**Санкт-Петербургский государственный университет**
**Философский факультет**
**Кафедра культурологии**
**Кафедра философской антропологии**
**Центр современной философии и культуры (Центр «СОФИК»)**

# ПАРАДИГМА

*Философско-культурологический альманах*

**Издается с 2005 года**

**ВЫПУСК 15**

**Издательский Дом**
**Санкт-Петербургского государственного университета**
**2010**

ББК 71.0
П 18

**Главный редактор** *М. С. Уваров*
**Редакционная коллегия**: д-р филос. наук *Н. В. Голик*; д-р филос. наук *П. М. Колычев*; д-р филос. наук *Б. В. Марков*; д-р филос. наук *В. Н. Сагатовский*; д-р филос. наук *Е. Г. Соколов*; д-р филос. наук *Ю. Н. Солонин*; д-р филос. наук *Е. Д. Сурова*; канд. филос. наук *Е. Э. Дробышева* (отв. секретарь); д-р филос. наук *Н. Х. Орлова* (зам. гл. редактора)

*Печатается по постановлению*
*Редакционно-издательского совета*
*философского факультета*
*Санкт-Петербургского государственного университета*

**Парадигма:** Философско-культурологический альманах. Вып. 15/
П 18 Гл. ред. М. С. Уваров. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2010. 176 с.

ISSN 1818-734X

В очередном выпуске альманаха (вып. 14 вышел в 2010 г.) публикуются материалы по теории музыкального творчества. Основная часть статей основывается на докладах, прозвучавших в ходе Международной конференции «Архитектоника музыкального образа» (СПбГУ, 20 ноября 2009 года) в рамках очередных Дней Петербургской философии. В трех разделах представлены статьи по философии музыки, различным (экзистенциальным, социологическим, герменевтическим) аспектам музыкальной онтологии, а также по проблеме музыкального восприятия.

Выпуск предназначен для работников высшей школы, аспирантов, студентов, всех, кто интересуется актуальными проблемами современной философии и культуры.

ББК 71.0

© Авторский коллектив, 2010
© Философский факультет, 2010

ISSN 1818-734X

**Содержание**

**ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ**
***Богомолов А. Г.*** Музыка как бытие и функция.....4
***Кобзев Р. А.*** Синестезия в поэзии и музыке романтизма.....11
***Маковецкая М. В.*** Трансцендентальные
основания пространственнности музыкального образа.....20
***Симонова С. А.*** Феномен музыки с позиций
этико-эстетического синтеза.....29
***Мещерина Е. Г.*** Музыкальный космос Георгия Иванова.....35
***Тарнапольская Г. М.*** Музыкальное бытие и «меональные»
символы.....43
***Шугайло И. В.*** Музыка и визуальный ряд:
взаимопроекция и взаимодополнения.....52
***Петрусёва Н. А.*** От «осязания» к «постижению»
постсериальной музыки.....59
***Филиппов С. М.*** Слово – музыка: герменевтические
Трансформации.....68

**ЭМПИРЕИ**
***Горина И. В.*** Платон и Гераклит: о природе
мусического воспитания.....77
***Хмырова-Пруель И. Б.*** Мысли о высоком значении музыки.....85
***Фидровская М. Г.*** Темпоральность творения
и музыкальное чудо..... 92
***Юдина В. И.*** Звукомузыкальный образ места в его
художественных параллелях.....97
***Чащина С. В.*** Звук-саунд-сонор как основа
музыкальной архитектоники.....106
***Уваров М. С.*** Ницше и постмодернизм: инверсии
эстетического.....116
***Коленько С. Г.*** «Абсолютное искусство» певцов-кастратов.....126

**ОСОБЕННОЕ**
***Ходырев И. А. .*** Странность музыкального произведения.....134
***Шаймарданова Е. М. .*** Взаимосвязь экономических
и музыкальных аспектов культуры Нового Времени.....143
***Зайлалов И. И..*** Горловое пение как имитация музыкальных образов (на примере национальной культуры
башкирского и тувинского этносов)..... 148
***Лыгалов А. А..*** О социализации теории музыки, или
Другой взгляд на тональную и модальную системы.....152
***Адмакина Т. А. .*** К вопросу о генезисе музыкальной
Деятельности.....160
***Гаврюшина Л. К.*** Духовный стих в контексте русских
певческих традиций.....167

## ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

***А. Г. Богомолов***

### Музыка как бытие и функция

Музыка, или, лучше сказать, «звучащее»,[1] всегда определенным образом воздействовало на природу человека. Признание этого качества мы обнаруживаем в различных культурных традициях на протяжении многих веков. Влияние, которое «звучащее» оказывает на человеческую природу, всегда находилось в поле внимания культурного дискурса. В некоторых случаях, как, например, в Древней Греции и в Китае, этот вопрос оказывался предметом особых интеллектуальных усилий, оставшись зафиксированным в письменных источниках. Рассуждения о данном феномене включали не только описание, но и стремление разгадать его причину. Однако можно с достаточной долей уверенности сказать, что со времен античности[2] не было предложено ничего принципиально нового. Важно отметить, что при любом варианте решения в качестве исходного пункта берется само качество «звучащего», само свойство «звучащего», музыкального воздействия на человека. Обусловлено это спецификой формулировки вопроса, определяющей и пути решения. Такая постановка проблемы ведет к рассмотрению качественных характеристик феномена исходя из него самого, включая (или нет) активность самого субъекта как неотъемлемую часть общей схемы. Остановимся пока на этом пункте. Добавим, что в данном случае не столь существенно, как объясняется механизм этого воздействия: метафизическими ли постулатами или данными акустики, физиологии или психологии.

Обладая способностью так или иначе воздействовать на восприятие, эмоции воспринимающего субъекта, «звучащее» в культурном пространстве всегда выполняло определенные функции. Это и организация пространства/времени, и конституирование способа восприятия сопровождающих событий, и многое другое. Присутствие музыкального в культуре всегда

---

[1] Оговорка в данном случае принципиальна: не всегда звучащее в рамках культурной модели объект можно однозначно охарактеризовать как «музыкальный». Термин «музыка» оказывается часто недостаточным для обозначения тех звучащих событий, которые могут «осваиваться» в рамках различных культурных традиций.

[2] «Почему ритм и мелодия, будучи звуками, походят на этические свойства, а вкус нет, и даже краски и запахи? А потому что они суть движения, равно как и действия. Энергия же есть уже этическое, и создает этические свойства [этос], а вкус и краски не создают ничего вроде этого» (Цит. по: Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 172).

функционально. Едва ли можно найти исключающие этот пункт примеры. «Звучащее» всегда существует «для чего-то». Даже если постулировать способность к организации пространства и времени как независящую от функциональной роли, как имманентное качество организованной звучащей структуры, сам смысл «звучащего» всегда определяется целевым полаганием субъекта. Именно включение воспринимающего субъекта определяет функциональное значение музыкального. Этот прикладной характер музыкального можно обозначить выражением «музыка-как-функция». Как бы приземленно ни звучало это положение, введение его представляется вполне обоснованным в рамках широкого спектра культурных форм бытия музыки.

В культуре можно выделить две области, наиболее полно охватывающие все возможные варианты проявлений музыкального. Это прежде всего культовая сфера, ритуал и развлечение. Можно с большой степенью уверенности сказать, что ритуал, в самом широком понимании, является одной из наиболее фундаментальных сфер бытия человеческого существа и человеческого сообщества. Музыка как освоенный культурой звук, *sonus cultus*,[3] всегда играла в нем значительную роль. Не будет преувеличением сказать, что «музыка-как-функция» выступает в рамках ритуала в качестве одной из основных организующих сил. В силу своей динамической природы она организует сам процесс, охватывает процессуальную сторону ритуала. Функциональная роль «звучащего» в пространстве ритуала проступает со всей очевидностью.

Однако при размывании границ ритуала, что происходит в силу исторических трансформаций культурных моделей, внутри последних все большую значимость, культурную ценность приобретает развлекательное начало. В горизонте культурных событий функциональное значение музыки при этом не теряет своей актуальности. Меняется только вектор. В рамках ритуала функциональность определяется качеством организации пространства и времени, она не апеллирует к восприятию участника *напрямую*. Можно сказать, что в обряде целевая установка субъекта, ориентированная на автономное восприятие «звучащего», не играет существенной роли. В условиях культуры развлечения «функциональность» начинает все больше опираться именно на эту целевую установку субъекта: «Я слушаю эту музыку, чтобы расслабиться». Функциональный характер музыкального в

[3] Sonus cultus – дословно: «возделанный, обработанный звук», что можно проинтерпретировать как «звучащее, попавшее в сферу культурного делания». Музыкальная структура, взятая в отношении к своей основе – природному звуку.

общем смысле можно определить вопросом «Для чего?». Для чего нечто звучит? Этот вопрос можно ставить и тогда, когда мы говорим о ритуале, и тогда, когда рассуждаем о развлечении. Впрочем, понятно, что это несколько упрощенная схема с определенной долей условности.

Возникает вопрос: не является ли «музыка-как-функция» полностью самодостаточной величиной? Функциональная роль музыки, в той форме как она описана здесь, охватывает все возможные случаи ее употребления, вследствие чего она может быть интерпретирована как исчерпывающая характеристика. «Музыка-как-функция», можно сказать, есть единственная фундаментальная форма бытия музыкального в культуре, проявляющаяся в характере взаимодействия собственно материала (звука) и воспринимающего субъекта. Мы определили способность организовывать пространство и время и воздействие движений звука на движения человеческой души как имманентные свойства «звучащего». В таком случае, специфика взаимодействия связки «звучащее – слушатель» определяется самой природой звука.

Рассмотрим более внимательно следующий вопрос: если музыка звучит «для чего-то», то должно быть нечто, дающее «силу» самому процессу, силу воздействия. На первый взгляд, это «нечто» мы уже определили: это имманентное свойство самого звучащего к организации пространства и времени, выступающее в тесной связи с психологическими и физиологическими особенностями человеческой природы. Но оказывается, что данное решение вопроса не является исчерпывающим. Если речь идет о пространстве ритуала, музыка должна иметь причину своего присутствия, поскольку пространство-время ритуала, а также все, что совершается в этом континууме, подчиняются особым правилам, и в рамках его все происходящее имеет особый, сакральный смысл. Ритуал утверждает не только строгую последовательность действий, но и оперирует понятиями «должное», «правильное» в отношении различных своих составляющих. Все происходящее обладает сакральным смыслом, опирается на некоторые высшие основания, которые, собственно, и определяют, что должно тут быть и что быть не может. Возьмем в качестве примера христианский обряд. Церковная музыка, церковный хор, являющиеся непременными участниками храмового действия, в сознании верующего есть подобие хора ангелов, а богослужебное пение – это бесконечное приближение земного «звучащего» к ангельскому пению. В границах ритуала и в плане исполнения, равно как и в отношении самого присутствия, в полной мере действуют правила «что» и «как» (что исполняется и как). Отечественный композитор и мыслитель В. Мартынов обозначает

момент «преображения» музыкального следующим образом: «Подобно космосу, музыкальный звук перестает быть самодовлеющим, он как бы полностью утрачивает самостоятельное бытие и превращается в носителя молитвенного слова, обращенного к Богу».[4]

Имеет ли место в данном примере функциональная составляющая? Безусловно. Достаточно ли ее одной? Очевидно, нет. Можно ли объяснить необходимое исполнение церковных напевов во время службы, исходя из особого качества акустических свойств исполняемой последовательности звуков? Ведь если, как было сказано выше, «звучащее» уже само по себе активно воздействует на сознание и восприятие, то присутствие именно этого «звучащего» события здесь и сейчас должно определяться, условно говоря, наиболее сильным или наиболее «подходящим» эффектом именно этой последовательности звуков по сравнению с какой-либо иной. Совершенно очевидно, что в нашем примере и ответ будет отрицательным.

