

Елена Анатольевна Соболева – кандидат философских наук,
доцент кафедры общегуманитарных дисциплин
Астраханской государственной консерватории
(Астрахань, Россия)
elenso10@mail.ru

Elena A. Soboleva – Ph. D. in Philosophy, Associate Professor,
at the Department of General Humanitarian Disciplines
of the Astrakhan State Conservatory
(Astrakhan, Russia)
elenso10@mail.ru

УДК 781.6

О СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ В ПАРАДИГМЕ XXI ВЕКА
(ИНТЕРВЬЮ С ДОКТОРОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
ВЛАДИСЛАВОМ ПЕТРОВЫМ)

ABOUT MODERN MUSIC IN THE PARADIGM OF THE XXI CENTURY
(INTERVIEW WITH DOCTOR OF ART CRITICISM
VLADISLAV PETROV)

Аннотация

Данный материал представляет собой интервью с астраханским музыковедом В. О. Петровым, научный интерес которого связан с исследованием музыкального искусства XX века. В вопросах, заданных в беседе, были подняты проблемы понятия «современная музыка», синтеза искусств в рамках глобализации и культуры потребления, возникновения эстетики нового типа, в которой красота выражена не в форме и средствах выразительности, а в концепте или идее. Также обсуждался вопрос о сужении круга понимания в тандеме «художник – ценитель», связанного со сложностью и углублением индивидуализации музыкального выражения; рассматривалась перспектива укореняющегося влияния IT-технологий на музыкальное искусство, особенно искусственного интеллекта, как фактора возможной конкуренции между человеком и компьютерной программой в создании не только музыки, но и искусства вообще.

Abstract

The article is devoted to an interview with Astrakhan musicologist V. O. Petrov, whose scientific interest deals with the study of the musical art of the twentieth century. In the conversation V. O. Petrov expanded on the following issues: the problems of the concept of "modern music", the synthesis of arts within the framework of globalization and consumer culture, the emergence of a new type of aesthetics in which beauty is expressed not in the form and means of expression, but in a concept or idea. The issue of narrowing the circle of understanding in the "artist-connoisseur" tandem related to the complexity and deepening of the individualization of musical expression was also discussed. The prospect of the rooting influence of IT technologies on musical art, especially artificial intelligence, as a factor of possible competition between a person and a computer program in creating not only music, but also art in general was considered.

Ключевые слова: музыкальное искусство, XX–XXI век, композитор, время, музыкальный язык, синтез искусств, современная музыка, искусство, акционизм, современность

Keywords: musical art, XX-XXI century, composer, time, music language, synthesis of arts, modern music, art, action art, modernity

Первая четверть XXI века оказалась не менее тревожной, чем прошлое столетие, принёсшее масштабные потрясения для человечества. Современные геополитические процессы, влекущие за собой кризис глобализации, проблему определения дальнейшего развития пути народов, живущих в разных странах мира, диктуют свои условия для социокультурного контента. Может ли музыкальное искусство, как, впрочем, искусство вообще, оставаться в стороне, то есть пребывать в отгороженной от происходящего нише, где нет социальных и политических противоречий? Судя по прошлой истории – нет.

Искусство всегда первым реагировало на изменения в социальной среде, выходя на новый уровень стилового нарратива и средств выразительности, тем

самым либо протестуя, либо находясь в поиске нового семантического пространства. Это если считать, что искусство действительно свободно от влияний политики и власти. На протяжении последнего столетия мы видим совсем другие тенденции, свидетельствующие о том, что искусство давно превращено в инструмент манипуляции, как, впрочем, и все остальные институты, встроенные в контекст культуры потребления. Однако шедевры, написанные в прошлые столетия, как будто не имеют временного континуума, круг их почитателей отнюдь не сужается, а запрос со стороны потребления даже усиливается. Напротив, современное искусство, так называемый артхаус, начиная с середины XX века вызывает споры не столько у критиков, сколько у зрителей. В этой связи интересно рассмотреть музыкальное искусство современности как один из периодов в истории музыки с точки зрения его соотносительности с общим социокультурным планом, взаимодействием со слушателем, приближённости или, наоборот, отдалённости от настоящего времени. Мой собеседник – доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории, музыковед Владислав Олегович Петров, автор более чем 100 научных работ, посвящённых современному музыкальному искусству.

