

ЭСТЕТИКА

Э.Г. Панаиотиди

КРИЗИС ПОЭСИСА И ПРОБЛЕМЫ ПРАКСЕОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Аннотация: сторонники праксеологической эстетики, определяя музыкальное искусство как вид интенциональной, контекстно детерминированной деятельности, противопоставляют свой подход принятому в классической эстетике представлению о нем как эстетическом феномене, с одной стороны, и его трактовке с точки зрения понятия музыкального произведения — с другой. В статье подвергнуты критическому анализу аргументы, с помощью которых обосновываются модальная и онтологическая оппозиции. Автор, во-первых, приходит к выводу о надуманности оппозиции эстетическое versus праксеологическое. Во-вторых, в заключительном разделе показана некорректность трактовки аристотелевской дистинкции практика-поэсис как строгой оппозиции и предложена альтернативная интерпретация.

Ключевые слова: филология, праксеологическая эстетика, музыкальное произведение, деятельность, поэсис, эстетическое понятие музыки, музыкальное восприятие/исполнение, Аристотель, онтологический статус цели, Эллиотт.

Фигурирующее в заголовке настоящей статьи название монографии «Кризис поэсиса»¹, увидевшей свет в середине девяностых годов прошлого столетия, примечательно тем, что в нем охарактеризовано состояние искусства на стыке двух тысячелетий или, по меньшей мере, один из его важных симптомов. Суть кризиса, о котором идет речь, заключена в конфликте между природой искусства и традиционной парадигмой его функционирования и осмысления, который обозначился в двадцатом столетии с появлением художественных явлений, не укладывающихся в эту парадигму. Создание художественных произведений *qua* автономные продукты и их эстетическое восприятие, составлявшие сущность последней, сменились новыми, процессуально-событийными формами продуцирования и потребления искусства. В восприятии значительной части философов и теоретиков искусства обозначенный поворот ознаменовал окончание идущей от Аристотеля традиции, *locus classicus* которой является известный пассаж из «Никомаховой этики»: «Поскольку творчество и поступки — вещи разные, искусство с необходимостью относится к творчеству, а не к поступкам» (1140a1).

В противовес этому праксеологическая эстетика провозглашает искусство видом человеческой деятельности, ориентированной не на создание независимых от

нее продуктов, но заключающей цель в себе самой. Оно трактуется как вид социокультурной деятельности, точнее — комплекс взаимосвязанных видов деятельности, которые обусловлены имманентными им факторами, требуют определенных умений и знаний и нацелены на реализацию «внутренних ценностей», адекватных этим видам активности². Альтернативность и преимущество этого подхода видятся его сторонникам в том, что здесь акцент переносится с эстетических объектов на деятельность их создателей и «потребителей» — продуктивную, исполнительскую и рецептивную, которая рассматривается как первичная и сущностная основа искусства.

Следует отметить, что в работах эстетиков-праксеологов основное внимание уделяется развенчанию поэсисной парадигмы. В позитивном же плане праксеологический подход пока довольно слабо разработан как в целом, так и в отношении отдельных видов искусства. Концепция Дэвида Эллиотта, которая рассматривается в настоящей статье, — единственная, насколько нам известно, попытка объяснить природу музыкального искусства с позиции этого подхода. Ее анализ позволит вскрыть проблемы, порожденные особенностью исследовательской стратегии этого ученого, а также трудности, присущие праксеологическому подходу как таковому.

¹ Hubert Sowa, *Krisis der Poesis: Schaffen und Bewahren als doppelter Grund im Denken Martin Heideggers*. Würzburg: Königshausen, 1992.

² Noël Carroll N. *Art, Practice, and Narrative* // *Monist* 71, 1988. P. 143.

Негативный тезис: несостоятельность «эстетического понятия музыки»

Ключевые положения праксеологической концепции Эллиотта предвосхищены в его критике «эстетического понятия музыки». Этот ярлык служит у него для обозначения комплекса представлений о музыкальном искусстве, сложившихся в русле классической эстетики, которым Эллиотт противопоставляет собственную позицию. Согласно логике рассуждений ученого, опирающегося на результаты целого ряда исследований последних десятилетий двадцатого столетия³, «эстетическое понятие музыки» появилось в результате своеобразной констелляции внутренних и внешних факторов в определенный исторический момент. Но, несмотря на контингентность своего происхождения, оно приобрело универсальное значение — совершенно неоправданно, убежден Эллиотт. Какие же именно факторы обусловили, по его мнению, появление «эстетического понятия музыки»?

На протяжении всего XVII столетия и в предшествовавший ему период развитие музыки, религиозной и светской, определялось функциями, которые она выполняла в развлечениях знати и церковных обрядах. Приход к власти буржуазии в конце XVIII в. и утверждение новой идеологии, провозгласившей личные достоинства человека критерием его ценности, послужили непосредственным импульсом к автономизации сферы эстетического и художественного и перенесению акцента на имманентные качества произведений искусства. С появлением независимых, свободно творящих художников в конце XVIII в., впервые создаются партитуры, точно фиксирующие развитие музыкальных идей, и музыкальные произведения приобретают самодостаточный статус⁴.

Что касается «внутренних» импульсов, то здесь решающую роль сыграли два взаимосвязанных фактора: возникновение эстетики как дисциплины и объединение отдельных видов искусства под общим названием изящных искусств, теоретическое обоснование которому обеспечивала эта дисциплина. Именно тогда в результате проекции на музыку теории, ориентированной на литературу и изобразительные искусства, формируется представление о музыкальном искусстве как создаваемом для потребления продукте, далеком от повседневных интересов человека⁵.

Музыка как одно из изящных искусств представляет собой коллекцию *эстетических объектов*, предназначенных для того, чтобы *воспринимать* их *эстетически*, т.е.

незаинтересованно, фокусируя внимание исключительно на *эстетических качествах* этих объектов; целью такого восприятия является особый вид *опыта* — *эстетический*. Такова, согласно Эллиотту, квинтэссенция эстетического понятия музыки. «Эстетический объект», «эстетические качества», «эстетическое восприятие» и «эстетический опыт» — ключевые понятия «эстетической доктрины», или «аксиомы эстетического образа мышления»⁶. Их статус, как видно из размышлений Эллиотта, неодинаков: стержневым является понятие музыкального произведения, а остальные — производные от него, обозначающие различные аспекты музыкальных произведений и процесса взаимодействия/общения с ними. Отведение понятию «музыкальное произведение» ключевой роли является следствием заблуждения, утверждает Эллиотт. Состоит оно в том, что представители «эстетического направления» ошибочно полагают, что вопрос о сущности музыки тождествен по смыслу вопросу «Что такое музыкальное произведение?» Между тем завершённые произведения не являются необходимой предпосылкой музыкального искусства, которое возникло задолго до их появления. Строго говоря, понятие музыкального произведения релевантно лишь определенному типу музыки — западноевропейской инструментальной музыке XIX в. Соответственно ограничена легитимность эстетического восприятия как особого способа восприятия, для которого характерно полное абстрагирование от всех внеэстетических аспектов музыкального произведения (религиозного, исторического, социального и др.) и сосредоточение внимания слушателей исключительно на формальных параметрах произведения. Универсализация эстетического восприятия нивелирует многообразие способов общения с музыкой, навязывая единую цель и мотивацию всем продуцентам и реципиентам, независимо от их этнического и социального происхождения, культурных, религиозных и других отличий. Более того, такие характеристики эстетического опыта, как незаинтересованность и дистанцированность, являются симптомами деперсонализации субъектов опыта. Элиминируя жизненно важные интересы личности, «эстетическая установка» ограничивает рецептивную деятельность восприятием лежащих на поверхности образов и значений, сводя к минимуму творческую, смыслопорождающую активность слушателей и музыкантов. В результате произведение искусства как объект, взятый в отрыве от исторического и социального контекстов, играет доминирующую роль, в то время как эстетически воспринимающий слушатель остается скорее пассивным.

Вопрос о том, насколько обоснованна и справедлива критика Эллиотта в адрес «эстетического понятия музыки» и не является ли последнее неким теоретическим конструктом, не будет здесь затронут. Во-первых, он об-

³ Имеются в виду исследования А. Берлеанта, Н. Уолтерсторффа, Л. Гер, Т. Иглтона и др.

⁴ David Elliott, *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. N. Y.: Oxford UP. P. 23-24.

⁵ Ibid. P. 22; 25.

⁶ Ibid. P. 26.

стоятельно рассмотрен нами в другом месте⁷, а, во-вторых, критические выводы Эллиотта представляют здесь интерес прежде всего как отправной пункт его собственной концепции. Они позволяют понять происхождение таких ее характерных моментов, как стремление к сужению объема, области применения понятия «музыкальное произведение» в его традиционном значении, переосмыслению онтологического статуса музыкальных произведений и «де-эстетизации» музыкального опыта и его предмета.

Позитивный тезис: музыка есть вид человеческой деятельности

В представлении Эллиотта «эстетическому понятию музыки» присущ, помимо названных выше «дефектов», более принципиальный недостаток методологического характера: оно претендует на раскрытие *сущности* музыкального искусства. В противоположность этому Эллиотт, приняв точку зрения сторонников аналитической эстетики, отрицающих наличие единой сущности искусства, занял отчетливо антиэссенциалистскую позицию.