Что же тогда является критерием выбора? Почему что-то при определенных условиях и ситуациях звучит «убедительней», чем другое? Ответ попробуем найти в следующем утверждении: должен существовать некоторый факт, выступающий в качестве своего рода «легитимизирующей силы», которая в сознании аудитории утверждает именно вот это музыкальное присутствие как должное и истинное, а также определяет условия его воздействия на слушателя. Этот факт я обозначил «музыка-как-бытие». Очевидно, что он не должен быть непосредственно связан с самим качеством «звучащего», оказывающего воздействие на человеческую природу «в принципе». Что же может определять его существование? Его наличие определяется парадигмой культурного сознания, регулирующего вышеуказанную легитимность. Восприятие не ограничивается сознанием конечного индивида, оно определяется культурным сознанием той или иной эпохи. Если «музыка-как-функция» коррелирует со связкой вопросов «для чего?» и «как?», то «музыка-как-бытие» ориентирована на связку «что?» и «почему?». «Музыка-как-функция» есть реальное присутствие, она проявляется именно в процессе осуществления. Музыка как «чистое» звучание, не определяющаяся вопросом «для чего?», есть нечто вневременное, «музыка-как-бытие». «Музыку-как-бытие», таким образом, следует понимать как идеальный конструкт, это не есть *конкретно звучащее*.

[4] *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М., 2002. С. 61.

«Музыка-как-бытие» реализует одну фундаментальную задачу: обоснования «правильной», должной музыки[5] в границах, заданных культурным полем. В чем выражается эта «правильность»? На внешнем уровне – в наборе технических методов сочинения и исполнения. Однако здесь важен и внутренний уровень, формулирующий соответствие между музыкальным материалом и фундаментальными мировоззренческими установками. В силу этого «музыка-как-бытие» определяет и оценку «звучащего» воспринимающим субъектом. Без этой базы сфера музыкального теряет силу, легитимность в рамках заданных условий. В каком виде существует «музыка-как-бытие»? Предлагаю обозначить это термином «бытийная модель». Основанием для этого может стать то, что «музыка-как-бытие» есть совокупность представлений, идей, не всегда ограниченных собственно областью музыкального, областью звучащего. В уже цитированной работе «Конец времени композиторов» В. Мартынов придерживается похожей точки зрения.[6] Наличие в культуре бытийной модели музыкального всегда органично вписывалось в круг вопрошаний о мире, об окружающей действительности. Будучи тесно связанной с традицией европейского рационализма, берущего начало еще в античности, сфера музыкального давала частный ответ на общий вопрос о том, что есть окружающая действительность и на каких принципах она существует.

Создание и существование бытийных моделей музыкального не ограничивались рамками культа. Если рассмотреть историю музыкальной культуры Западной Европы (включая сюда античные культуры Древней Греции и Рима), то можно выделить, по крайней мере, еще две модели, отличные от христианской. В античной Греции такая модель сформировалась на базе пифагорейского учения о числовых пропорциях. Еще одна, пожалуй последняя, фундаментальная теоретическая конструкция была сформулирована в теории Жан-Филиппа Рамо в первой половине XVIII в.

Далее закономерно задать вопрос: как соотносятся эти две выделенные «формы существования» музыкального? Сопоставлять их не совсем правомерно, ибо их осуществление происходит на разных уровнях: реальном и идеальном. Приоритет одной формы над другой определить также вряд ли возможно по тем же основаниям. Но можно предположить, что, сосуществуя здесь и

---

[5] Отсутствие устоявшейся терминологии приводит к тому, что приходится подыскивать слова, более или менее подходящие по смыслу. Так, например, употребленный тут термин «легитимный» и его производные кажутся нам вполне уместными.

[6] *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М., 2002. С. 61–62.

сейчас, они могут дополнять эффект друг друга. Попробуем это проиллюстрировать.

В первой четверти XX в. кризис музыкальных выразительных средств, сформировавшихся во второй половине XVIII в., дошел до точки слома традиций. Причины кризиса, правда в ракурсе лишь одной новой модели – нововенской школы, очень удачно, на мой взгляд, описал А. Веберн в своих работах «Путь к новой музыке» и «Путь к композиции на основе двенадцати тонов». Войдя в эпоху кризиса, линия музыкальной опусной традиции так до сих пор и не вышла из него. Кризис «классической» музыки берет начало в разрушении бытийной модели, а иллюзия того, что высокая музыка «умерла», исходит из того факта, что культурное сознание не может снова обрести «почву под ногами», т. е. нащупать те принципы, на которых может быть выстроена новая бытийная модель музыкального. Именно в поиске основания лежит путь выхода из кризиса, ибо кризис – это потеря оснований. В музыкальной теории и композиции в качестве основания служит фиксация общих принципов композиции. Таким образом, получается, что основания – это границы, выход за которые приводит не к освобождению от ограничений, а к потере ориентации творческого импульса, что наглядно демонстрирует современная культура. Очевидно, что современная культурная среда не создала общезначимых оснований, не создала новую модель.[7] Одной из предложенных альтернатив была концепция композиции на основе двенадцати тонов, затем – сериальная техника. Однако, получив некоторое распространение, эта модель не стала общезначимой.

На фоне этого в творчестве композиторов авангарда нередки случаи создания искусственных условий исполнения произведений. Набор установок – как и где должен звучать тот или иной музыкальный объект – в терминах данной статьи есть, по сути, микробытийная структура, в границах которой только и существует данное произведение. Эти модели могут целиком создаваться самим композитором или же заимствовать основные принципы из областей точных наук (стохастическая композиция Я. Ксенакиса). Таким образом, новая музыкальная парадигма требует от субъекта уже не слушания (задающегося вопросом «как это звучит?»), а слышания (ставящего вопрос «что звучит?»). Естественно, для слушателя такая ситуация создает массу проблем – адекватно воспринять звучащее можно, только осознавая его композиционную модель. Помимо этого, «звучащая» сторона авангардных произведений принципиально негуманистична. Можно

[7] Речь, прежде всего, идет о музыке, однако схожая ситуация имеет место и в изобразительном искусстве.

дискутировать о причинах, но одним из фактов является, на мой взгляд, нарочитое отторжение перцептивного комфорта. Это можно оценивать как особый инструмент устранения элемента удобного слушания, когда ориентированный на комфорт восприятия слушатель (ведь музыка должна доставлять удовольствие!) лишается привычных опор. То, что он слышит, не есть в его понимании музыка. Собственно говоря, в некотором смысле так оно и есть. Форсированный акцент на структурных элементах, стремление проявить само бытие за внешним слоем непосредственно звучащего приводят к демонстрации материала композиции и процесса его трансформации. Таким образом, перцептивное неудобство надо рассматривать как указание не на творческую несостоятельность (не умеют сочинять как раньше), а на неотъемлемую часть самого осуществления, т. е. исполнения, музыкального произведения. Еще один немаловажный момент: зачастую условия, поставленные композитором, невозможно в точности воспроизвести при следующем исполнении. Последняя особенность влечет за собой довольно важное, на мой взгляд, следствие – такое произведение невозможно записать, сохранив при этом саму авторскую идею. Но зачем композитор идет на это? Зачем создавать произведение, столь сильно зависящее от уникальных авторских условий? Разумеется, у каждого композитора есть свои соображения о том, что мы должны «услышать», однако попробуем вывести общие моменты.

В действительности каждая композиционная модель современного музыкального проекта представляет собой нечто большее, чем просто набор правил и условий исполнения. Она есть пространство существования музыкального объекта. Фактически композитор, не имея опоры, вынужден сам создавать для своего произведения бытийную модель. Вне ее «звучащее» становится набором последовательностей частот, относительно которого вполне обоснованно можно сказать «И я так могу!» По сути, современная музыкальная культура работает ни с чем иным, как с бытийной структурой. В центре внимания – само становление. Этим я объясняю и нарочитый перцептивный дискомфорт, и важный момент неповторимости исполнения. Получается: существование бытийной модели необходимо. Ее отсутствие, однако, не означает «конца искусства». Фактически тотальное отсутствие невозможно, просто оно заменяется дискретными культурными парадигмами, внутри которых формируются свои собственные установки.

Яркий пример этому – музыкальные явления, получившие широкую популярность в XX в. Прошлый век породил еще один пласт музыкальной культуры, требующий внимания исследователей. Это развивающийся примерно с середины XX в.

уровень не-академической opus-музыки. Сюда можно отнести эстрадную музыку, культуры джаза, рока и неимоверное количество его вариаций, популярная музыка наконец. Характерной чертой этого пласта является опора на идеологическую базу социальных групп более чем на собственно музыкальную составляющую. Иными словами, «сила убеждения» лежит в сфере ожиданий определенных социальных групп, среди которых существенное место занимают различные молодежные культуры. Несмотря на то, что на этом уровне невозможно выделить общезначимые модели, здесь работают свои, локальные. Однако если какая-либо вновь появившаяся разновидность музыки перестает питаться энергией продуцирующего ее социального контекста, она быстро теряет «актуальность». Современная перцептивная толерантность включает в потенциальный круг восприятия музыку различных моделей. Мы слушаем восточные напевы наравне с григорианскими хоралами, реставрируем античную музыку и ходим на концерты симфонической музыки и т. д. В большинстве своем нам не важно, в каких культурных условиях и для чего создавался тот или иной музыкальный объект. И при всем при этом не испытываем никакого неудобства. Да и зачем, собственно, задаваться такими вопросами, если, например, мы слушаем mp-3 плеер по дороге с работы или учебы? Значит ли это, что бытийные модели суть вторичные надстройки над конкретно «звучащим»? Или все это – специфическая черта современности, растворившей в своей всеохватности область ритуала?

