

# ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

## СУЩНОСТЬ И ТАЙНА МУЗЫКИ

В. М. Розин

**Аннотация.** В статье излагается новая философская концепция музыки, при этом автор опирается также на свой опыт исследования в методологии, культурологии и гуманитарных науках. Формулируются проблемы, требующие разрешения: объяснение сильного воздействия музыки на человека и разного ее понимания, несводимость музыки к технике исполнения и звучанию, дилемма — музыка язык или символическая система. Вводится гипотеза, что музыка, с одной стороны, есть форма жизни как разрешение проблем личности, с другой — художественная реальность. Обсуждаются основные характеристики художественной реальности: текстовая природа, единство переживания ее событий и построения их, роль личности. Анализируются понятия «выразительные средства», «материал искусства», «художественная форма» и утверждается, что целое в музыке задают выразительные средства и личность художника. В последней части статьи автор обосновывает исходную гипотезу о природе музыки, сравнивает музыку с другими временными видами искусства, показывает, что классическая музыка формировалась как форма жизни, позволяющая новоевропейской личности реализовать три основных плана своего бытия. Вводится понятие музыкальной культуры в качестве еще одной важной характеристики музыки. В ходе разработки предложенной концепции музыки автор задействовал методологию гуманитарного познания, сравнительный анализ разных видов искусства, анализ кейсов, генетические соображения, метод проблематизации и конструирования идеальных объектов. В результате ему удалось построить новую философскую концепцию музыки, разрешить ряд проблем, поставленных относительно музыки, и, он надеется, отчасти приоткрыть тайну музыки. Важный аспект этой тайны заключается в том, что, слушая музыку, человек реализует свои экзистенциальные проблемы именно в форме музыкальной временности и работы, включающей чтение и художественное осмысление музыкальной материальности-формы.

**Ключевые слова:** музыка, событие, проблема, личность, звук, звукокомплекс, слово, жизнь, осознание, реальность.

Речь пойдет о философском осмыслении, которое, как известно, бывает очень разным. В данном случае автор является не только философом, но и имеет опыт исследований в методологии, культурологии и гуманитарных науках. Практикование мышления в этих областях и указывает на специфику его подхода: музыку я буду осмыслять в рамках философии, опирающейся на указанные три дисциплины. Следуя методологическому опыту начать нужно с постановки проблем по поводу музыки.

### ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ

Хотя применительно к музыке слова «удивительная» или «таинственная» относятся больше к журналистике или сфере популяризации, но и для научного мышления они вполне правомерны<sup>1</sup>. Дело в том,

<sup>1</sup> Например, Вячеслав Вольнов, пытаясь в рамках популяризации понять тайну феномена музыки, дает ей такое определение: «музыка есть целое звуков, которое вызывает переживания, вовлекающие в слушание ради самого слушания» (Вольнов

что современная философия и наука, в том числе музыковедение (музыкальные теории), объясняя отдельные аспекты музыки, не могут объяснить ее тайну. Говоря «не могут», я не утверждаю, что нет объяснений влияния музыки на человека, ее тайны, их достаточно много, мысль в другом: с моей точки зрения, существующие философские и научные осмысления музыки в настоящее время не могут считаться удовлетворительными<sup>2</sup>. Но в чем все же автор видит тайну музыки?

В. Феномен музыки. <http://www.v-volnov.narod.ru/SmallWorks/PhenomenonOfMusic.htm>.

<sup>2</sup> Почему меня не устраивают существующие объяснения музыки и других видов искусства, я обсуждаю в работах: Розин В.М. Генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). М., 2011; Розин В.М. Становление и теоретическое осмысление в культуре Нового времени классической музыки // Культуры и искусства. 2013. № 3; Розин В.М. Размышления об архитектуре (диалог, инициированный Александром Раппапортом) // Культуры и искусства. 2013. № 5.

Прежде всего, в том сильном воздействии, которое музыка может на нас оказать, при том, что звучат всего лишь звуки. Известно, что сами по себе звуки человека не волнуют, точнее они вызывают у нас соответствующие сигнальные, ориентировочные реакции: звуки сильные или слабые, тревожные или нейтральные, напоминающие какие-то события — гром, звонок в дверь, выстрел, шум воды и прочее. Но музыка, хотя звучат всего лишь звуки в определенной последовательности, может захватывать человека целиком, заставляя переживать и очень сильно. Известно и то что пока мы не освоили, не понимаем музыку, она и не переживается, не трогает нас, напротив, даже часто раздражает<sup>1</sup>. Можно указать и на такое наблюдение: когда слушаем музыку и пытаемся понять, что происходит, то иногда ловим себя на том, что, с одной стороны, мы «читаем» музыкальный текст (выслушиваем и различаем звуки, аккорды, инструменты, переходы от одних к другим и т.д.), а с другой стороны, двигаемся собственно в музыке, переживаем события уже вроде бы без опоры на музыкальный текст. На самом ли деле мы отрываемся от чтения музыкального текста, или это иллюзия, вызванная переключением внимания на каких-то, так сказать «внетекстовых», аспектах музыки?

Интересен и непонятен для меня еще один момент. Вот я включил музыку или пианист взял первый аккорд. Хотя я понимаю, что звуки идут извне (особенно ясно это чувство, когда источник звуков далеко, например, «в городском саду играет духовой оркестр»), но у меня полное ощущение, что музыка звучит во мне, ее источник не вне меня, а я сам. Но как это может быть, ведь во мне нет приемника и не сидит пианист? Часто говорят, что музыка звучит в нашей душе (например, «О музыка! Отзвук далекого гармоничного мира! Вдох ангела в нашей душе», Ж. — П. Рихтер; Пусть музыка в душе твоей звучит, // Притягивая свет и теплоту. // И собирает множество друзей, // Творящих вместе добрую мечту», Алла Певзнер). Но что это такое наша душа и как это в ней может звучать музыка? Человеку

<sup>1</sup> Отслужив в армии, я под влиянием своего учителя Г.П.Щедровицкого стал ходить в консерваторию. Тогда Георгий со своими друзьями-семинаристами очень увлекался музыкой Прокофьева и Шостаковича, я ее не понимал, но слушал за компанию и старался понять. Хорошо помню, что первые месяцы я воспринимал исполняемые произведения, даже Рихтера, просто как сложные наборы звуков, не вызывавших во мне никаких чувств. В то же время исполнение музыки Моцарта или Бетховина на меня действовало достаточно сильно. Однако уже через год, полтора мои усилия принесли плоды: музыка Прокофьева и Шостаковича как будто явилась передо мной, ожила. Дальше — больше, я все яснее понимал и переживал ее. Сегодня, мне даже удивительно: как это так, я не слышал такую замечательную музыку, тем более в таком исполнении.

искусства на подобные вопросы не нужны ответы, но философ или ученый именно с них начинает свое удивление и размышление.

Третья проблема уже чисто профессиональная, можно даже сказать семиотическая. Если мы говорим о *понимании* музыки, то, вероятно, музыка — это особый, *художественный язык*, осваивая значения которого, человек слушает музыку. Например, В. Конен в книге «Театр и симфония» утверждает, что значения классической музыки формировались в новое время для выражения в оперных произведениях устойчивых образов (скорби, горя, героики, душевного конфликта, нежной меланхолии, светлой любви, комедийного жеста и т.д.), путем установления стабильных значений музыкальных высказываний (интонационно-мелодических оборотов и образов), при одновременном освобождении этих оборотов и образов от поэтической (речевой) и театральной поддержки<sup>2</sup>. Но еще раньше А. Швейцер показывает, что опора на поэтическую драматургию и события (в хоралах и кантатах) способствовало формированию в музыке И. С. Баха устойчивых значений музыкальных высказываний (выражений состояний покоя, скорби, радости, утомления, тревоги, блаженства, поступи Христа и других). В этом объяснении классическая музыка вырастает из системы речевых музыкальных высказываний (выражений), значение которых сформировались в жанрах музыкального искусства, тесно связанных со словом (хоралами, кантатами, оперой), причем музыкальные значения складывались при ассимиляции значений поэтического текста.

Но какой же это язык, может возразить оппонент, если нельзя установить точных значений: известно, что каждый слышит и понимает музыку по-своему? Поэтому ряд исследователей решительно отвергают языковую трактовку музыки, наиболее известные имена: Э. Ганслик, Э. Курт, С. Лангер. Например, последняя рассматривает музыку не как язык, а как *символическую* систему. По мнению В. Шестакова Сьюзен Лангер «находит рациональный смысл в тех теориях музыки, которые видят в ней символический смысл как выражение чего-то имперсонального — жизненного инстинкта, воли. Она — универсальный символ жизненных процессов, как интеллектуальных, так и физических. Музыка — презентативный символ физических процессов, таких, как рост и развитие, подъем и спад, напряжение и разрешение, возбуждения и мечты. Музыка не является подражанием звукам природы — пению птиц, шуму дождя и т.д. Музыка экспрессивна. Она является выражением чувств человека, но не в том смысле, что передает чьи-либо

<sup>2</sup> Конен В. Театр и симфония. М., 1968.

чувства (композитора или исполнителя), а только в смысле изоморфности, общности структуры последовательного развития человеческих чувств и развития тонов в музыкальном произведении. Иными словами, музыка — это тональная аналогия эмоциональной жизни человека»<sup>1</sup>.

Хорошо бы понять и такое явление, как высшие, экзотические формы переживания музыки, когда она уносит нас в какие-то сферы и миры, заставляет забыть себя и пережить состояния, которые очень трудно описать в словах. Вот например, воспоминание Святослава Рихтера о музыке Прокофьева: «Одно из сильнейших впечатлений было от исполнения его Третьей симфонии в 1939 году. Дирижировал автор. Ничего подобного в жизни я при слушании музыки не ощущал. Она подействовала на меня как светопреобразование. Прокофьев использует в симфонии сверхинтенсивные средства выражения. В третьей части, скерцо, струнные играют такую отрывистую фигуру, которая как бы летает, точно летают сгустки угара, как если бы что-то горело в самом воздухе. Последняя часть начинается в характере мрачного марша — разверзаются и опрокидываются грандиозные массы — «конец вселенной», потом после некоторого затишья все начинается с удвоенной силой при погребальном звучании колокола. Я сидел и не знал, что со мной будет. Хотелось спрятаться. Посмотрел на соседа, он был мокрый и красный... В антракте меня еще пробирали мурашки»<sup>2</sup>.

И тут же. «Папа признавал достоинства прокофьевской музыки, но для его уха она была слишком экстравагантна. «Ужасно, — говорил он, — как будто бьют все время по физиономии! Опять ттррахх! Опять... нацелился: ппахх!»<sup>3</sup>.

Как странно: то, что для одного слушателя — высшие сферы, для другого — ттррахх! ппахх!

#### ИСХОДНЫЕ ОСНОВОПОЛОЖЕНИЯ<sup>4</sup>

Теперь нужно ответить на поставленные проблемы. В данном случае я не противопоставляю философ-

ский и научные дискурсы, меня будет интересовать *сущность музыки* (это чисто философская постановка вопроса), хотя при этом я буду опираться на *методологию гуманитарного познания* (что уже относится к ведению науки). В рамках гуманитарного познания, как я показываю в работе «Особенности дискурса и образцы исследования в гуманитарной науке» исследователь создает «идеальные объекты», представляющие изучаемое явление (в данном случае им является музыка). Одновременно он проводит принципы гуманитарного подхода: *разрешает свою экзистенциальную ситуацию, реализует собственные ценности и видение, анализирует текст и стоящую за ним личность, «предоставляет голос изучаемому явлению»* (М. Бахтин), что можно понять как учет целостности и активности рассматриваемого явления<sup>5</sup>. Идеальным объектам исследователь приписывает такие характеристики, которые позволяют рассматривать эти объекты как описание изучаемого явления, мыслить это явление непротиворечиво, вести научное (в данном случае философское и гуманитарное) объяснение. В качестве философского построения (осмысления) эта работа выступает в том случае, если идеальные объекты строятся не только с целью понимания и реализации гуманитарных принципов, но и задания новой реальности (нового понимания и видения музыки), а также способов ее познания. Другими словами, музыку я буду характеризовать, разворачивая оба дискурса — философский и научный (гуманитарный), подчиняя второй первому.

Чтобы от чего-то оттолкнуться, обращаю внимание на постоянно подчеркиваемое многими критиками, музыковедами и художниками (композиторами и исполнителями) противопоставление музыки и музыкальной техники (искусства). Хотя без правильной и совершенной техники исполнения музыки нет, утверждают они, музыка не сводится к технике. Как недавно говорила в серии телевизионных передач Елена Образцова: я пою не ноты, а музыку<sup>6</sup>. Что же это такое музыка, не сводимая к технике ее исполнения?

Одновременно нужно согласиться и с точкой зрения, что без совершенной техники исполнения, без музыкальных инструментов (кстати, голос это

<sup>1</sup> Шестаков В. Эстетическая философия Сьюзен Лангер. <http://philosophy.ru/library/langer/pril.html>

<sup>2</sup> Цит. по: С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961 С.459. А когда Гульд слушал Шуберта в исполнении Рихтера, то был в состоянии, как он выразился, близком к гипнотическому трансу (Тина Гай Двойники: Рихтер – Гульд <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter/>).

<sup>3</sup> С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 461.

<sup>4</sup> Сравни. «Всякое сущностное мышление, — пишет М. Хайдеггер, — требует, чтобы мысль и положения каждый раз заново как металл выплавлялись из основонастроения. Если основонастроение отсутствует, то все есть лишь принужденный звон понятий и словесных оболочек...» Мышления бытия как событие — это изначальное мышление, которое как размежевание с первым началом готовит начало другое... Событие: надежный свет

осуществления бытия в самом крайнем горизонте внутренней нужды исторического человека» (Хайдеггер М. Вклады в дело философии. От события // "Ερημεία N 1 (1) 2009. С. 60-70).

<sup>5</sup> Розин В.М Особенности дискурса и образцы исследования в гуманитарной науке. М., 2008. С. 127-135.

<sup>6</sup> Сравни: «Святослав Сулима, младший сын композитора, вспоминает эпизод, когда Стравинский упрекнул исполнителей его «Концерта для двух фортепиано» в том, что они «играли только ноты и не знали, что с ними делать». <http://lib.rus.ec/b/354987/read>

тоже тонкий музыкальный инструмент, а танцор — вообще сложная техника) музыка не существует. Уже первые барабаны и древнейшие свирели указывают на это.

