

- ¹ Клейн Ф. Вопросы элементарной и высшей математики. Одесса, 1912. С. 434.
² Гегель Г. В. Ф. Наука логики: В 4 т. М., 1970. Т. 1.
³ См.: Бобынин В. В. Очерки по истории развития физико-математических наук в России // Физико-математические науки в их настоящем и прошлом: В 11 т. М., 1885–1893.
⁴ Аристотель. Сочинения: В 4 т. М., 1976. Т. 1.
⁵ Зубов В. П. Трактат Бравардина «О континууме» // Историко-математические исследования. М., 1960. Вып. 13.
⁶ Леонардо да Винчи. Избранные естественно-научные произведения. М., 1955. С. 68.
⁷ Там же. С. 383.
⁸ Бугаев Н. В. Математика и научно-философское мировоззрение // Философская и социологическая мысль. 1989. № 5. С. 86.
⁹ Кодряну И. Г. ЭВМ и математика. Кишинев, 1984. С. 72.

Поступила в редакцию 05.11.1999.

Олег Исидорович Мельников – кандидат физико-математических наук, доцент кафедры уравнений математической физики.

I. M. ШУМСКАЯ

НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫЧНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ В СУЧАСНІ ПЕРЫЯД

Рассматривается музыкальное творчество как социокультурное явление в контексте художественной культуры. Основное внимание уделяется анализу главных направлений его развития в Беларуси начиная с 1970-х гг. Отмечается, что в условиях постиндустриального общества отношения между современными композиторами и сферой музыкального творчества формируются под все более значительным влиянием массовой культуры.

In this article musical creativity as a social-cultural phenomenon is examined in the context of art culture. Attention is given to the analysis of the main tendencies of musical creativity development in Belarus since the 1970 years. It is marked, that under the conditions of a post-industrial society, relations between modern composers and musical creative sphere are producing increasingly tangible influence on mass culture.

У пачатку трэцяга тысячагоддзя перад чалавецтвам працягваюць стаяць нявырашанымі спрадвечныя пытанні: “Хто мы? Адкуль? Куды ідзем?”, якія хваляюць сучасных творцаў, апынуўшыхся ў стане постдэкадансавай разгубленасці. Яны нярэдка выкарыстоўваюць сістэму мастацкай культуры з усім яе шматгранным багажом як сродак для ўласнага самасцвярджэння. Творчая дзейнасць у сучасных умовах значна адрозніваецца ад сакральнай містэрыі, створанай вялікімі майстрамі на пачатку нашай гісторыі, ад няспыннага пошуку гармоніі, уласцівага антычным творцам, і ад тых неверагодных узлётаў чалавечага духу, якія ўвасоблены ў шэдэўрах эпохі Адраджэння. Цяперашнія творцы павінны не толькі ведаць стандартны набор прыкладаў агульначалавечых мастацкіх каштоўнасцей, але і добра адчуваць сацыякультурную кан’юнктуру, каб не быць адкінутымі па-за браму ўспрымання “прагнучых мастацтва” мас.

Характар кардынальных змен, маючых месца ў сістэме мастацтва зараз, большасць культуролагаў, філосафаў і сацыёлагаў схільны вызначаць адным словам – крызіс. Яшчэ на пачатку стагоддзя Мікалай Бярдзьеў напісаў працу, якая так і называецца “Крызіс мастацтва”, дзе, у прыватнасці, адзначаў: “Тое, што адбываецца з мастацтвам у нашу эпоху, не можа быць названа адным з крызісаў у шэрагу іншых. Мы прысутнічаем пры крызісе мастацтва ўвогуле, пры велічэзных узрушэннях у тысячагадовых ягоных падмурках. Канчаткова згас стары ідэал класічнага мастацтва і адчуваецца, што няма вяртання да яго вобразаў. Парушаюцца грані, якія адасабляюць адно мастацтва ад другога і мастацтва ўвогуле ад таго, што ўжо ім не з’яўляецца, што вышэй або ніжэй за яго”¹ (тут і далей – пераклад аўтара). Аднак сам М. Бярдзьеў тлумачыць гэты крызіс так: “Бясконца паскорыўся тэмп жыцця, і віхор, падняты гэтым паскораным рухам, захапіў і закруціў чалавека і ягоную творчасць”².