Понятие музыкального искусства является открытым⁸, оно не поддается определению посредством формулирования необходимых и достаточных условий, поскольку не существует константных характеристик, присущих всем без исключения видам музыкальной практики⁹. Более адекватной является поэтому стратегия, предусматривающая формулирование ряда основополагающих вопросов, обеспечивающих максимально широкий ракурс исследования, и комплекс логически согласующихся между собой ответов на них¹⁰. Ее адекватность обусловлена тем, что музыка есть *многомерный* феномен, изучение которого должно охватывать все составляющие его аспекты, или измерения («dimension»). Конкретно, она представляет собой образец интенциональной четырехмерной деятельности, включающей того, *кто* осуществляет эту деятельность; определенный *вид деятельности*; ее

результат и *контекст*, в котором она осуществляется¹¹. Два взаимообусловленных и тесно связанных между собой модуса этой деятельности — музицирование¹², понимаемое широко как любое продуцирование музыки, и слушание образуют *музыкальную практику*: «Практика» означает в данном случае организованную деятельность группы людей для достижения определенной цели, которых объединяют общие традиции, образ мышления и устремления¹³. «Музыкальная практика», или «МУЗЫКА»¹⁴ — родовое понятие у Эллиотта. Среднее звено в структуре выдвинутого им понятия музыки образуют многочисленные виды музыкальной практики, или «Музыка» (джаз, хоровая музыка, рок-музыка и т.д.), которые в свою очередь обнаруживают разнообразные формы (как, например, свинг, диксиленд в джазе). Наконец, основу отдельных видов музыкальной практики, или «музыки» составляют музыкальные события, или «слушаемое»¹⁵, а в привычной лексике — музыкальные произведения¹⁶. Последние, будучи продуктом музицирования, инициируют процесс восприятия.

Согласно Эллиотту, основу музицирования и слушания составляет особая форма многомерного знания, представляющая собой разновидность практического знания. Ядро последнего образует «процедурное знание»¹⁷, дополняемое формальным (теоретическое знание о музыке), неформальным (умение критически оценивать собственные действия, основанное на способности суждения и знании контекста), импрессионистским (интуитивное, эмоционально окрашенное знание) и оперирующим на мета-уровне регулирующим знанием (умение направлять и контролировать музыкальное мышление в отдельных ситуациях и на протяжении всего процесса музыкального развития). Процедурное знание — это невербальное, проявляющееся в действиях знание того, «как что-либо делать», в данном случае компетентно и профессионально музицировать и слушать музыку. Эти виды знания присутствуют во многих, если не во всех музыкальных практиках (или «Музыках»), но их конкретное содержание определяется контекстом, специфическими чертами той или иной музыкальной практики.

⁷ Панаиотиди Э. Г. Спор парадигм. Западная философия музыкального образования второй половины двадцатого века. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2004; Концептуальный империализм и другие призраки зарубежной эстетики // Искусствоведение 2, 2006. С. 577-587.

⁸ Идея понятия искусства как открытого была выдвинута Моррисом Вейцем статье «The Role of Theory in Aesthetics» (1956). В качестве альтернативы эссенциалистским теориям искусства, в которых его природа определяется путем формулирования необходимых и достаточных условий, он предложил заимствованный у Людвиг Витгенштейна принцип «семейного сходства». Эллиотт непосредственно ссылается на Лидию Гер, которая преломила идею открытого понятия в области музыкальной эстетики. Lydia Goehr, The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

⁹ Elliott, Music Matters. P. 128.

¹⁰ Ibid. P. 18-19.

¹¹ Ibid. P. 39-40.

¹² «Музицирование» (musicing) включает, согласно Эллиотту, исполнение, импровизирование, сочинение, аранжировку и дирижирование. Трактовка сочинительства как одной из форм музицирования имеет целью подчеркнуть самоочность процесса, который может быть мотивирован иными, чем создание музыкального произведения соображениями.

¹³ Ibid. P. 42.

¹⁴ Эллиотт дифференцирует три уровня понятия «музыка» различным написанием.

¹⁵ Понятие «слушаемое» («listenable») принадлежит Фрэнсису Спаршотту.

¹⁶ Ibid. P. 43.

¹⁷ Термин введен Гилбертом Райлом.

Рассуждения Эллиотта можно суммировать следующим образом: музыка — это когнитивный по своей природе, контекстно детерминированный вид интенциональной многомерной деятельности, который осуществляется агентами, обладающими многомерным ситуативным знанием, и результирует/инициируется музыкальными произведениями, являющимися многомерными социокультурными событиями. Данное определение содержит *circulus vituosis*: понятие музыкального произведения, являющееся частью *definiens*, фигурирует в *definiendum* (музыка). Этот недостаток, лишаящий его информативности, не подлежит устранению посредством замены понятия музыкального произведения на его дефиницию, поскольку она также страдает этой погрешностью. Согласно Эллиотту, музыкальные произведения являются продуктом когнитивного по своей сути процесса музицирования и одновременно выполняют функцию «многомерных генераторов мысли» в акте восприятия¹⁸. Они имеют многослойную структуру и содержат как минимум четыре, а нередко шесть взаимосвязанных видов музыкальной информации, один из которых составляют нормы и традиции, характерные для определенного типа музыкальной практики¹⁹. Как видно, экспликация понятия музыкального произведения содержит в качестве предпосылки знание того, что такое музыкальная деятельность (процесс музицирования и восприятия), и наоборот.

Проблема круга устранена в *функционалистском* определении Эллиотта, в котором в качестве *differentia specifica* выступают не музыкальные произведения как результат и возбудитель процессов музицирования и слушания соответственно, а особые эффекты музыкального опыта. «МУЗЫКА — это форма человеческой практики, имеющая разнообразные проявления и заключающаяся во внешнем и внутреннем конструировании темпорально-слуховых паттернов с основной (но не обязательно единственной) целью достижения таких ценностей, как наслаждение, рост и самопознание»²⁰.

Взятые в совокупности, приведенные выше дефиниции составляют, согласно Эллиотту, праксеологическое объяснение природы музыкального искусства. В первой преодолевается свойственное эстетическому понятию музыки представление о нем как «воображаемом музее музыкальных произведений» (Гер); в противоположность этому подчеркивается деятельностное начало, а музыкальные произведения отождествляются с исполнением. Во втором определении снимается подчеркиваемое традиционной эстетикой эстетическое измерение музыкального искусства и тем самым свойственные ей универсалистские притязания.

¹⁸ Ibid. P. 137.

¹⁹ Ibid. P. 92-93.

²⁰ Ibid. P. 128.

В последующих разделах статьи будут подвергнуты критическому анализу аргументы Эллиотта, с помощью которых обосновывается валидность его праксеологической концепции музыки.

Эмпирический аргумент

Сначала обратимся к аргументам Эллиотта в поддержку тезиса о деятельностной природе музыкального искусства, выдвинутого в качестве антипода представления о нем *qua* эстетический феномен. Выше было отмечено, что качества, отличающие музыку от других аудиальных феноменов, первично присущи музыкальному опыту и лишь через него, т.е. опосредованно, музыкальному искусству как объекту этого опыта. Наша задача состоит в том, чтобы, во-первых, выявить природу этих качеств и, во-вторых, — их статус. Заявленную Эллиоттом программу можно будет считать реализованной, если (1) названные им характеристики музыкального искусства качественно отличны от так называемых эстетических свойств и (2) если их статус не вступает в противоречие с требованием учитывать многообразие форм музыкальной практики. В противном случае неизбежен вывод о том, что попытка Эллиотта дать альтернативное традиционному, праксеологическое объяснение природы музыкального искусства не увенчалась успехом.

В противовес предшествующим теориям праксеологическая позиция отвергает положение о музыкальном опыте как эстетическом, т.е. имманентном, «незаинтересованном» и т.д. Она, во-первых, объясняет ценность музыкального опыта его сугубо практическими эффектами: музицирование и слушание музыки являются средством самопознания, роста личности и источником наслаждения. Оспаривая тезис о непосредственности эстетического опыта, ее приверженцы, во-вторых, утверждают, что музыкальный опыт зависит от культурно и контекстно детерминированного понимания. В-третьих, они подчеркивают, что музыкальный опыт обусловлен широким спектром внешних факторов: важную роль играет социальный опыт музыкантов и слушателей, а музыкальные произведения в свою очередь являются многомерными социокультурными событиями. Будучи тесно связанными с другими видами практики (рекреативной, коммуникативной, обрядовой и т.д.), они могут выражать моральный, дидактический, религиозный, политический и другие смыслы²¹.

В основу представления Эллиотта о музыкальном опыте положена психологическая модель потока, или оптимального опыта, американского ученого Михали Чиксентмихали. В ходе многолетних экспериментов Чиксентмихали и его коллегами было установлено, что во многих видах деятельности при определенных условиях

²¹ Ibid. P. 124-125.

испытуемые достигали высокой степени наслаждения, что позволило оценить их состояние как наиболее близкое называемому счастьем. Источник этого наслаждения, являющегося конститутивным моментом оптимального опыта, заключен в способности сознания осуществлять контроль над распределением «психической энергии», направлять ее на достижение значимых для индивида целей. Чиксентмихали выделил следующие предпосылки оптимального опыта: сложная задача, решение которой требует компетентности, и условий для ее успешного разрешения; высокая концентрация внимания на осуществляемой деятельности, которая порождает ощущение автоматичности, самопроизвольности действий; ясно обозначенные цели; следующая непосредственно за действиями их оценка, обратная связь, формы которой в различных областях человеческой деятельности могут варьироваться; высокая степень вовлеченности в деятельность, преодолевающая отвлекающее воздействие повседневных забот и проблем; контроль над собственными действиями; утрата ощущения собственного «Эго» и чувства реального времени²².

Для реализации основных ценностей оптимального опыта решающую роль играют, согласно Чиксентмихали, два момента. Во-первых, постоянное усложнение задач стимулирует непрерывный рост, совершенствование компетентности и мастерства личности. (При этом необходимо учитывать, что степень сложности задач не должна значительно превышать возможности индивида, ибо постоянные неудачи ведут к фрустрации.) Во-вторых, этому же способствует сосредоточенность на выполнении поставленных задач, «растворение» в процессе взаимодействия с определенным фрагментом окружающего мира.