– Ваше становление как музыканта пришлось на время активных новаций, происходящих в современной музыке в России. Более того, приобрели широкое распространение и новые «направления» в музыковедении, например, музыкальная герменевтика, семантика и семиотика музыки. повлияло ли это на формирование Вашего профессионального интереса – исследование современного искусства?

– Как мне кажется, упомянутые Вами «направления» сложились гораздо раньше – тогда, когда возникла и сама музыка, хотя, возможно, они и не были столь мощно теоретически обоснованы. И герменевтика, и семиотика, я имею в виду музыкальные, в той или иной степени, существовали всегда. Что касается активного научного «продвижения» современной музыки в России в начале

2000-х годов, то не думаю, что оно было самым мощным и знаковым даже для контекста XX века. Конечно, мы все удивлялись изыскам В. Екимовского, Д. Смирнова, С. Слонимского, Р. Щедрина, С. Губайдулиной, Ф. Караева и других. Но было ли это периодом активного движения современной музыки в России? Думаю, что с этой точки зрения 50-е, 60-е, 70-е годы XX столетия выглядят более убедительными!

– Вы затронули весьма важную тему: что есть современная музыка, каковы её границы и пределы? Имеются в виду те реконструкции музыкальной ткани (гармония, ритмика, ликвидация тональной основы), появившиеся в начале XX века как новая музыкальная эстетика, очертившая перспективы музыкального искусства, наряду с теми, что открылись и для живописи, литературы, архитектуры и т. д. Хотя, конечно, понятие «современная музыка» может быть рассмотрено и более широко, как критерий времени. То есть искусство, идущее в ногу со временем и отвечающее на его вызовы, можно считать современным. В этом плане начало XX века оказалось стремительно прорывным с точки зрения тех новшеств, которые появились прежде всего в Европе и в России. Изобретение аэроплана, автомобиля, телефона, кино, наконец, сама индустриализация – всё это приметы XX столетия. В мире музыки также произошли перемены, связанные с поиском новых решений в области гармонии, музыкального языка. 50-е, 60-е, 70-е годы, скорее, можно назвать «классическим периодом» в «современной музыке». Насколько «современная музыка» современна по отношению к XX веку? Если да, то какие приметы времени мы можем уловить в музыкальной ткани произведений как академических форм, так в инсталляциях и перформансах?

– Сейчас настолько стремительны процессы, происходящие в разных сферах человеческой деятельности, что совершенно логичными выглядят любые из-

менения, характеризующие искусство современности. Чем явнее и ярче эти процессы, тем более очевидны метаморфозы, которые могут выявлять себя как на уровне содержания, так и на уровне языка. Думается, что новации, заложенные композитором в концепты, идеи, образы, формы и средства их сценической реализации, абсолютно контекстны социально-историческим и научно-техническим тенденциям и достижениям, характеризующим конкретное время. Особо это специфично как раз для XX столетия с его общим стремлением к отрицанию всего и вся, а если говорить об искусстве, то стремление к разрушению фактически тотально: авторы «разбивают» известные формы (появляются инсталляции, перформансы, упомянутые ранее, создают новые техники письма (пуантилизм, алеаторика), индивидуализированные проекты, исполнение которых возможно исключительно при скрупулёзной работе режиссёров, в сфере музыки – новые манеры исполнения, обращения с инструментами (препарация, амплификация как самые распространённые) и даже фиксации нотного текста (значимость графической нотации). Но, пожалуй, самой главной приметой времени можно назвать синтез разных искусств в рамках одного произведения. Известно, что сама идея синтеза искусств не нова, более того, подобный синтез характеризовал все синкретическое искусство с незапамятных времён, что также является аксиомой. Но лишь в XX веке она стала лидирующей в умах самых видных художников, литераторов, композиторов, исполнителей. Среди композиторов это, конечно, Ч. Айвз, А. Скрябин, Н. Рославец, О. Мессиян, К. Штокхаузен, Л. Берио, Д. Крам, Д. Смирнов, Ф. Ржевски и множество других. Именно стремление к синтезу искусств породило обилие новых жанров и форм сценического воплощения идей. При попытке найти в искусстве общее отражение времени, можно связать идею синтеза искусств с процессами глобализации как генеральной идеей XX века. В рамках синтеза искусств композитору легче воплощать свои образы, да и для слушателя/зрителя они становятся более понятными благодаря привлечению