Крызіс у культуры вызначаецца параметрамі, якія залежаць не толькі ад грамадства і сістэмы ягоных каштоўнасцей. Гэта аб'ектыўны працэс, абумоўлены дынамікай развіцця Сусвету і здольны аказваць вялікі ўплыў на мноства ягоных элементаў, адным з якіх якраз і з'яўляецца чалавек. Апошні ў сваёй мастацкай дзейнасці ўзнаўляе ідэальныя сілы, якія хаваюцца за матэрыяльным светам. Па меркаванню Рудольфа Штэйнера, адным з аспектаў гэтых сіл з'яўляюцца матэматычныя законы, а найбольш поўным іх увасабленнем служыць музыка. Са старажытных часоў музыка выступала як палігон для выяўлення і сімвалічнага адлюстравання чалавечай душы. Знакаміты Канфуцый сцвярджаў, што па характару музыкі можна сведчыць аб парадку ў дзяржаве. Але, нягледзячы на гэта, у тыя далёкія часы музыка яшчэ не набыла такі ўніверсальны статус, які яна мае зараз. Вынаходніцтва гуказапісу і магчымасць шырокага распаўсюджвання твораў пашырылі спіс былых функцый, выконваемых музыкай. Цяпер яна ў большай ступені выступае ў якасці "прадмета спажывання" і таму павінна адпавядаць пэўным патрабаванням, інакш яна не будзе належным чынам успрынята сацыюмам.

Згодна з тэорыяй нямецкага даследчыка В.М. Штро, музычны твор выступае як аналаг тавару: "Фетышысцкі характар музычных прадуктаў распаўсюджваецца далёка за межы культу зорак або рынку пласцінак. Ён выражаецца ва ўсіх асноўных сённяшніх поглядах на каштоўнасці і якасці высокай сур'ёзнай музыкі, у паняцці музычнага прагрэсу, у прадстаўленні аб музычнай дзейнасці як формы самааажыццяўлення творчай асобы... Грамадскія функцыі, звязаныя з музыкай, здаюцца выконваемымі толькі пры наяўнасці музычнага прадукту"³. У гэтых умовах на першы план выходзіць не сама творчасць, а яе тэхнічны бок – майстэрства. Як справядліва заўважыў П. Сарокін: "Мяжа паміж сапраўдным мастацтвам і чыстай забавай сціраецца. Тэхніка выканання твораў становіцца альфай і амегай мастацтва"⁴. На гэта звяртаў увагу і Абраам Моль, кажучы, што мастацтва становіцца часткай практычнай дзейнасці і ад звыкллага ўяўлення аб мастаку і аб мастацтве мала што застаецца. Шэдэўры паступова пераўтвараюцца ў дапаможныя сродкі культуры, праз якія чалавек павінен прайсці. 9-я сімфонія, гэтак жа як халадзільнік, тлумачальны слоўнік і іншыя рэчы, пачынае разглядацца проста як адзін з неабходных элементаў аснашчэння са светам у працэсе навучання. У значнай ступені падтрыманню такой сітуацыі спрыяе той сацыякультурны кантэкст, які фарміруе асобу творцы і слой мажлівых прыхільнікаў яе дзейнасці"⁵.