Экстраполируя модель потока на музыку, Эллиотт исходил из того, что потребность людей в общении с ней обусловлена рядом особенностей человеческой природы, которые одновременно стимулируют стремление к переживанию потока. Это: жажда познания, выходящего за пределы проблем, связанных с простым выживанием и направленного к разгадке тайн человеческой субъективности и гармонизации сознания («люди стремятся понять, кто они и каковы их возможности»); стремление к наслаждению, которым сопровождается деятельность, ведущая к расширению сознания и росту личности; тенденция к «аутотелизации» различных видов деятельности, т.е. их трансформации в самоцельные; склонность к взаимодействию с аудиовизуальными референтами физических и социальных потребностей (спорт, картины, песни). Музыка со всей очевидностью обладает потенциалом для реализации названных потребностей и склонностей, яв-

ляющихся мотивационной основой оптимального опыта. Действительно, музицирование и слушание, будучи многомерными когнитивными процессами, включают такие операции, как конструирование музыкальных паттернов, их соединение, трансформация, вычленение, которые в музицировании осуществляются *внешне* («overtly»), а в слушании — *внутренне* («covertly») ²³. Другими словами,

²³ Механизм процедурного познания в процессе слушания описан Эллиоттом значительно подробнее, чем в продуктивных видах активности. Причина, на наш взгляд, состоит в том, что объединив в рамках понятия «musicianship» такие виды музыкальной деятельности, как сочинение/импровизацию, дирижирование, аранжировку и собственно исполнение, он чрезвычайно усложнил свою задачу. Совершенно очевидно, что эти процессы не идентичны и требуют отдельного рассмотрения. Так, автор указывает, что «музыкальное исполнение является наилучшим образцом познания-в-действии, поскольку от исполнителя требуется детальная когнитивная репрезентация слухового события в полном соответствии с равным по сложности ментальным планом действий». Он сравнивает (заимствуя это сравнение у Томаса Марка) исполнение музыкального произведения с цитированием, которое состоит в точном воспроизведении чужих слов, но с определенной целью – чтобы более убедительно выразить собственную мысль. Аналогично этому исполнение музыкального произведения состоит в воспроизведении зафиксированной в нотном тексте композиции с целью выразить собственное понимание этой композиции. Исполнение, таким образом, есть понимание, интерпретация и продуцирование. Elliott D. Music as Knowledge // Journal of Aesthetic Education 25 (3), 1991. P. 30-31. Гораздо удовлетворительнее раскрыто Эллиоттом функционирование многоканального познания в акте слушания, что, во-первых, объясняется его относительной однородностью (хотя и здесь следует различать такие ситуации, как слушание *qua* самостоятельный вид деятельности, слушание во время исполнения, «внутреннее» слушание), а, во-вторых, наличием большого количества экспериментальных данных и наработок в этой области, которые Эллиотт обобщил. Опираясь на результаты исследований Марии Серафин и Гарольда Фиске, он исходил из наличия в нашем сознании специализированного аудиального процессорного механизма, выполняющего работу по идентификации, классификации и интерпретации звуков. Сканирование музыкальной информации и конструирование на ее основе смыслонасыщенных паттернов и их последующее сравнение, трансформация, вычленение мотивов, иерархическое структурирование и т.д. осуществляется невербально, посредством мышления-в-действии. В выполнении этих операций важная роль принадлежит воображению, способности конструировать слуховые образы во время и после их восприятия. При этом в рамках разнообразных систем музыкального мышления эти принципы функционируют по-разному; принципиальное значение имеет то обстоятельство, что во всех случаях необходимой предпосылкой является наличие системы музыкальных звуков, организованных на основе функциональных связей, и обусловленных конкретным видом практики. Как видим, Эллиотт проповедует известные истины, но помещает их в оригинальный контекст, в котором акцент сделан на активном, действенном измерении музыкального познания, синхронизации мыслительного и деятельностного компонентов. В этом суть принципа *thinking in action*. Другим отличительным моментом его позиции является то, что он отвергает убеждение Серафин и Фиске в нейтральности му-

²² Чиксентмихали называет их также компонентами наслаждения. Mihaly Csikszentmihalyi. Flow: The Psychology of Optimal Experience. N.Y.: Harper and Row, 1990. P. 49.

суть этих процессов составляет решение специфически музыкальных проблем, предполагающее владение соответствующим ноу-хау, а именно, знание традиций и критериев той или иной музыкальной практики.

Подчеркивая близость музыкального опыта потоку, Эллиотт одновременно решительно настаивает на отличии последнего от эстетического опыта. На чем он основывается при этом и убедительны ли его аргументы?

Из рассуждений Эллиотта, который, дистанцируясь от понятия эстетического опыта, со всей очевидностью ориентировался на некий вариант кантовской теории, «вычитывается» следующий ответ на первую часть нашего вопроса. Основные параметры и эффекты оптимального опыта вполне реальны, они поддаются изучению и оценке и не имеют ничего общего с «невыразимой» природой эстетического опыта. Сама же концепция оптимального опыта дескриптивна, она опирается на данные эмпирических исследований, а не на метафизические абстракции.

Попытка разграничения названных видов опыта была предпринята Эллиоттом в связи с предложением Чиксентмихали считать оптимальный опыт *qua* опыт искусства разновидностью эстетического²⁴. Комментируя эту идею, Эллиотт обвинил Чиксентмихали в том, что тот занял «недостаточно критическую позицию по отношению к эстетическому понятию искусства и проблематичному понятию эстетического опыта». При этом он подчеркнул, что Чиксентмихали не рассматривал специально природу музыки и музыкальных произведений, ограничившись не более чем «беглыми замечаниями». В целом же Эллиотт признал, что вовлеченность и концентрация внимания субъекта действительно являются общими моментами потока и эстетического опыта, но остальные черты последнего — такие, как имманентность, незаинтересованность, самодостаточность и дистанцированность — отсутствуют в музыкальном опыте как потоке²⁵.

Аргумент Эллиотта, призванный продемонстрировать отличие музыкального опыта *qua* эстетический от музыкального опыта *qua* поток, можно представить в виде следующих оппозиций:

зыкального смысла и утверждает, что конструирование звуковых паттернов в акте слушания музыки с необходимостью включает познание специфического для данного культурного контекста внемузыкального содержания посредством приобщения к конвенциональным нормам соотношения музыкальных паттернов с разного рода референтами окружающего мира (эмоциональными состояниями, культурными ценностями, общественными идеалами и т.д.). Elliott, *Music Matters*. P. 152; 191-192.

²⁴ Характерно в связи с этим название одного из его трудов, в котором исследуются проблемы визуального восприятия: «Искусство видеть: интерпретация эстетической встречи» (Csikszentmihalyi, Mihaly/ Robinson, Rick E. *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu, Cal.: J. Paul Getty Museum, 1990).

²⁵ Elliott, *Music Matters*. P. 329, n. 60.

(1) имманентность, «стерильность» *versus* социальная детерминированность посредством опыта музыкантов и слушателей; (2) «незаинтересованность», дистанцированность от практических интересов *versus* нацеленность на культурно и контекстно детерминированное понимание. Рассмотрим их.

Прежде всего обращает на себя внимание проблематичность самих оппозиций. Эллиотт игнорирует эпистемологические различия между принципами незаинтересованности и контекстной детерминированности, которые являются разноуровневыми и, соответственно, несоизмеримыми. Первый представляет собой априорный трансцендентальный принцип, основанный не на непосредственном наблюдении эмпирических фактов, как это имеет место при изучении конкретных ситуаций общения с искусством, а на исследовании универсальной природы человеческого сознания. Его практическая реализация, безусловно, определяется особенностями конкретной ситуации. Но многовариантность реализаций, изучение которых является предметом эмпирических исследований, не подрывает валидность самого этого принципа.

Абстрагируясь от этой принципиальной трудности методологического характера, отметим, что первая оппозиция релятивируется при сравнении понятия оптимального опыта с прагматистски ориентированными концепциями эстетического опыта, в частности Джона Дьюи, близость которых совершенно очевидна. Во-первых, и поток, и эстетический опыт в концепции Дьюи понимаются как продолжение и высшая качественная ступень обыденного опыта. Важным объединяющим моментом является, во-вторых, ситуативность, контекст. Дьюи даже использует слово «ситуация» как синоним «опыта». В-третьих, и поток, и эстетический опыт в понимании Дьюи порождаются доведенным до полного успешного завершения некоего усилия-преодоления, актуализирующего весь потенциал личности. Согласно Дьюи, эстетический опыт есть восстановление равновесия между организмом и окружающим миром путем преодоления сопротивления внешних сил. Оно приводит к гармонии и упорядоченности сознания, стимулируя рост личности. В-четвертых, концепциях Чиксентмихали и Дьюи разрешение отдельных ситуаций мыслится как источник наслаждения, которое отличается от простого удовольствия. Согласно Дьюи, «удовольствие может возникнуть в результате случайного повода или соприкосновения с внешним миром; его значение не стоит преуменьшать в мире, наполненном болью. Но счастье и восторг — это совсем другое. Они возникают благодаря реализации, достигающей глубин нашего существа, его слияния с самими условиями существованиями»²⁶. Словно вторя ему, Чиксентмихали подчеркивает, что переживание потока «порождает столь сильное наслаждение

²⁶ *Art as Experience* // LW, 1925-1953. Vol. 10. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois UP, 1987. P. 23.

(enjoyment), что люди готовы заплатить любую цену, чтобы пережить его вновь»²⁷. Оно коренным образом отличается от удовольствия (pleasure), которое есть удовлетворение, испытываемое при поступлении в сознание информации о том, что заданные биологической конституцией или социальными условностями ожидания выполнены»²⁸. Такое удовольствие приносит человеку сон, отдых, еда, секс; оно является важным компонентом жизни, но не ведет к счастью. Последнее зависит от моментов наслаждения, которые возникают, когда не только удовлетворяются желания, но достигается нечто большее. Самой главной характеристикой наслаждения является то, что оно всегда связано с усложнением психической структуры личности²⁹.