***Р. А. Кобзев***

**Синестезия в поэзии и музыке романтизма**

В XIX в. возникло такое культурно-духовное явление, как романтизм. Романтики считали, что искусство, художественная деятельность человека, эстетические сферы имеют решающее значение в духовной культуре. Подлинный мир человека – это мир, который им пережит, прочувствован. Здесь необыкновенно велика роль поэтического гения, который выступает своеобразным пророком, учителем, просвещающим и одухотворяющим простых людей. Через чувство формируется отношение романтика не только к миру, но и к другому человеку, другой личности. Для романтика понять кого-либо – значит внутренне переместиться в чужую жизнь, чужое состояние. Таким образом, другой человек как бы оживает, раскрывается в своей подлинной сущности. Жизнь без чувства для романтиков – это мертвая, «сухая» жизнь не людей, а, по существу, марионеток. В ней нет любви, т. е. всей полноты

связей между человеком и человеком, человеком и природой, одухотворенным «живым» космосом, человеком и обществом.[8]

Восприятие художественных произведений позволяет человеку быть плодотворным, осознавать свои силы, ощущать себя истинным творцом собственной жизни, познавать свои глубинные стороны. Искусство как нельзя лучше и ярче демонстрирует внутренний мир человека, и язык символов в этом мире далеко не последний. Сколько существует художественных стилей, а если быть более точным, сколько существует людей искусства, столько образов и миров, среди которых можно найти свой и близкий к нему.

Принято считать, что каждый цвет обладает своей собственной психологической характеристикой и вследствие этого определенным эффектом. В настоящее время общепризнанно, что так называемые холодные и мягкие цвета имеют успокаивающее воздействие, а «теплые», живые и яркие – стимулирующее или возбуждающее. Считается, что определенные оттенки синего имеют успокаивающий, гармонизирующий эффект, светло-зеленый восстанавливает силы, красный и ярко-желтый стимулируют, а розовый цвет ассоциируется с безмятежностью.

Связь, ассоциированность цвета и звука издревле привлекают к себе внимание философов и поэтов, психологов и лингвистов, а в современном мире – и специалистов по массовой коммуникации, рекламистов и маркетологов. Откуда возникает ощущение, что звук «а» – «красный»? Свойственно ли оно всем? Или большинству? Или оно полностью индивидуально, и для другого человека «а» окрашен совсем в другой цвет? Можно ли использовать такие связи в массовой коммуникации? Вначале это были просто интуиции одаренных, затем они сменились попытками объяснения и экспериментального установления фактов. Единого понимания сути этого явления нет до сих пор, однако некоторые факты в науке накоплены.

В современной научной литературе широко распространилось мнение о том, что синестезия «по психологической своей природе – ассоциация». Напомним, что в психологии ассоциацией называется связь между двумя или более психическими явлениями, при которой возникновение одного из них обусловливает актуализацию другого. При этом в качестве психофизиологической основы ассоциации определяется условный рефлекс.[9] Между тем через понятие «ассоциация» часто пытаются описать психологические явления, которые с научной точки зрения принципиально не могут быть объяснены с помощью категориального аппарата

[8] См. об этом: *Галеев Б.* Содружество чувств и синтез искусств. М.: Знание, 1982.

[9] См.: *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001.

ассоцианизма, например творческое воображение и продуктивное мышление. То есть если быть последовательным в применении ассоциативного подхода к объяснению феномена синестезии, то синестетические творческие решения художника суть условно-рефлекторные акты.

С. Л. Рубинштейн, К. А. Абульханова, А. В. Брушлинский и другие придерживались личностного (субъектно-деятельностного) подхода к пониманию механизмов регуляции психических процессов состояний и свойств, в соответствии с которым высшие уровни личностной организации (сознание, способности, направленность) выступают как ведущие по отношению к системе психических процессов, состояний и свойств. Поэтому, в отличие от ассоцианистского подхода к пониманию синестезии, мы полагаем, что синестетические способности являются субъектно-личностным феноменом, т. е. они формируются и осуществляются как целостный, личностный творческий акт. При этом мы различаем понятия «синестезия» и «синестетические способности». Если синестезия суть частный сенсорный или мнемический процесс, то синестетические способности – феномен целостной личности. Здесь мы придерживаемся принятого в отечественной психологии определения синестезии как явления, «состоящего в том, что какой-либо раздражитель, действуя на соответствующий орган чувств, помимо воли субъекта вызывает не только ощущение, специфичное для данного органа чувств, но одновременно еще и добавочное ощущение или представление, характерное для другого органа чувств».[10] Напротив, синестетические способности определяются нами как способности субъекта осознанно или неосознанно осуществлять координацию комплементарных межчувственных психических явлений. Эти способности, как личностные образования, могут быть развиты в онтогенезе.

Как бы то ни было, термин «синестезия» вошел в научный обиход лет сто назад и сегодня весьма популярен в психологии, в теории искусства, в эстетике, хотя до сих пор нет единообразия даже в определении предметных границ самого этого понятия и, соответственно, в его дефинициях. Кроме того, синестезией называют, как мы видели, прежде всего, межчувственные связи в психике, этот же термин используется для определения результатов их проявлений в конкретных областях искусства: поэтические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами; цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой; и даже взаимодействия между искусствами (зрительными и слуховыми). Так, к литературной синестезии относят выражения

[10] *Галеев Б.* Содружество чувств и синтез искусств. С. 356.

типа «Флейты звук зорево-голубой» (К. Бальмонт), к живописной – картины М.-К. Чюрлёниса и В. Кандинского, к музыкальной – произведения К. Дебюсси и Н. А. Римского-Корсакова, подразумевая при этом существование особых «синестетических» жанров (программная музыка, музыкальная живопись) и даже видов искусства (светомузыка, абстрактный фильм). Избежать издержек подобной терминологической размытости, конечно, можно прежде всего корректностью дисциплинарного подхода, оговаривая в каждом исследовательском случае, что имеется в виду под этим словом (предмет психологии, или лингвистики, поэтики, либо музыкознания, искусствознания, эстетики). Более того, следует предполагать возможную обусловленность всех этих пониманий слова «синестезия» базовым, психологическим явлением (межчувственная связь в психике). Все это, конечно, более или менее очевидно в методологическом и в чисто логическом плане.

Сама теория искусства, как известно, уже давно отказалась от односторонних механистических, физиологических, психологических, психоаналитических, а тем более мистических либо агностических объяснений его природы. Никто сейчас не примет всерьез попытки объяснить законы красоты именно и только через числовые пропорции либо элементарные психофизиологические закономерности позитивистского толка. Никто не согласится с наивными трактовками художественного творчества как «гениального помешательства» либо благотворного способа канализации пресловутого «либидо». А в отношении синестезии, как уже отмечалось, до сих пор, причем не только в популярной литературе, но и на уровне диссертаций и энциклопедических, академических статей, продолжаются поиски объяснений ее через законы физики и биологии, как проявления редукционизма сознания или психиатрического сдвига, творческой имитации наркотической интоксикации или просто некоего принципиально необъяснимого свойства человеческой психики – и все это с обязательным упоминанием имен поэтов Малларме и Бодлера, Блока и Брюсова, музыкантов Скрябина и Мессиана, художников Кандинского и Чюрлёниса… Как мы видим, сущность синестезии обязательно искалась почему-то только на вне-, над-, до-сознательном уровне, но не в пределах нормы человеческой психики, языка и искусства. И, удивительно, мало кто при этом обращает внимание на то, что все мы живем в мире синестезий, на то, что наш обыденный язык насквозь синестетичен, – это в подлинном смысле «кладбище синестетических метафор»: яркий голос, кричащие краски, острый звук, матовый тембр, теплый цвет, резкий запах, легкая музыка, тяжелый звук.

И именно опыт повседневного и, простите, «безболезненного» пользования языковой синестезией наиболее очевидно и окончательно убеждает в том, что буквальная этимологическая расшифровка понятия «синестезия» как «со-ощущение» не соответствует подлинному содержанию этого явления. Реально синестезия – никакое не «со-ощущение», а если быть точнее, – это «со-представление», «со-чувствование». По психологической своей природе это ассоциация, конкретно-межчувственная ассоциация (часто многоуровневая, системная). Синестезия – это проявление метафорического мышления (которое, как известно, и базируется на механизме ассоциаций). И даже само понятие «цветной слух» оказывается метафорой! Не видел реально Бальмонт никакого цвета при звуках флейты! Не слышал никаких звуков Кандинский, воспевая воздействие разных красок!..

Итак, речь идет о метафоре, ассоциации, сравнении, сопоставлении, иносказании. Но если в метафоре «девушка-лилия» происходит сопоставление визуального с визуальным, то сравнение девушки с «Элегией» Массне или звуками курая – уже иного, именно синестетического свойства. Метафоры, как уже давно установлено наукой, генетически основаны на ассоциациях «по сходству», в синестезии же эта связь формируется именно «по сходству», казалось бы, несовместимых, разнородных чувств (зрения и слуха, например), что и выглядит внешне как парадоксальное «смешение чувств». Причем сходство здесь может быть либо по содержанию (смыслу, эмоциональному воздействию), либо по форме (структуре). Межчувственный перенос, синестетическое сравнение, как и любое сопоставление «по сходству», – это, как можно догадаться, уже операция мышления. Только мышление в данном случае осуществляется, так сказать, не выходя за рамки сенсорно-чувственной сферы, т. е. оно относится к специфическому невербальному, чувственно-образному мышлению (поэтому именно искусство стало основным «полигоном», где формируются и культивируются синестезии). Причем здесь, в синестезиях невербальное мышление более сложное, чем, например, просто визуальное или музыкальное мышление, ибо осуществляется оно уже в ранге связей, т. е. ассоциаций между этими формами невербального мышления. А то, что данный акт синестетического мышления происходит зачастую с участием подсознания, а на свет сознания выходит и фиксируется, положим в слове, лишь сам результат («Флейты звук зорево-голубой»[11]) – все это и придает

[11] *Галеев Б. М.* Человек – искусство – техника (проблема синестезии в искусстве). Казань, 1987. С. 45.

синестезии элемент таинственности, чем и объясняются отмеченные выше предрассудки просвещенного знания.

Проблема синестезии («цветного слуха») была открыто и броско заявлена в конце XIX в. Это объясняется тем переполохом, который вызвал скандально знаменитый сонет А. Рембо «Гласные», заставивший обратить внимание на феномен «переклички», «смешения» чувств, за которым и закрепился парадоксальный термин «цветной слух». Теоретики искусства, психологи, физиологи, оглянувшись, обнаружили, что в поэзии подобное «смешение чувств», оказывается, наличествовало раньше и заметней всего было у романтиков.

Синестезия признана принадлежностью романтизма. Ее обычно отождествляют с «панмузыкальностью», которую яростно проповедовали романтики. Но характер этой взаимообусловленности не столь прост и требует более пристального рассмотрения.

Так, очевиден повышенный интерес романтиков к натурфилософским идеям «музыки сфер» Пифагора, «музыки цвета» Кастеля, «зримой музыки» Хладни. Но, если и относить их к синестетическим аналогиям, то налицо их явные умозрительность, декларативность, концептуальность, сказывающиеся в известных синестетических афоризмах: «архитектура – застывшая музыка» Гёте, «зримая музыка – орнамент» Новалиса (хотя в них дает о себе знать уже и реальный опыт межчувственных сопоставлений). Еще ближе к земле с высот музыкальной космологии спускается романтизм при оперировании понятиями «музыка жизни», «музыка природы» («музыка» любви, волн, леса, ветра и т. д.). При этом многосенсорность самой природы закономерно позволяет проецировать «музыку» и на другие, нежели слух, чувственные области (свет, запах и т. д.). И в поисках нюансов поэту неизбежно приходится находить более емкие и точные – для художественного подтверждения панмузыкальности – словесные обороты синестетического содержания.