Другое соображение, не менее важное: в настоящей серьезной музыке мы чувствуем не только личность композитора и исполнителя, но даже время и его вызовы. Возьмем, например, воспоминание А. Шнитке о Прокофьеве. «А между тем, — пишет он, — начало XX века обещало человечеству долгожданную надежность исторического маршрута. Войны, во всяком случае великие, казались уже невозможными. Наука вытеснила веру. Любые еще непреодоленные препятствия должны были вскоре пасть. Отсюда — холодная, спортивная жизненная установка на наиболее полезное, равно как и одухотвореннейшее, в судьбах молодых людей, Прокофьева в том числе. Это был естественный оптимизм — не идеологически внушенный, но самый что ни на есть подлинный. Та многогранная солидаризация с эпохой и ее атрибутами — скорыми поездами, автомобилями, самолетами, телеграфом, радио и так далее, — что давала отрезвляюще-экстатическую, раз и навсегда достигнутую, точнейшую организацию времени, отразившуюся и в житейских привычках Прокофьева... Видимо, каждый человек на всех поворотах пути остается тем, чем он был с самого начала, и время тут ничего не может поделать. Следует лишь сказать, что мрачные начала бытия Прокофьеву также не были чужды. Достаточно вспомнить сцену аутодафе в Огненном ангеле или сцену смерти князя Андрея в Войне и мире, равно как и множество трагических и драматических поворотов в форме, например, Шестой симфонии, или Восьмой фортепианной, или Первой скрипичной сонаты. И во Втором струнном квартете, и в Пяти стихотворениях Анны Ахматовой. А гениальная сцена двойного самоубийства в Ромео и Джульетте? Слишком долго об этой серьезнейшей музыке судили лишь по ее дерзкой оболочке, не обращая внимания на глубоко прочувствованную суть. Видели карнавальную блеск внешнего мира, не принимая во внимание серьезность — строгую серьезность, не позволяющую страданию выплеснуться и затопить все вокруг. А ведь серьезность присутствует у Прокофьева с самого начала! Стоит подумать о Втором фортепианном концерте, об этом до сих пор остающемся спорным звуковым мире, исполненном жесткости и суровости. О Скифской сюите Ала и Лоллий, очень своеобразном «теневом варианте» Весны священной. О Второй или Третьей фортепианных сонатах и еще о многом другом. Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но тем выше была

трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менуэтах, вальсах и маршах»<sup>1</sup>.

Не существует музыка и без ее осознания, без музыкальных знаний и теорий, без музыкального мышления. Как парадоксально утверждал А. Скрябин: «музыка жива мыслью». Уже Пифагор предложил расчет для интервалов между звуками гаммы, а Аристотель пишет «Поэтику», где обсуждает сущность искусства, в том числе музыки, и формулирует правила, опираясь на которые нужно создавать хорошие произведения искусства. Настоящему музыканту невозможно помыслить музыку без музыкальных грамматик и теорий, а слушателю без интерпретаций и осмыслений музыкальных произведений.

Итак, музыка — это не ноты и не техника исполнения. Контртезис: музыка — это сложная техника: музыкальные инструменты и искусство сочинения и исполнения. Музыка каким-то образом погружает нас в эпоху (прошлую или современную), сводит с личностью художника, заставляет видеть и переживать невидимое. При том, что это всего лишь поток звуков. Музыка — это музыкальное знание (музыкальное мышление), хотя многие музыканты отрицают это<sup>2</sup>. Спрашивается, как все это понять, совместимы ли эти характеристики музыки?

Прежде чем ответить на поставленные вопросы, приведу сначала одно юношеское воспоминание известного психолога Карла Юнга. Содержание этого переживания таково. Однажды в прекрасный летний день 1887 года восхищенный мирозданием Юнг, подумал: «Мир прекрасен и церковь прекрасна, и Бог, который создал все это, сидит далеко-далеко в голубом небе на золотом троне и ... Здесь мысли мои оборвались и я почувствовал удушье. Я оцепенел и помнил только одно: Сейчас не думать! Наступает что-то ужасное.

*(После трех тяжелых от внутренней борьбы и переживаний дней и бессонных ночей Юнг все же позволил себе додумать начатую и такую, казалось бы, безобидную мысль).*

Я собрал всю свою храбрость, как если бы вдруг решил немедленно прыгнуть в адское пламя, и дал мысли возможность появиться. Я увидел перед собой кафедральный собор, голубое небо. Бог сидит на своем золотом троне, высоко над миром — и из-под трона кусок кала падает на сверкающую новую крышу собора, пробивает ее, все рушиться, стены собора разламываются на куски.

<sup>1</sup> Шнитке А.Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. С. 210.

<sup>2</sup> «Музыка, — пишет С.Рихтер, — созданная для игры и слушания, в словах не нуждается — всякие толкования по ее поводу совершенно излишни, — к тому же я никогда не обладал даром слова» (Тина Гай Двойники: Рихтер — Гульд <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter/>).

Вот оно что! Я почувствовал несказанное облегчение. Вместо ожидаемого проклятия благодать снизошла на меня, а с нею невыразимое блаженство, которого я никогда не знал... Я понял многое, чего не понимал раньше, я понял то, чего так и не понял мой отец, — волю Бога... Отец принял библейские заповеди как путеводитель, он верил в Бога, как предписывала Библия и как его учил его отец. Но он не знал живого Бога, который стоит, свободный и всемогущий, стоит над Библией и над Церковью, который призывает людей стать столь же свободными. Бог, ради исполнения Своей Воли, может заставить отца оставить все его взгляды и убеждения. Испытывая человеческую храбрость, Бог заставляет отказываться от традиций, сколь бы священными они ни были»<sup>1</sup>.

Перед нами сложная схема и новое видение реальности, на которые Юнг выходил трое суток. Она задает не только новое понимание Бога, но и установку на практическое действие — разрыв с Творцом. Но рассмотрим подробнее. Первый вопрос, который здесь возникает, почему подобное толкование мыслей является следованием воли Бога, а не, наоборот, ересью и отрицанием Бога? Ведь Юнг договорился до того, что Бог заставил его отрицать и церковь и сами священные религиозные традиции. Второй вопрос, может быть даже еще более важный, а почему собственно Юнг дает подобную интерпретацию своим мыслям? Материал воспоминаний вполне позволяет ответить на оба вопроса.

В тот период юного Юнга занимали две экзистенциальные проблемы. Первая. Взаимоотношения с отцом, потомственным священнослужителем. По мнению Юнга, отец догматически выполнял свой долг: имея религиозные сомнения, он не пытался их разрешить, и вообще был несвободен в отношении христианской Веры и Бога. Вторая проблема — выстраивание собственных отношений с Богом, уяснение отношения к Церкви. Чуть позднее рассматриваемого эпизода эти проблемы были разрешены Юнгом кардинально: он разрывает в духовном отношении и с отцом, и с Церковью. После первого причастия Юнг приходит к решению, которое он осознает так.

«В этой религии я больше не находил Бога. Я знал, что больше никогда не смогу принимать участие в этой церемонии. Церковь — это такое место, куда я больше не пойду. Там все мертво, там нет жизни. Меня охватила жалость к отцу. Я осознал весь трагизм его профессии и жизни. Он боролся со смертью, существование, которой не мог признать. Между ним и мной открылась пропасть, она

была безгранична, и я не видел возможность когда-либо преодолеть ее»<sup>2</sup>.

Вот в каком направлении эволюционировал Юнг. На этом пути ему нужна была поддержка, и смысловая и персональная. Но кто Юнга мог поддержать, когда он разрывает и с отцом, и с Церковью? Единственная опора для Юнга — он сам, или, как он позднее говорил, «его демон». Однако понимает этот процесс Юнг иначе: как уяснение истинного желания и наставления Бога. Именно подобное неадекватное осознание происходящего и обуславливают особенности понимания и интерпретации Юнгом своих мыслей. Юнг, самостоятельно делая очередной шаг в своем духовном развитии, осмысляет его как указание извне, от Бога (в дальнейшем — от бессознательного, от архетипов), хотя фактически он всего лишь оправдывает и обосновывает этот свой шаг. На правильность подобного понимания указывает и юнгеанская трактовка Бога. Бог для Юнга — это его собственная свобода, а позднее, его любимая онтология (теория) — бессознательное. Поэтому Юнг с удовольствием подчиняется требованиям Бога, повелевающему стать свободным, следовать своему демону, отдаться бессознательному.

Итак, приходится признать, что Юнг приписал Богу то, что ему самому было нужно. Каким образом? Создав схему, в которой Бог выглядел настоящим революционером. Но предпосылкой данного творчества выступила работа психики, пытавшейся разрешить стоящие перед Юнгом экзистенциальные проблемы; в результате психика выдает сознанию Юнга богоборческую фантазию. Правда, без последующего трехдневного осмысления, позволившего изобрести схему Бога-революционера, новая реальность никогда и не возникла бы. Другими словами, экзистенциальные проблемы Юнга, возникшая у него фантазия, осмысление ее и изобретение схемы — это моменты единого целого, которое можно назвать «становлением новой реальности». И заметим, все эти процессы сопровождались сильными желаниями, переживаниями и эмоциями. Пожалуй, это еще один момент или сторона становления новой реальности.

Но какое это, спрашивается, имеет отношение к музыке? Думаю прямое, позволяющее высказать гипотезу, точнее основоположения о сущности последней. Юнга вела *экзистенциальная проблема* (он шел к разрыву с отцом и церковью), но, когда мы слушаем музыку, то не двигают ли нас тоже экзистенциальные проблемы? Не озабочены ли мы (а «забота» по Хайдеггеру — это то, что обуславливает временность нашего бытия) настолько и так сильно,

<sup>1</sup> Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994. С. 46, 50.

<sup>2</sup> Там же. Стр. 64.

что способны в музыке разрешать свои проблемы? Первичный материал Юнга — *спонтанная фантазия*, но *осмысление и схематизация* ее приводит к *новой реальности* (Бог как революционер). Нельзя ли тогда провести и такую аналогию: первичный материал музыки представляет собой *звучащий поток*, но сама музыка, с одной стороны, это организованный звуковой комплекс (организация звуков по высоте, ритмическая, гармоническая и пр.), с другой — особая реальность (художественная, музыкальная)? Необходимым условием осмысления всей ситуации у Юнга выступает творчество и переживание: нужно было понять и переосмыслить фантазию, сочинить новый образ Бога, найти ему место в существующих представлениях. Не предполагает ли сочинение, исполнение и слушание музыки сходные процессы: понимание, переосмысление и переживание звучащего, сочинение нового образа (формы), нахождение последнему места в сознании? Переводя вопросы в формулировку основоположения, получаем следующее. ***Музыка представляет собой реальность, которую открывает и создает человек, реализующий посредством этого искусства свои проблемы (желания). Стороны этой реальности как целого: и сами эти проблемы, и чтение музыкального текста, и переживание музыкальных событий, и осмысление музыки, знания о ней.*** Но нужно, конечно, раскрыть особенности жизнедеятельности человека в искусстве и самой художественной реальности, которую человек создает и в которой он одновременно живет и действует.

### ОБЩИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ И РЕАЛЬНОСТИ

М. Бахтин, обсуждая специфику гуманитарного подхода, отмечал, что гуманитарная наука имеет дело с текстами-высказываниями, за которыми стоит личность. Имея в виду это целое, высветим две его стороны: жизнедеятельность личности и художественную реальность, представленную в тексте. Рассмотрим сначала общие характеристики реальности, изложенные в учении автора о «психических реальностях». «Писатель, — пишет М. Я. Поляков, — в конкретной социально-литературной ситуации выполняет определенные общественные функции, переходя от социальной реальности к реальности художественной, формируя в системе (ансамбле) образов определенную концепцию ценностей, или, точнее, концепцию жизни»<sup>1</sup>. Одновременно читатель, утверждает Ц. Тодоров, «отправляясь от литературного текста, производит определен-

ную работу, в результате которой в его сознании выстраивается мир, населенный персонажами, подобными людям, с которыми мы сталкиваемся «в жизни»<sup>2</sup> (стоит отметить, что все сказанное здесь относится и к музыке, — В.Р.).

При этом, как правило, многие теоретики искусства вслед за Аристотелем поясняют, что художественная реальность только мимезис, отражение настоящего мира, как бы жизнь. Моя позиция иная: художественное произведение необходимо определить именно как тот мир, в котором полноценно живет человек<sup>3</sup>. Нужно снять модус подражания, иллюзии (как бы, вроде бы) и утверждать, что изображение действительности в художественном произведении, несмотря на заданность, преднамеренность, искусственность, в полной мере является созданием самостоятельной реальности, в которой выстраивается и разворачивается полноценный для восприятия, сознания и переживания художественный мир.

Характерная особенность художественной реальности — *текстовая обусловленность ее мира*; он удовлетворяет не только логике предметных отношений (логике построения событий), но и логике построения текста художественного произведения. Мир художественной реальности организован, упорядочен, разворачивается по законам условности жанра и т.п., и одновременно — это мир предметный, событийный, стоящий в одном ряду с обычным миром. «Задача заключается в том, — писал М. Бахтин, — чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, т.е. раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности.

<sup>2</sup> Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975. Стр. 63.

<sup>3</sup> Преодолевая аристотелевское понимание искусства, М.Хайдеггер пишет, что «художественное произведение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего» (Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 72). О том же, но несколько иначе пишет и Мираб Мамардашвили, говоря, что в лоне произведения рождается и художник и зритель. «В XX веке отчетливо поняли старую истину, что роман есть нечто такое, в лоне чего впервые рождается и автор этого текста как личность и как живой человек, а не предшествует как «злой» или «добрый» дядя своему посланию. В этом смысле и оказалось, что литература, в общем, — не внешняя «пришлепка» к жизни (развлекательная или поучительная) и что до текста не существует никакого послания, с которым писатель мог бы обратиться к читателям. А то, что он написал есть лоно, в котором он стал впервые действительным «Я», в том числе от чего-то освободился и прошел какой-то путь посредством текста. Мое свидетельство неизвестное мне самому — до книги» (Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения // Как я понимаю философию. М., 1990. С. 158). Другими словами, искусство — это не мимезис, а форма полноценной жизни.

