров, и даже в учебных курсах музыкальных вузов занимают недопустимо скромное место. А о российских композиторах-

⁷ Владимир Гарнопольский: «В России бум современного искусства» // <http://izvestia.ru/news/670802>.

авангардистах более осведомлены за рубежом, нежели у нас в стране. Следует заметить, что термин «современный» (в качестве оппозиции к «классическому») нередко употребляется по отношению к музыке эстрадной, популярной, массовой – что также усугубляет парадоксальность ситуации.

Межпарадигмальность звукового образа современной эпохи проявляется и характерном «многоязычии», в котором во всей пестроте и множественности сосуществуют западные и восточные, академические и фольклорные, элитарные и бытовые, реальные и виртуальные типы музыкального высказывания. Элитарное и массовое как «два регистра духовной жизни» (Г.Кнабе) более не являются отграниченными полюсами музыкальной культуры, они вовлечены в единое пространство, имеющее провокативный, игровой характер. Одна из «провокаций» времени заключается в том, что в нем синхронно сосуществуют утверждение и опровержение: разные языки музыки, разный слух, различные ценности...

В этом смысле межпарадигмальность синонимична понятию «кризис». Характерно, что состояние современной музыкальной культуры описывается по преимуществу в мрачных тонах (и даже в терминологии катастроф). Жизнь, в которой нарушился «интеллектуальный покой мира», а «обнажение новых тайн стало почти повседневностью»⁸, действительно пугает своей непредсказуемостью. Вместе с тем, следует учесть, что кризис – состояние далеко не однозначное. Наряду с глубоким потрясением, «таинственным распластыванием космоса», кризис обнажает то, что Н. Бердяев назвал «тоской человека <...> в своем творчестве по органичности, по синтезу», и в этом смысле кризис есть «зарождение нового мира»⁹.

Накопленный резервуар художественной памяти, опыт апробации музыкальных смыслов, языков, техник и звучностей подтверждают некую «готовность» культуры к обновлению и выхода к синтезу. Для художника (композитора, музыканта-исполнителя) сегодня оказывается предельно

Отформатировано: Шрифт: Times New Roman, русский (Россия)

Отформатировано: Шрифт: Times New Roman, русский (Россия)

Отформатировано: Шрифт: Times New Roman, русский (Россия)

⁸ Налимов В. В. Облик науки. СПб.–М.: Центр гум. инициатив, Изд-во МБА, 2010. С. 314.

⁹ Бердяев Н. А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.:СП Интерпринт, 1990. С.8.

важным осознание ответственности за звуковую среду культуры, понимание возможностей музыки («безответственность есть одно из обличий несвободного состояния духа», по определению М. Мамардашвили).

Лидер музыкального авангарда, мастер радикальных экспериментов в музыке К. Штокхаузен в интервью с С. Савенко так формулирует задачи композитора: «У художника сейчас новая функция, и я думаю, что она заключается в том, чтобы буквально за волосы тянуть человека в будущее, ставить перед ним иные задачи, кроме выживания»¹⁰.

В дискуссии о векторах развития художественного опыта все более открыто проникает понятие «*постнеклассика*». Пока не имеющее четких контуров (в отличие от сферы научного знания), в поиске новых стратегий музыкального творчества постнеклассика связывается с идеей органичности искусства, нелинейности и множественности метафорического толкования бытия, со всеобъемлющим синтезом. В сущности, постнеклассическое понимание задач музыки сформулировал Лучано Берлио уже в 80-е годы прошлого столетия: «Впервые композитор получил возможность синтезировать разные типы мышления. Сейчас композитор имеет возможность осуществить мечту – отыскать связь между всеми музыкальными экспериментами»¹¹.

Важный позитивный смысл межпарадигмальности подтверждается размышлениями академика Д. С. Лихачева о диалектике культурного процесса: «Новые культуры не самозарождаются в каком-то изолированном пространстве. Если такое и бывает, то такое одинокое саморазвитие не дает оригинальных и длительных результатов. В целом любая культура рождается «*между*» и не на пустой поверхности»¹².

¹⁰ Композиторы о современной композиции. М.: МГК, 2009. С.201.

¹¹ Из беседы в Московской консерватории 1986 г. / Цит. по: Соколов А.С. Какова же она – «форма» музыкального XX века? // Музыкальная академия. 1998. №3. С. 6.

¹² Лихачев Д.С. Два русла русской культуры. // Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. В 3-х томах. СПб: Изд-во АРС, 2006. Т.2. С.75.

Межпарадигмальность, как одно из очевидных свидетельств кризиса цивилизации, указывает также и новые векторы поступательного развития, открывая широкие возможности на пути к обновлению научного, художественного, религиозного, политического сознания. При этом каждая из жизненных сфер является проекцией общих процессов.