Французскі даследчык Жак Аталі ў сваёй кнізе "Noise: The Political Economy of Music" прадставіў арыгінальную канцэпцыю, згодна з якой кожная фаза тэхнікі стварэння музыкі фактычна прадказвала характар будучых сацыяльных трансфармацый. Спачатку музыка была толькі сакральным шумам, акампанентам да рытуальных дзеянняў і вакхічных гульняў, у ажыццяўленні якіх удзельнічаў кожны. Наступная ступень развіцця музычнай культуры – эра Рэпрэзентацыі, калі стварэнне кампазіцыі стала справай спецыялістаў (кампазітараў, прафесійных музыкантаў). Менавіта ў гэты перыяд музыкальная творчасць заняла месца значнай сацыяльнай з'явы, маючай сімвалічны сэнс. Сучасная эра характарызуецца Паўторам: масавай цыркуляцыяй музычных прадметаў спажывання (запісаў). З'яўляючыся прадуктамі, які мае свой кошт і свайго пакупніка, музыка страціла сваю магічную аўру. Па меркаванню Ж. Аталі, наступнай эрай развіцця музычнай культуры павінна стаць эра Кампазіцыі, эра "музыкі, створанай кожным індывідуумам для сябе, для ўласнага задавальнення і без намеру якогасці іншага яе выкарыстання ці абмену на што-небудзь"⁶.

Сусветныя тэндэнцыі развіцця музычнай культуры, безумоўна, знаходзяць сваё адпаведнае ўвасабленне і ў нашай рэспубліцы. Мастацкая культура былых рэспублік СССР доўга ўтрымлівалася на ідэалагічных падставах сацыялістычнага грамадства. Аднак яшчэ напрыканцы 60-х гадоў мінулага

стагоддзя пачалі ўзнікаць калектывы, творчасць якіх выходзіла за агульна-прынятыя рамкі. Так, у Беларусі на той час існаваў біт-ансамбль “Алгоритмы”, удзельнікі якога выконвалі песні знакамітых “бітлоў”, гурты “Зодчие”, “Зіндан” і шэраг іншых прадстаўнікоў так званага “першага эшалона айчызнага року”. Ужо тады было відавочна, што музыка, як і мастацтва ўвогуле, не можа свабодна існаваць у рамках пануючай ідэалогіі, таму творцы вымушаны былі скіраваць позірк на Захад, тым больш, што там імкліва развіваліся такія наватарскія музычныя накірункі, як джаз, рок, тэхна. Недасканаласць савецкай сістэмы функцыянавання культуры, застоі ў мастацкай свядомасці тагачасных лідэраў творчай інтэлігенцыі прывялі да таго, што “заходнія” каштоўнасці аказаліся для значнай часткі нашага насельніцтва, асабліва для моладзі, больш прывабнымі, чымсці традыцыйныя айчыныя.

У час перабудовы працэс “пераацэнкі каштоўнасцей”, у тым ліку і мастацкіх, набыў татальны характар. Замест аўтарытарна-цэнтралізаванай узнікла аналагічная групавая рэгламентацыя мастацкіх жанраў, твораў, імёнаў, у выніку якой прыватна-групавыя эстэтычныя каштоўнасці (напрыклад, у хіпі) пачалі атрымліваць прывабытэнае значэнне для асобных індывідаў, колькасць якіх няўхільна павялічвалася⁷. Паралельна з гэтым увасобленая ў савецкай культуры ідэя “мастацтва для народа” паступова пераўвасобілася ў ідэю “мастацтва для мас”, набыўшы тыповыя рысы “кічавасці” і прымітывізму. У выніку мы атрымалі дзве розныя з’явы ў адным сацыякультурным “флаконе”: эклектычны эрзац, амаль пазбаўлены нацыянальнага каларыту і разлічаны на масы, і так званы “андэграунд”, некамерцыйны і з прэтэнзіяй на элітарнасць. Да апошняга, акрамя творчасці альтэрнатыўных маладзёжных рок-гуртоў і электронных праектаў, бадай, можна аднесці пэўныя ўзоры акадэмічнай музыкі, авангардных камерных твораў прафесійных кампазітараў. Увогуле, варта адзначыць, што мяжу паміж гэтымі двума з’явамі часам досыць складана вызначыць.