<sup>1</sup> Там же. Стр. 64.

В сущности, всякий серьезный и глубокий самоотчет-исповедь, автобиография, чистая лирика и т.п. это делает... вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой смысловой потенциал, стать словом<sup>1</sup> (соответственно, «стать музыкой». — В.Р.).

Таким образом, хотя события в каждой реальности воспринимаются как естественные, происходящие как бы сами собой, помимо воли и желания человека, большинство из них построено человеком. Реальность — это не только особый мир, бытие, но и конструкция (смысловая, знаковая, текстовая), создаваемая активностью человека. Эта особенность всякой реальности — *одновременность построения и бытования, конструирования и претерпевания* — достаточно уникальна. Обычно сознание отмечает лишь естественную сторону всякой реальности: какие-то события, предметы, их изменение или смену, связывающие их отношения и т.п. Искусственная же сторона, даже в таких реальностях, как искусство, познание, игра, сознается лишь специалистами, и то не всегда (например, лишь искусствоведы выделяют для изучения тот факт, что мир событий, заданный в произведениях поэтического искусства, ритмически организован, тематизирован, интонационно и синтаксически упорядочен, разворачивается по законам композиции и т.п.).

Может показаться, что речь идет только о восприятии произведений искусства. Нет, указанная особенность имеет место и в других символических реальностях. Миры, данные человеку в обычном восприятии или, напротив, в сновидениях, также не просто существуют, бытуют в сознании, демонстрируя естественное протекание события, они одно временно создаются, порождаются работой человека. Человек не просто видит или слышит, не просто думает, но постоянно означает, структурирует данный ему предметный материал, вносит в него определенный порядок, логику, отношения, удерживает разворачивающийся мир, ограждает его от разрушения, от посторонних воздействий, планирует и ожидает дальнейшего развития событий. И все это в ситуации, когда он находится в самой реальности, сознает и переживает события, которые в ней естественно происходят. Следовательно, можно сделать вывод, что *естественные события реальности есть результат жизнедеятельности, то есть искусственного, конституирования*.

Но в высказываниях Бахтина можно усмотреть еще одну мысль: жизнь в искусстве — это не под-

ражание и не выражение другой, реальной жизни, а подлинная, настоящая жизнь, но только протекающая в форме художественного произведения (слова, мелодии, ритма и т.д.). Чтобы пояснить, рассмотрим один пример. Педагог проигрывает моей трехлетней дочери простенькую мажорную мелодию и говорит: «смотри, Вера, как весело скачет козлик». Но я вижу, что дочь ничего не понимает: она не видит в комнате козлика и не связывает проигрываемую мелодию с тем, что говорит педагог. Я задумываюсь: ну да, козлика она видела на даче, а тут ее обманывают, играя на пианино. Но педагог как будто не замечает недоумение ребенка, продолжая настаивать, что козлик весело скачет по травке. К своему удивлению, через пару недель, я замечаю, что моя Вера, слушая исполняемую педагогом мелодию, уже видит весело скачущего козлика и понимает, что мелодия веселая (мажорная). Вспоминаю, кстати, что несколько дней назад на даче показывал ей скачущего по траве козлика и еще сказал: «смотри Вера, как козлик скачет весело, там — там — там, невольно пропел я». Вспоминаю еще свои исследования визуального восприятия, где я утверждал, что человек может реализовать (актуализировать) опыт восприятия определенного предмета не только на материале этого предмета, но и на семиотическом материале (рисунка или мелодии), а также в период сновидения уже без всякого визуального материала<sup>2</sup>. Тогда понятно, что произошло. Вера знает, что если папа или педагог, ударяя по клавишам, говорят «смотри козлик весело скачет», то значит, должен быть и козлик и весело. Это достаточно сильное желание ребенка совпасть с взрослым, рано или поздно обуславливает то, что опыт восприятия и переживания козлика реализуется на материале музыкальной мелодии. В этот момент Вера начинает видеть и слышать в мелодии весело скачущего козлика, но, конечно, не совсем обычного, а, так сказать, «музыкального». Но от этого он не становится ненастоящим, просто есть обычный козлик на даче, а музыкальный козлик, в мелодии. При этом музыкальный козлик не является знаком или схемой обычного козлика (это как бы козлик другой породы), хотя для решения каких-то задач, например, представим, что педагог просит музыкально описать козлика на даче, музыкальный козлик может быть представлен как изображение обычного козлика.

Попробуем углубить понимание происходящего, т.е. процесса становления музыкальной реальности. Я и педагог помогли Вере соотносить звучащую мелодию и движение козлика. Вера стала не просто воспринимать подскоки последнего,

<sup>1</sup> Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст. 1974. М., 1975. Стр. 208.

<sup>2</sup> Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. 5. М., 2012.

а по сути, *организовала* их в соответствии с высотой звуков, их ритмом, метром. Уже здесь появляются контуры музыкального козлика, ведь обычный скачет не по подсказке музыки. Другой результат. За звуками Вера начинает видеть, точнее слышать, движение козлика, а потом и другие реалии: падение капель дождя, хлопанье ладошей в игре и прочие ассоциации, подсказанные взрослыми или открытые самостоятельно. Главное — *разные*, что заставляет понять: музыка не отдельные предметные ассоциации, а нечто другое, самостоятельное. Наша помощь не ограничивается сказанным: мы помогаем Вере, слушая одни мелодии, настроиться на определенное состояние (веселое) и сравнивать его с другим (грустным), если звучат другие мелодии. А Вера начинает ловить свои состояния: когда звучит музыка — интересно, приятно, весело или грустно, или страшно. Практика выслушивания музыки, занятия с педагогом (в том числе сольфеджио), рано или поздно помогают Вере уяснить, открыть, что есть музыка, что она исполняется, сочиняется, отличается от немусики, переживается, обладает притягательностью (красивая, интересная). То есть музыка уже полагается как реальность, отличающаяся от других реальностей.

Не будет преувеличением утверждать, что в ходе музыкального образования у Веры складывается новый слух (новый орган слышания), позволяющий читать музыкальный текст, актуализировать и проживать отдельные музыкальные события (предполагающие конкретные ассоциации, но не сводящиеся к ним), вообще жить, находиться в музыке, пока она звучит и активно выслушивается. Новый слух как способность войти в мир музыки и наслаждаться им, или пользоваться музыкой для разных целей (как условие общения, реализации личности и др.). Думаю, и остальные дети пройдут похожие этапы, хотя, конечно, многое зависит от предпосылок и художественного воспитания.

Наблюдения пока зывают, что у совсем маленьких детей нет четкой дифференциации сознания и жизнедеятельности на отдельные реальности, у них, так сказать, всего одна *прареальность*, где переплетаются и ценностно не различаются факты практической жизни, игры, сновидений, фантазии, рассказы взрослых, картины и т.п. В раннем детстве звуки, краски, моторные и пластические движения, рисунки, любой материал искусства воспринимаются точно также как люди, животные, вещи. Ситуация принципиально меняется в дальнейшем, когда в ходе воспитания и обучения взрослый соотносит для ребенка, связывает семиотические материалы искусства (слова, звуки, краски, движения) с определенными предметами и неотделимыми от них состояниями внутренней жизни (образами, чувствами, переживаниями, которые направлены

на эти предметы, вызваны ими). У ребенка возникает сильное желание понять взрослого, совпасть с ним в том, что тот слышит и видит. В результате с какого-то момента ребенок начинает в материале произведений искусства видеть (слышать) данные предметы, и скоро убеждается, что они не совсем такие, как обычно. При этом в его сознании вырабатывается специфическая для искусства двойственная установка (хотя звучание только звучание, но оно вызывает печаль или радость, хотя рисунок только след грифеля, слова только звуки, но это и человек, и животное, и небо, и солнце). По сути, это установка эстетическая в широком понимании. Например, мир и события в музыке самостоятельные, всамделишные, хотя и рукотворные, но похожи и на обычный мир вне музыки.

Важную роль в становлении реальности искусства играют *схемы*. Они позволяют не только разрешить стоящие перед ребенком проблемы (понять взрослого, увидеть и услышать то, что он), но и задают новую реальность (музыкального козлика, веселую мелодию), что является условием и нового поведения (с этого момента ребенок может жить событиями искусства, а позднее и сам создавать произведения искусства)<sup>1</sup>.

Знакомясь с произведением искусства, читатель не только узнает и понимает текст этого произведения, вникая в интонационные и фонетические связи, ритм, метр, синтаксис, смыслы, темы, драматургию, но воссоздает, творит полноценный мир (предметы, события). Эстетическое отношение позволяет войти в этот мир, почувствовать его реальность, полноценно жить в нем<sup>2</sup> и одновременно понимать его условность, искусственность, сделанность, причем это понимание не только не разрушает художественную реальность, но, наоборот, укрепляет ее, превращая условность художественных средств и языка в закономерность и порядок вещей и отношений художественного мира.

В акте речевого выражения и сообщения мир художественной реальности действительно конституируется в языке и через язык, как это утверждает

<sup>1</sup> О схемах см. Розин В.М. Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М., 2011.

<sup>2</sup> Сравни. Нужно, писал Бахтин, «войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески-определенный характер формы... при чтении и слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя, как высказывание другого... но я в известной степени делаю его собственным высказыванием о другом, усвою себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикуляцию... как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию... Я становлюсь активным в форме и формой занимаю ценностную позицию вне содержания — как познавательно-поэтической направленности» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 58-59).

Р. Якобсон и его последователи, но в актах переживания и проживания событий языковая реальность оказывается только элементом художественной реальности. Художественная реальность образуется не только с помощью художественного языка, хотя именно он вводит зрителя (читателя) в мир художественной реальности, но также на основе сознания и творения самого мира (его предметов, событий, ситуаций). Язык позволяет проникнуть в этот мир, задает его членения и связи, но останавливается на границе самой предметности, порождаемой в других процессах — опредмечивания, обнаружения событий, их осмысления и переживания. Рассмотрим для примера четверостишие Марины Цветаевой:

*Словно теплая слеза –  
Капля капает в глаза.  
Там, в небесной вышине,  
Кто-то плачет обо мне.*

Понятно, что в художественную реальность, заданную этим четверостишем, нас вводит язык. Но сами события этой реальности — образ ангела хранителя, богородицы или Христа, страдающих за нас — создаются не языком, а с опорой на выразительные средства и наши представления.

Итак, художник создает произведение, как мир событий, которые зритель проживает. При этом он должен изобрести такую художественную форму, так соединить свои выразительные средства, чтобы этот мир для зрителя воспринимался как совершенно естественный и органичный. Один из приемов — подтверждение событий художественной реальности. Необходимое условие проживания и подтверждения этих событий — как раз понимание условности мира художественной реальности (хотя, говорил Леонардо да Винчи, нам даны краски и плоскость, мы видим уходящие в даль поля и луга), умение определять жанр произведения, читать его текст, переживать и прочее. Одна реальность, как правило, противопоставляется другим, так художественная реальность сравнивается с научной, с реальностью сновидений, с обычной жизнью. Чтобы погрузиться в мир художественной реальности и прожить ее события, необходима специальная установка, но и чтобы выйти из реальности и перейти в другую тоже нужен акт переключения<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> О реальности и художественной реальности смотри более подробно работы автора. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. Второе. УРСС. М. 2004; Психология: наука и практика. Учебное пособие. ОМЕГА-Л. М., 2005; Психическая реальность, способности и здоровье человека. М., 2000; Семиотические исследования. М., 2001.

В мир художественной реальности человек попадает из обычного мира, и события художественной реальности он проживает как человек, обусловленный и сформированный в других реальностях (в быту, практике обычной жизни, в науке и прочее, у каждого свой шлейф прошлого и настоящего). Поэтому, несмотря на специальные установки (например, эстетические) и наличие художественного сознания, обязательным условием существования искусства выступает задание отношений между искусством и другими реальностями. Уже Аристотель в «Поэтике» характеризует это отношение, причем по-разному: как подражание, как требование органичности (объем, непреднамеренность, правдоподобие и прочее). И Альберти, но на новом уровне и для своей художественной практики, задает эти отношения, говоря о красоте, «истории», органичности и т.д.

Подведем некоторые итоги. Искусство — полноценная реальность, настоящая жизнь. Необходимыми предпосылками становления этой реальности выступают, с одной стороны, сформированные интерсубъективной ситуацией сильные желания индивида, с другой — процессы означения и схематизации, с третьей стороны, формирование эстетической установки. Но это только первый шаг, дальше в дело вступают личность и художественная культура. Однако разве реальности связаны сличностью? Безусловно, и вот в каком отношении.

Выше отмечалось, что совсем маленький ребенок практически не имеет разных реальностей, у него одна «прареальность». Он смешивает явь и сон (сновидение), тянется взять нарисованное яблоко. Не появляются разные реальности и у дошкольника, хотя он уже четко различает родителей и себя, сновидения и визуальные впечатления бодрствующей жизни, обычную деятельность и игру и т.д. Дошкольник много может сказать о самом себе и даже в определенной мере осознавать и оценивать свои желания и возможности.

Разные реальности начинают формироваться только с принятием младшим школьником требований к *самостоятельному поведению* и реальной необходимости в таком поведении в школьной и внешкольной жизни. В свою очередь, переход к самостоятельному поведению, влечет за собой важную антропологическую метаморфозу: начинает складываться *личность*, т.е. индивид, самостоятельно выстраивающий мир вне себя и себя как особый мир.

Если раньше родители и взрослые подсказывали ребенку, что делать в новой для него или необычной ситуации, как себя вести, что можно хотеть, а что нельзя, поддерживали ребенка в трудные моменты жизни, управляли им, то с появлением требований к самостоятельности подросток должен

сам себе подсказывать, разрешать или запрещать, поддерживать себя, направлять и т.п.

Необходимое условие выработки самостоятельного поведения — обнаружение, открытие подростком своего «Я», приписывание себе определенных качеств: я такой-то, я жил, буду жить, я видел себя во сне и т.д.<sup>1</sup> «Я» человека парадоксально: это тот, кто советует, направляет, управляет, поддерживает и тот, кому адресованы эти советы, управляющие воздействия, поддержка. Хотя содержание «образа себя», своего «Я», как правило, берется со стороны, при заимствовании внешних образцов, подростком оно рассматривается как присущее ему, как его способности, характер, желания. Подросток обычно не осознает искусственно-семиотический план своего поведения, для него все эти действия с «образом себя» переживаются как естественные, природные состояния, как события, которые он претерпевает.