языковых особенностей иных искусств. Конечно, идею глобализации можно рассматривать сейчас как наиболее агрессивную идею для человечества, но она охватывает разные стороны социального бытия, при этом выступая как со знаком «минус», так и со знаком «плюс». Сейчас уже понятно, что мир вступает в новое состояние – либо преодоления глобализации, либо трансформации этой программы в новом контексте, более продуктивном для человечества. Как это отразится в искусстве – покажет время.

– Могу предложить ещё вариант – в XX веке из эстетического поля уходит классическое понимание «прекрасного», как соответствия веками формировавшегося общечеловеческого канона, существующего на уровне платоновского «эйдоса» или юнговского «архетипа». Может, это объясняет тот факт, что произведения, написанные в рамках прошлых эстетических канонов, более близки широкому слушателю, независимо от его образования и вкусовых предпочтений. Здесь важным общим фактором восприятия становится эмоция, выступающая для большинства слушателей единственным критерием оценки, для подготовленных – предшествующим пониманию в герменевтическом контексте.

– Совершенно верно! Возникшие новые формы в искусстве с трансформацией известных канонов прекрасного предполагают ориентацию на другой тип слушателя, вероятно, менее эмоционального и более интеллектуального, который должен «уловить» идею, домыслить и раскрыть её. Или вообще самостоятельно создать «концепт», несмотря на его отсутствие. Такое «соучастие» не может быть рассчитано на широкую аудиторию, скорее всего, – на узкий круг ценителей. Собственно, лозунг, появившийся еще в начале XX века – «Искусство ради искусства!» можно рассматривать как начало ухода современного искусства в плоскость индивидуализма, эгоцентризма и прочих «измов», характерных для современного времени, собирающего в свои ряды только «посвящённых».

Может быть, именно отсюда такой плюрализм различных течений в той же музыке, в которых способен сориентироваться исключительно глубокий специалист (имеется в виду не только академическая музыка).

– Многие критики полагают, что современное искусство в стиле артаус сложнее для понимания, несмотря на частое упрощение средств выразительности (например, примитивизм в живописи или лаконичность отдельных инсталляций). Как Вы думаете, что мешает восприятию современного зрителя, слушателя, читателя, если говорить о широком круге людей, приходящих на концерты, в выставочные залы и т. д.?

– Думается, во многих случаях, как раз те самые концепты! В основе произведения может лежать, например, такой концепт, который едва будет уловим простым слушателем – слишком сложный, субъективный, непонятный. В конце концов, – абсолютно незнакомый простому человеку. В данном случае автор становится «заложником» собственной идеи, и вероятность понимания его концепта фактически сводится к нулю. Во второй половине XX века таких примеров достаточно. Это с одной стороны. С другой стороны, мешать восприятию может и его (концепта) тотальное отсутствие. Есть и подобные образцы. Не будем уже акцентировать внимание на произведениях, в которых указанный автором концепт, продекларированный, скажем, в напечатанной программе или в авторских комментариях, на деле не «срабатывает». Поверьте, их много! Как кажется, необходимо искать ту невидимую грань, которая будет формировать собой так необходимую «золотую середину». Избегание крайностей – весьма трудоёмкий процесс, но необходимый для произведений, отражающих подобный поиск, для глубокого и адекватного их понимания. Конечно, важную роль при этом играет наличие открытой или скрытой программности, безусловно, способствующей более детально правильному восприятию любой авторской концепции, даже если она предельно авангардна.

– Можно ли сказать, что современная авангардная музыка за фактические 100 лет существования так и не интегрировалась в общее академическое пространство? На концертах, где звучат образцы известной классической музыки, слушателей в разы больше, да и сами музыканты очень выборочно исполняют произведения, написанные в XX-XXI века. С чем связано такое «отставание» – с проблемами музыкального образования и вкуса или с перцептивной спецификой самого современного искусства?