У 1970-я гг. азначылася тэндэнцыя да збліжэння і інтэграцыі разнаполюсных музычных жанраў і стыляў. На гэтай падставе ўзніклі рок-опера, рок-сімфонія, рок-балет і нават рок-меса. Іх аўтары бачылі сваю мэту ў тым, каб з’яднаць спецыфіку сур’езнага жанру з дэмакратызмам мовы масавай музыкі, паспрабаваць сказаць нешта значнае пры дапамозе сродкаў, даступных шырокай аўдыторыі моладзі, і адначасова зрабіць для яе больш блізкім акадэмічнае мастацтва. У выніку ўзнік жанр музычнага спектакля, у якім дамінуючую ролю ўсё ж ігралі элементы мас-культуры. У гэты перыяд у Беларусі прывабытэтная ўвага належала развіццю сімфанічнай і камернай музыкі, эстраднай песні і фальклору, а таксама стварэнню твораў узнёсла-эпічнага характару.

Рубеж 1980–1990-х гг. у беларускай музыцы вызначаецца рэзкім размежаваннем розных творчых пластоў. З аднаго боку, існуе мастацтва акадэмічнага напрамку, заснаванага на традыцыйных нормах пісьма, з другога – творчасць кампазітараў, накіраваная на істотнае абнаўленне традыцыі. Можна сказаць, што ў гэты час заявіла аб сабе новая, трэцяя хваля беларускага авангарда. (Першая прыйшла на 1960-я гг., другая, менш яскравая, – на 1970–1980-я гг.) Яна вызначаецца шматнакіраванасцю мастацкіх імкненняў кампазітараў. Творы некаторых з іх адлюстроўваюць пераемнасць у гістарычным развіцці авангардысцкага мастацтва: захоўваецца цікавасць да серыйнасці і іншых відаў авангардысцкай тэхнікі, якія не парываюць з музычным гукам і якія спалучаюцца з танальна-мадальнымі прынцыпамі арганізацыі, уласцівымі беларускай музыцы 1960-х гг. У той жа час аўтары прыносяць і нешта новае, і гэта новае значна адрозніваецца ад папярэдняга мастацкага вопыту беларускіх кампазітараў.

У рэчышчы такога роду твораў знаходзіцца, у прыватнасці, “Стужка Мёбіуса” В. Кузняцова – музыка для сямі выканаўцаў (флейты, габоя, кларне-

та, клавесіна, альты, віяланчэлі і ўдарных). Многія асаблівасці кампазіцыі абумоўлены яе праграмным загаловам: твор мае тую ж назву, што і граўюра галандскага мастака М. Эсхера, прысвечаная вядомаму бельгійскаму матэматыку А. Мёбіусу. “Стужка Мёбіуса” адлюстроўвае тую якасць сучаснага мыслення, якая звязана з прыўнясеннем у музыку ідэй з матэматыкі, ідэй, найбольш блізкіх мастацкай творчасці па ўзроўню ўпарадкаванасці. На думку кампазітара, “...стужка Мёбіуса – не фокус, не эфектнае відовішча, а відавочная канстатацыя непаўнацэннасці нашага трохмернага ўспрымання свету, дзе самыя простыя і самыя складаныя рэчы аднолькава недаступныя, непрадказальныя і, у той жа час, легка пазнавальныя. Але як? Адказ на гэтае пытанне – у глыбінных лабірынтах свядомасці кожнага з нас”⁸.

Асноўную ідэю аўтар увасобіў гукавышыннымі сродкамі ў спалучэнні іх з тэмбравымі. Галоўны сэнс твора вызначаецца праз пэўны дыятанічны інтэрвал, які, нібы прыступка лесвіцы, сімвалізуе безупыннасць руху і бясконцасць свету. Сумесна з тэмбрам ён складае своеасаблівую тэмбравышынную “стужку” твора: вытрымліваецца на адной вышыні (гэта заўсёды гукі малой акгавы) і мае адну тэмбравую афарбоўку (гучанне альты). Гэтая “стужка” з’яўляецца і своеасаблівай восевай лініяй твора, па баках якой знаходзяцца ўсе астатнія кампаненты шматгалоснай музычнай тканіны. Дадэкафонная серыя ва ўсёй разнастайнасці мастацкіх форм яе існавання асацыіруецца тут са шматмернасцю навакольнай рэчаіснасці, якая раскрывае перад чалавекам усё новыя і новыя гарызонты.