С точки зрения сегодняшней стилистики в синестезиях романтиков, особенно ранних, зачастую просматриваются все же некая нарочитость, придуманность, легко превращаемые в штамп, – и все в угоду торжества панмузыкальности: «зримая музыка ветвей» (Уордворс); «и предстает нам свет звучащим, и видится нам музыка как свет» (Суинберн); «пусть льется песня вновь серебрянным дождем» (Шелли). Сопоставляются чаще всего не сами чувственные впечатления в их непосредственной переживаемости, а, так сказать, «идеи» этих чувств. И что примечательно, конструирование подобных синестетических оборотов поэтической речи отвечало одной из главных особенностей романтического

творчества – тяге к тайне, чудесному, связанному, как писал В. Жирмунский, с «поэтикой мистического чувства», воплощение которого было сопряжено с «борьбой со словом». Осознание того, что «мысль изреченная есть ложь» и борьба за преодоление этой коллизии, стимулируемые острым желанием «выразить невыразимое», и приводило к будоражащему сознание «сравниванию несравнимого» (здесь – разнородных чувств, ощущений). И на первых порах уже это было открытием – заявить о такой возможности.

Интенсивная панмузыкализация образного мышления в поэзии привела искусство слова к постепенному освоению синестетических тропов, которые в стремлении быть убедительными и психологически достоверными уже заметнее обращаются к чувственной конкретике, хотя здесь нередки, по нынешним меркам, избитые выражения, которыми мы, не задумываясь, спокойно пользуемся сейчас в обыденном языке: «яркий голос», «серебристая трель», «сладкое звучание». Порою встречаются и неожиданные новации. «Когда звучат гобои, по зеленым полям проходят коричневые тени; голос трубы напоминает пламя, а скрипки – радужные и красные светы», – читаем мы у Л. Тика. При этом Гофман настаивает на том, что «это не пустой образ и не аллегория, когда музыкант говорит, что краски, запахи и лучи представляются в виде звуков, и в их сочетаниях видит он дивный концерт».[12]

Необычность подобных синестетических сопоставлений заставляет впечатлительных романтиков весьма часто искать их мотивированность неким чрезвычайным и даже аномальным, либо неземным контекстом их возникновения. «Ты видишь в звуках искорки огня? То льются песни ангелов, звеня», – пишет Л. Тик, полагаясь на то, что в небесах все возможно. «Не столько во сне, – писал Гофман, – сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забытью, в особенности, если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известные соответствия между цветом, звуками и запахами». Великий русский неоромантик, символист К. Бальмонт, спустя сто лет говорил: «Творчески мыслящий и чувствующий художник … знает, что звуки светят, а краски поют, и запахи влюбляются».[13] А если обратиться к примерам самого Бальмонта и его современников, их синестезии психологически более естественны. Прошло время, синестетический фонд романтизма отшлифовался, и уже очевидней стало, что в поэзии, в культуре мы вовсе не имеем дело с реальным видением звуков.

---

[12] *Рожина Л. Н.* Развитие эмоционального мира личности. Минск: Высшая школа, 2003. 272 с.

[13] *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 56–65.

Рядом с поэзией столь же интенсивно романтизм культивировал синестезию в других, уже невербальных искусствах, в музыке прежде всего. Рассмотрим это на примере творчества Р. Вагнера, связанного с утверждением романтических идей всеобщего синтеза искусств. Отталкиваясь от того, что в древние времена искусство было синкретическим, Вагнер полагает, что именно в греческой трагедии, драме наличествовал идеальный гармоничный союз звучащего слова, телесного жеста и музыки, прежде всего, выпеваемой. В ходе неестественного развития цивилизации искусства разъединились и, как считает Р. Вагнер, во время капитализма люди увлеклись эгоистическим утверждением своего «Я», забыв об истинном своем предназначении – формировать «артистическую человечность».

Синтетические образования возникали в «разговорных пьесах», противоестественно главенствовало слово, музыка же использовалась в основном для «развлечения зрителей в антрактах». Опера явилась заурядным «соглашением между эгоизмами трех искусств». Выход из кризиса, по Вагнеру, – в удовлетворении ностальгической тяги к воссоединению всех художественных средств в подражание античным временам. Ожидаемое синтетическое совершенство он назвал «музыкальной драмой».

По мнению Вагнера, инструментальная музыка, лишившись смыслообразующей силы звучащего слова и формообразующей силы телесного жеста, в поисках компенсирующих эти потери средств пришла к освоению гармонии, что, увы, оказалось сопряженным с размыванием мелодии и с искушениями предаться самолюбованию («Она знает лишь красоту смены красок»).

Героическими усилиями Л. Бетховен с помощью неисчерпаемого потенциала оркестра обуздал гармонию, вернул музыке энергетику танца, вследствие чего его симфонии явили собой некий невидимый «идеальный танец». Именно поэтому, считает Вагнер, для Бетховена было естественно сделать следующий шаг в восстановлении долгожданной связи со словом. Пример тому – его Девятая симфония, которая и стала первой в истории.

Г. Берлиоз в ущерб напевной мелодии увлекся красочной стороной гармонии и инструментовки, преследуя цели «звуковой живописи» – естественного предела для «абсолютной инструментальной музыки» и «страшной ошибки» для музыки вообще.

Г. Берлиоз был не одинок среди романтиков в своих «живописных» интересах, определяющих существование так называемой изобразительной программной музыки (в этом ряду – еще Р. Шуман, Ф. Лист... и сам Р. Вагнер). К тому же Берлиоз не считает «звуковую живопись» обязательной и главной целью

композитора, он лишь констатирует способность музыки пробуждать «в нас такие ощущения, которые в реальной действительности могут возникнуть не иначе, как при посредстве остальных органов чувств». Иными словами, речь здесь идет о синестетическом потенциале музыки! Позже об изобразительности музыки самого Вагнера, причем именно за счет синестезии, пишет его почитатель, теоретик Э. Курт. Правда, под синестезией он понимает лишь звуко-цветосветовые связи – то, что сейчас выделяют как «цветной слух». Но если прибавить к ним моторные и пластические слухо-зрительные связи, которые входят в понимание самим Вагнером симфонии как некоего «идеального» танца, то остается признать музыку романтизма насквозь насыщенной синестезией.

Синестетичность музыки является ее стихийной реакцией на неполноценность чувственной целостности в наличествующих формах синтеза, в результате чего механизм синестезии позволяет программной музыке романтиков стать, так сказать, идеальной, т. е. воображаемой «музыкальной драмой»... без самой драмы! А синестетичность поэзии служит при этом чутким индикатором вызревающих синтетических тенденций в искусстве.

Таким образом, очевидно, что в искусстве непосредственно-чувственный и языковой компоненты находятся в состоянии взаимообусловленности, будучи продуктом единой, в данном случае романтической, культуры.

Искусство помогает познать не только «другого», но и самого себя, а переживания, транслируемые автором в произведении, могут стать источником творческого развития воспринимающего. Эту мысль подтверждают слова Р. Ассаджиоли: «Произведения искусства обладают чем-то намного более значимым, чем просто эстетической ценностью; они несут в себе живые силы почти как живые существа, и как воплощение этих сил обладают суггестивным и творческим воздействием. Поэтому недопустимо, чтобы эта сила осталась неиспользованной или воздействовала на нас неосознанно, безо всякой определенной цели; напротив, мы должны научиться использовать ее сознательно для дальнейшего развития нашей личности».[14]

Произведения искусства, будь то живопись, музыка, лирика или проза, позволяют человеку посмотреть на мир глазами автора. Искусство не заставляет что-либо делать через силу, оно постепенно захватывает, поглощает, и человек теряет тот момент, когда наслаждение прекрасным становится активной работой над собой.

---

[14] *Ассаджиоли Р.* Психосинтез. М.; Киев, 1997. С. 320.

***М. В. Маковецкая***

## Трансцендентальные основания пространственнности музыкального образа

Является ли выражение «музыкальное пространство» лишь метафорой? В общепринятой классификации искусств по способу существования музыка относится к временным искусствам. Еще Лессинг в «Лаокооне» провел подобное деление на искусства последовательных и одновременных изображений. Музыка является временным искусством по преимуществу, поскольку существует как развернутая цепь звуковых последовательностей. Однако деление искусств, согласно пространственным, временным и смешанным формам их существования, оказывается весьма условным, поскольку бытие любого произведения искусства обладает как пространственными, так и временными характеристиками. Одним из необходимых условий разговора о музыкальном пространстве должно быть определение трансцендентальных основ пространственности в музыкальном восприятии.

Элемент пространственности в музыкальном восприятия во многом основывается на пространственном представлении длительности. В книге «Опыт о непосредственных данных сознания» А. Бергсон разворачивает знаменитую критику применения пространственного определения длительности. Длительность – форма протекания внутреннего опыта сознания. Это не просто время, это – внутреннее время жизни сознания. Критика Бергсона направлена против суждений некоего обыденного опыта, который мы должны уметь отличить от чистого внутреннего опыта, лишенного противоречий. Эта критика основывается на абсолютном противопоставлении понятий пространства и времени, последовательности и длительности, количества и качества, внешнего и внутреннего. Но насколько обоснованным является само это противопоставление? Время и пространства признаются несовместимыми. Согласно Бергсону, в суждениях обыденного опыта количественные определения жизни сознания вытесняют, заменяют собой качественные, поскольку опыт внешнего восприятия довлеет над восприятием внутренним. «Непосредственность» данных сознания означает отсутствие опосредования опытом внешнего восприятия, установление полной независимости внешнего и внутреннего восприятий, восприятий пространственного и временного. Но их взаимовлияние невозможно отменить, они определяют друг друга. Искусственное разделение приводит лишь к невозможности создания

положительного определения как времени, так и пространства. Но если оставить за скобками критическую направленность бергсоновского повествования, то помимо авторской воли оно обращается в позитивный анализ внутренней жизни сознания, протекающей во взаимообусловленности временного и пространственного способов представления.