Наконец, примечательна следующая характеристика эстетического опыта у Дьюи: «В таком опыте один момент плавно переходит («flows freely»), без помех и лакун, в другой. В то же время своеобразие каждого момента не приносится в жертву. Река отличается от пруда течением, которое придает отдельным ее отрезкам большую определенность и делает их более интересными, чем однородная поверхность пруда. В опыте течение всегда от чего-то к чему-то: один момент подводит к другому, продолжая, что было до него, и обретая свой индивидуальный, неповторимый облик»³⁰. Эта цитата недвусмысленно показывает сходство феноменологического ощущения того, «как чувствуется» опыт, который Чиксентмихали называет «поток», а Дьюи характеризует как обладающий эстетическим качеством.

Обратимся теперь ко второй оппозиции. Суть ее состоит в том, что если главной ценностью эстетического опыта является незаинтересованное наслаждение пассивно созерцающего субъекта, то оптимальный опыт связан с «приращением знаний» в широком смысле и качественным улучшением жизни индивида, то есть имеет реальный практический эффект: «Музыкальный опыт не является непрактическим и самодостаточным. Его ценность самая что ни на есть практическая: он стимулирует саморазвитие, самопознание и наслаждение музыкантов и слушателей в процессе музицирования и слушания»³¹. На первый взгляд незаинтересованное наслаждение представляется моментом, не совместимым с чуждым потоком, который возможен лишь при наличии конкретных практических целей и, что еще важнее, их ясном осознании индивидом. А это значит, что ни о каком суспендировании практических интересов не может быть речи. Но посмотрим внимательнее. Эллиотт

рассматривает наслаждение, рост и самопознание как рядоположные ценности музыкального опыта, но ничего не говорит о том, как они связаны между собой и какова природа наслаждения-потока. Чтобы прояснить эти вопросы, обратимся непосредственно к Чиксентмихали, который их тоже специально не обсуждает, но его позиция может быть реконструирована.

Прежде всего нет никаких сомнений в том, что поток-наслаждение не есть интеллектуальная радость по поводу приобретения новых знаний, подобно той, которая является сопутствующим моментом герменевтического опыта искусства, описанного Гадамером. Совсем наоборот: наслаждение является *конститутивным* моментом потока; его отсутствие свидетельствует о том, что достичь оптимизации опыта в той или иной ситуации не удалось. Но как оно возникает и какова его природа?

Чиксентмихали, напомним, считает одним из важнейших предпосылок потока наличие конкретных целей и их четкое осознание индивидом. Но он не менее настоятельно подчеркивает необходимость полной концентрации внимания на совершаемых действиях: «поток — это состояние, в котором люди настолько поглощены тем, что делают, что все остальное кажется неважным»³². Как совместить эти требования? Идея Чиксентмихали состоит в том, что в процессе осуществляемой деятельности по мере увеличения степени сосредоточенности внимания внешние цели и задачи суспендируются и усилия индивида становятся самоцелью, или, в терминологии Чиксентмихали, происходит «аутотелизация» деятельности. Это принципиальное условие достижения поставленной задачи и, соответственно, оптимизации конкретной ситуации опыта. Чиксентмихали обращает внимание на своеобразный парадокс: для того, чтобы добиться той или иной цели, нужно отвлечься от нее и сосредоточиться на собственных действиях. Сосредоточенность на выполнении той или иной задачи приводит к внутренней гармонии и упорядоченности сознания, которая и является источником наслаждения. Этим определяется конститутивный характер наслаждения-потока. Возвращаясь к параллели с Дьюи, отметим, что и в его концепции непосредственным источником эстетического наслаждения являются не свойства тех или иных внешних объектов, процессов и т. д., но внутреннее состояние психики.

Еще более примечательна очевидная близость потока кантовской теории незаинтересованного наслаждения, которое представляет собой продукт особого соотношения когнитивных способностей субъекта. В известном смысле концепцию потока уместно рассматривать как непосредственное подтверждение кантовской эстетики

²⁷ Csikszentmihalyi. Flow: The Psychology of Optimal Experience. P. 4.

²⁸ Ibid. P. 45.

²⁹ Ibid. P. 46.

³⁰ Dewey, Art as Experience. P. 43.

³¹ Elliott, Music Matters. P. 124.

³² Csikszentmihalyi, Flow: The Psychology of Optimal Experience. P. 4.

на уровне эмпирической психологии. Основные положения потока могут быть «переведены» на язык кантовской эстетики следующим образом: эстетическое восприятие предполагает абстрагирование от интереса в их практическом назначении и полезности (самоцельность); в акте эстетического восприятия наши познавательные способности — рассудок и воображение — находятся в равновесии, которое и есть источник наслаждения, принципиально отличного от чувственного наслаждения или удовлетворения, вызванного осознанием практической значимости объекта (упорядоченность сознания); особенностью произвольной игры воображения и рассудка является ее рефлексивная природа (оценка); в ней мы способны к рефлексии наших когнитивных способностей, которая проявляется не в мысли, а «внутреннем чувстве» (расширение сознания).

Сказанное выше позволяет заключить, что если музыкальный опыт является разновидностью потока, как утверждает Эллиотт, то он с необходимостью имеет эстетическое измерение, и, соответственно, предложенное этим ученым определение музыкального искусства требует корректировки. Ранее мы выяснили, что ценность музыки определяется, строго говоря, ценностью музыкального опыта, точнее, она состоит в способности порождать музыкальный опыт. Принимая во внимание это обстоятельство, дефиницию Эллиотта можно переформулировать следующим образом: МУЗЫКА — это форма человеческой деятельности, имеющая разнообразные проявления и заключающаяся во внешнем и внутреннем конструировании темпорально-слуховых паттернов, основной (но не обязательно единственной) целью которого является *музыкальный опыт*. Но мы также установили, что последний есть у Эллиотта особая разновидность эстетического опыта, и в таком случае он является продуктом эстетической деятельности. Как следствие, реальный смысл определения Эллиотта сводится к следующему: МУЗЫКА — это форма *эстетической* деятельности, имеющая разнообразные проявления и заключающаяся во внешнем и внутреннем конструировании темпорально-слуховых паттернов, основной (но не обязательно единственной) целью которого является *музыкально-эстетический опыт*. Это означает, что, несмотря на упорство Эллиотта, настаивающего на «неэстетичности» его понятия музыкального искусства, оно является таковым. Но если музыкальный опыт обладает свойствами, присущими эстетическому опыту, каков их статус?

Резко критикуя эссенциалистские теории искусства, Эллиотт делает акцент на легитимности многообразных форм музыкальной практики в контексте разных культур. Музыкальный опыт вообще как некая сущность не существует: он всегда окрашен индивидуальными особенностями сознания, уровнем музыкальной подготовки музыкантов и слушателей и присущей конкретной

музыкальной практике содержательной наполненностью музыкальных произведений³³.

В характеристиках Эллиотта обращает на себя внимание тщательное избегание нормативных суждений. Перечисленные черты — это, по его выражению, «то, что можно сказать в общем о музыкальном опыте», они отражают то, как его принято характеризовать и *могут*, но не должны присутствовать в каждой ситуации опыта³⁴. Вместе с тем Эллиотт находит черты, объединяющие разнообразные ситуации музыкального опыта. Это названные выше «основополагающие ценности» — наслаждение, рост и самопознание, а также следующие условия и параметры: соответствие музыкальной подготовки субъектов опыта стоящим перед ними задачам; высокая степень концентрации внимания; исключительно внутренняя мотивация, которая обеспечивается удовольствием и вовлеченностью, возникающими в целенаправленных действиях, внутренних или внешних³⁵. Согласно Эллиотту, наслаждение, рост и самопознание служат критериями, с помощью которых мы идентифицируем музыку, отличая ее от аудиальных феноменов, не являющихся музыкой. Его замечание о том, что перечисленные ценности — основные, подразумевает, что мыслимо существование также и других эффектов музыкального опыта, но эти должны присутствовать в каждом слуховом опыте, который мы квалифицируем как музыкальный. По-иному выражаясь, наслаждение, рост и самопознание имеют статус необходимых и достаточных условий и образуют константное ядро понятий музыкального опыта и музыки.

Вскрытое противоречие между тезисом о контекстной детерминированности музыкального искусства и притязаниями на универсализм его ценностей является, по нашему мнению, «конститутивным» для праксеологического подхода как такового, и представляет серьезный вызов его сторонникам.

Завершая этот раздел, упомянем, что Эллиотт принял попытку обосновать специфическую функцию музыки, обратившись к результатам экспериментальных исследований, которые свидетельствуют о приоритетном значении аудиального опыта по сравнению с визуальным. В зрительном восприятии явлений и процессов окружающего мира мы дистанцированы от них, в то время как с помощью слуха устанавливается тесная связь с миром, он как бы проникает в нас, причем эта связь возникает уже в период внутриутробного развития организма. «Возможно, мозг человеческого зародыша формируется на основе контакта со звуками культуры, которой он принадлежит. По меньшей мере на последних стадиях развития он, по всей вероятности, пропитан аудиальной информацией, которая в определенной

³³ Elliott, Music Matters. P. 125.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid. P. 126.

степени им познается. Основываясь на этом, я осмеливаюсь предположить, что звук (включая музыкальный звук) имеет немного конкурентов (а, может быть, не имеет вообще) в том, что касается познавательных возможностей человеческого зародыша. Если это так, то у нас есть основания и для более смелых выводов: музыка, наше „первое искусство“ — одно из самых сущностных звеньев, соединяющих нас с миром [...]. [М]ногомерная природа музыкального звука имеет огромное значение в плане упорядочивания и развития сознания даже до момента появления человека на свет»³⁶.