Цікава, што да тэмбру (і наогул да маляўнічасці гучання) вылучаюцца і іншыя творы беларускіх кампазітараў. Многія аўтары на новым гістарычным этапе развіцця беларускага мастацтва звяртаюцца да іншых (у параўнанні з 1960-мі гг.) авангардысцкіх тэхнік, якія ў найбольшай ступені парываюць з музычным гучаннем і адпаведна са спецыфічнай гукавышыннасцю. Гэты напрамак у беларускай музыцы праявіўся ў такіх творах, як Першая сімфонія, Канцэрт для габоя з камерным аркестрам, “Стронцый-90” для інструментальнага ансамбля, музыка для габоя і магнітафоннай стужкі С. Бельцюкова, “Пейзаж-86” для валторны, трамбона і ўдарных, канцэрт “Credo” для ўдарных А. Залётнева, “Цэзій-157” для 67-мі выканаўцаў і магнітафоннай стужкі, медытацыі для аркестра “Цень шкпа”, чатырохмерныя гучавыя прасторы “Euphonia” для 8-мі галасоў і 45-ці ўдарных інструментаў, “Гульня ў бісер” для струнных і гітары В. Кузняцова, Дзесятая сімфонія Ф. Пыталева і г. д. Агульнае, што аб’ядноўвае ўсе гэтыя творы – інтэнсіўнае выкарыстанне неспецыфічных сродкаў выразнасці, вылучэнне іх (а разам з імі і фактурна-фанічнага ўзроўню музычнай кампазіцыі) на пераходны план. У многіх авангардысцкіх (галоўным чынам санарыстычных) творах беларускіх аўтараў не толькі пашыраецца тэмбравая палітра, кола дынамічных, выканальніцкіх і іншых неспецыфічных сродкаў выразнасці, але актыўна выкарыстоўваецца і пазамузычная выразнасць. Адбываецца гэта часцей за ўсё сумесна з ужываннем шумавага матэрыялу, што абумоўлена традыцыямі і эстэтыкай канкрэтнай музыкі. Найбольш відавочна адзначаны феномен прадугледжвае выкарыстанне магнітафоннага запісу шумаў-гучанняў прыроды ці навакольнага асяроддзя⁹. Падобная стылёвая тэндэнцыя назіраецца ў многіх творах беларускіх музыкантаў і ў кожным з іх па-рознаму.

У якасці прыкладу можна прывесці Дзесятую сімфонію Ф. Пыталева, бо яна займае асобнае месца не толькі ў музыцы самога майстра. У ёй гэтыя сталы творца, які ўстойліва арыентаваўся на эвалюцыйнае развіццё нацыянальнай традыцыі, упершыню ў сваёй творчасці звяртаецца да радыкальнай тэхнікі. Разам з выявамі такіх музычных напрамкаў, як серыйнасць, санорнасць, алеаторыка, аўтар выкарыстоўвае і розныя цікавыя элементы канкрэтнай музыкі, што ўзнікаюць у раздзелах, увасабляючых хваляванні мас, гнёў натоўпу (воплескі ў далоні, удары мыліцай аб падлогу). Такое

мастацкае вырашэнне накіравана на пашырэнне выразных магчымасцей авангардысцкай тэхнікі, на яе змястоўнае, драматургічна абумоўленае выкарыстанне. Бадай, найбольш важкім сярод гэтых сродкаў з'яўляецца магнітафонны запіс, які ўносіць у твор гукі навакольнай рэчаіснасці, вызначаныя кампазітарам як "ледзяны вецер". Выкарыстанне гукаў гэтага "ветру", па словах кампазітара, абумоўлена імкненнем перадаць тую страшэнную пустату, якая ўзнікае пасля працяглага прыгнёту асобы, яе непрызнання ў таталітарным грамадстве¹⁰. У гэтым сэнсе сімфонія, несумненна, мае аўтабіяграфічныя вытокі.