– Современное общество настолько перегружено разного рода событиями в повседневной жизни, что поход на любого уровня концерт становится для многих «отдушиной», возможностью отдохнуть в красивом зале, послушать красивую, как Вы говорите, «классическую» музыку. Такая позиция вполне оправдана и свойственна, думается, почти ста процентам потенциальных посетителей концертных залов. О вкусах, конечно, не спорят, а вот об отсутствии слушательского опыта говорить разумно. Именно последние факторы способствуют тому, что публика, неориентированная в пространстве новых музыкальных тенденций, может покинуть зал прямо во время исполнения произведений, не желая слушать с её точки зрения хаотичный набор звуков – всё чаще концерты современных композиторов заканчиваются почти в пустых залах. И чем дальше – тем ситуация проблематичнее, особенно в регионах. Однако, этот факт не должен стать призывом к композиторам изменять себе, изменяя стиль написания сочинений и особенности собственного музыкального письма.

– С точки зрения семиотического подхода в любой области человеческой деятельности существует специфический язык выражения. Таковым, соответственно, обладает и искусство. Каковы особенности современного «музыкального языка» – он обновляется, переписывается или выходит на совершенно новый уровень?

– Буду первоначально банален в своем ответе: нот-то двенадцать, варианты их неповторного использования, по мнению многих ученых, закончились еще в

середине XIX столетия. Так что же сейчас? Плагиат? Вполне в духе времени (вспомним, что цитатность – примета постмодернизма). За примером обратимся к двум, казалось бы, полярным сферам искусства – музыке академической и музыке эстрадной. Известная мелодия А. Дворжака и не менее известная песня И. Крутого «Я тучи разгону руками». Послушайте и сравните. И это не единичный пример. Ноты (звуки) можно препарировать, «перемешать», переаранжировать, изобрести именные гармонии, последовательности, символы... Неужели, скажем, до И. Баха, Р. Шумана и др. эти самые до боли знакомые последовательности звуков не существовали, и зачем их обременять теперь определенным «терминологическим» образом? Обновление и переписывание в таком варианте, конечно, возможно! Только вот с каким результатом... Насчёт совершенно нового уровня... А он возможен в подобном контексте? Я имею в виду музыкальный язык. Мы живём во времена подтекстов-подкастов. А над всем этим – концепт: у кого он ярче проявится в области пока еще «музыки», тот и «закрепится» на более долгое время в истории музыки. А некоторые и навсегда. Куда же мы теперь без экспериментов, например, Я. Ксенакиса, Э. Сати, Д. Кейджа? Самое главное, что именно подобные концепты модных «авангардистов» сейчас чрезвычайно востребованы, популярны и «исполняются», а музыка так называемых «традиционалистов» остается незамеченной, а ведь в ней столько эстетической красоты! И так – в каждом виде искусства: весь мир до сих пор без ума от экспериментов Л. Арегана, Т. Тцары, А. Бретона, М. Дюшана. Я, конечно, могу сходить на персональную выставку Т. Тцары или Х. Миро, чтобы удовлетворить своё любопытство и попробовать «вписать» их творчество в контекст мирового художественного процесса... Оно, конечно же «вписывается»; более того, без него не было бы и такого стремительного прогресса в искусстве начала XX века. Так что все относительно и спорно, особенно это касается нового уровня языка фактически любого искусства, в том числе и музыкального.

– Вы – автор серьезного труда «Акционизм в искусстве XX века». Как Вы полагаете, продолжает ли расширяться рассмотренное Вами явление?