Другое необходимое условие самостоятельно-го поведения — собственно формирование разных реальностей. Действительно, выработка самостоятельного поведения предполагает планирование и предвосхищение будущих действий и переживаний, смену одних способов деятельности и форм поведения на другие, причем подросток сам должен это сделать. Подобные планы и предвосхищения, смены и переключения сознания и поведения первоначально подсказываются и идут со стороны, от взрослого (здесь еще нет самостоятельного поведения). В теоретическом отношении их можно интерпретировать как «направляющие схемы»<sup>2</sup>. Но постепенно подросток сам научается строить схемы (я их называю «приватными»), задающие реальности, которые обеспечивают самостоятельное поведение. Именно с этого периода, когда заданные приватными схемами планы, предвосхищения и переключения становятся необходимыми условиями самостоятельного поведения, рассматриваются и осознаются человеком именно как разные условия, в которых он действует, подросток открывает для себя разные реальности.

Таким образом, реальности личности — это не только цепи событий, определяющих деятельность индивида и ее логику, но также *внешние и внутренние условия самостоятельного поведения*. Подчеркнем, открытие, формирование «Я» человека и формирование разных реальностей — две стороны одной монеты. По мере усложнения диф-

ференциации реальностей человека обогащается и дифференцируется его «Я», и наоборот. Но функции их различны: реальности характеризуют тот освоенный поведением мир, где человек строит самостоятельное поведение, а его «Я» задает основные ориентиры и линии развертывания этого поведения. Несколько упрощая, можно сказать, что реальности — это проекции самостоятельного поведения на внешний и внутренний мир, а «Я» — осмысление самостоятельного поведения в качестве субъекта.

Рассмотренный здесь путь формирования реальностей и их особенности могут быть использованы при объяснении того, каким образом из единой детской прареальности постепенно дифференцируются сферы *сновидений, игры, общения, размышления и обдумывания, сфера искусства* и ряд других, в каждой из которых образуются самостоятельные реальности. Формирование каждой такой сферы и ее реальностей предполагает не только разграничение событий и явлений жизни, разные к ним отношения и оценки (в игре — одни, в трудовой деятельности — другие, в общении — третьи и т.д.), но также усвоение (овладение) специфичной для каждой сферы «семиотики» (ядро ее составляют приватные схемы) и «логики жизни» (то, что допустимо в одной реальности часто запрещено в других, события каждой реальности имеют свою условность).

### **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, «МАТЕРИЯ» ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА**

Как уже отмечалось, художественная реальность создается, а не только проживается и воспринимается как естественно существующий художественный мир и события. Создается на основе специфической *семиотической материи* (звуки, слова, краски и пр.), *выразительных средств* (представления о мелодии, гармонии, ритме, темах, драматургии, форме-композиции и др., эти средства различаются для разных видов искусства) и *художественной формы*. На первый взгляд, кажется, что главное именно материя искусства. Например, в музыке звуковысотная последовательность (временность) и организация; отсюда тезис, что музыка временное искусство (что понимается совсем по-другому, чем у Хайдеггера). Развернутая аргументация этой точки зрения, пишет И. Малышев, «содержится в недавно опубликованной книге М. С. Кагана «Музыка в мире искусств». По мнению автора, музыка, безусловно, временное искусство, это «как бы само время, материализованное в звуковых структурах». Ее произведения реально существуют «как развертывающиеся во времени сонорные процессы, в которых движется и ее духовное

<sup>1</sup> Конечно, и раньше ребенок «якал», но это его «я» имело совсем другое содержание: я, а не другой, я – Петя, я тот, кто хочет, имеет что-то, спит, ест и прочее.

<sup>2</sup> Розин В.М. Семиотические исследования. М., 2001.; Розин В.М. Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. С. 133-141.

содержание. Музыкальное произведение живет во времени — оно рождается, течет и исчезает вместе с завершением исполнения». Этим музыка отличается от других — пространственных — видов искусства и от реальной действительности. Действительность существует и в пространстве, и во времени. Но «одна из важнейших способностей искусства — умение разделить пространство и время». Особенность музыки как раз и состоит в том, что она отделяет «хроно» от «топа», оперируя «освобожденными от пространственных характеристик динамическими структурами», — считает М. С. Каган».<sup>1</sup>

Но подумаем, что такое восприятие музыкального звука. Мы ведь слышим не раздражение слухового нерва, а музыкальный тон, тему, мелодию. Слуховой образ, целое возникает в результате встречи сонорной информации и актуализации сложившегося у нас «опыта слышания» (Гельмгольц). В свою очередь они формируются на основе многих составляющих: собственно живого слушания музыки, реализации знаний, осмысления.

Малышев полемизирует с позицией М. Кагана, показывая, что целое образует на музыкальная материя, а скорее выразительные средства, в рамках которых живет материя. Вот его рассуждение. «Вызывают сомнение, — пишет он, — прежде всего, два взаимосвязанных положения: во-первых, то, что онтологический анализ имеет своим предметом материальное бытие произведения искусства, и, во-вторых, что в музыке таковым является материальная звуковая форма произведения. Дело в том, что звук не материален. Звук — субъективное ощущение акустических колебаний воздушной среды. Именно эти колебания и есть объективная реальность, то есть материя. Однако форма музыкального произведения именно звуковая. И эстетическое воздействие на слушателя, и коммуникативную функцию — передачи духовного содержания — выполняют не сами по себе колебания воздушной среды, а их звуковой образ в сознании слушателя. Поэтому в предмет онтологического анализа должна быть включена субъективная (нематериальная) реальность существования звуковой формы музыкального произведения... Действительно, звуковые ощущения возникают и исчезают, звуковые впечатления следуют друг за другом, воплощая собой «чистую процессуальность», внепространственную временность. Однако музыкальная тема — это не последовательность звуков, а система интонаций. Если бы даже тема была простой суммой звуковых ощущений, и то бы она отличалась от их временной последовательно-

сти, так как предполагала бы сохранение отзвучавшего. Но как системная целостность тема не равна сумме составляющих ее интонаций — это с одной стороны. С другой же — и отдельная интонация приобретает свой окончательный смысл только в контексте целого, то есть темы. Поэтому тема как целое существует вне времени. Ее элементы — интонации сосуществуют, а не появляются и исчезают во времени. То же самое, и в еще большей степени справедливо в отношении формы музыкального произведения в целом. Причем, не только формы, но и содержания, то есть музыкального произведения в его целостности. Что есть, к примеру, «Четвертая симфония Чайковского»: только временная последовательность звуковых впечатлений или целостная звуковая конструкция и мировоззренческая концепция?!

Если последнее, то она существует вся одновременно. Таким образом, мы как будто приходим к выводам о нематериальности и вневременности существования музыкального произведения, то есть к положениям прямо противоположным тем, которые изложены в книге М. С. Кагана, и которые наиболее распространены в эстетике. На самом же деле, мы лишь зафиксировали уязвимость анализируемой концепции и можем констатировать нерешенность проблемы «хронотопа» музыки. Для положительного же ее решения следует подойти к ней более обстоятельно».<sup>2</sup>

В данном случае представления (понятия) темы, интонации, содержания, формы-композиции — это выразительные средства и именно они создают место и рамку для музыкальной звуковысотной материи. Ну а для самих выразительных средств, что является целым? Может быть личность? Читая, например, биография Гленна Гульда укрепляешься в этом предположении. «Гульд Гленн в результате скрупулезной работы над собой выработал в себе многие качества, которых у него в первых выступлениях не было: устойчивость темпоритма, единую пульсацию звуков и фраз, отказ от традиционной легатности и педальности, взяв под контроль каждый звук и каждую фразу. Он оседлал свои недостатки, превратив их в достоинства. То была школа собственного выстраивания и преодоления, попытка найти равновесие между эмоциональным и рациональным. Она ему удалась».<sup>3</sup> Продолжая этот дискурс, можно спросить про целое относительно личности. Ответ будет парадоксальным: целое для личности — это и сама личность, самостоятельно выстраивающая свою жизнь, и культура, «выстраивающая» личность.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Тина Гай Двойники: Рихтер – Гульд <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter/>

<sup>1</sup> Малышев И. Хронотоп музыкального произведения. <http://www.proza.ru/2010/03/09/1185>

Подводя итог, можно сказать, что *мы слышим не изолированные звуки, а музыкальные события в рамках музыкальной художественной реальности*, причем главным все же выступает не звуковой поток, а наши собственные структуры и установки. Скажем, слушая мелодию, мы проживаем (представляем) печаль или спокойное течение прозрачной воды, или медленное падение листьев. Не стоит думать, что структура звукокомплекса (потока) сходна со структурой указанных событий. Вообще, что общего между этими событиями, включая и звучащий поток? Событийно ничего. Но в нашем опыте встречалось переживание печали, когда одновременно мы смотрели на медленное течение воды или падающие листья. Вот это сложное событие мы и стараемся посадить на звучащий поток (сравни с тем, как ребенок сажает мелодию на движение козлика). Если это удастся, мы проживаем печаль (течение воды или листопад) в форме указанной музыкальной мелодии. Многое здесь зависит от человека: его воображения, опыта слышания, работы сознания. Сам по себе звуковой поток событийно ничего не выражает. Как же так, может спросить наш оппонент: а мажорные или минорные звукокомплексы, разве они не выразительны именно событийно? Но ведь существует мажоро-минор и миноро-мажор!

Тем не менее, я не хочу утверждать полную независимость событий от организованных звукокомплексов. Эта зависимость существует, но не в плане связи отдельных звукокомплексов с отдельными типами событий. Соотносятся между собой *системы и оппозиции*, причем *в рамках конкретной художественной культуры*. Так мажорные и минорные события, именно в их оппозиции, поддерживаются соответствующими звукокомплексами: у мажорного лада сначала идёт большая терция, затем малая. А у минорного наоборот: сначала малая терция, затем большая. У обоих ладов крайние звуки расположены друг от друга на расстоянии чистой квинты<sup>1</sup>. Понятно, что это просто две разные конструкции звукокомплексов, но эти конструкции позволили реализовать два различных музыкальных лада — мажорный и минорный, причем, принципиально, в их оппозиции. Другими словами, когда мы слышим веселую мелодию, то эту «веселость» опознаем только в сравнении с «печальностью». При этом кросс культурные исследования показывают, что веселость и печальность у разных народов понимается различно.

<sup>1</sup> Минорный лад состоит из семи ступеней (как и мажорный). И дальше всё по аналогии с мажором: тоника, субдоминанта и доминанта называются главными ступенями. Остальные ступени - побочные. Вводные звуки тяготеют к тонике (стремятся к разрешению).

Стоит учесть еще один момент. Одно дело *становление* музыки, другое — ее *функционирование*. В период становления идет своеобразная конкуренция разных звукокомплексов на предмет их использования в разных типах событий и наоборот. Кроме того, звукокомплексы и события как бы приспособляются друг другу (музыканты достраивают и перестраивают звукокомплексы, пока не находят оптимальные варианты). Например, при формировании классической музыки, как показывает В. Конен, для выражения скорби и горя формируются особые мелодические обороты (как правило, нисходящее мелодическое движение), аккорды, соответствующие минорному ладу, ритмическая поддержка мелодических оборотов (замедление и особая акцентуация ритма) и, наконец, прием остинатности (возвращение к одному и тому же мотиву). Весь этот музыкальный комплекс в контексте сопереживания героям оперы (когда, например, слушается ария) является сложным знаком, музыкальным выражением скорби или горя. Однако в контексте самопереживания, данный музыкальный комплекс с определенного момента начинает обеспечивать переживание слушателем собственной скорби или горя. В результате формируются, с одной стороны, особые психические феномены — *горе и скорбь, переживаемые в музыке*, с другой — фрагменты (монады) «чистой музыки», то есть определенный музыкальный комплекс, уже ничего не выражающий вне себя. В отличие от обычных горя и скорби, музыкальные горе и скорбь живут в художественной реальности (ее образует звучащая музыка и эстетические события, подчиняющиеся условности искусства), однако сила переживания и претерпевания от этого несколько не снижается, а часто даже усиливается. В то же время соответствующие фрагменты «чистой музыки» не имеют значений, зато имеют собственный энергетический заряд, самодвижение, собственную жизнь (психическую), то есть образуют самостоятельную реальность.

И все же стоит учитывать свойства музыкальной материи. Во-первых, известно, что звуки не только идут друг за другом, но и как бы накладываются одни на другие: мы при определенном исполнении слышим новый звук, на фоне предыдущего, еще не отзвучавшего полностью в нашем сознании. Здесь большую роль играют и музыкальные паузы. Именно это свойство создает материальную опору для временности музыки.

Во-вторых, если сравнивать с другими видами искусства, материя музыки имеет ряд особенностей.

- Звук как таковой не несет в себе лишних (мешающих) ассоциаций, как например, слово или тело человека, имеющие разные смыслы. Поэтому

можно предположить, что на звуки легче посадить художественные события.

• Звуковая материя поддается хорошей организации (звуковысотная организация, ритмическая, инструментальная и т.д.), чем и занимается человек, начиная с древнейших времен. А с формированием теории музыки эта организация строится с опорой на сложные знаковые системы и музыкальное мышление (науку).

• Музыка колоссально расширяет возможности и способности человека как вид техники. С помощью музыкальных инструментов, человек вырабатывает у себя новое «ухо» и может выслушивать события, невозможные вне этой техники<sup>1</sup>.

Особый случай составляют музыкальные интонации по Б. Асафьеву. Здесь большую роль играют социальные факторы. Мода на те или иные музыкальные произведения, многократное их исполнение (вальсы в городском саду, марши на вокзале, популярная музыка Чайковского или Шопена) приводят к тому, что намертво запоминаются не только определенные звукокомплексы, но и события (переживания) с ними связанные. На основе понятия интонации Б. Асафьев объясняет смену музыкальных событий и обеспечивающих их звукокомплексов<sup>2</sup>.