Критика пространственных характеристик длительности предваряет у Бергсона анализ применения количественного измерения к сфере внутренних ощущений. Неизбежность отказа от количественных измерений внутреннего опыта сознания обосновывается через рассмотрение понятия интенсивности. Представление о различной степени интенсивности внутренних ощущений оказывается, согласно Бергсону, ложным. Ведь так называемое возрастание интенсивности – явление качественное, а не количественное. Мы сами приписываем ощущению определение более сильного или более слабого, регистрируя его изменения или сравнивая ощущения между собой. Так, например, ощущение боли не становится сильнее или слабее. На самом деле речь идет о ее распространении на разные участки тела. Когда мы говорим, что боль стала сильнее, это значит, что к предыдущим болевым ощущениям прибавились новые по качеству ощущения, но мы не можем говорить о том, что их стало больше, мы не можем их складывать, так как все они несоизмеримы. Сознание, имеющее привычку количественного измерения внешних явлений через абстрагирование от их качеств, пытается ту же самую процедуру применить и к своим собственным внутренним состояниям. Но, как утверждает Бергсон, в таком случае от этих явлений не остается ничего кроме их абстрактной идеи, тогда как в реальном опыте ощущения испытывать можно только качества, а не количества. Невозможно найти некую нейтральную единицу измерения внутреннего ощущения, здесь все есть прибавление качеств, которые на самом деле нельзя прибавлять. По Бергсону, мы не можем сложить болевые ощущения чтобы получить некое число – количество, которое бы определило величину интенсивности чувства. Ведь мы не можем сложить ощущение сладости и чувство холода. Чувство боли предстает, таким образом, набором отличных друг от друга болевых ощущений. Конечно, по этому поводу можно было бы возразить, внеся классификацию чувств и ощущений и придав тем же болевым ощущениям статус тождественных по качеству. Но даже без этого возражения заметно: Бергсон достаточно узко понимает понятия «количество», «измеримость», «пространственность» и ради чистоты теории готов придать своему внутреннему опыту статус иллюзии, порожденной привычкой. Ведь само применение понятия интенсивности рождается из данных

нашего внутреннего опыта. Бергсон возразил бы, что этот внутренний опыт требуется очистить от противоречий, подвергнуть критическому анализу. Но боль действительно ощущается как становящаяся сильнее или слабее, и от этого никуда не денешься. В переносе этой проблемы на опыт музыкального восприятия мы замечаем, что основной корпус пространственных представлений – представления о звуковысотности в музыке основываются именно на различении интенсивности – частоты звуковых колебаний. То есть количественное измерение внутренних данных сознания оказывается одним из определяющих факторов пространственности музыкального образа.

Однако основным объектом критики Бергсона является пространственное представление длительности. Для Бергсона пространство – это однородная среда, пространство, лишенное качеств, аналог ньютоновского пустого пространства, или геометрического пространства картезианской системы координат. Мыслительная способность, работающая с однородным пространством, – это рассудок. Если пространство — это представление в одновременности, то время, длительность — представление в последовательности. Однако в пространственном представлении длительность также предстает в виде двойника пространства: как однородная среда, как пространственная последовательность. Для Бергсона оказывается важным показать, что пространственное представление длительности является неким вторичным ее опытом, заслоняющим опыт первичный – опыт чистой длительности. Но для обоснования возможности последнего необходимо найти некий особый способ различия, не основывающегося на пространственных представлениях. То есть нужно описать такой способ представления множественности состояний сознания, который не нуждался бы в пространственном образе числа этих состояний. Бергсон находит выход из ситуации, вводя два различия: качественное и количественное. Количественное соответствует различению в пространстве, качественное – постижению длительности. Если применение принципа количественного различия в отношении времени приводит нас к идее числа, т. е. к абстрагированию от реального опыта длительности, к занятию внешней позиции, то принцип качественного различия применим только при погружении в опыт. Различение элементов по их качеству должно по идее привести к абсолютно разнородной множественности, к последовательности не повторяющихся элементов. На самом деле это утопия. Если мы не можем найти ни единой области для сравнения и объединения элементов многообразного, то они должны превратиться для нас в хаос элементов, отделяемых друг от друга только по принципу

различия, без принципа тождества. Единственное отличие такого хаоса от абсолютно неупорядоченного опыта многообразия заключается в том, что в данном случае состояния сознания не сливаются друг с другом. Однако, описывая свой опыт чистой длительности, Бергсон не говорит о разрозненности мгновений, но о некоем их взаимопроникновении. «Итак, можно постичь последовательность без различения; ее можно понять как взаимопроникновение, общность, как внутреннюю организацию элементов, каждый из которых представляет целое и отделяется от него только актом мышления, способного абстрагировать».[15] Здесь под «различением» подразумевается пространственное различение, пространственное представление – рядополагание элементов в воображаемом однородном пространстве. Так, различение качественное, упоминаемое Бергсоном как принцип качественной дифференциации, заменяется набором непроясненных понятий: «взаимопроникновение», «внутренняя организация элементов». Попытка наглядного пояснения понятия «взаимопроникновение» дается на примере музыкального восприятия и участвующей в нем музыкальной памяти. «Если же я сохраняю воспоминание о предшествующем колебании, соединяя его с образом теперешнего колебания, то возможно одно из двух: либо я рядополагаю оба эти образа, и мы возвращаемся тогда к нашей первой гипотезе, либо же я воспринимаю их один в другом, причем они взаимопроникают и сочетаются, как ноты мелодии, образуя то, что мы называем слитной или качественной множественностью, не имеющей никакого сходства с числом: в таком случае у меня есть образ чистой длительности, но одновременно я полностью освобождаюсь от идеи однородной среды или измеримого количества».[16] Вопрос в том, согласимся ли мы с Бергсоном, признав существование некой первичной памяти, участвующей в процессе образования длительности и не основанной на использовании пространственных представлений? Или мы будем настаивать на принципиальности пространственной структуры воспоминания, утверждая, что память – это механизм, основывающийся на пространственном представлении, что память противоречит идеи чистой длительности, поскольку та, в свою очередь, предполагает отсутствие возможности сопоставлять прошлое и настоящее. Возможно ли вспоминать и различать, не сравнивая? Пытаясь представить действие памяти без обращения к сопоставлению, Бергсон вновь и вновь прибегает к музыкальным примерам, стараясь объяснить непонятное через еще более непонятное, но

[15] *Бергсон А.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1: Опыт о непосредственных данных сознания. М., 1992. С. 95.
[16] Там же. С. 96.

всеми испытанное. «Для этого оно ("я" – *М. М.*) не должно всецело погружаться в испытываемое ощущение или идею, ибо тогда оно перестало бы длиться. Но оно также не должно забывать предшествовавших состояний: достаточно, чтобы, вспоминая эти состояния, оно не помещало их рядом с наличным состоянием, наподобие точек в пространстве, но организовывало бы их, как бывает тогда, когда мы вспоминаем ноты какой-нибудь мелодии, как бы слившиеся вместе».[17] Самая главная характеристика опыта чистой длительности – его переживаемость на уровне чувств, его включенность, его конкретность. «Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше "я" просто живет, когда оно не устанавливает различия между наличными состояниями и теми, что им предшествовали».[18] Таким образом, Бергсон отсылает нас к различию уровней мышления и восприятия, рефлексивного и нерефлексивного, переживаемого и мыслимого. Качественное различие применимо только на уровне переживания длительности, любая же мысль о длительности должна сопровождаться работой воображения по пространственному представлению длительности, введением количественного различения. Только в образе пространства время может стать предметом нашей мысли. Любительское прослушивание музыки является для Бергсона самым ярким примером чистой длительности, тогда как настроенность на профессиональное слушание с элементами музыкального анализа как раз знаменует собой вмешательство рассудка с его неизменной агрессией опространствования.

Вся критика Бергсона при желании может быть направлена против его же собственных выводов. Что, несомненно, показал Бергсон, так это неотделимость идеи времени от идеи пространства. В центре внимания Бергсона – способ представления о временной последовательности состояний сознания, самонаблюдение. Бергсон исходит из кантовского разделения: пространство – форма организации внешних ощущений, время – форма организации ощущений внутренних. Но, по сути, дела временная организация распространяется как на внутреннее, так и на внешнее восприятие, тогда как пространственная организация применима только для внешних ощущений. Бергсон показывает, однако, что пространственные представления сопровождают наше мышление в независимости от его содержания, в независимости от предмета мысли, в независимости от его направленности (внутрь или вовне). Категории рассудка, выведенные Кантом, носят

[17] Там же. С. 94.
[18] Там же.

пространственный характер и неприменимы без работы воображения, создающего их символическое пространственное представление (трансцендентальный схематизм). Однако, согласно Бергсону категории количества (принцип количественного различия), неизбежно сопровождаемые пространственными представлениями, должны применяться только для организации опыта внешнего восприятия, тогда как в опыте восприятия внутреннего (созерцание состояний сознания) можно проводить только качественное различение состояний сознания. Но подобное качественное различение не позволяет выходить на уровень мышления. Вопрос в том, насколько чужеродным для внутреннего опыта оказывается применение количественного различия?

Если Бергсон, отталкиваясь от кантовского разделения времени и пространства, расходует все свои доводы, чтобы убедить нас в нелегальности пространственного представления времени, в онтологической несовместимости времени и пространства, то Микель Дюфренн обращается к Канту, чтобы показать их принципиальную неразделимость. Для Бергсона исходной посылкой у Канта служит тезис о разделении сфер применения пространственной и временной форм чувственности. «Вне нас мы не можем созерцать время, точно так же как не можем созерцать пространство внутри нас»,[19] – пишет Кант. Если время – форма внутреннего чувства, то пространство – форма чувства внешнего. Мы даны себе во времени, предметы даны нам в пространстве. И для Бергсона это означает две разные формы данности, не сводящиеся к друг другу и по сути своей изолированные друг от друга. Для Дюфренна, напротив, время и пространство могут быть определены только друг через друга.

Дюфренн строит свою теорию музыкальной пространственности на основе трактовки кантовского учения о трансцендентальном схематизме. Время обеспечивает присутствие субъекта мысли, пространства – объекта мысли. «Без первичного синтеза, который конституируется временем, мы не могли бы ничего помыслить, так как мыслить было бы некому, и, наоборот, без открытия пространства как среды для объектов мы бы тем более не могли бы мыслить, так как мыслить было бы не о чем».[20] Однако ни в одном из случаев время и пространство не сливаются друг с другом: идея последовательности не сводима к пространству, как и идея одновременности не сводима к временной длительности. В применении данных рассуждений к феноменологическому описанию эстетического опыта Дюфренн раскрывает механизм

[19] *Кант И.* Сочинения: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 130.

[20] *Dufrenne M.* Phenomenologie de l'experience esthetique. T. 1. Objet esthetique. Paris: PUF, 1992. P. 312.

образования пространственных схем для так называемых временных искусств и временных схем для искусств пространственных. Понимание схемы он заимствует опять же у Канта в теории трансцендентального схематизма. Именно музыкальные пространственные схемы (гармоническая, ритмическая и мелодическая), согласно Дюфренну, формируют и выделяют музыкальный объект из окружающей звуковой среды. Данные схемы применимы только к музыке, невозможность их применения квалифицирует звуки как немузыкальные. Музыкальное восприятие – это звуковое восприятие, применяющее музыкальные схемы.[21]

Гармония – это звуковая среда, в которой каждый звук находит свое положение относительно других, а также потенциальные возможности своего мелодического развития. «Гармонизировать, то есть если говорить по-школьному, построить аккорд, – значит определить положение звукового элемента по отношению к некоторому тональному полю, изъятому в свою очередь из звуковой среды; то, что аккорд выражает стабильность как тональное трезвучие или то, что он носит непостоянный и временный характер как септаккорд, положение, которое он занимает, – все это всегда определяется по отношению к какому-либо возможному изменению».[22] Но гармония определяет только соотношение тонов, тогда как мелодическое движение включает в себя не только гармонический аспект, но и ритмический. Ритмическая схема служит посредником между внутренним ритмом произведения, внутренним временем воспринимающего сознания и объективным временем воспринимаемых внешних событий. Захваченность ритмом – это и есть функционирование ритмической схемы, которая представляет собой «метод – путь, позволяющий оказаться в музыкальном объекте, и воображение, которое руководит схемой, неотделимо от телесной активности: схематизм – это действие глубоко запрятанное в человеческом теле».[23] Ритм представляет собой временной принцип (принцип организации музыкального времени), а гармония – принцип пространственный (организация музыкального пространства).