– Безусловно, поскольку, с одной стороны, любое движение, любой акт можно считать (особо в наше время) акцией, само явление акционизма будет, как кажется, вечным. Более того, оно было, с этой точки зрения, изначально, сопровождающим человека с первых моментов его жизни. Согласитесь, ведь, по сути, любое человеческое действие – есть акция... С другой стороны, мы – искусствоведы, учёные – понимаем под значением слова «акционизм» нечто иное. Акция в искусстве – это некий преднамеренно или непреднамеренно выполненный акт с целью привлечения внимания публики и с использованием средств выражения языка того или иного вида искусства. Поэтому и различают акционизм музыкальный, литературный, живописный и т. д. И в каждом из видов искусства имеются свои яркие представители акционизма: в музыке, например, это Д. Брехт, М. Кагель, в области изобразительного искусства – М. Каттеллан, М. Абрамович. Причём акция может осуществляться как по сценарию (запланированная акция), так и спонтанно (импровизационная акция). А может сочетать в себе средства выражения и язык разных видов искусства, их одновременное использование... Но здесь мы подходим к ещё более сложному явлению современности – к упомянутому ранее синтезу искусств! Так, например, интересна реализация опуса Д. Брехта «Испанская карта», в процессе которой все исполнители играют в карты, а музыкальная составляющая театрализованного действия представляет собой случайный набор звуков и звуковых комплексов, полученных в результате манипуляций с карточками. Возникает, таким образом, спонтанность и индетерминированность основного для музыки процесса – звучания. Каждая реализация указанного сочинения Д. Брехта представляет собой импровизацию, как сценическую, так и музыкальную, а общее звуковое наполнение напоминает абсолютный хаос. Ярчайший пример акционизма с его тенденцией к синтезу искусств!

– Принято считать, что искусство опережает время. Нынешняя цивилизация – время информационных технологий. Сегодня при помощи различных программ можно писать музыку, не будучи композитором. Как, по-вашему, не произойдет ли окончательное вытеснение композитора программистом?

– Мне почему-то кажется, что искусство точно следует за теми образами, событиями и действиями, которые выражаются непосредственно в мире. По крайней мере, в содержательно-смысловом контексте. А давать прогнозы и в чем-то опережать время – это участь, скорее, точных наук, например, физики, математики, в меньшей степени, – «менее точных», таких как история и социология... Разные виды искусства – выразители чувств, реакций на те или иные события, уже произошедшие как в «открытом», общедоступном пространстве, так и в душе, «внутри» отдельно взятого индивида. Конечно, бывают и исключения... Но они связаны с общими настроениями, господствующими в том или ином месте или в то или иное время, предчувствиями, ожиданиями. Таковы всем известные образцы Ф. Гойи, Э. Мунка, А. Шенберга, Э. Шиле. Время, в которое они жили и которое пытались отразить, спровоцировало погружение в соответствующее мировосприятие. Или наоборот – кто их знает! Что касается продолжающего «действовать» времени информационных технологий, то, безусловно, всё так – уже не первое десятилетие в некоторых случаях композитор заменяется если не программистом, то зачинателем идей, порой связанных более с техническим прогрессом, нежели с оригинальными эмоциями. Таких экспериментов достаточно в творчестве К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, С. Райха. Естественно, что их сочинения так просто не обвинить в неразумности использования того или иного технического приема, процесса, прогресса – в каждом заложена определенная идея. И здесь мы вновь возвращаемся к проблеме идейности, синтеза искусств и акционизма... Как Вы считаете?

– Я думаю, что самое страшное для музыкального искусства – сведение его к алгоритму действий, упрощению до уровня визуально-цвето-слуховых конструкций (например «труба Рубенса»), в которых техническое-исследовательское творчество преобладает над художественно-музыкальным. Здесь вообще возникает вопрос – можно ли считать музыкой всё, что согласно идее автора и его рекомендации, объявлено музыкальным произведением? Но иногда, когда слушаешь очередной опус, понимаешь, что, несмотря на звуковой поток и наличие идеи, включая, может быть, и безупречную форму, музыки-то нет! Так есть ли грань, отделяющая музыку от немусыки?