В данном случае естественно возникает и такой вопрос, а что такое выразительные средства? М. Бенюмов определяет их так: «Художественные средства — это предметно фиксированные формы осознания и организации музыкальной деятельности. Или иначе — это фрагменты деятельности «остановленные» и «замершие» в семиотическом пространстве музыкального языка. Художественное средство, подобно знаку, является семиотическим предметом. Но если знак указывает на свое значение, то средство — на свое назначение (функцию в системе), а также на свой способ употребления. Изучая средства, мы изучаем тем самым деятельность, углубляемся в самую ее сущность»<sup>3</sup>.

Я бы разъяснил это определение. Выразительные (художественные) средства представляют со-

бой схемы, с помощью которых теоретик искусства описывает для остальных участников художественной коммуникации (например, композитора, исполнителя, критика, слушателя, но по-разному для каждого<sup>4</sup>) складывающиеся в их опыте средства, позволяющие понимать и создавать художественную реальность. Именно в таких схемах эти средства окончательно конституируются и осознаются как выразительные (художественные). Поскольку они адресуются другим и трактуются как нормы художественной деятельности, выразительные средства могут быть отнесены *технологическому плану*. Стоит обратить внимание, что «останавливаются», а я бы сказал «конституируются», в выразительных средствах разные стороны и аспекты художественной деятельности в сфере осознания и изучения. Другими словами, **выразительные средства создаются в лоне прикладной науки (искусствознания и теорий искусства)**.

М. Бенюмов подчеркивает еще одну важную особенность выразительных средств, а именно их исторический характер. «Сферы композиторского и исполнительского творчества, — пишет он, — непрерывно изменяются исторически. Соответственно, «списки» исполнительских средств, применявшихся в различные эпохи, в различных стилях и жанрах, никогда полностью не совпадают. Приведем лишь один пример. В эпоху оцифрованного баса ведущими средствами исполнителя являлись орнаментика и фактура. Однако впоследствии эти средства утратили импровизационный характер и стали преимущественно композиторскими.»<sup>5</sup>

Если от выразительных средств перейти к музыке в целом, то стоит говорить не только об историческом изменении выразительных средств, но прежде всего о **развитии самой музыки, которое нужно понимать в культурологическом ключе**. В рамках такого подхода, нужно утверждать, что музыка становится как «новая музыка» в каждой новой культуре (античной, средневековой, Нового времени), проходит этапы развития внутри этих культур и претерпевает метаморфоз в последующих культурах. При этом в новой музыке ассимилируются все те элементы и структуры «старой музыки» (правда, подвергаясь существенному переосмыслению), которые сохраняют актуальность и продолжают работать. Теперь, что такое художественная форма в отличие от выразительных средств?

Если выразительные средства как технологические «инструменты» позволяют создавать, так

<sup>1</sup> Новый музыкальный слух вырабатывается и на основе музыкальных знаний, например, продвинутые музыковеды (таким, например, был Борис Асафьев) слышат в музыке тонику, доминанту, субдоминанту.

<sup>2</sup> «Новые люди, новое идейное устремление, иная «настроенность эмоций» — пишет Асафьев, — вызывает иные интонации или переосмысливают привычные... явление интонации объясняет причины жизнеспособности и нежизнеспособности музыкальных произведений. Объясняет и то значение, которое всегда было присуще музыкальному исполнительству как интонированию, выявлению музыки перед общественным сознанием» (Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 262, 357).

<sup>3</sup> Бенюмов М.И. Художественные средства музыканта-исполнителя: парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции. Красноярск, 2012. С. 5.

<sup>4</sup> Например, М.Бенюмов разводит композиторские и исполнительские средства музыки, анализируя одновременно их взаимосвязи (там же, с. 10-11).

<sup>5</sup> Там же. С. 13. Стоило бы еще отметить, что при этом выразительные средства стали другими, существенно изменились.

сказать, стандартные, характерные для времени и определенной художественной практики аспекты и структуры художественной реальности, то в художественной форме схватываются и конституируются уникальные, индивидуальные ее особенности<sup>1</sup>. Чтобы лучше понять наше утверждение, рассмотрим два кейса — выразительные средства, которые можно выявить в одном из стихотворений А. С. Пушкина, и прием построения художественной формы в пьесе «Играем... Шиллера» в постановке Р. Туминаса. Вот стихотворение Пушкина.

*На тихих берегах Москвы  
Церквей, венчанные крестами,  
Сияют ветхие главы  
Над монастырскими стенами.  
Кругом простерлись по холмам  
Вовек не рубленные рощи.  
Издавно почивают там  
Угодника святые мощи.*

В структуре текста этого прекрасного стихотворения можно усмотреть следующие особенности: равномерный, плавный ритм, рифмы по схеме аВаВ, разнообразные смысловые связи и объединения (святые, мощи, церковь, монастырь, угодник, крест, берег, холмы, рощи и т.п.), последовательную смену трех тем (вид Москвы, церквей, монастыря, созерцание природы, присутствие в ней святых мощей). Эти и подобные им характеристики лежат на поверхности, легко прочитываются практически любым читателем. Если дело этим и ограничивается (а такие случаи нередки), то перед читателем возникает реальность, сходная с той, которую мы описали, излагая последовательность трех тем, но упорядоченная равномерным и плавным ритмом и созвучиями зарифмованных окончаний строк (в Москве виднеются главы церквей, стены монастырей подчеркнуты крестами, среди холмов и роц покоятся святые мощи).

Но возможно и другое восприятие и переживание. Вчитаемся.

*На тихих берегах Москвы*

Уже первая строчка стихотворения открывает перед нами целый мир. Мы стоим на берегу, напротив Москвы. Слово «тихий» относит этот момент или к раннему утру, или к вечеру, или к старой, патриархальной Москве, которая нам знакома только по картинам и повестям художников и писателей XIX столетия.

<sup>1</sup> Существуют и другие определения художественной формы, но для нашей темы обсуждения сущности музыки важна именно данная трактовка.

*Церквей, венчанные крестами,  
Сияют ветхие главы  
Над монастырскими стенами.*

Открывшийся перед нами мир уточняется (подтверждается) и разворачивается дальше. Действительно, восприятие Москвы, особенно в XVIII, начале XIX столетия, неотделимо от вида церквей, их глав (Москва Златоглавая), и в самом деле речь идет о старой Москве (сейчас мы видим Москву иначе). Оказывается правдоподобным, что мы видим Москву ранним утром или вечером (заходящее солнце заставляет сиять кресты). Но звучит еще одна тема — главы церквей, венчанные крестами (ее многие, как показывают наблюдения, просто не замечают), она вводит нас в иной, божественный мир, — занебесный, мы проникаемся сознанием, что Москва — «Христова невеста», увенчанная церквями, крестами и монастырями, «святое место», на ней покоится, сияет благодать Божья, этот момент отчасти подчеркнут и словом «ветхие». Следовательно, начинаешь переживать противостояние и слияние двух миров — «горнего» и «дольнего», «поднебесного» и «занебесного». Москва переживает теперь несколько иначе: это золотой мост, связующий два мира, путь от земли к небу и от неба к земле.

Интересно, что вторая тема не просто открывает новый мир, но и подтверждает его (венцы накладывают на голову — отсюда возникают «главы» церквей; исключительно сильный визуальный образ — крест — это пересечение горизонтали с вертикалью, и оба направления подтверждаются: главы церквей устремлены вверх, а стены монастырей подчеркивают горизонталь, крест — символ божественной энергии, и он сияет и т.п.). Первое четверостишие заставляет в прямом смысле слова видеть, мы попадаем в мир, предельно визуализированный и потому подчеркнута чувственный, реальный (здесь, вероятно, Пушкин опирается на богатый визуальный опыт русского человека, практику посещения и переживания внутреннего убранства храмов, разглядывания многочисленных изображений церквей на картинах и гравюрах).

*Кругом простерлись на холмах  
вовек не рубленные рощи.*

Эта тема заставляет оглянуться кругом, шагнуть в более широкий мир, увидеть холмы, рощи, почувствовать пространство, простертое по холмам. Одновременно мы начинаем переживать противостояние города природе, замкнутого городского пространства, плотно заполненного зданиями, церквями и монастырями, открытому природному пространству уходящих вдаль полей

и холмов, не тронутых (не рубленых) человеком роц. Не рублены они, возможно, и потому, что святые.

*Издавна почивают там  
Угодника святые мощи.*

Последняя тема звучит как завершение и разрешение, она подтверждает, подкрепляет мир горний и дольний и одновременно уподобляет мир природы миру Москвы, они оба связуют горнее с дольным. Так, природа вокруг Москвы оказывается святым местом, где издавна почивают святые мощи. Москва не только сама — святой, Богом благословенный город, но и расположена в святом месте. Подтверждается и гипотеза, что роцки не рублены, потому что святые (вовек, издавна, святые мощи). Созвучие «почивают — сияют», смысловые связи (церкви, монастыри, венчанье-Божий угодник, святые мощи) и отчасти ритм — помогают свести первые две темы с двумя последующими, мир Москвы с миром природы. Слив, соединив последнюю тему с первой (святость Москвы со святостью природы), Пушкин пускает переживание читателя «по кругу», т.е. многократно укрепляет и разрешает исходно заданные реальность и напряжение.

Таким образом, в конце стихотворения сходятся все темы, и в рамках художественной реальности это становится разрешением всех переживаний и напряжений (святого града и природы, горнего и дольного).

Выскажем еще соображение о роли ритма и метра. Равномерный план и плавный ритм поддерживает реальность происходящих событий: кресты сияют, роцки простираются, мощи почивают — все эти события длятся во времени, и плавность их течения покоится на ритме. Ритм и метр стихотворения создают также гармонию звучания, пропорциональность, равновесность, что помогает реалистически ощутить и пережить гармонию Божественной святости и природы.

Анализ стихотворения показывает, что переживание произведений искусства предполагает оживление (актуализацию) опыта читателя (слушателя) (в данном случае это многочисленные ассоциации и образы) и структурирование. В результате возникает событийный ряд, особый мир, в который оказывается вовлеченным читатель. При этом события разворачиваются так, что заставляют читателя проникаться желаниями эстетического характера, которые, как, например, в ряде музыкальных произведений, удается тут же удовлетворить, но на смену реализованным желаниям приходят новые. Иногда же реализация эстетических желаний задерживается, лишь в конце произведения осуществляется соединение и разрешение всех тем.

Ясно, что здесь относится к выразительным средствам (представления поэта о ритме, метре, рифме, темах, композиции и пр.), сложнее охарактеризовать художественную форму. Ее образуют: художественные образы и сравнения, выбор слов и тем, логика построения художественной реальности.

В пьесе «Играем... Шиллера» есть такая сцена. Елизавета, которую блистательно играет Марина Неелова, должна принять трудное решение — послать на смерть свою сестру Марию Стюарт. Елизавета колеблется, но присутствующий здесь же ее советник настаивает на решении, апеллируя к высшей необходимости и ее ответственности перед лицом государства. Художественно эта сцена решена так: принимая мучительное решение, Неелова напряженно ходит по сцене, держа в руках поднос, на котором стоят бокалы, до самых краев наполненные водой; когда ей не удается не пролить бокал, советник тут же подливает воду, так что необходимость удерживать поднос в строго горизонтальном положении постоянно присутствует. Спрашивается, почему не позволить Нееловой сыграть эту сцену безо всяких ухищрений, демонстрируя одни переживания? А потому, что голые переживания нас давно уже не волнуют, мы их пережили в тысячах произведений живописи, театра и кино, причем часто в ситуациях куда более драматичных.

Однако когда мы видим, что Елизавета параллельно с принятием экзистенциального и фатального решения носит по сцене поднос с бокалами воды, которые она судорожно пытается не разлить, а ее советник, подливая воду, все время поддерживает это напряжение, то мы невольно начинаем разгадывать загадку, предложенную Туминасом: зачем этот поднос, что все это означает и т.д.? При этом вынуждены сопоставлять эквилибристику с подносом и странные действия советника с переживаниями Елизаветы, в частности, уяснением ей необходимости следовать своей миссии королевы. То есть мы начинаем видеть второе с помощью первого, и именно за счет их полного несовпадения перипетии с водой становятся новой художественной формой, позволяющей зрителю заново пережить (снова про-жить) то, что происходит с Елизаветой. Нетрудно заметить, что новая художественная реальность включает в себя как необходимый момент также чисто искусственный план. Мы переживает не только события, о которых пишет Шиллер, но и то, как все это сделано режиссером, как сыграно актерами. Необходимым условием является и наша работа по отгадыванию загадок, поставленных режиссером, но не как самоцель и для игры ради игры, а чтобы пройти в художественную реальность и полноценно про-жить ее события.

Конечно, новый рассмотренный здесь прием «опосредования одной формы другой» может быть описан именно как прием и адресован остальным театральным режиссерам; в этом случае на основе данного осмысления будет создано новое выразительное средство. Но до тех пор пока он существует как уникальное изобретение Туминаса, неотделимое от художественного текста произведения, это не выразительное средство, а новая художественная форма.

Задержимся еще на теме выразительных средств искусства. Если последние представляют собой технологические образования, то стоит обсудить трактовку искусства как техники. Здесь, как я отмечал, два артефакта: музыкальные инструменты и «техника создания» (сочинения, исполнения, понимания и переживания). Обычно и музыкальные инструменты и эта техника понимаются всего лишь как средства, помогающие создавать, исполнять и понимать музыку, но не определяющие ее природу. В оппозиции к этой точке зрения, можно сформулировать такое положение — музыкальные инструменты и техника создания художественной реальности — это «социально-музыкальное тело» художника (композитора, исполнителя, слушателя). «Социальное тело» (этот термин входит в обиход философии) нужно понимать как возможности и способности человека, конституируемые в технике и техникой (например, мы двигаемся в городе со скоростью транспортных средств, общаемся с помощью мобильной связи и Интернета, исполняем и слушаем музыку, используя музыкальные инструменты и т.д.). Музыкальное тело (музыкальный слух и способности) складывается в результате специализации человека и его телесности в музыке: он слышит с помощью музыкальных инструментов, которые усиливают звук, позволяют артикулировать и различать разные тембры, образуют звучащее пространство, организуют звучание в самых разных отношениях<sup>1</sup>. Но язык нас подводит, лучше

говорить «не с помощью техники», а «техника как преобразующая нашу телесность и способ жизни». Здесь, конечно, стоит пояснить различие понятий «тело» и «телесность».