Третий инструмент музыкального восприятия – мелодическая схема. Мелодия – это, с одной стороны, то, что не редуцируется к пространству, ее способ бытия – развитие во времени: «Мелодия не

---

[21] Это достаточно жесткое понимание музыки сводит сферу применения понятия «музыка» к тональной музыке в широком смысле, выводя музыку атональную на периферию музыкального пространства, туда, где проходит осязаемая, но размытая граница между музыкальным и немузыкальным.

[22] *Dufrenne M.*. Op. cit. P. 320–321.

[23] Ibid. P. 331.

читается, она слышится».[24] Мелодия – это проводник музыкального смысла. Музыкальный смысл непереводим, музыка имеет только собственное внутримузыкальное значение. Но для того чтобы быть постижимым, смысл мелодии должен обладать определенной структурой. Элементами музыкального смысла являются музыкальные темы. «Темы для мелодии играют ту же роль, что и схемы для гармонии и ритма; они выполняют двойную функцию: они создают "сюжет", атом смысла, который развивает мелодия, и также они обеспечивают музыке, организуя ее, элемент пространственности, без которого музыкальный объект, который сам по себе не является пространственным, не обладал бы объективной природой, рискуя разрушиться».[25] Эта двойная функция на самом деле представляет собой две стороны одной медали, постижимость смысла неотделима от пространственного представления. Чистая длительность по определению не может обладать структурой, усмотрение структуры уже включает в себя пространственную схему: тот способ, каким мы можем представить себе структуру. Эта пространственная схема (как и трансцендентальная схема Канта) не обязательно должна воплотиться в наглядном образе. Зрительный образ – лишь одно из возможных воплощений трансцендентальной схемы. Сама же трансцендентальная схема – только способ создания образа, или скорее переживания образа. Вот почему ни одна попытка иллюстрировать музыку оканчивается лишь возможностью признания соответствия между изображением и воспринятым звучанием. Та же возможность усмотрения соответствий лежит в основе сравнения музыки и архитектуры. Когда музыка уподобляется архитектуре, делается акцент на следующих сходствах: как музыка, так и архитектура являются искусствами, которые ничего не изображают, их сила эстетического воздействия заключена в сообразности форм звуковых и пространственных. Но как архитектуру надо «обозревать ногами», так и музыка является не просто звуковым аналогом пространства, но опытом звукового пространства. Музыка представляется как путь, который следует пройти, архитектура – как порядок, организация пространства, пространственный образ временной организации длительности.

Таким образом, для Дюфренна пространственные представления не только не являются неким привнесенным и вторичным опытом, но входят в число априорных условий возможности музыкального восприятия, как на общем уровне восприятия длительности, так и на уровне специфически музыкальном (гармония, ритм, мелодия).

[24] Ibid. P. 334.
[25] Ibid. P. 336.

Музыкальное пространство, образуемое применением гармонической, ритмической и мелодической схем восприятия, определяется не только пространственным представлением длительности, но и иными пространственными представлениями, относящимися к специфике музыкального опыта.

***С. А. Симонова***

## Феномен музыки с позиций этико-эстетического синтеза

Хотелось бы начать с принятого среди философов суждения о том, что о философии музыки (и философии в музыке) писать сложно. Прежде всего потому, что философские размышления об оформлении звуков в некую архитектонику, глубоко воздействующую на человека, находятся на пересечении научных сфер и предполагают одинаковую профессиональную состоятельность как в вопросах философии, так и в вопросах теории и истории музыки.[1]

Другая «сложность» философского разговора о музыке заключается в том, что последняя является временным видом искусства, возникает и развертывается только в настоящем, всегда формируясь здесь и сейчас. Кроме автора здесь присутствует еще и неоценимый посредник – исполнитель, которого с полным правом можно именовать соавтором художественного произведения. Так возникает проблема интерпретации, которая в такой степени и на таком уровне не может ставиться в пространственных видах искусства.

Современная культура находится в состоянии перманентного стремления к дифференциации своих феноменов, подобно тому, как философия пребывает в состоянии стремления к дифференциации знаний. Этот процесс имеет объективные историко-философские основания. Традиционная метафизическая картина мира, основу которой образовывал этико-эстетический синтез в триединстве истины, добра и красоты, была поколеблена в эпоху Возрождения попытками автономизировать эстетическую сферу. Разрушение этико-эстетического единства истины, добра и красоты отразилось на индивидуальном нравственном состоянии сознания человека, чья духовная целостность была нарушена, и реализовалось в негативных формах общественно-культурного бытия. Абсолютизация истины (гносеологизм) создает предпосылки для господства сциентизма, абсолютизация добра (морализм) отражается на формировании антигуманных политических идеологий, абсолютизация красоты (эстетизм) провоцирует декадентские тенденции и приводит к засилью примитивных форм массовой культуры. Насколько же проблема этико-эстетического синтеза актуальна в смысловом поле философии музыки?

Прежде всего, музыка, как вид искусства, имеет определенное

---

[1] См. об этом напр.: *Уваров М. С.* Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. С. 186–188

право быть вненравственной. Понятия долга и морали не могут всецело оправдывать наличие искусства, по крайней мере, они не являются основанием для его возникновения и эволюции. Искусство способно доставлять наслаждение, причем не только чувственное, но и трансцендентное, и особенно это относится к «чистой» (без слов и хореографии) музыке. Б. Кроче справедливо утверждает, что «искусство так же независимо от полезного или морали, как и от науки».[2] Тем самым провозглашается законность принципа «искусства для искусства», который, однако, у Кроче не имеет того снобистского оттенка самодовольного эстетства, присущего многим течениям и направлениям искусства XX в. К тому же, общеизвестно, что ценителями музыки могут быть люди, не наделенные высокими моральными качествами, даже страдающие «нравственным помешательством». Многие известные злодеи любили и изучали музыку. Хрестоматийный пример – преклонение А. Гитлера перед творчеством Р. Вагнера. В XVII–XVIII вв. кастрация одаренных красивыми голосами мальчиков вполне оправдывала преклонение любителей оперы перед их звенящим тембром.

Кроме того, музыка может вызывать совершенно противоположные чувства у разных слушателей. В этой связи весьма показательна трактовка музыки Л. Бетховена Львом Толстым. В своем трактате «Что такое искусство?» русский писатель противопоставляет «пение баб» 28-й сонате Бетховена: «Песня баб была настоящее искусство, передавшее определенное и сильное чувство… соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая».[3] В своем нигилистическом запале Толстой отрицает не только позднего Бетховена, но и добрую половину всей мировой музыки. Среди тех, кого Толстой называет подражателями, мы встречаем Баха, Вагнера, Листа и др.

Следовательно, сама по себе музыка не может вызвать нравственного преображения. Существуют ли вообще какие-либо коды, хранящие абсолютные идеи добра и красоты? И как тогда быть с общепринятыми суждениями о том, что музыка Баха возвеличивает человека, музыка Моцарта способствует достижению гармонии, Бетховена – повышению интеллекта?

Ю. М. Лотман, рассуждая о природе искусства, подчеркивает глубокую взаимосвязь этики и эстетики: «Там, где мы имеем добро, там мы обязательно будем иметь и опасность зла, потому что добро есть выбор. И искусство в этом смысле таит в себе опасность.

---

[2] *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000. С. 61.

[3] *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? М.: Современник, 1985. С. 235–236.

Библейский Адам, получив выбор, получил и возможность греха, преступления… Где есть свобода выбора – там есть и ответственность. Поэтому искусство обладает высочайшей нравственной силой».[4] Стало быть, музыка в любом случае затрагивает не только эстетическую, но и этическую сферу. Искусство создается человеком и для человека. Однако сама природа человеческого такова, что и добро, и красота, и истина вместе формируют то духовное пространство, в котором мы существуем, создавая, познавая и преображая его.

Наиболее близко к гармоничному этико-эстетическому синтезу искусство было, по всей видимости, в античной Греции. Гегель считал, что «у древних греков искусство было высшей формой, в которой народ представлял богов и осознавал истину».[5] Значит, искусство представляло в античности истину в форме красоты для утверждения добра. И это в полной мере касается и музыки, несмотря на то, что она в Греции не достигла самодостаточности выражения в отличие от поэзии, скульптуры и архитектуры. Музыка оставалась необходимой составляющей театральных представлений, религиозных и политических действий.

Музыка как самостоятельный вид искусства вышла на авансцену европейской культуры в XVI в., а русской – в XIX в. В Европе определяющую роль в этом сыграл процесс Возрождения. В контексте секуляризации культуры у музыки появились новые задачи и, как следствие, новые возможности. В XVII в. сформировались новые жанры (опера, concerti grossi, сюиты), распространились новые музыкальные инструменты (усовершенствованная скрипка, появившаяся в Италии в XVI в.; хорошо темперированный клавир), появились гениальные мастера: Страдивари, Гварнери, Амати. В это же время произошло и окончательное становление мажоро-минорной системы.

В Древней Греции для организации музыкальных звуков использовались лады: лидийский, дорийский, ионийский, фригийский. Общей системы музыковедения не было, хотя музыка ставилась на очень высокую ступень и изучалась мыслителями пифагорейской школы. В средневековой Европе христианской Церковью музыка осуждалась принципиально, но допускалась практически, а в значительной мере даже тактически, с полным господством диатоники и отсутствием профессионального инструментализма. Только в XVI в. Дж. Царлино эстетически узаконил мажорный и минорный лады. И хотя мажоро-минорную систему блистательно преодолел в начале XX в. основатель

[4] *Лотман Ю. М.* О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 401–402.

[5] *Гегель.* Эстетика: В 4 т. Т. 2. М., 1969. С. 110.

нововенской школы А. Шенберг, она продолжает оставаться преобладающей в системе современного музыкального языка. Это – как удачно найденный уникальный код, подобный формуле «золотого сечения», столь значимой в пространственных видах искусства.

Далее, музыка расцвела на волне эстетизации европейской культуры, опять-таки связанной с процессами Возрождения. Завершение и высший цвет музыки Возрождения – опера как попытка восстановления античного театра, создание и популярность bel canto как музыкального воплощения красоты, отсюда и создание высокотехничных рулад, и востребованность тембров кастратов. Этическое начало в музыке отошло на второй план.