Тезис Эллиотта о специфике музыкального опыта базируется, как видим, исключительно на его энтузиазме по поводу научной гипотезы. Но даже если она подтвердится, проблема не будет устранена, ибо слух как физическая способность и музыкальный слух не идентичны, и для совершенствования первой музыка отнюдь не является необходимым условием.

Онтологический аргумент

«Мы подвергли критике понятие музыки как идеально-го объекта, возникшее в рамках концепции музыкального произведения девятнадцатого века, и заменили его понятием музыкального достижения, под которым подразумевается индивидуально познаваемое исполнение. Мы также заменили одномерное эстетическое понятие музыки как звукового паттерна многослойной моделью произведения, охватывающей целый комплекс его аспектов»³⁷.

Приведенный фрагмент из главного труда Эллиотта *Music Matters* является, пожалуй, единственным примером дифференцированной характеристики автором собственной концепции музыкального искусства и ее новаторской сущности. Из него следует, что Эллиотт, во-первых, выступает против понятия музыкального произведения как объекта в пользу его трактовки как (исполнительской) деятельности и, во-вторых, предлагает заменить понятие музыки *qua* эстетический феномен многомерной моделью музыкального произведения, включающей широкий спектр внеэстетических аспектов. Во всех других случаях в рассуждениях Эллиотта модальная и онтологическая оппозиции слиты таким образом, что «эстетическое понятие музыки» с необходимостью подразумевает представление об этом искусстве как совокупности музыкальных произведений, а многомерная модель фигурирует в качестве альтернативы. Разграничение двух оппозиций предпринято нами не только с целью структурирования анализа, но и ввиду того, что они, на наш взгляд, вполне самостоятельны. Более того, как было показано в предыдущем разделе, музыкальная деятельность/практика также может обладать эстетическим измерением. С другой стороны,

многомерная модель музыкального произведения Эллиотта есть попытка реализации идеи музыкального произведения без привлечения понятия эстетического. В нижеследующем анализе этой модели наше внимание будет сфокусировано исключительно на онтологической проблеме.

Некоторые комментаторы, например, Беннетт Реймер³⁸, истолковали критику Эллиоттом понятия «музыкальное произведение» и его альтернативное предложение трактовать музыку как вид деятельности как призыв упразднить само это понятие. Это очевидное искажение позиции Эллиотта, хотя и спровоцированное им самим, точнее, недифференцированностью в изложении, о которой речь шла выше. В действительности суть эллиоттовской позиции состоит в том, что природу музыкального искусства следует объяснять независимо от возможности его существования в модусе музыкального произведения. Сам же этот модус, как и понятие «музыкальное произведение», не отрицаются, но предпринимается их радикальное переосмысление с точки зрения деятельностного подхода. Согласно Эллиотту, музыкальное произведение есть *исполнение, физическое событие* особого рода, которое является результатом интенциональной деятельности музыкантов-продюсеров (композиторов, импровизаторов и т.д.), базирующейся на знании, и предназначено для интенционального восприятия музыкантами и/или слушателями, обладающими необходимыми для этого знаниями³⁹. Многомерная модель музыкального произведения включает шесть измерений, два из которых, отмеченные звездочкой, присутствуют не всегда: (1) исполнение-интерпретацию, (2) музыкальный дизайн, раскрывающий и представляющий (3) стандарты и традиции музыкальной практики, (4) *выражение эмоций, (5) *музыкальные репрезентации и (6) культурно-идеологическую информацию⁴⁰. Перечисленные характеристики Эллиотт называет *измерениями музыкального произведения*, а в целом ряде фрагментов они фигурируют как *измерения музыкального смысла, или информации*.

В очерченной модели обращает на себя внимание амбивалентность статуса составляющих ее компонентов и гетерогенность самой модели. Понятия «измерение информации» и «измерение произведения», употребляемые Эллиоттом как эквивалентные и взаимозаменяемые, таковыми не являются, и к тому же ни одно из них не является адекватным обозначением компонентов его модели. Определение «измерения музыкального смысла, или информации» применимо, строго говоря, к характеристикам, указанным в пунктах с третьего по шестой, хотя, по нашему мнению, их правильнее было бы назвать *видами* инфор-

³⁶ Ibid. P. 127.

³⁷ Ibid. P. 201.

³⁸ Bennett Reimer, David Elliott's «New» Philosophy of Music Education: Music for Performers Only // Bulletin of the Council for Research in Music Education 128, 1996. P. 59-89.

³⁹ Elliott, Music Matters. P. 91.

⁴⁰ Ibid. P. 199.

мации. Что касается первых двух позиций, то их можно считать информацией только в каком-то особом смысле, который требует прояснения. Определение «измерения музыкального произведения» поэтому более предпочтительно — оно релевантно всем компонентам, хотя необходимость внутренней дифференциации сохраняется и здесь. Заметим, что форма презентации модели Эллиотта содержит указание на то, что первые две позиции имеют иную по сравнению с остальными функцию, но это отличие не зафиксировано терминологически (и никаким другим способом).

Как нам представляется, введение понятия информации продиктовано желанием подчеркнуть легитимность разного рода внеэстетических смыслов и значений как составной части семантики музыкального произведения в дополнение к чисто эстетическому. Этот последний соответствует в эллиоттовской модели «музыкальному дизайну», под которым подразумевается то, что в привычной лексике называется музыкальной формой в широком смысле, то есть средства выразительности, элементы музыкального языка (ритм, фактура, динамика и т.д.) и их взаимоотношения. Взятые сами по себе, они образуют имманентный смысл музыкального произведения, как он определяется, например, в формалистских теориях. Но, во-первых, эти элементы *per se* не есть сам этот смысл (или информация), а, во-вторых, они же являются средствами выражения неимманентного смысла, разновидности которого перечислены в пунктах с третьего по шестой. Поскольку же у Эллиотта все они являются измерениями информации, то получается что музыкальный смысл *qua* эстетический является выражением внеэстетических смыслов (видов информации).

Аналогичные трудности возникают и в связи с первым пунктом «исполнение-интерпретация», в котором зафиксирован онтологический статус музыкальных произведений. С одной стороны, Эллиотт многократно подчеркивает, что музыкальное произведение *есть* суть событие, или исполнение, и все остальные аспекты произведения конституируются в процессе его исполнения, а, с другой — исполнение фигурирует в его многомерной модели как один из аспектов произведения⁴¹. Другими словами, музыкальное произведение является событием-исполнением по своему онтологическому статусу, и одновременно исполнение есть его главное свойство. Или: музыкальное произведение — это исполнение, одним из свойств которого является исполнение.

Категориальную ошибку, которую заключает в себе праксеологическая концепция музыкального произведения Эллиотта можно избежать, если дифференцировать аспекты музыкального произведения на сущностные и контингентные. Другой мыслимый путь — замена «многомерной модели» непретенциозным определением типа: музыкальное

произведение есть исполнение-интерпретация, которая основана на музыкальном дизайне, выражающем (1), (2) и т.д. Но в обоих случаях суть концепции Эллиотта, который считает исполнение не просто одной из сущностных характеристик музыкального произведения, но его истинным и единственным модусом бытия, оказывается выхолащенной, и сохраняется проблематичность этого тезиса.

Радикальность позиции Эллиотта, для которого понятия «музыка как объект» и «музыка как деятельность» образуют строгую оппозицию, на наш взгляд, непродуктивна, и причины ее следует искать в тенденциозной интерпретации Аристотеля.

Творчество или поступок?

Концепция Эллиотта примечательна тем, что ее отправным пунктом служит этика Аристотеля: в негативном смысле имплицитно, в позитивном — эксплицитно. С одной стороны, не упоминая Аристотеля в своей критике «опусоцентристской» традиции, он откровенно солидаризируется с такими учеными, как, например, Кристофер Смолл, который возлагает на античного философа вину за утвердившееся в музыкальной эстетике отождествление музыки с «музыкальным текстом и подчинение ему исполнения»⁴², и ставит перед собой задачу преодолеть это заблуждение. С другой стороны, свою альтернативу Эллиотт выстраивает на заимствованном у Аристотеля понятии деятельности. Предпринятое им в результате «усовершенствование» позиции этого философа заключается по существу в том, что искусство, отнесенное Аристотелем к области поэсиса, перемещено в рубрику «деятельность». По нашему убеждению, интерпретация Эллиотта, основанная на восприятии поэсиса и деятельности как взаимоисключающих друг друга противоположностей, равно как и склонность к подчинению музыки и искусства вообще одному из членов этой дистинкции, некорректны. Почему?

Во-первых, категорическое заявление Аристотеля «поскольку творчество и поступки — вещи разные, искусство с необходимостью относится к творчеству, а не к поступкам», касается лишь одного — продуктивного — аспекта феномена искусства, процессы же исполнения и восприятия рассматриваются им в других фрагментах, которые должны быть привлечены при реконструкции взглядов этого философа на мусическое искусство. Во-вторых, аристотелевское противопоставление поэсиса и деятельности как двух принципиально отличных типов активности релятиви-

⁴¹ Ibid.

⁴² Christopher Small, *Musicking – the Meanings of Performing and Listening. A Lecture // Music Education Research 1* (1), 1999. P. 11. Эллиотт, в частности, одобрительно отзываясь о критической позиции Смолла по отношению к «эстетическим аксиомам», в числе которых и отождествление музыки с музыкальным произведением. Elliott, *Music Matters*. P. 316, n. 38.