Известно, что во всех телесно ориентированных практиках ставится и решается задача формирования техники: техники движения, слышания, исполнения, распределения энергии и прочее и прочее. Но стоит обратить внимание, что замысел здесь не технический (создание живого механизма или машины), а вполне гуманитарный. Нужно создать особую реальность, где бы достигались состояния, недостижимые вне этих телесных практик. Например, в карате техника позволяет мастеру голыми руками побеждать более сильного физически и даже вооруженного противника. В «свободных танцах» (традиция, идущая от Айседоры Дункан) техника погружает зрителя и соучастника танцевального действия в реальность музыки и мифологического времени, где перед ним являются прекрасные герои, проживаются символические события<sup>2</sup>. В классическом балете, художественной гимнастике, в свободном танце с помощью особых технических приемов достигается поразительный эффект полета человека; он не птица, но взлетает в воздух, зависает над землей, как бы парит над ней. Анализ телесных практик показывает, чтобы превратить себя в совершенную технику, необходимо заново открыть свое тело. По-новому научиться двигаться, слышать, дышать, распоряжаться своей энергией. Схватить (поймать) новые телесные ощущения, запомнить их, найти слова для их обозначения.

Говоря о теле, мы имеем в виду или естественно-научный взгляд (тело как биологический и физиологический организм), или эстетический, или, наконец, практический (обыденное понимание тела). В психологии рассматривается не само тело, а определенные изменения сознания, связанного с телом, например нарушение схемы, границ или ощущений тела. Категория телесности

<sup>1</sup> «Своя музыка, — пишет И. Вершинина, — живет и в голосе каждого музыкального инструмента. В ранних балетах композитора (речь идет об Игоре Стравинском. — В.Р.) занимала возможность театризации инструментальных тембров. Партитура Петрушки, например, буквально переполнена голосами тембров-персонажей, тембров-характеров, изображающих чувства, жесты и даже речь живых персонажей спектакля. Таковы кларнетные «стенаши Петрушки из 2-й картины» или шутливая «перебранка тромбонистов и тубы с гобоями (балагурство козы со свиньей) в сцене ряженых из финала балета». В то время, когда задумывалась «Хроника», композитора интересовали уже не «подражательные» способности инструментов, а их собственный «неподражаемый» голос. К примеру, кларнет в Трех пьесах для кларнета соло — это не тембр-характер, подобно кларнету в Петрушке, а своего рода «лирический герой», который обращается к слушателю на своем собственном «языке». Кларнет сам по себе, как и любой музыкальный инструмент или группа инструментов, «несет, — по

выражению Стравинского, — заряд эмоциональности», объективно присущий его выразительным средствам: звуковой палитре его тембра, связанной со звучанием разных регистров, типам музыкального движения, связанным в том числе с характером звукоизвлечения.

Музыкальная идея может быть подсказана композитору особенностями аппликатуры данного инструмента, как это происходило, по словам Стравинского, с ним самим во время сочинения Piano Rag-Music. «Особенно воодушевляло меня то, — вспоминал композитор, — что различные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами. Не следует презирать пальцы: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые иначе, может быть, остались бы нераскрытыми» (<http://lib.rus.ec/b/354987/read>).

<sup>2</sup> Свободный танец — другое лицо аутентизма // Московское действо. 100-летию первого выступления Айседоры Дункан в Москве посвящается. 29 июня — 14 июля 2005 года. М., 2005.

стала вводиться, с одной стороны, под влиянием культурологии и семиотики, где обнаружили, что в разных культурах тело понимается и ощущается по-разному, с другой стороны, в результате нового понимания понятий болезнь, боль, организм и др. (оказалось, что это не столько естественные состояния тела, сколько присваиваемые (формируемые) и переживаемые человеком культурные и ментальные концепции). Все эти исследования заставляют развести понятия тела и телесности, связав с последней процессы, понимаемые в культурно-семиотическом и психотехническом залоге. Телесность — это новообразование, конституированное поведением, то, без чего это поведение не могло бы состояться, это реализация определенной культурной и семиотической схемы (концепта), наконец, это именно телесность, т.е. модус и организация тела. Органы телесности могут в течение жизни рождаться и отмирать (в соответствии со сменой и жизнью психических структур и функций), пространственно они могут накладываться друг на друга и проникать друг в друга (например, рот как телесная основа для поцелуя, речи, питания и как элемент эстетического образа лица). У человека могут складываться (рождаться, жить и отмирать) и более крупные единицы телесности — тела, например «тело любви», «тело мышления», «тело общения», «тело летчика», «тело пианиста», «тело каратиста», «тело танцора» и т.д.

Таким образом, можно предположить, что художественная реальность формируется на основе двух типов техники: так сказать «семиотической» (ее представляют грамматики искусства и выразительные средства) и «инструментальной» (собственно инструменты). Их воздействие способствует формированию социальных тел и многократно усиливает эффекты искусства.

### ОСОБЕННОСТИ И КОНСТИТУИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Вернемся к теме временности музыки. Да, Малышев прав, указывая на невременный характер выразительных средств: как структуры музыкального языка и деятельности они, действительно, не разворачиваются во времени. Тем не менее, временность (процессуальность<sup>1</sup>) музыки, как уже отмечалось, нельзя игнорировать. «По убеждению Стравинского, — пишет И. Вершинина, — музыка более чем какое-либо другое искусство, способна предоставить слушателю возможность непосред-

ственного соприкосновения с субстанцией времени. Восприятие музыкального произведения слушателем — это всегда погружение и **пребывание** в объективном онтологическом времени, даже если слушатель находится во власти субъективного впечатления от изображенного композитором времени-процесса. **Время-пребывание**, в отличие от **времени-процесса**, может быть воспринято и осознано слушателем только в границах четко организованного звукового пространства, другими словами, «определенного построения», о чем говорит Стравинский. «Именно это построение, — утверждает он, — этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера, не имеющего ничего общего с нашими обычными ощущениями и реакциями на впечатления повседневной жизни». Речь в данном случае идет об **эмоции эстетического удовлетворения**, что, разумеется, присуще искусству вообще. Но нигде кроме музыки (разве что в архитектуре) это эстетическое удовлетворение не бывает так тесно и непосредственно связано с выстраиванием художественной формы»<sup>2</sup>.

То, что Стравинский называет «время-пребывание», с точки зрения учения о «психических реальностях», а также понятия временности, практически без изменений может быть понято как жизнь личности в двух ее указанных измерениях (в плане развития человека и перехода от одних его реальностей к другим, включая, естественно, проживание событий этих реальностей). Тогда естественно возникает следующий вопрос: какие проблемы, в том числе экзистенциальные (для серьезной музыки) проживает человек, слушая музыку, ведь жизнь чем то направляется, ведется? Но сначала одна иллюстрация, подготавливающая почву для дальнейшего движения мысли. Ольга Кондратьевна Попова, один из руководителей и инициаторов свободного танца (чаще называемого «музыкальным движением») в интервью вспоминает.

«Я была ребенком страшной психической отзвучивости. <...> Очень легко было дойти до чего угодно, потому что моя психика была очень чувствительна, ранима, и жизнь такая, что... Я очень долго думала, и все года эти, и предыдущие (девочки <ученицы> знают), я часто спрашивала себя: что музыкальное движение дало мне — поддержку? Или наоборот? И только сейчас я могу с абсолютной уверенностью сказать: если б не было музыкального движения, я могла бы дойти до любой степени психической болезни. Абсолютно точно. Что это такое? А это способность какие-то все нереализованные свои переживания, и может быть, эту жизнь

<sup>1</sup> Вспомним название классической работы Б.Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Стоит обратить внимание на диалектику: форма, как категория — не процесс, и в то же время, по Асафьеву, процесс.

<sup>2</sup> <http://lib.rus.ec/b/354987/read>

всю... вылить. Мне дается реальная возможность высказаться. Вылить, не в себе держать все это, не давить и переживать молча, а мне дается моторный путь в этой деятельности пережить... Ведь я опять повторяю: мы не замахиваемся, что я танцую точно Баха — да в жизни этого не будет! Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание. И в этот момент, видно, реализовываются такие состояния и такие настроения, которые иначе я бы имела у себя в душе навечно. И они бы меня постепенно убивали. То есть, видно, эта деятельность — это какой-то мощный прорыв и поток, который я из себя выпускаю. Сейчас я в этом убеждена глубоко. Это возможность жить. И возможность регулировать свои состояния»<sup>1</sup>.

На первый взгляд, может показаться, что Попову ведут уже сформировавшиеся желания и проблемы (как она говорит «нереализованные переживания»). Но что означают выражения «вылить» жизнь, «возможность» жить, при условии, что в начале своего творческого пути Ольга Кондратьева еще только нащупывала путь музыкального движения, должна была пройти его? Могла ли она, вступив на этот путь, осознавать, какие желания и переживания ею двигали? Вряд ли, поскольку, с одной стороны, двигающие ею желания и переживания менялись, а с другой — эти проблемы и желания обретали свою форму и существование именно в логике музыкального движения. Не должны ли мы предположить иное. Есть две категории проблем и желаний. Одни уже сложились и могут в определенных ситуациях быть заблокированы, поэтому психологи называют такие структуры нереализованными, и говорят, что они требуют реализации. Другие (например, как неосознаваемое у Юнга стремление разорвать с отцом и церковью), хотя уже и кристаллизовались в качестве напряженного поля, но еще не осознаны, поскольку еще не найден путь их решения и не проведена работа по осознанию и осмыслению этого пути. Лишь после того, как найдено решение таких проблем и желаний (назовем их «становящимися») и осуществлена работа по их осмыслению, можно осознать и сформулировать, что двигало человеком. Вот и с примером Юнга, лишь после того, как он осмыслил свою фантазию, кстати, в рамках мышления и художественного дискурса, он осознал, что им двигало желание разорвать с церковью и собственным отцом.

Я думаю, что Попова, рассказывая о себе, по сути, имела в виду обе категории проблем и желаний, как нереализованных, так и становящихся, но больше все же вторую категорию. Становящиеся

проблемы она разрешила на пути музыкального движения. Стоит обратить внимание на еще один момент, эстетический. Временность музыкального движения (как и вообще искусства) особая, открывающая для человека мир (реальность), где сбываются его мечты и желания, где ему интересно и хочется находиться. Когда мы восхищаемся и говорим, какая «прекрасная музыка» или «замечательный танец», то указываем именно на этот мир.

А моя Вера разрешила свою становящуюся проблему — услышать то, что слышал я и педагог, на пути вхождения в музыку, потом, надеюсь, мир музыки для нее тоже стал прекрасным. Если же взять большой исторический масштаб, то становящиеся проблемы новоевропейской личности, начиная с эпохи Возрождения, человек решал на путях построения классической музыки.

Особенности этой музыки в профессиональном плане неплохо описывает «функциональная теория». В этой теории две главные идеи. Первая, наличие в классической музыке структуры «тоника-доминанта-субдоминанта», объясняющей, почему возникают напряжения и разрешения. Вторая: действие указанной структуры и закономерности распространяются на все аккорды и уровни музыки.

Функциональная теория в музыке, как я показываю в своих исследованиях, по сути, играет ту же роль, что и концепция центральной перспективы в живописи. То есть эта теория может быть истолкована, с одной стороны, как построение схем, свернувших в своей структуре музыкальные переживания новоевропейской личности, а с другой — как задание новой музыкальной реальности, где действуют указанные напряжения и разрешения, с третьей стороны, как условие ее изучения и построения музыкальной формы, о чем и пишет Л. Мазель<sup>2</sup>. В свою очередь, музыкальные переживания, а точнее жизнь в музыке разрешала определенные проблемы становящейся новоевропейской личности.

Что собой представлял душевный мир становящейся личности Нового времени? Во-первых, формировался «образ себя», «Я», как источник жизни и принятия решений, складывались разные реальности, как условия самостоятельного поведения, определялись отношения к разным формам жизни (одни рассматривались как приятные, а другие — неприятные и опасные). Во-вторых, человек заново после Средних веков выстраивает во времени свою жизнь, уже не в плане спасения и прихода к Богу, а обычной жизни, завершающейся смертью (на что указывает Хайдеггер, говоря о конечности времени *Dasein*). В-третьих, он по-новому обустраивается

<sup>1</sup> Айламазян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. N 2.

<sup>2</sup> Розин В.М. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). М. 2011. С. 264-293.

и во внешнем мире. И во всех трех указанных планах, личность сталкивается с проблемами, которые можно истолковать как становящиеся. Последние возникают потому, что большинство действий человека еще не осознаны, а, следовательно, личность затрудняется в их реализации, но также и потому, что часто внешние условия или сознание самого человека блокируют эти действия, хотя они уже актуализированы в сознании и языке.

Действительно, например, если наши реальности еще не осознаны, поскольку только складываются, то мы путаемся в переходах из одной реальности в другую или сами невольно блокируем такие переходы. Если события внешнего мира понимаются нами как угрожающие или неопределенные (например, как в нашем столетии), то опять же возникают напряжения и проблемы. Если мы не узнаем себя в разные периоды своей жизни, поскольку существенно менялись, то возникают проблемы с нашей идентичностью.

Разрешались эти проблемы и в новоевропейском искусстве, и в мышлении (философии и науке), и, в том числе, в ходе построения классической музыки, где создавались условия для специфической сборки всех трех планов становящейся новоевропейской личности, а именно в плане временности, бытия разных ее реальностей и бытия в мире. В центре, как отмечалось, стоит образ «Я». Основными проблемами являются те, которые связаны: с кристаллизацией и реализацией желаний «Я», с переключением реальностей (то есть переходом из одной реальности в другую), с претерпеванием (реакциями на переходы и переживания событий реальности), с подтверждением или неподтверждением личности, с принятием или непринятием человеком событий «Я» (на их основе кристаллизуются эмоции с положительным или отрицательным знаком).

Классическая гармония вместе с мелодическими и ритмическими началами формировалась как такая музыкальная реальность, которая позволила разрешить указанные здесь становящиеся проблемы новоевропейской личности, одновременно по-новому конституируя и структурируя ее. Распределение «ролей» здесь, очевидно, было следующим. Гармония обеспечивала преимущественно общую структуру подтверждения личности и частично реализацию эстетических желаний (постоянное возвращение к вводному тону и тонике можно поставить в связь подтверждением Я, а также реализацией желаний). Мелодия, включающая отдельные музыкальные темы, задавала главным образом индивидуальный сценарий событий и претерпеваний, имевших место в «Я», а также связывала предыдущие события и претерпевания с последующими. Ритм выступал как энергетическая основа,

мотор изживания и поддерживал события в «Я», подготавливал их в энергетическом отношении.