– В таком случае возникает контрвопрос: а что, собственно, считать музыкой? Если исходить из философских положений Пифагора и из теории, выдвинутой в середине XX столетия Д. Кейджем, то, музыка – есть всё, что звучит вокруг... С этой точки зрения, всё, что представляет собой акустическое пространство жизни человека – есть музыка. Тогда указанная грань не существует. Кажется, что окончательного «избавления» от музыки в том контексте, о котором сейчас говорилось, в произведениях музыкального искусства не произойдёт – всё же композиторы есть композиторы, и музыкальная, звуковая составляющая в любом своем проявлении так или иначе присутствовать будет. Подобные примеры можно наблюдать уже сегодня. Их очень много в сочинениях, выражающих идеи XX столетия, в которых воплощение концепта становится целенаправленным, главенствующим процессом. Думаю, если заниматься статистикой, то можно будет понять, что такие опусы могут даже преобладать в количественном отношении. С одной стороны, порой сами авторы изначально создают произведения с опорой на концепт и зачастую отрицают музыку как акустико-физическое воплощение идеи, диктуют условия их специфического исполнения. Таких примеров много в наследии, скажем, Д. Брехта. С другой стороны, подобные кон-

цепты могут и не являться столь очевидными: слушатель, пришедший в зал, сталкивается с традиционной реализацией музыкального опуса, без «налёта» хеппенингов и перформансов, приёмов театрализации, при этом, однако, погружается в непонятный во многих случаях звуковой хаос.

– Вопрос, который сегодня остается открытым – нужны ли музыковеды и музыкальные критики современному слушателю, если интернет предоставляет общую информацию о музыкальном произведении без углубленных пояснений, которые порой понятны только профессионалам?

– Знаю, что уже на протяжении нескольких десятилетий ведется подобная полемика, в одной из которых пару лет назад удалось поучаствовать и мне... Если коротко и обобщённо – то нет, не нужны, уж тем более музыковеды. Последние, к сожалению, сейчас нуждаются либо сами в себе (развивать идеи, теории, продолжать школу), либо в них нуждаются определённые композиторы, заинтересованные в «продвижении» своего творчества. Очень редко деятельность музыковеда выходит за эти рамки – только самые пытливые самостоятельно ищут темы для исследований, пишут и защищают диссертации, книги, участвуют в научных мероприятиях, «продвигают» науку вперёд, как модно сейчас выражаться. Люди, приходящие на тот или иной концерт в любой из залов, – либо профессионалы, которым просто не нужно прослушивание известных сведений, либо любители, которых «утомлять» излишними разговорами, пусть даже в какой-то необычной, шуточной форме, просто даже неприлично. Тем более, практически все будущие слушатели перед походом в концертный зал обязательно находят нужную информацию в интернете, что можно сделать и перед началом концерта, уже находясь в зале. Сами профессии, безусловно, важны и нужны, но их необходимо как-то трансформировать...

– Кроме того, существует такое понятие, как социальный запрос, который и корректирует изменения в различных сферах деятельности под

нужды общества. Скорее всего, эти трансформации произойдут естественным путем, не исключая полную модификацию данной специальности. Какие новые профессиональные умения будут нужны – подскажет время, пока же наблюдается явный спад интереса слушателей и зрителей именно к этой сфере музыкальной деятельности.

– Согласен. Сей факт достаточно печален...

– **Вернёмся к полю Ваших научных интересов – музыке XX века.**

Можно ли сказать, что подобный выбор был определён жизненным опытом?

– Я вот не знаю, как ответить на весьма часто задаваемый вопрос: какую музыку вы предпочитаете слушать и изучать? Для меня это несколько провокационный вопрос, поскольку ответить на него не так-то и легко сразу с нескольких позиций. Во-первых, я (как, думаю, и все) априори не знаю всю музыку, и, возможно, самая лучшая и достойная находится вне поля моего «слышания». Да и невозможно же познать всё... И стоит ли? «Файловая система» человека не настолько безгранична! Во-вторых, чаще всего, сам процесс зависит от контекста восприятия – где, в какое время, в каком настроении, да даже как именно ты воспринимаешь произведение. Это же касается не только образцов музыкального искусства, но и литературы, живописи... Один и тот же образец может вызвать совершенно разные эмоции в разных процессуальных дискуссиях, что абсолютно естественно. Также важную роль играет программность, в той или иной степени заложенная в каждое сочинение. Именно она своим мощным посылом, как правило, идущим от композитора, должна помочь «сподвигнуть» сознание слушающего и слышащего на познавательные подвиги в области содержания музыки. А вот какой в итоге возникнет образ, какая сложится концепция у слушателя – воля самого слушателя, зависящая от контекстов и подтекстов его личной жизни в настоящий момент, что необязательно идеально соотносится с содержанием произведения, которое предполагал при его создании автор, и уж тем более