руется рядом высказываний философа и интерпретацией конкретных ситуаций, которые послужили импульсом для продолжающихся дебатов. Трактовка дистинкции поэсис-практика как строгой оппозиции и безоговорочная характеристика Аристотеля как сторонника поэсисной концепции искусства свидетельствуют об игнорировании этих дебатов и не соответствует их современному состоянию.

Опираясь на некоторые результаты философской дискуссии по поводу поэсисно-практической контрверзы⁴³, ниже нами будет предложена альтернатива позициям, представленным Эллиоттом и Смоллом. Она основывается на убеждении о том, что в воззрениях Аристотеля содержатся импликации для трактовки, избегающей субсумирования музыки под один из членов дистинкции поэсис-практика и утверждающей необходимость обоих для адекватного объяснения этого феномена. Другими словами, практика и поэсис являются необходимыми, но, взятые в отрыве друг от друга, не являются достаточными условиями музыкального искусства. При этом в реальной практике искусства они порой трудно различимы и постоянно переходят друг в друга.

Толкование аристотелевской дистинкции поэсис-практика как строгой оппозиции, вне всякого сомнения, имеет опору в текстах философа. Исходным моментом ее понимания является фрагмент «Метафизики», в котором Аристотель сначала противопоставляет *dunamis* и *energeia* как потенциальность и актуальность, а затем проводит внутреннюю дифференциацию последней. Некоторые действия (*praxeis*), связанные с изменением («тем, что может быть иначе»), полностью определяются внешними по отношению к ним целями, которые реализуются по окончании самих действий. Этот вид действий, для которых Аристотель резервирует понятие *kinesis*, являются незавершенными и несовершенными; строго говоря, это не действия, а движения, в лучшем случае — незаконченные действия. Им противоположны подлинные действия, которые заключают цель в себе и потому являются совершенными и законченными в каждый данный момент (1048a25-30; 1048b28-35).

Намеченное выше различие между производительными процессами и собственно деятельностью еще решительнее подчеркнуто в «Никомаховой этике»: «В том, что может быть так и иначе, одно относится к творчеству, другое к поступкам, а творчество (*poiesis*) и поступки (*praxis*) — это разные вещи... [О]ни друг в друге не содержатся, ибо ни поступок не есть творчество, ни творчество — поступок» (1140a1-6).

Таким образом, поэсис и практика, будучи актуальностью, направленной на достижение определенного рода результатов, источник которых заключен в человеке, представляют собой принципиально отличные виды

актуальности: творчество есть процесс как таковой, или движение, а поступок — собственно деятельность. Но каковы критерии разграничения производительных процессов и деятельности в строгом смысле?

В «Метафизике» творчество как незавершенная деятельность противопоставляется поступкам как законченной деятельности, во-первых, с точки зрения отношения между действием и результатом. Сбрасывание веса, плавание, учение, строительство являются примерами незаконченных действий, поскольку неверно утверждать, что мы строим дом и уже построили. Этим они отличаются от законченных действий, которые синхронизируются с результатом: мы одновременно смотрим и увидели, понимаем и поняли и т.д. Иначе говоря, при описании последних настоящее время всегда имплицитно подразумевает совершенное прошедшее. Что же касается производительных процессов, то здесь употребление совершенного прошедшего оправданно только после прохождения всех этапов деятельности и появления конечного продукта (1048b18-33).

Во-вторых, здесь же обращается внимание на различия в локализации деятельности. В производительных процессах, в которых результат есть «что-то другое помимо применения способности», деятельность сосредоточена в изготавливаемой вещи: действия, направленные на возведение здания, локализованы в самом здании. Напротив, там, где нет какого-либо другого дела, помимо самой деятельности, она находится в действующем субъекте: например, видение — в видящем субъекте, умозрение — в том, кто им занимается (1050a30-1050b).

В «Никомаховой этике» тематизированы различия в онтологическом статусе целей различных видов деятельности, отношении этих целей к самой деятельности. Одни цели, по Аристотелю, являются действиями, а другие — продуктами, отделенными от них, причем в последнем случае результат лучше, чем породившая его деятельность: «В случае, когда определенные цели существуют отдельно от действий (*praxis*), результатам естественно быть лучше [соответствующей] деятельности» (НЭ 1094a3-6).

Эта мысль развита в «Большой этике»: «Создавая вещи, мы делаем их, а исполняя, действуем, и это не одно и то же. При создании наряду с деланием есть еще и другая цель. Возьмем, например, строительное искусство. Оно есть создание домов, и цель его — готовый дом, а не только его делание. Это относится и к плотницкому делу, и к прочим видам создающей деятельности. При исполнении нет иной цели, кроме самого действия. Так, например, при игре на кифаре нет никакой иной цели, и сама цель ее как раз и есть действие игры, исполнение. Разумность направлена на такое действие и на вещи исполняемые, а мастерство (*techne*) — на дела и создаваемые вещи; недаром изобретательность проявляет себя больше в делах создаваемых, чем в исполняемых» (1197a3-12).

⁴³ Мы основываемся на работе Дэвида Чарльза (см. ниже), в которой содержатся ссылки на широкий круг источников.

В последнем фрагменте, как видим, обозначен еще один критерий, который касается природы способности, реализуемой в продуктивных процессах и собственно деятельности: техническое мастерство и разумность соответственно.

Коротко подытожим: практика и поэсис отличаются, согласно Аристотелю, во-первых, отношением в их описании глагольных форм настоящего и совершенного прошедшего, во-вторых, локализацией осуществляемых действий, в-третьих, онтологическим статусом преследуемых целей и, в-четвертых, реализуемой в них способностью.

Одна из проблем, ставящих под сомнение валидность обозначенной оппозиции, связана с временным критерием. Комментаторами Аристотеля были предложены различные варианты его интерпретации, в частности: совершенное прошедшее следует из настоящего, эти две формы совместимы и т.д.⁴⁴ На наш взгляд, формулировка «совершенное прошедшее имплицировано в настоящем»/«следует из него» верно отражает смысл аристотелевского критерия. Идея Аристотеля состоит в том, что при описании продуктивных процессов использование совершенного прошедшего легитимно только после завершения самого процесса, в то время как характеристика собственно деятельности допускает употребление этой формы в каждый момент ее осуществления. Некоторые из приведенных для иллюстрации примеров аккуратно вписываются в эту дихотомию (строить дом, видеть), но отнюдь не все. Так, Аристотель однозначно определяет ходьбу и любые виды поступательного движения как *kinesis*, рассуждая при этом следующим образом. При ходьбе исходный и конечный пункты всего отрезка пути не совпадают с началом и концом составляющих его отрезков, аналогично тому, как изготовление отдельных частей здания отлично от возведения всего здания в целом (НЭ 1174a20-в1). Но действительно ли эти случаи параллельны?

Строительство дома предполагает поэтапное возведение отдельных его фрагментов, причем в определенном порядке; их беспорядочное нагромождение или же изготовление, не нацеленное на соединение в готовом здании, вряд ли уместно рассматривать как образец строительства. С другой стороны, не составляет большого труда вообразить ситуацию, когда кто-то отправляется прогуляться или «подышать воздухом», не имея в голове конкретного маршрута. Я могу просто ходить вокруг дома или шагать, «куда глаза глядят» до тех пор, пока не устану, пока мне не надоест и т.д. Конечно, и в этом случае я пройду определенный отрезок пути, но, поскольку моя цель заключалась в том, чтобы прогуляться, а не пройти расстояние от пункта А до пункта Б, то фраза «я прошла» будет уместным описанием моих действий не только по окончании прогулки, параметры кото-

рой заранее не установлены, но и во время самой прогулки. Совершенно ясно, что «я иду» не имплицировано «я прошла» аналогично тому, как «вижу» подразумевает «увидела»: чтобы можно было с полным основанием констатировать факт совершившейся прогулки, действия должны длиться дольше, чем одно мгновение. Но также очевидно и различие между ходьбой и строительством; последнее допускает единственную интерпретацию: «построил» означает завершил возведение здания, которое в каждый отдельный момент строительства незакончено. Что же касается ходьбы, то прохождение расстояния из одной точки в другую есть *kinesis* — «идти куда-то» и «пришел куда-то» не совпадают, в то время как прогулка без определенной цели и маршрута скорее должна быть охарактеризована как собственно деятельность, по крайней мере, если руководствоваться «временным тестом» и критерием, связанным с природой преследуемой цели.

Еще один весьма неоднозначный пример — характеристика исполнения (игры на кифаре) как подлинной деятельности в цитированном выше отрывке из «Большой этики». Во-первых, она не выдерживает проверки «временным тестом»: «сыграл» по отношению ко всему произведению в целом может употребляться лишь после завершения исполнения, а «играю» имплицировано «сыграл» исключительно применительно к тому, что исполнено к этому моменту. Во-вторых, против безоговорочной интерпретации исполнения как деятельности говорит очевидная аналогия с ходьбой, решающую роль в идентификации которой как процесса (*kinesis*) играет, как мы видели, то обстоятельство, что здесь имеет место становление, движение от исходного к конечному, и, значит, отсутствует законченность в каждый момент этого становления. Но ведь то же самое свойственно исполнению протяженных во времени, многочастных музыкальных композиций, и это обстоятельство поднимает вопрос о правомерности аристотелевской интерпретации этого вида активности как собственно деятельности.

Mutatis mutandis оба возражения распространяются и на художественное восприятие как процесс, сопровождающийся переживанием наслаждения. В этом же фрагменте Аристотель, обосновывая ходьбу как *kinesis*, противопоставляет ее наслаждению. По контрасту с ходьбой последнее есть, по мнению Аристотеля, собственно деятельность, ибо является целостным и законченным в каждый момент (1174в5-10). Соответственно, восприятие произведений искусства как сопровождающаяся наслаждением аутотелосная активность является образцом деятельности в строгом смысле. Если, однако, его объектом является сложная многочастная композиция — музыкальная, литературная, театральная и т.д. — то наслаждение, возникшее после восприятия всего произведения, со всей очевидностью не тождественно наслаждению его отдельными частями.