Тут не должно быть иллюзий: я не постулирую установление однозначных связей между определенными структурами личности и определенными звуковыми комплексами. В этом бы случае все слышали и понимали музыку одинаково. В жизни, однако, наблюдается другая картина: все слышат, понимают и переживают музыку по-разному, хотя существуют характерные для времени и музыкальных аудиторий *общие закономерности музыкального восприятия и жизни*. В этом смысле невозможно сказать в принципе, поскольку все это индивидуально и случайно, как конкретно у отдельного человека разрешаются в музыке его проблемы, на какие конкретно звукокомплексы садятся его процессы и какие именно<sup>1</sup>. К тому же, что я постоянно подчеркиваю, все участвующие в таком становлении образования (личность, ее проблемы, способы их разрешения, звукокомплексы и пр.) меняются, адаптируясь друг к другу.

Но не индивидуально и не случайно в каком пространстве формируются все эти образования: его образуют *время, в котором живет человек, музыкальная культура и личность*. В частности, для периода становления классической музыки музыкальная культура уже была достаточно сложной, личность складывалась по указанным трем линиям, время, если сравнивать с предыдущими и последующими эпохами, воспринималось относительно оптимистично.

Большую роль в формировании общих закономерностей слышания, понимания и переживания музыки играют формы осознания музыки, музыкальные грамматики, музыкальное образование, наконец, отчасти и сам характер музыкальной жизни (концерты, музыкальная критика, тиражирование и продажа музыкальных произведений

<sup>1</sup> «Мы, – пишет Аида Айламазьян, – привели простейший пример, но даже на нем видно, как сложно возникают музыкальные смыслы и насколько уникален музыкальный язык каждого музыкального произведения. Интонационное, смысловое наполнение отдельных средств музыкальной выразительности (музыкального языка) рождается лишь в целостном музыкальном произведении и вырванные из контекста и определенной логики и структуры конкретного музыкального произведения средства музыкальной выразительности это смысловое наполнение теряют. Для того, чтобы эти смыслы выявить, должна быть произведена деятельность по сопоставлению различных музыкальных фрагментов и эпизодов, отдельных элементов музыкальной ткани и их составлению в одно целое. Она разворачивается не всегда линейно, смыслы могут приоткрываться поначалу лишь в отдельных фрагментах музыкального произведения, процесс может разворачиваться во времени при многократном прослушивании (иногда и годами)» (Айламазьян А. О механизмах музыкального переживания: опыт музыкального движения // Вопросы психологии №5, 2013. С. 35-43).

и прочее). Дело в том, что все эти образования (например, музыкальные теории или методики для сочинения или исполнения, критические статьи, комментарии для публики к исполняемым произведениям) предназначаются для других, для, так сказать, средних композиторов, исполнителей и слушателей, для массовой музыкальной аудитории.

Но музыкальная культура образуется из двух сфер: указанной области *массовой музыкальной культуры*, где действуют общие закономерности, и *живой музыкальной жизни*, где творят музыкальные гении (композиторы и исполнители) и уникально (можно сказать, тоже гениально) выслушиваются и проживаются слушателями музыкальные произведения.

Думаю, что не нужно специально доказывать тезис о том, что музыкальная культура меняется со временем, причем не только *развивается* в рамках «больших культур» (античной, средневековой, Возрождения, Нового времени), но и *обновляется* (становится как новообразование) при переходе от одной культуры к другой, а также внутри отдельной культуры, например, под влиянием смены интонаций или катастрофических событий (война и прочее). При этом естественно меняется и пространство, в котором формируются общие закономерности музыки: личность, художественные реальности, характер временности и переживаемые события эпохи.

Приведу в это связи одну из современных трактовок культуры и личности, разительно отличающихся от тех, на которых выросла классическая музыка. «Быть и стать самим собой — значит включить себя в сети обсуждения... Мультикультурализм, — пишет С. Бенхабиб, — слишком часто увязает в бесплодных попытках выделить один нарратив как наиболее существенный... Мультикультуралист сопротивляется восприятию культур как внутренне расщепленных и оспариваемых. Это переносится и на видение им личностей, которые рассматриваются затем как в равной мере унифицированные и гармоничные существа с особым культурным центром. Я же, напротив, считаю индивидуальность уникальным и хрупким достижением личности, полученным в результате сплетения воедино конфликтующих между собой нарративов и привязанностей в уникальной истории жизни... Трактовка культур как герметически запечатанных, подчиненных собственной внутренней логике данностей несостоятельна... Культурные оценки могут переходить от поколения к поколению только в результате творческого и живого участия и вновь обретаемой ими значимости»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эпоху. М., 2003. С. 17, 19, 43, 122.

Здесь культуру и человека приходится мыслить в понятиях идентичности и реальности, которые устанавливаются в процессе общения и диалога, причем каждый раз заново<sup>2</sup>. И не эту ли личность имеет в виду современная музыка, разрабатывающая и новую организацию звуковой материи, и новые выразительные средства, и новую эстетику? «Культура 2-й половины 20 в., — пишут Тамилла Джани-Заде и Валида Келли, — отмечена резким неприятием предшествующих стилевых тенденций. Двенадцатитоновая техника письма оставалась наиболее современной и основной для большинства композиторов-сериалистов 1940–1950-х гг. Знаменательной для 1950-х явилась реакция на серийную технику, выраженная в статье французского композитора и дирижера Пьера Булеза Шенберг мертв! (1952). Он, как и итальянский композитор Л. Берно, критикует создание музыки с помощью серий, поскольку способ этот «не имеет отношения к настоящей музыке». Музыкальное наследие композиторов 20 в. содержит массу противоположных явлений: неоромантизм и сонористика, сериализм и алеаторика, электронный конструктивизм и минимализм...

Новый метод сочинения музыки имел экспериментальный характер. Главной целью творчества стал поиск новых средств выразительности путем «освоения» того исходного материала, из которого могли «строиться» сами представления о «музыке»: в центре внимания композиторов оказался не интервал или ритм, а звук, его тембр, амплитуда, частота, продолжительность, а также шум, пауза...

С одной стороны, утверждалось, что основа музыки — дискурсивно-упорядоченное мышление. Поэтому приоритет получали музыкальные технологии, и «формальный порядок» распространяющийся «в глубину музыки, на уровень микроструктуры» (Булез). Новые рациональные методы музыкальной работы привлекли многих, кто был связан с математическим и физико-техническим образованием (Булез, Мильтон Бэббит, Пьер Шеффер, Янис Ксенакис — изобретатель собственного компьютера

<sup>2</sup> Сравни. «Просыпающийся человек устами Пруста задает себе вопрос: почему, просыпаясь, я это я, а не другой? Об этом, — говорит Мамардашвили, — стоит подумать». И дальше: «... мы начинаем понимать, что это мистическое ощущение есть, конечно, попытка человека вернуться и возобновить некое элементарное чувство жизни как чего-то, по определению, несделанного и незавершившегося... Так, мы считаем, что Христа распяли и его агония случилась. А мистическое ощущение — это ощущение себя присутствующим во всем мире, во всех событиях мира; они случаются тогда, когда я присутствую. И поэтому распятие Христа принадлежит человеческой истории в той мере, в какой оно есть длящееся или неслучившееся событие, внутри которого мы не должны спать. Это событие длится вечно» (Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М, 1995. С. 302).

для создания электронных композиций с программами сочинений на основе математических формул и физических законов). С другой стороны, увлеченный философией буддизма, американский композитор Джон Кейдж выдвинул эстетику «тишины в музыке» (книга Тишина, 1969), доказывая, что музыка не создается на бумаге, а «рождается из пустоты, из тишины», что «даже молчание является музыкой». Эта идея была им претворена в знаменитом беззвучном опусе, предписывающем музыканту перед началом игры на инструменте «молчать 4 минуты и 33 секунды» (4'33" tacet, 1952). «Молчаливая музыка» привела к созданию нового музыкального жанра — инструментального театра (в творчестве немецкого композитора Маурицио Кагеля (р. 1931), Штокхаузена, итальянского композитора Лючано Берлиози, р. 1925 и др.) ...

Многие композиторы обращаются к творчеству своих предшественников-классиков, не только в качестве музыкальных цитат, но в качестве музыкальной ссылки на сочинения Баха, Дебюсси, Берлиоза, Бетховена, Мусоргского, Стравинского, используя технику «монтажа» (в произведениях Кагеля) ...

Новые черты приобретает интерес композиторов к фольклору. Они не только перерабатывают собственный музыкальный фольклор, сколько все чаще обращаются к аутентичным музыкальным документам внеевропейских культур — этнической и религиозной музыке разных народов, широкий доступ к которой обеспечили достижения современной музыкальной этнографии (особенно, американской этномусикологии) и поездки композиторов в страны Африки и Азии, изучение ими «на местах» традиционных музыкальных практик (американцы — Филипп Гласс, Стив Райх, Терри Райли, француз Жан-Клод Элуа и др). В творчестве некоторых музыкантов современные техники письма успешно используются для выражения политических идей или философских, культурных пристрастий (оратория *Dies irae*. Памяти жертв Освенцима, 1967, Пендерецкого, вокально-электронная композиция *Не надо разминать Маркса*, 1968, итальянского композитора Луиджи Ноно, р.1924) ...

Интерес к зрелищности музыкально-концертных представлений, таких как «шоу», усиливается: привлекаются актеры, мимы, костюмы, световые и звуковые эффекты. Изменяются концертные условия исполнения музыки, когда музыкантов могут спускать в пещеру для достижения кругового резонанса, а слушателей располагать в подвесных креслах над пропастью. Строятся специальные концертные залы (Бетховенский зал в Бонне, 1970, зал *La Geod*, конструкция в пригороде Парижа в виде шара из зеркально отполированной стали 36 м. в диаметре). Открываются специальные электрон-

ные студии, оснащенные синтезаторами, которые становятся международными центрами обучения новой музыке (Центр Жоржа Помпиду в Париже) ... Создание самой музыки и создание текстов об этой музыке (работы Мессиана, многотомные публикации Штокхаузена, статьи Кейджа и др.) — характерная примета композиторского творчества в 20 в...

К концу 20 в. авангардизм исчерпывает себя, оказывая влияния на другие виды музыкальной культуры — на джаз, рок, киномузыку. Его итогом можно считать выработанное у современников новое представление о музыке и новое отношение к материалу, из которого она делается и который включает теперь самый широкий спектр всех известных исторических и географических стилей и инструментально-звуковых технологий. Будучи, как и высокое музыкальное искусство Европы, явлением элитарным, авангард теряется в культуре повседневности, которая торжествует по сей день. Свойственные ей новые музыкальные формы создания музыки с помощью компьютерных программ и высоких звуковых технологий порождают новый тип неакадемической музыкальной деятельности, доступной музыканту-любителю, осваивающему законы построения музыкального произведения вне стен традиционных музыкально-профессиональных институтов<sup>1</sup>.

Вернемся теперь в начало статьи и кратко ответим на поставленные там вопросы, хотя, по сути, мы именно на них и пытались отвечать. Музыка оказывает на нас сильное воздействие, поскольку она дает возможность разрешить наши собственные проблемы (становящиеся, экзистенциальные и нереализованные), позволяет тем самым возобновить и продолжить жизнь. Музыка не только звуки, но и музыкальная реальность и сложная музыкальная культура, наконец, достаточно сложная техника. Экстатическое воздействие от музыки мы переживаем тогда, когда в музыке удается прожить наши экзистенциальные проблемы. Хотя музыка исполняется и звучит вне нас (даже когда про себя напеваем что-то), она ощущается как звучащая внутри нашей души, что понятно, учитывая работу нашего сознания и психики. Именно мы этой работой, отвечая на наши проблемы, выстраиваем события музыкальной реальности и одновременно проживаем их. Музыка не язык, а символическая форма жизни, осуществляемая уникально каждой личностью. Музыка обладает закономерностями, в том числе языковыми, как музыкальная культура.

Тайну музыки можно расколдовать, если посмотреть на нее сквозь призму перечисленных

<sup>1</sup> Тамила Джани-Заде, Валида Келле Западноевропейская музыка. (<http://school-collection.iv-edu.ru/dlstore/5cd4876e-1c43-b264-df29-2281f8333f9c/1012101A.htm>).

здесь реалий, но эта тайна все же существует, поскольку воплощаются эти реалии в уникальном творчестве и работе композитора, исполнителя и слушателя<sup>1</sup>. И не только. Тайна серьезной музыки в чем-то еще, возможно, в своеобразной *духовности* и *трансцендентности*, на что мне указала Аида Айламазян, когда я ее познакомил с изложенными здесь идеями. И я вынужден был с ней согласиться, вспомнив также, что многие большие художники и музыканты, подчеркивали указанную духовность искусства, а также свою миссию (служение) ему. О музыке, наши замечательные композиторы и исполнители говорят не просто как о профессии или художественном творчестве, а как о некоей возвышенной сфере жизни, существующей где-то (и там, в трансцендентальном пространстве, и здесь), требующей служения и поклонения.

Еще Аида отмечала *психологизм* моего осмысления музыки; действительно, ведь у меня получается, что музыка, с одной стороны, выступает условием разрешения различных проблем личности (индивида), с другой — формирует саму эту личность в плане временности, событийности, возможности реализации. В тоже время, с точки зрения Аиды, тайна музыки не может быть объяснена в чисто психологическом плане: он необходим, но недостаточен. Психологический план должен быть дополнен каким-то другим, я его понял как план *духовно-феноменологический*. Продумывая замечания Аиды, я добавил еще несколько соображений.