Однако абсолютизация красоты оказалась неправомерной, прежде всего, потому, что как справедливо утверждает философ С. Л. Франк, полагаться на красоту как на единственное начало, способное разрешить трагические противоречия и загадки, мучащие человеческое сердце, значит, не понимать истинной сущности ни эстетического, ни онтологического. Франк указывает на двойственность, антиномичность красоты как на свойства, не позволяющие видеть в красоте «последнее» и «высшее». Чуткий нравственный взор может увидеть гибельность красоты, ее неспособность именно спасать[6] (вопреки поверхностному взгляду на формулу Достоевского). Иными словами, красота не самодостаточна, она сама по себе как бы ценностно нейтральна и требует для себя других начал (конечно, не подменяющих ее, но сдерживающих). Онтологическая природа реальности («расколотость бытия») противится абсолютизации красоты, что и составляет трагическое противоречие, прежде всего, в душе художника. Эстетический утопизм воплощения абсолютной красоты в неабсолютную действительность оборачивается трагедией и художника, и самого бытия. В европейской истории музыки новые горизонты музыкальных смыслов открыло творчество И. С. Баха: он поднял музыку до уровня античной трагедии, реабилитировав в своих пассионах, мессах и инструментальных произведениях сферу трагического. Таким образом, трагическое, утвердившись до этого в других видах искусства, стало полностью выразимо и с помощью реформированного, усложненного музыкального языка.

---

[6] В этом плане представляет интерес работа современного автора В. Ф. Мартынова, где предпринята попытка обосновать метафизические функции прекрасного, в том числе и возможность эзотерического бессмертия (*Мартынов В. Ф.* Философия красоты. Минск, 1999. С. 128–139).

Суждения о том, что музыка способна постичь непостижимое, проникнуть в другие миры и открыть истину, имеют вполне научные обоснования. В книге «Истина и метод» Г. Гадамер говорит о философском значении искусства, приобщаясь к которому, мы приобретаем «опыт истины». Иными словами, только в искусстве мы приобретаем этот опыт, недостижимый никакими иными путями.

Т. Адорно в «Эстетической теории» определяет идею искусства как «трансцендентность с завуалированным значением». В качестве «сейсмограммы ужаса прабытия» искусство обладает возможностью проникать в запредельные ниши безобразного и злого, расширяя тем самым инструментарий классической эстетики за счет легализации категории безобразного. Адорно говорит и о связи искусства и истины, об искусстве как проявлении истины: «Искусство приближается к истине, которая не дана ему непосредственно; в этом смысле она является его содержанием. Познанием искусство является в силу своего отношения к истине; искусство само познает ее, по мере того, как она является ему».[7]

Х. Зедльмайр провозглашает метод, основанный на вере в реальность абсолютного духа. История искусств, рассматриваемая им как «история духа», предполагает религиозно-онтологический взгляд на природу духа, близкий русской религиозной философии. В качестве «доминантного фактора искусства эпохи» предлагается рассматривать не биологический, но и не социальные параметры, а духовные («факты духовного мира»), которые он понимает вполне определенно: «Но глубже и конкретнее всего человеческий дух определяется через отношение (в том числе и через негативное отношение) к абсолютному духу, через свое отношение к Богу».[8]

В древней Руси истина вообще является эстетической категорией. Это особо подчеркивает Д. С. Лихачев в своей работе «Тысячелетие культуры»: «Истина опознается красотой».[9] Хотя, как уже говорилось выше, музыка стала самостоятельным жанром в России только в XIX в., она характеризуется небывалой этической наполненностью и трагической напряженностью. Русская классическая музыка не возвеличивает человека, подобно произведениям Баха, но вскрывает, взрывает все человеческое существо до самого его экзистенциального дна, уподобляясь в этой характерной особенности творчеству Ф. Достоевского.

---

[7] *Адорно Т.* Эстетическая теория. М., 2001. С. 442.

[8] *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. М., 1999. С. 95–96.

[9] *Лихачев Д. С.* Тысячелетие культуры // Альманах библиофила. Вып. 26: Тысячелетие русской письменной культуры (988–1988). М., 1989. Эти идеи разделяют и другие авторы сборника (Б. Тарасов, А. Михайлов, В. Былинин, В. Кожинов, Г. Прохоров, В. Колесов, В. Мильков и др.).

Действительно, русская музыка экзистенциальна, даже когда речь идет о народной драме, как, например, оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», или о языческих мифах (балет И. Стравинского «Весна священная»). Для русских композиторов эксперименты с музыкальным языком не самоцель, как для модернистов Шенберга или А. Оннегера. Это способ выражения трагической духовной неустроенности и непременных поисков путей преображения себя и несовершенного тварного мира. Здесь уместно вспомнить нервные гармонии и изорванный ритм произведений А. Скрябина, его мессианский замысел спасения мира с помощью музыкальной Мистерии, в исполнении которой должно участвовать все человечество. Русская классическая музыка, таким образом, имеет ярко выраженные этические основания, что свойственно и всему русскому искусству в целом.

Природа человеческой духовности такова, что внутреннее, органическое этико-эстетическое единство представляет собой ее онтологический фундамент. Онтологический статус духовных ценностей проявляется в виде синтеза (триединства) истины, добра и красоты, который на уровне феноменологического прочтения культурных текстов (и музыкального теста в том числе) эксплицируется в форме неслиянно-нераздельного единства этих трех ипостасей духовности. Это, с одной стороны, порождает антиномичность и парадоксальность в отношениях между вышеназванными тремя ипостасями духовности, а с другой – образует живой диалектический процесс, который и есть процесс творческого бытия-становления философии и искусства. Музыка в этом плане имеет возможность утверждать не только сущее, но и желаемое и, что самое важное, должное.

Сегодня обращение к проблемам этико-эстетического синтеза крайне актуально, потому что современная культура создает виртуальные миры, компенсируя таким образом свою неспособность или нежелание качественно изменять реально существующие. Получение удовольствия здесь и сейчас более заманчиво, чем долгое восхождение к недоступным идеалам. Однако, несмотря на очевидные тенденции, весь ход развития человеческой культуры свидетельствует о том, что стремление к абсолюту, к универсальному неслиянно-нераздельному единству есть двигатель духовного развития человечества, несмотря на этнические, экономические, социальные и другие различия. И в этом смысле роль музыки как неотъемлемой части духовной жизни человека трудно переоценить.

***Е. Г. Мещерина***

## Музыкальный космос Георгия Иванова

В поэзии Георгия Иванова, вызывающей в последние годы заслуженный исследовательский интерес, музыка занимает особое место. Уникальна сама музыкальная концепция Иванова, в определенной мере отразившая философию музыки Серебряного века, но в большей степени опирающаяся на ту особую чуткость поэта «к гармонии сфер», на которую указывали еще его современники. Несомненная эйдетическая общность музыкальных образов в лирике того времени получила в творчестве Иванова то неповторимо-изящное и одновременно глубокое преломление, которое составляет сердцевину его поэзии. Образ музыки в его стихах эволюционирует, определяя этапы его творчества, и позволяет говорить о таком понимании музыки, которое в известной мере противостоит современным ему взглядам на музыкальное искусство.

Известно, что музыка не только органично входила в эстетическое пространство Серебряного века русской поэзии. Она была доминантой этого пространства, основу которого составляли пересечения различных влияний – от древнеиндийских мистерий, соединяющих звук и цвет, «аполлонизма» античной традиции до Шопенгауэра, Ницше, Бодлера, прерафаэлитов, символистов, чьи идеи получили отклик и развитие в творчестве В. Соловьёва, К. Леонтьева, В. Розанова, И. Анненского, А. Блока, Вяч. Иванова, Н. Гумилёва, А. Белого.[1] О том, насколько трудно было устоять писателю под напором различных влияний начала XX в., времени не только расцвета русской культуры, но и «нездорового, исполненного ядовитых соблазнов утончения интеллигентской духовности», красноречиво высказался Ф. Степун: «Слева наступала политика: Маркс, пролетарий, община, Пресня, Дума; справа эстетика: Ницше, Соловьёв, соборность, Бодлер, Малларме, Ибсен, "орхестра"… Этого столпотворения идей и теорий, проповедей и провозглашений не выдерживал почти никто».[2]

Музыкальная эстетика также находилась во власти позднеромантических и модернистских представлений, провозглашавших музыку главным из искусств, которое является основой их синтеза в стирающем «границы рампы» космическом

[1] Как писал Георгий Иванов, «А мы – Леонтьева и Тютчева сумбурные ученики…» (все цитаты из стихов Г. Иванова даны по: *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1994).

[2] *Степун Ф. А.* Встречи. М., 1998. С. 92.

действе-мистерии, выполняющем религиозную задачу обновления человечества.

Все эти идеи получали осмысление в идеологии множества поэтических объединений, творчестве отдельных поэтов, из которых наиболее близкими Иванову были Северянин, Кузмин (на раннем этапе), позднее Блок, Н. Гумилёв, Анненский. Хорошо известна тема музыки в творчестве Блока, нашедшая отражение в его «Дневнике», где музыка мыслится как «сущность мира» и основа культуры, проявляющая себя в ритмах. «Культура есть музыкальный ритм. Вся короткая история человечества, которая сохранилась в нашей бедной памяти, есть, очевидно, смена эпох, из которых в одной – музыка замирает, звучит заглушено, чтобы с новым волевым напором хлынуть в другой, следующей за нею. Такова великая музыкальная эпоха гуманизма – эпоха Возрождения, наступившая после музыкального затишья Средних веков».[3]

Поэзия родственна музыке в своем ощущении ритмической основы мира. Вождь эгофутуристов И. Северянин, чьи идеи разделял юный Георгий Иванов, одну из своих «поэз» посвятил органично содержащим музыку старым, бывшим еще «при Державине и Некрасове», стихотворным «округло-музыкальным» «размерам-соловьям». Значительное место в поэзии Северянина, для которого родство музыки и поэзии было бесспорным, занимали не только «искусная музыка строф», но и характерное для поэзии того времени «музыкальное» восприятие природы («мелодия сирени», «поступь мая»). К музыке «тяготели» и его вызывающие критику неологизмы («секстина», «рондель»), и названия частей сборника («Увертюра», «Финал»).[4]

Традиционные истоки музыкальности поэзии, зафиксированные еще древневосточными культурами (например, формула «гимн–колокол–пластика» в каноне «Ши-цзин»), осмысливаются в философии и поэзии Серебряного века на новом уровне чувствования, когда поэт ощущает себя «всечеловеком, мирозданием даже, органом речи всего существующего». Учитель и друг Иванова Н. Гумилёв выписывает из Бодлера: «…поэзия приближается к музыке просодией, корни которой уходят в человеческую душу глубже, чем это указывает любая классическая теория».[5] В своих рецензиях на первые сборники стихов Иванова («Отплытие на о. Цитеру» (1912 г.) и «Вереск» (1916 г.)) Гумилёв, отмечая тематическое влияние М. Кузмина, подчеркивал наряду с этим редкий для молодых поэтов «безусловный вкус» Иванова, грацию и утонченность его стиха, который бывает в зависимости от

[3] *Блок А. А.* Дневник. М., 1989. С. 295.
[4] *Северянин И. В.* Менестрель «Новейшие поэзы». Т. XII. Берлин, 1921.
[5] *Гумилёв Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 250.