⁴⁴ См. John L. Ackrill, Aristotle's Distinction between *Energia* and *Kinesis*. In: R. Bambrough (ed.). *New Essays on Plato and Aristotle*. L.: Routledge, 1967. P. 122-128.

Приведенные примеры порождают сомнения в валидности оппозиции практика-поэсис, которые подкрепляются категоричным заявлением Аристотеля в «Никомаховой этике», релятивирующим лежащую в ее основе дифференцию: «Человек — это, конечно, источник поступков, а решение относится к тому, что он сам осуществляет в поступках, поступки же совершаются ради чего-то другого» (1112b33-34). Это высказывание противоречит положению о том, что подлинная деятельность имеет исключительно имманентные ей цели и именно этим отличается от продуктивных процессов: «Цель творчества отлична от него [самого], а цель поступка, видимо, нет, ибо здесь целью является само благополучие в поступке» (НЭ 1140b6-8).

Обозначенные выше трудности склоняют к выводу о том, что *kinesis-energeia* и родственная им пара понятий *poiesis-praxis* не образуют строгую оппозицию: они хоть и дивергируют в некотором отношении, но не являются взаимоисключающими, как это утверждается в НЭ 1140a. В чем же состоит различие и как эти понятия соотносятся между собой?

Дэвид Чарльз обратил внимание на неоднократно упоминаемую Аристотелем амбивалентность отношения между действием и его результатом (*act/result ambiguity*), которая проявляется в том, что мы часто используем одни и те же понятия для обозначения того, что сделано, и действия, направленного на достижение цели⁴⁵. Так, в «Эвдемовой этике» отмечается: «...В рамках самого действия»⁴⁶ есть двусмысленное выражение, поскольку то, во имя чего мы действуем, и что мы делаем, чтобы достичь это, связаны с деятельностью, и мы, таким образом, относим к действиям как здоровье и благосостояние, так и поступки, направленные на их достижение [...]» (1217a35-37)⁴⁶.

В этом пассаже примечательны два момента. Во-первых, это ясно артикулированное различие между поступками и целями, ради которых они совершаются. Очевидно, что оно коллидирует с убеждением Аристотеля о том, что поступки имеют аутотелосную природу и именно в этом кроется их главное отличие от процессов, совершающихся с целью изготовления продуктов, которые онтологически автономны от самого процесса. Собственно, высказывания, вступающие в конфликт с этим положением, встречаются, как мы и видели, и в других контекстах. Приведенный же отрывок из «Эвдемовой этики» интересен, во-вторых, тем, что здесь проясняется отношение между поступками и результатом, ради которого они совершаются, равно как и природа последнего. А именно, результат деятельности не есть сама деятельность, но он

является *внутренним* в том смысле, что не выходит за рамки деятельности, а осуществляется в ее субъекте, порождая определенное состояние — например, быть здоровым или богатым. Другими словами, результаты собственно деятельности *отличны (allo)* от нее, но одновременно имманентны ей. Поэтому Аристотель вправе утверждать, что этот вид актуальности заключает цель в себе и в то же время имеет отличный от нее результат, ради которого она осуществляется. Тем самым устраняется отмеченное ранее противоречие между характеристикой цели поступков как «благополучия в поступке», с одной стороны, и представлением о ней как о чем-то внешнем по отношению к поступку — с другой.

Эта интерпретация с необходимостью влечет за собой переосмысление отношения между производительными процессами и деятельностью: результаты первых не просто отличны от самих этих процессов, но лежат *вне (para)* их пределов (например, здание и процесс его возведения). Таким образом, различие между творчеством и поступками локализуется на онтологическом уровне: в обоих случаях присутствует некий результат, не совпадающий с порождающими его действиями, но в первом случае он к тому же находится за пределами этих действий⁴⁷. Это делает понятным, почему в производительных процессах конечный продукт важнее, тогда как поступки (моральные действия) лучше, чем их результат (ЭЭ 1219a12-19).

Отталкиваясь от дифференциации между внутренними и внешними целями, Чарльз убедительно, на наш взгляд, показал, что «поэсис» и «практика» не есть различные описания одного и того же процесса, но эти термины имеют различных референтов. Преломление этой дифференциации к музыке, позволяет заключить, что творчество и деятельность образуют необходимые предпосылки музыкального искусства, но, взятые в отрыве друг от друга, не являются достаточными, причем в художественной практике они могут синхронизироваться и плавно переходить друг в друга. Такая ревизия аристотелевского положения о том, что творчество и поступок «друг в друге не содержатся», представляется нам необходимой, ибо в противном случае мы вынуждены будем признать, что процесс создания музыкального произведения не может сопровождаться наслаждением, и ряд других контринтуитивных, противоречащих опыту выводов, следующих из этого положения. Но как именно связаны продуктивные процессы и поступки в музыке и как устраняются трудности, сопряженные с характеристикой исполнения и восприятия музыкальных произведений как собственно деятельности, которые, с одной стороны, действительно обнаруживают признаки последней, но, с другой стороны, удовлетворяют критериям, предъявляемым *kinesis*?

Как уже говорилось, Аристотель, рассматривая создание мусических произведений как разновидность производи-

⁴⁵ David Charles, Aristotle: Ontology and Moral Reasoning // Oxford Studies in Ancient Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 1984. Vol. 1. P. 135-137.

⁴⁶ Цит. по англ. изд. Aristotle. Eudemian Ethics. In: The Works of Aristotle, 9. Transl. into English under the editorship of W.D. Ross. L.; Oxford: Oxford University Press, 1954.

⁴⁷ Charles, Aristotle: Ontology and Moral Reasoning. P. 137-139.

тельных процессов, однозначно определяет их восприятие и исполнение как деятельность в строгом смысле: первое как связанное с наслаждением, последнее — как образец деятельности, не имеющей цели, выходящей за пределы самого исполнения. Интересно отметить, что комментаторы, не подвергая сомнению, что Аристотель именно так оценивал художественное восприятие, настаивают на том, что исполнение в его представлении есть *kinesis*. Так, Джон Акрилл, считает, что исполнение прелюдии аналогично строительству здания. Его аргумент, в частности, состоит в том, что биограф пианиста, скончавшегося, отыграв определенную часть произведения, не вправе в качестве последнего события жизни пианиста указать «исполнил прелюдию»⁴⁸. Джастин Гослинг и Кристофер Тейлор, в свою очередь, отмечают, что исполнение «Лунной сонаты» является примером *kinesis* согласно всем критериям Аристотеля: оно представляет собой последовательность различных стадий, достигает завершенности только после их прохождения и может быть выполнено с различной скоростью. Правда, они признают, что не совсем понятно, что это за разновидность *kinesis*: здесь нет конечного продукта, перемещения из одной точки в другую, качественного или количественного изменения⁴⁹. Уместно ли говорить в данном случае о параллельном протекании двух процессов — слушания/исполнения и наслаждения — или же возможна их однозначная интерпретация как только *kinesis* или *energeia*?

Проблема амбивалентности музыкального восприятия/исполнения с точки зрения дистинкции *kinesis-energeia* была затронута *en passant* Чарльзом, который главным образом заинтересован в проблеме обоснования моральных поступков. Ключом к ее разрешению является у него особое понимание Аристотелем исполняемого/слушаемого, основанное на проводимом в трактате «О душе» различии между специальными, общими и случайными объектами восприятия. Аристотель утверждает, что специальным объектом слухового восприятия, который не может быть воспринят другим органом чувств и по поводу которого мы не можем ошибаться, является слышимый звук (418a11); при этом им отождествляются звучащий звук и слышание этого звука. Отталкиваясь от этих рассуждений античного философа, Чарльз заключает, что слушание четырехчастной симфонии есть деятельность в строгом смысле, поскольку сама симфония представляет собой случайный объект восприятия, которому принадлежат звуки, являющиеся его специальным внутренним объектом⁵⁰.

Аналогичным образом Гослинг и Тейлор рассматривают в качестве возможного варианта интерпретацию исполнения

как реализации способности игры на инструменте, которая является непосредственным источником наслаждения, в то время как произведение есть случайный фактор⁵¹.

Наше главное возражение против подобного рода «гармоничной» интерпретации Аристотеля состоит в том, что она не учитывает, что в трактате «О душе» аудиальное восприятие рассматривается философом исключительно *qua* физический процесс. Механическое перенесение его аргументации в контекст эстетического восприятия, представляющего собой сознательный интенциональный акт взаимодействия реципиента с произведением искусства, некорректно. В «Поэтике» (VI) отмечается, что опыт восприятия трагедии обусловлен преимущественно специфическими особенностями трагедии (а не особенностями человеческой психики), которые при правильном восприятии порождают чувство страха и сочувствия; условием эстетического восприятия является у Аристотеля идентификация с и одновременно дистанцирование от судьбы героев трагедии. Следовательно, трагедия не может считаться только случайным объектом. К этому следует добавить, что акцент на контингентности роли музыкального произведения противоречит недвусмысленному указанию Аристотеля в «Большой этике» на то, что разумность при исполнении направлена как на действие игры, так и на вещи исполняемые (1197a3-12).

Наша собственная точка зрения базируется на положении о том, что дифференциация между результатами продуктивных процессов и собственно деятельности на онтологическом уровне описанным выше образом суггерирует возможность их синхронизации, которая, видимо, не осознавалась Аристотелем. Так, процесс создания музыкального произведения, представляющего собой внешнюю цель, может сопровождаться — и в большинстве случаев действительно сопровождается — изменениями внутреннего состояния композитора, например, позитивными переживаниями, наслаждением, которое, согласно Аристотелю, представляет собой собственно деятельность (или, по крайней мере, тесно связано с ней). Другими словами, творческий процесс имеет как *para*, так и *allo* результаты.