В «Пире» и ряде других своих диалогах Платон впервые обсуждает то, что я бы отнес к духовно-феноменологической и трансцендентальной реальности. Один из главных персонажей «Пира»,

жрица Диотима, говорит, что любовь — это вынашивание духовных плодов, а душе положено вынашивать благо, прекрасное и бессмертие. Это, на мой взгляд, одна из первых концептуализаций духовно-феноменологического мира. Если учесть и другие платоновские диалоги, то такой мир можно охарактеризовать следующим образом. Духовно-феноменологический мир (реальность) представляет собой *путь* и *работу*, ориентированные не только и не столько на саму *личность* (что, безусловно, предполагается), сколько на *идеи* и *схемы* (блага, прекрасного, бессмертия, богов, неба, спасения и другие), а также на *социальное целое* (та же идея блага; как потом скажет Аристотель, что конечно прекрасно благо отдельного человека, но значительно важнее общее благо<sup>2</sup>). Духовно-феноменологическую реальность нельзя понимать как объект или устройство или как ставший мир, это именно путь и работа, образ жизни, ведущие к спасению (что позднее в культуре коррелирует со смыслом жизни), во многом связанные с ограничениями, на которые личность выходит и старается реализовать в своей жизни. Говоря, что душе положено вынашивать прекрасное, Платон указывает и такое важное условие спасения — как искусство в широком понимании. Потом, в средние века и дальше в новое время, мы видим различные концептуализации этого условия, начиная от концепции музыки как «подражания звучанию небесных сфер», заканчивая идеями Хайдеггера о том, что искусство — это дом бытия (в искусстве раскрывается, выявляется и удерживается «истина бытия»: «художественное произведение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего»<sup>3</sup>). О том же, но несколько иначе пишет и Миранд Мамардашвили, говоря, что в лоне произведения рождается и художник и зритель).

Однако если до античной культуры искусство не выделяется из общего синкретического целого духовной жизни, так, например, души архаические люди вызывали, создавая наскальные рисунки и примитивные скульптуры (в этом смысле архаический человек, возможно, понял бы Хайдеггера), то с работ Аристотеля искусство обособляется в самостоятельную реальность и сферу жизни. Наделяя

<sup>1</sup> Сравни с тем, что писал Борис Асафьев. «Самое трудное, но и самое высшее, чего надо достичь в этой работе над композиторским слухом: научиться слышать (воспринимать полным сознанием и напряженным вниманием) музыку в одновременном охватывании всех ее «компонентов», раскрывающихся слуху; но так, чтобы каждый миг звукодвижения осознать в его связи с предыдущим и последующим и тут же моментально определять, логична или алогична эта связь — определять непосредственным чутьем, не прибегая к техническому анализу. Такого рода постижение музыкального смысла знаменует высший этап в развитии внутреннего слуха и с формальным анализом не имеет ничего общего. Хорошее упражнение на путях к этому — играть для себя пьесы несколько непривычных форм, требуя от слуха ежесекундного осознания «логики развертывания звучащего потока», вернее, интонационного — смыслового — раскрытия музыки как живой речи. Очень трудно описать словами, о каком слуховом восприятии идет тут «повествование»; только музыкант, поднявшийся над чисто ремесленным или даже над узкопрофессиональным слышанием на поводу теоретических обусловленностей, может понять, как происходит указанный процесс глубоко осознанного восприятия музыки как смысла, без обращения к ее грамматике и синтаксису» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1971. С. 234-235).

<sup>2</sup> «Помимо всего прочего, — пишет Стагирит, — трудно выразить словами, сколько наслаждения в сознании того, что нечто принадлежит тебе, ведь свойственное каждому чувство любви к самому себе не случайно, но внедрено в нас природой <...> Желанно, разумеется, и благо одного человека, но прекраснее и божественнее благо народа и государства» (Аристотель. Политика // Соч. в 4 т. Т. 4. С. 410).

<sup>3</sup> Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 72.

искусство функцией «подражания» (мимезиса), а дальше «выражения», философ искусства и искусствовед разводят жизнь и искусство, причем сначала за счет потери связи последнего с духовно-феноменологической реальностью. Но тут же они пытаются эту связь воссоздать. Тонкие художники ее всегда чувствуют. Вот Марина Цветаева в замечательной статье «Искусство при свете совести» пишет.

«Робость художника перед вещью. Он забывает, что пишет не он. Слово мне Вячеслава Иванова — «Только начните! Уже с третьей страницы вы убедитесь, что никакой свободы нет», — то есть: окажусь во власти вещей, то есть во власти демона, то есть только покорным слугой<...> А доля воли во всем этом? О, огромная. Хотя бы не отчаиваться, когда ждешь у моря погоды<...> Моя воля и есть слух, не устать слушать, пока не услышишь, и не заносить ничего, чего не услышал»<sup>1</sup>

Однако думаю, что стихи пишут они оба — поэт и Поэзия вместе. Поэт выражает себя и сочиняет, но не как бог на душу положит, а следуя логике поэзии, развивая язык искусства. Поэзия сама писать и сочинять не может, она это делает посредством поэта. Другим словами симбиоз и синергия. Но ведь тогда, кое-что и от личности поэта зависит. Зависят проблемы, которые он обсуждает, отношение к событиям, которые им конструируются, сам характер переживаний, воплощенных в событиях художественной реальности. Но поскольку поэзия и её язык одновременно деиндивидуальны, постольку они от личности поэта не зависят. Интересно, что отношения Искусства и художника не всегда благостные, нередко — трагичные. Сравним Цветаеву с Борисом Пастернаком.

Жизнь Пастернака была почти идеальной в нравственном отношении, а жизнь Цветаевой, наоборот, достойна, если и не осуждения, то, во всяком случае, сожаления. Но поэзия обоих замечательная и гениальная. И вот теперь, мы обе поэзии воспринимаем сквозь призму жизни их авторов. Поэзия Пастернака, безусловно, выдержит это испытание, а вот Цветаевой — вопрос. Но думаю, и она выдержит, поскольку мятущаяся, интеллектуальная, двойственная личность и даже эгоистическая и безнравственная, к сожалению, становится в современной культуре все более массовой. Можно об этом сожалеть, можно ставить вопрос, что с этим делать, но нельзя отрицать, что еще долго подобное положение дел будет нашей реальностью, которую искусство должно выводить из небытия и осмыслять.

Интересно, как сама Цветаева обсуждает эту тему. С одной стороны, она вроде бы требует, чтобы

художник был нравственной личностью и не подчинялся бездумно стихии Искусства.

«Итак, произведение искусства — то же произведение природы, но долженствующее быть просвещенным светом разума и совести. Тогда оно добру служит, как служит добру ручей, крутящий мельничное колесо. Но сказать о всяком произведении искусства — благо, то же, что сказать о всяком ручье — польза. Когда польза, а когда и вред, и насколько чаще — вред!» «Может быть, мы бы второй частью «Мертвых Душ» и не соблазнились. Достоверно — им бы радовались. Но наша та бы радость им ничто перед нашей этой радостью Гоголю, который из любви к нашим живым душам свои Мертвые — сжег. На огне собственной совести». «Если мои вещи отрешают, просвещают, очищают — да, если обольщают — нет, и лучше бы мне камень повесили на шею»<sup>2</sup>.

С другой стороны, настаивает Цветаева, художник, особенно гений, находится за пределами нравственности, безропотно выполняя требования Искусства.

«Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть. Чтобы быть хорошим (не вводить в соблазн малых сих), искусству пришлось бы отказаться от доброй половины всего себя. Единственный способ искусству быть заведомо-хорошим — не быть. Оно кончится с жизнью планеты <...> «Исключение в пользу гения». Все наше отношение к искусству — исключение в пользу гения. Само искусство тот гений, в пользу которого мы исключаемся (выключаемся) из нравственного закона». «Состояние творчества есть состояние сновидения, когда ты вдруг, повинувшись неизвестной необходимости, поджигаешь дом или сталкиваешь с горы приятеля. Твой ли это поступок? Явно — твой (спишь, спишь ведь ты!). Твой — на полной свободе, поступок тебя без совести, тебя — природы». «Часто сравнивают поэта с ребенком по примете одной невинности. Я бы сравнила их по примете одной безответственности. Безответственность во всем, кроме игры»<sup>3</sup>.

А вот заключение, подтверждающее, что Поэзия для Цветаевой была главной, и она это прекрасно понимала.

«Посему, если хочешь служить Богу или людям, вообще хочешь служить, делать дело добра, поступай в Армию Спасения или еще куда-нибудь — и брось стихи<...> И зная это, в полном разуме и твердой памяти расписавшись в этом, в не менее

<sup>1</sup> <http://www.pergam-club.ru/book/6492>

<sup>2</sup> Цветаева М. Искусство при свете совести.

<sup>3</sup> Там же.

полном и не менее твердой утверждаю, что ни на какое другое дело своего не променяла бы. Зная большее, творю меньшее. Посему мне прощенья нет. Только с таких, как я, на Страшном суде совести и спросится. Но если есть Страшный суд слова — на нем я чиста»<sup>1</sup>.

Что можно понять из этих размышлений Цветаевой? В том числе то, что есть личности, которые живут сразу в двух мирах: искусства и духовного делания. Точнее художественное творчество они понимают и практикуют как духовный путь и наоборот, спасение для них — это жизнь искусством. Не исключение, а пожалуй, наиболее адекватный (сущностный) способ подобного мироощущения и жизни — музыка. И вот почему. Во-первых, ее материал (звукокомплексы), как отмечалось выше, свободен от сопутствующих мешающих ассоциаций и образов, поддается хорошей организации (превосходящей организацию в других видах искусства), поддерживается мощными инструментальными средствами. Во-вторых, музыка исторически основывается на хорошо развитой рефлексии и знании. Именно поэтому музыка органично работает на духовную и трансцендентальную реальность, а они, в свою очередь, на музыку. Что это означает для музыки? А то, что музыка *бытует и развивается не только в связи с психологическими проблемами личности художника и слушателя, но и в связи с деиндивидуальным социальным целым и духовной жизнью одновременно*. Музыка работает и на личность

(отсюда психологизм), и на социальное целое (музыкальный язык и грамматики, музыка как техника), и, что не менее существенно, *на духовный путь человека, на трансцендентальную реальность*. Как следствие, музыка развивается и как форма психологической жизни человека и как форма жизни социальной и духовной, но она никогда прямо не совпадает с указанными тремя реальностями (психологической, социальной и духовно-феноменологической). Это одно из обстоятельств, почему композиторы, исполнители и слушатели ощущают музыку как самостоятельную реальность, с собственными законами развития.

Настоящий художник не путает музыку с духовно-феноменологической реальностью, но всегда чувствует их связь и взаимообусловленность. Он не просто сочиняет, исполняет или слушает музыкальные произведения, а старается приобщиться к живому духовному потоку жизни, проявляющемуся в этих произведениях. Приобщиться — означает в тоже самое время и выявить, оформить этот поток. Не здесь ли лежит феномен поразительного воздействия музыки на человека. Именно тогда, когда художник (композитор, исполнитель, слушатель) идет сразу двумя путями — искусства и духовного делания, когда это ему удается, когда он может, хотя бы частично, передать свою удачу другим, именно в эти счастливые и не столь частые моменты достигается катарсис, о котором писал Аристотель. Таково мое осмысление феномена музыки, ее тайны и удивительного воздействия на человека.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Тамила Джани-Заде, Валида Келле Западноевропейская музыка. (<http://school-collection.iv-edu.ru/dlrstore/5cd4876e-1c43-b264-df29-2281f8333f9c/1012101A.htm>)
2. Стравинский И. Хроника моей жизни. М., 2005.
3. Свободный танец — другое лицо аутентизма // Московское действо. 100-летию первого выступления Айседоры Дункан в Москве посвящается. 29 июня — 14 июля 2005 года. М., 2005.
4. Прокофьев С. С.. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961.
5. Розин В. М. Феномен множественной личности. По материалам книги Даниела Киза «Множественные умы Билли Миллигана». М., 2008, 2012.
6. Розин В. М. Семиотические исследования. М., 2001.
7. Розин В. М. Психическая реальность, способности и здоровье человека. М., 2000.
8. Розин В. М. Психология: наука и практика. Учебное пособие. ОМЕГА-Л. М., 2005.
9. Розин Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М., 2011.
10. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. 5. М., 2012.
11. Розин В. М. Особенности дискурса и образцы исследования в гуманитарной науке. М., 2008
12. Розин В. М.. Размышления об архитектуре (диалог, инициированный Александром Раппапортом) // Культуры и искусства. 2013. N 5.
13. Розин В. М. Становление и теоретическое осмысление в культуре Нового времени классической музыки // Культуры и искусства. 2013. N 3.
14. Розин В. М. Генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). М., 2011.
15. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
16. Мелодия // Музыкальная энциклопедия — Opera, 2008 (<http://www.music-dic.ru/html-music-enc/g/1988.html>)

<sup>1</sup> Там же.

17. Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения // Как я понимаю философию. М., 1990.
18. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
19. Конен В. Театр и симфония. М., 1968.
20. Малышев И. Хронотоп музыкального произведения. <http://www.proza.ru/2010/03/09/1185>
21. Вершинина И. Комментарии к книге Игоря Стравинского Хроника моей жизни. <http://lib.rus.ec/b/354987/read>
22. Вольнов В. Феномен музыки. <http://www.v-volnov.narod.ru/SmallWorks/PhenomenonOfMusic.htm>
23. Бычков Ю. Н. Из истории учений о ладе и гармонии. Лекция по курсу «История музыкально-теоретических систем». М., 1993.
24. Бенюмов М. И. Художественные средства музыканта-исполнителя: парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции. Красноярск, 2012.
25. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
26. Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эпоху. М., 2003.
27. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
28. Бахтин М. М. К методологии литературоведения // Контекст. 1974. М., 1975.
29. Айламазян А. М., Ташкеева Е. И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. N 2.
30. Тина Гай Двойники: Рихтер — Гульд <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter>
31. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975.
32. Хайдеггер М. Вклады в дело философии. От события // N 1 (1) 2009.
33. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.
34. Шестаков В. Эстетическая философия Сьюзен Лангер. <http://philosophy.ru/library/langer/pril.html>
35. Шнитке А. Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. <http://lib.rus.ec/b/354987/read>
36. Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994.
37. Д. А. Журкова Музыка как фон повседневности: функции и особенности восприятия // Культура и искусство.—2011.—4.— С. 66–73.
38. С. Т. Губина Типологии музыкальных предпочтений: психологические типы бытийного и дефицитарного восприятия музыки // Психология и Психотехника.—2013.—5.— С. 433–439. DOI: 10.7256/2070–8955.2013.5.7304.