музыковед. Не внушение собственных содержательных идеалов – цель композитора при написании произведения (хотя он, безусловно, во многих случаях воплощает таковые), а предоставление возможности слушателю самому, благодаря его музыке, вдохновляться, восхищаться или предаваться апофеозу настроений. Всё зависит исключительно от контекста восприятия. Или исполнения. Говорят, что М. Юдина всю войну играла сонаты Л. Бетховена значительно громче, мотивируя это тем, что «время всё же тревожное». Конечно, образно-содержательная концепция бетховенских творений могла меняться в сознании слушателя уже при помощи исполнителя – важного «посредника» между композитором и воспринимающим субъектом!

– Не мешает ли вам ученая степень адекватно реагировать на всё разнообразие музыкального пространства, включая массовую культуру?

– Разве музыковед, занимаясь изучением и преподаванием истории академической музыки, не может в определённое время погружаться в особые эстетические миры, например рок-готики, или в образцы фьюжн-музыки? Неужели человек, однажды посвятивший себя одному «ракурсу» искусства, должен соблюдать нормативы до конца своей научно-музыкантской деятельности? Конечно, может! А многих в этом обвиняют: переключился с Прокофьева на Кейджа – всё, изменщик, про более «глобальные» ситуации и не говорю...

– Означает ли это, что образование формирует всё, что угодно – кругозор, исследовательский интерес, «всеядность» восприятия, но не вкус?

– Думаю, что в большей степени – да! Чувство вкуса ассоциируется с генетикой человека, и оно априори не может быть «воспитано». Хотя, безусловно, фактор расширения кругозора, в данном случае связанный со включением современной музыки в поле зрения учащихся на разных этапах гуманитарного обучения, не помешает точно!

– Сейчас с Вами не согласилась бы добрая половина преподавателей музыки, которые главной своей задачей видят как раз воспитание музыкально-эстетического вкуса у своих подопечных. Однако, если попробовать сформулировать модель музыки нового века, какой она будет? Может быть, возможен ренессанс и в музыкальный мир вновь вернуться мелодия, гармония, эстетика интонации. Или процесс абстракционизма уже не остановить, в него лишь добавятся IT-технологии?

– Оставим прогнозы ясновидцам и футурологам. Непредсказуемость развития будущего в области музыкального искусства диктуется многими факторами, главным из которых предстаёт слишком быстро меняющаяся во времени эстетика в целом, а также – сопутствующие ей детали, такие как общая историческая атмосфера и развитие научно-технического процесса. Идейность, а, следовательно, и акционизм, думается, будут оставаться лидирующими тенденциями искусства будущего в ближайшее время!

В заключении хочется отметить, что музыкальное искусство – особый вид деятельности человека, объединяющий два его важных качества – рациональность мышления и эмоциональность переживания. В этом контексте музыка, с одной стороны, опережает время как творческая интуиция, с другой – вписывается во все его новации, вызовы, соответствия и несоответствия, переизбыток или недостаток и т.п. Музыкальное искусство XX века – не исключение. И как раз в нём отразились все приметы этого тревожного столетия в его тотальной разрушительности, вылившейся в две мировые войны, а также кризисности, усложненности человеческого бытия с разрушающимся аксиологическим ядром. Возможно, поэтому акционизм как форма привлечения внимания был превращён в норму публичного самовыражения и в жизни, и в искусстве. Отсюда социальная сензитивность, расщепленность «Я», проигранные приоритеты целей и результатов. Находит ли все вышесказанное отражение в музыкальном искусстве? Безусловно! Однако, очень волнует вопрос о музыке в целом,

как именно «особом виде деятельности человека», а не программы или искусственного интеллекта, одного из последних изобретений, которое уже начинает соперничать с художниками, писателями и композиторами. Перед новым веком стоит сложнейшая задача – сохранение творца в человеке, а музыкальное искусство всегда было «лакмусовым» критерием проверки общества на понимание смыслов и знаков времени.