Аналогичным образом исполнение/восприятие симфонии или любого другого многочастного произведения есть собственно деятельность, но с чертами поэсиса: внутренний результат (изменение состояния исполняющего/воспринимающего субъекта) в значительной степени определен в данном случае свойствами, качественными характеристиками музыкального продукта, а не только сознательными усилиями исполнителей/реципиентов. Нельзя не согласиться с Эллиоттом, который трактует «Героическую симфонию» как образец деятельности Бетховена (не результат!), который «сочинил и исполнил нечто

⁴⁸ Acrill, Aristotle's Distinction Between Energia and Kinesis. P. 127.

⁴⁹ Justin C.B. Gosling, Christopher C.W. Taylor. The Greeks on Pleasure. Oxford: Clarendon Press, 1982. P. 313.

⁵⁰ Charles, Aristotle: Ontology and Moral Reasoning. P. 141, n. 30.

⁵¹ Gosling, Taylor, The Greeks on Pleasure. P. 313. Отметим, что Гослинг и Тейлор, обсуждающие этот вариант, отвергают его.

в контексте конкретного времени, места и определенной традиции музицирования»⁵². В то же время невозможно отрицать, что это «нечто» есть также и *para* результат творческого акта Бетховена, существование которого простирается за пределы ситуации его создания, благодаря чему любое исполнение этой симфонии Бетховена является тем, что оно есть — исполнение «Героической».

Напротив, исполнение/восприятие произведений импровизационного типа есть деятельность в чистом виде, цель которой состоит в том, чтобы играть хорошо/воспринимать адекватно, дифференцированно и пережить эстетическое наслаждение.

Из сказанного напрашивается дифференциация между двумя типами музыкальных произведений. Один из них представляет собой внешний результат процесса продуцирования, который в большинстве случаев одновременно обнаруживает черты собственно деятельности. К этой разновидности музыкальных произведений, обладающих автономностью по отношению к самому процессу их создания, принадлежит основная часть европейского классико-романтического наследия. Другой тип музыкальных произведений, характер-

ными образцами которого являются, например, джазовая импровизация или индийская рага, — это имманентные результаты музыкальной деятельности, неотделимые от нее. То обстоятельство, что в наши дни такие произведения могут быть воспроизведены с помощью технических средств вне ситуации музицирования, не превращает их в *para* результаты, ибо в самой природе импровизационной деятельности не заложено интенции на производство продуктов, которые бы длились дольше, чем сама эта деятельность.

Резюме

Праксеологическая эстетика рассматривается некоторыми ее представителями как негатив классической эстетики, при этом разработка позитивной теории направляется стремлением развенчать фундаментальные положения этой эстетики. Наше исследование, однако, показало, что, во-первых, в некоторых случаях декларируемая несовместимость подходов лишь кажущаяся, и, во-вторых, чрезмерно преувеличенное стремление к отмежеванию контрпродуктивно.

Список литературы:

1. Аристотель. Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1976-1984.
2. Аристотель. О душе. СПб.: Питер, 2002.
3. Панаиотиди Э.Г. Спор парадигм. Западная философия музыкального образования второй половины двадцатого века. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2004.
4. Панаиотиди Э.Г. Концептуальный империализм и другие призраки зарубежной эстетики // Искусствоведение 2, 2006. С. 577-587.
5. Ackrill, John L. Aristotle's Distinction Between *Energeia* and *Kinesis*. In: R. Bambrough (ed.). *New Essays on Plato and Aristotle*. L.: Routledge, 1967. P. 121-141.
6. Aristotle. *Eudemian Ethics*. In: *The Works of Aristotle*, 9. Transl. into English under the editorship of W.D. Ross. L.; Oxford: Oxford University Press, 1954.
7. Carroll, Noël. Art, Practice, and Narrative // *Monist* 71, 1988. P. 140-156.
8. Charles, David. Aristotle: Ontology and Moral Reasoning // *Oxford Studies in Ancient Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1986. Vol. 4. P. 119-144.
9. Csikszentmihalyi, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. N.Y.: Harper and Row, 1990.
10. Csikszentmihalyi, Mihaly/ Robinson, Rick E. *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu, Cal.: J.Paul Getty Museum, 1990.
11. Csikszentmihalyi, Mihaly/ Schiefele Ulrich. Arts Education, Human Development, and the Quality of Experience // B. Reimer, R. Smith (eds.), *The Arts, Education, and Aesthetic Knowing*. Chicago: NSSE, 1992. P. 167-191.
12. Dewey, John. *Art as Experience* // LW, 1925-1953. Vol. 10. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois UP, 1987.
13. Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
14. Elliott, David. Music as Knowledge // *Journal of Aesthetic Education* 25 (3), 1991. P. 21-40.
15. Elliott, David. *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. N.Y.: Oxford UP, 1995.
16. Elliott, David. Continuing Matters: Myths, Realities, Rejoinders // *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 132, 1997. P. 1-37.
17. Elliott, David. Music and Affect: The Praxial View // *Philosophy of Music Education Review* 8 (2), 2000. P. 79-88.
18. Fiske, Harold. *Music and Mind. Philosophical Essays in Cognition and Meaning of Music*. Lewiston; Queenston; Lampeter, 1990.
19. Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

⁵² Elliott, *Music Matters*. P. 39.

20. Gosling, Justin C.B., Taylor Christopher C. W. *The Greeks on Pleasure*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
21. Panaiotidi, Elvira. A Response to David Elliott // *Philosophy of Music Education Review* 8 (2), 2000. P. 114-116.
22. Reimer, Bennett. David Elliott's «New» Philosophy of Music Education: Music for Performers Only // *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 128, 1996. P. 59-89.
23. Serafine, Mary. L. *Music as Cognition: The Development of Thought in Sound*. N.Y., 1988.
24. Small, Christopher. Musicking — the Meanings of Performing and Listening. A Lecture // *Music Education Research* 1 (1), 1999. P. 9-21.
25. Sowa, Hubert. *Krisis der Poiesis. Schaffen und Bewahren als doppelter Grund im Denken Martin Heideggers*. Wuerzburg: Koenigshausen, 1992.
26. Weitz, Morris. The Role of Theory in Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 1956. P. 27-35.

References (transliteration):

1. Aristotel'. *Sochineniya: V 4 t. M.: Mysl'*, 1976-1984.
2. Aristotel'. *O dushe*. Spb.: Piter, 2002.
3. Panaiotidi E. G. Spor paradigm. *Zapadnaya filosofiya muzykal'nogo obrazovaniya vtoroy poloviny dvadtsatogo veka*. Vladikavkaz: Izd-vo SOGU, 2004.
4. Panaiotidi E. G. Kontseptual'nyy imperializm i drugie prizraki zarubezhnoy estetiki // *Iskusstvovedenie* 2, 2006. C. 577-587
5. Ackrill, John L. Aristotle's Distinction Between Energeia and Kinesis. In: R. Bambrough (ed.). *New Essays on Plato and Aristotle*. L.: Routledge, 1967. P. 121-141.
6. Aristotle. *Eudemian Ethics*. In: *The Works of Aristotle*, 9. Transl. into English under the editorship of W.D.Ross. L; Oxford: Oxford University Press, 1954.
7. Carroll, Noël. Art, Practice, and Narrative // *Monist* 71, 1988. P. 140-156.
8. Charles, David. *Aristotle: Ontology and Moral Reasoning* // *Oxford Studies in Ancient Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1986. Vol. 4. P. 119-144.
9. Csikszentmihalyi, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. N.Y.: Harper and Row, 1990.
10. Csikszentmihalyi, Mihaly/ Robinson, Rick E. *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu, Cal.: J.Paul Getty Museum, 1990.
11. Csikszentmihalyi, Mihaly/ Schiefele Ulrich. Arts Education, Human Development, and the Quality of Experience // B. Reimer, R. Smith (eds.), *The Arts, Education, and Aesthetic Knowing*. Chicago: NSSE, 1992. P. 167-191.
12. Dewey, John. *Art as Experience* // *LW*, 1925-1953. Vol. 10. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois UP, 1987.
13. Eaglton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
14. Elliott, David. Music as Knowledge // *Journal of Aesthetic Education* 25 (3), 1991. P. 21-40.
15. Elliott, David. *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. N.Y.: Oxford UP, 1995.
16. Elliott, David. Continuing Matters: Myths, Realities, Rejoinders // *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 132, 1997. P. 1-37.
17. Elliott, David. Music and Affect: The Praxial View // *Philosophy of Music Education Review* 8 (2), 2000. P. 79-88.
18. Fiske, Harold. *Music and Mind. Philosophical Essays in Cognition and Meaning of Music*. Lewiston; Queenston; Lampeter, 1990
19. Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
20. Gosling, Justin C. B., Taylor Christopher C. W. *The Greeks on Pleasure*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
21. Panaiotidi, Elvira. A Response to David Elliott // *Philosophy of Music Education Review* 8 (2), 2000. P. 114-116.
22. Reimer, Bennett. David Elliott's «New» Philosophy of Music Education: Music for Performers Only // *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 128, 1996. P. 59-89.
23. Serafine, Mary. L. *Music as Cognition: The Development of Thought in Sound*. N.Y., 1988.
24. Small, Christopher. Musicking — the Meanings of Performing and Listening. A Lecture // *Music Education Research* 1 (1), 1999. P. 9-21.
25. Sowa, Hubert. *Krisis der Poiesis. Schaffen und Bewahren als doppelter Grund im Denken Martin Heideggers*. Wuerzburg: Koenigshausen, 1992.
26. Weitz Morris. The Role of Theory in Aesthetics // *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 1956. P. 27-35.