Творчасць беларускіх кампазітараў канца 1980-х гг. змяшчае шмат цікавага. Яны дэманструюць разнастайныя формы творчага пошуку, сведчаць аб новых кроках наперад на шляху авалодвання сучаснай кампазіцыйнай тэхнікай.

У пачатку 1990-х гг. назіраецца ўздым рок-музыкі на Беларусі. З'яўляецца мноства цікавых і разнастайных маладзёжных гуртоў, дзейнасць якіх ахоплівае амаль усе магчымыя стылі і напрамкі. Паралельна з гэтым на Беларусі пачынае развівацца адносна новая і не зусім традыцыйная для нашай культуры плынь тэхна-музыкі. Наватарскія дасягненні ў галіне камп'ютэрных тэхналогій прывялі да стварэння велізарнага поля для эксперыменту, а апошнія плённа ўвасобіліся ў сферы прагрэсіўнай электроннай музыкі, якая можа разглядацца як адзін са шматлікіх спосабаў рэінтэравання ідэйнага хаосу, уласцівага сучаснаму інфармацыйнаму грамадству.

Сучаснае музычнае жыццё Беларусі прадстае перад намі ў выглядзе стракатай і шматкаляровай карціны, створанай складаным перапляценнем узаемадзеючых, а часам і узаемаадмоўных тэндэнцый. З адыходам ад традыцыйнай музычнай мовы і з'яўленнем розных, праграміруемых музычных канструкцый скарачаюцца функцыі інтуіцыі і ўзрастае роля свядомых аперацый у творчасці. Стылёвая індывідуалізацыя дазваляе кампазітару ў адвольным парадку мяняць кампазіцыйныя мадэлі, пераходзіць ад адной манеры выканання да яе поўнай супрацьлегласці, ад аднаго віду музычнай тэхнікі да другога. Самыя радыкальныя сістэмы гукавай арганізацыі суседнічаюць зараз з опусамі неакласічнай арыентацыі, сінтэзіруючы масавыя густы прыхільнікаў папулярнай музыкі са спробамі адраджэння старажытнай манодыі. Тое, да чаго на пачатку, дый у сярэдзіне нашага стагоддзя цяжка было прывучыць слухачоў, стала сёння звычайнай нормай успрымання. Пашырэнне сферы "музычнай матэрыі" з'явілася вынікам шматлікіх фактараў складанага развіцця музыкі XX ст., кіруемага механізмамі сацыяльнага, ідэйнага, іманентна-музычнага і эстэтычнага парадку.

¹ Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1990. С. 3.

² Там жа. С. 12.

³ Stroh W. M. Zur Soziologie der elektronischen musik. Zurich, 1975. S. 34.

⁴ Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 456.

⁵ Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975.

⁶ Худяков Н. Цифровая сэмпл-демия // Музыкальная газета. 1999. № 35. С. 6.

⁷ Социология молодежи: Сб. ст. / Под ред. В.Т. Лисовского. М., 1995. Кн. III.

⁸ Сергіенка Р. Беларускі музычны авангард на рубяжы апошніх дзесяцігоддзяў XX ст.: гукавышынная арганізацыя і сучасныя віды кампазіцыйнай тэхнікі // Музычная культура Беларусі: дыялог часоў. Матэрыялы VI навуковых чытанняў памяці Л.С. Мухарынскай: 36. арт. Мн., 1997. С. 145.

⁹ Там жа. С. 146.

¹⁰ Там жа. С. 147.

Паступіў у рэдакцыю 22.11.1999.

Ірына Міхайлаўна Шумская – кандыдат культуралогіі, выкладчык кафедры сацыялогіі і культурнага развіцця БДУК.