темы «то стремительным и быстрым», то «только замедленным». Все эти достоинства обусловлены тем, что Иванов, по словам Гумилёва, слышит ритм, «эту творящую волю стиха».[6] На «абсолютный поэтический слух» Иванова, который никогда не ошибался ни в рифмах, ни в размерах стиха, указывала И. Одоевцева.[7]

Вместе с тем концепция музыки Георгия Иванова весьма далека не только от «почти безумных космических перворитмов» стихов А. Белого[8] и его рассуждений о «музыке личности, развивающей ритмы в себе»,[9] но и от эгофутуристического космизма, в центре которого все то же «я – певучий дух», пусть даже и «излучающий сквозь себя огни планет» (Северянин). Ему чужды не только всякий индивидуализм в понимании музыки, но также и блоковские «волевые напоры» ритма.

Музыкальный космос Иванова объективен, гармоничен и вечен. Его восприятие «гармонии сфер» близко пифагорейским представлениям о музыке как прекрасном согласно-гармоническом звучании космоса, упорядоченного числом мироздания. Поэт – тот, кто слышит космическую музыку. *Глядя на огонь или дремля / В опьяненьи полусонном – / Слышишь, как летит земля / С бесконечным, легким звоном.*

Изначально присущее Иванову чувство космичности музыки (и космизма вообще) увеличивается в его творчестве от сборника к сборнику, каждый из которых обладает особым музыкальным характером, и достигает своей полноты в первом эмигрантском выпуске стихов «Розы» (1931 г.), признанном современниками вершиной его поэзии. Отметим также, что это самый «музыкальный» сборник стихов Иванова по глубине переживания и передачи особенностей соотношения понятий «музыка–космос–гармония–поэзия». *Я не стал ни лучше и ни хуже, / Под ногами тот же прах земной, / Только расстоянье стало уже / Между вечной музыкой и мной.*

Но уже молитвенное настроение «Лампады» связано не только с ожиданием «трубного звука», но и с музыкой пейзажей (*Минорной музыкой звучат речные струи…),* музыкальными инструментами – символами земной музыки, бессильной перед «злобной стихией» (*Слабые струны, порвитесь! / Падай на камни бессильная лира»).* В стихах этого сборника музыка-пение органично входит в образ молитвы, соборной и одновременно уединенной. *…Победная и грозная, / Да будет рать свята…/ Поём – а небо звездное / Сияет*

[6] Там же. С. 144, 198.
[7] Цит. по: «Россия делится на сны…». Г. Иванов, В. Набоков, И. Елагин. М., 1998. С. 23.
[8] См.: *Степун Ф. А.* Указ соч. С. 132.
[9] *Белый Андрей.* Душа самосознающая. М., 2004. С. 209–210.

*– даль чиста. / Спокойна ночь морозная – Христова красота!* Можно предположить, что глубина и искренность религиозного чувства, ставшая основным содержанием «Лампады» с ее мерцающим колоритом, дает определенный ключ к системе образности творчества Иванова. Уже здесь представлены основные «космические» цвета, яркая живописность, образы-символы, ставшие «каноничными»: звездное пространство и голос природы, противостоящие театральной мишуре, черные нагие ветви, «бал теней», тема Петербурга. Здесь содержится и ответ на вопрос, поставленный исследователями жизни и наследия поэта, о причинах верности Иванова, прожившего в католической стране 35 лет, православной традиции, той России, которой уже не было, и до конца дней воспринимающего красоты чужих пейзажей как «эмблему горя». *Четверть века прошло за границей… Но поет петербургская вьюга / В занесенное снегом окно…*

Если в ранних сборниках тема музыки еще «зависит» от многообразия ее проявлений и смыслов в творчестве Кузмина, Северянина, Анненского[10], Блока, то в поздних стихах Иванова отчетливо выражено понимание музыки, прежде всего, как основы мироздания, той грани бытия, за которой – тьма и вечность. *Звезды синеют. Деревья качаются. / Вечер как вечер. Зима как зима. / Всё прощено. Ничего не прощается. / Музыка. Тьма.*

Музыкальность поэтической строки сохранится навсегда, но на смену описаниям чувства тоски (*И стынет луна в бледно-синей эмали, / Немеют души умирающей струны…)*, музыки воспоминаний, вальсов, мазурок и старинных инструментов (*Звучит клавир, как дальний шорох…)* приходит чувство музыкальной гармонии пейзажа (*Насторожившись, ухо слышит / Согласный хор земли и вод),* впоследствии восходящее к осмыслению самой природы музыки как субстанции мира. *…Мир оплывает, как свеча, / И пламя пальцы обжигает. / Бессмертной музыкой звуча, / Он ширится и погибает.*

Космический характер музыки подчеркивают ее цветовые характеристики, в своем постоянстве создающие отчетливые ассоциации с надмирной гармонией Вселенной. Из своего богатейшего колористического арсенала, вносящего существенный вклад в «цветопись» поэзии Серебряного века, Иванов использует по

[10] «…Но горе тем, кто слышит, как в словах / Заигранные клавиши фальшивят» (Анненский. «К портрету»). Ср. у Иванова: «Фальшивит нежно музыка глухая / О счастии несбыточных людей..» Такого рода «заимствования» породили проблему «цитатности» в творчестве Г. Иванова, говорящей скорее об известном в канонических системах (например, даосско-буддийской поэзии) приеме развития близких поэту образа или темы.

отношению к музыке лишь тона «пропастей ледяного эфира»: фиолетовый, лиловый, синий, темно-синий, черный (*…Как будто вспоминает Врубель / Обрывки творческого сна / И царственно идет на убыль / Лиловой музыки волна...)* и лишь иногда (в зимних пейзажах) – белый. *…Только в сумраке Нового года / Белой музыки бьется крыло: / Я надежда, я жизнь, я свобода, / Но снегами меня замело.*

Но, в отличие от пифагорейцев, ощущавших единство устроения макро- и микрокосма, мировая гармония в стихах Иванова прекрасна, но отстраненно холодна по отношению к человеку. *Все другое – только музыка, / Отраженье, колдовство – / Или синее, холодное, / Бесконечное, бесплодное / Мировое торжество.* Полагая возможность поэзии в согласном звучании человеческой души и гармонической основы мира (классический образ струн), Иванов тем не менее убежден, что личная судьба поэта – лишь жертва во имя такой возможности. Поэзию для Иванова олицетворял Пушкин, личная трагедия которого была для него символична. *И ничего не исправила, / Не помогла ничему / Смутная, чудная музыка, / Слышная только ему.*

Небольшие размеры статьи не позволяют проследить нарастание в творчестве Иванова чувства (или темы) отчужденности художника от породившей его основы, личности – от своего таланта. *Музыка мне больше не нужна. / Музыка мне больше не слышна. / Пусть себе, как черная стена, / К звездам поднимается она…* Можно только констатировать, что с годами, проведенными в эмиграции, после отмеченного критиками, даже недоброжелательными, превращения Иванова из эстетствующего, пусть и тонкого, но средней руки поэта в большого мастера, лирика колоссального трагического напряжения, тема личной отверженности, заведомого поражения смертного в состязании с вечностью становится главной. Это давало основание причислять Иванова к экзистенциалистам. *…Я верю не в непобедимость зла, / А только в неизбежность пораженья. / Не в музыку, что жизнь мою сожгла, / А в пепел, что остался от сожженья.* Можно предположить, что причиной пронесенной через всю жизнь любви к «певцу галантных празднеств» Антуану Ватто были не только детские впечатления от гравюр в стиле рококо или влияние Верлена и даже не космическое «голубоватое сиянье», увиденное Ивановым в изысканном колорите полотен художника, а та нечеловеческая тоска, превращенная в игру света и тени, добра и зла, которая была знакома самому поэту. *Отчаянье я превратил в игру…*

Вместе с тем «антропологическое измерение» музыкальной темы в творчестве Иванова имеет свои особенности. В отличие от общепринятого истолкования музыки главным образом как сферы

«излияния чувств», которое разделяли и эстетически близкие Иванову поэты (например, у Кузмина: *Чье сердце засияло / На синем, синем Si?*[11], или у Анненского, включающего музыку в пространство поэтических и живописных ассоциаций: *…Как серафим у Боттичелли, / Рассыпав локон золотой… / На гриф умолкшей виолончели*[12]*),* музыка никогда не была для него средством выражения субъективности. По выражению А. Арьева, музыка для Иванова – это внеличностное содержание души, «реальнейшее».[13] Скорее всего, музыка воспринималась Ивановым исключительно как Афродита-Урания, София, начало творения, граница бытия и инобытия, на земле живущая только в стихиях. *Прислушайся к дальнему пенью / Эоловой арфы нежней – / То море широкою тенью / Ложится у серых камней.* В «Дневнике» Блока 18 ноября 1911 г. есть запись: «…когда днем пришел Георгий Иванов… я уже мог сказать ему (об ἀνάμνησις'е, о Платоне, о стихотворении Тютчева, о надежде) так, что он ушел другой, чем пришел».[14]

Только в ранних стихах (сб. «Вереск») Иванов говорит об ощущении собственной души как едва слышимой музыки, различаемой в свисте северного осеннего ветра: *…Взволнован тлением, стою / И, словно музыку глухую, / Я душу смертную мою / Как перед смертным часом чую.* Позднее о своем сердце и музыке поэт говорит только с преобладающей в последние годы его творчества иронией (*Много в нем всевозможного хлама, / Много музыки, мало ума…),* с тем «юмором стыдливости» (Аверинцев), который присутствует в стихах В. Соловьёва о Софии.

Музыка как вид искусства, музыка классическая, инструментальная, вокальная или театральная, с которой в творчестве Блока связаны целые стихотворные циклы и которой отдавали дань Анненский, Кузмин, Вяч. Иванов и Северянин, посвящавшие свои произведения музыкантам – кумирам того времени – Скрябину, Глиэру и Собинову, – для Георгия Иванова, прежде всего, часть бытовой (салонной) культуры. *В пышном доме графа Зубова / О блаженстве, о Италии / Тенор пел. С румяных губ его /Звуки, тая, улетали…* В юные годы для поэта музыка в богемном быту – это часть эстетства, дендизма (*…Я щеточкою ногти полирую / И слушаю старинный полифон.),* театрального пространства, где борьба скрипок и «звучных валторн»

[11] Из стихотворения Кузмина «Музыка» (Кузмин М. А. Избранное. М., 2003).
[12] Из стихотворения Анненского «Тоска возврата» (Анненский И. Ф. Избранное. М., 1987).
[13] *Арьев А.* Жизнь Георгия Иванова: Документальное повествование. СПб., 2009. С. 34.
[14] *Блок А. А.* Указ. соч. С. 83.

гармонизируется образами купола, напоминающего небо, и невидимыми крыльями танца прославленной балерины.

Музыка как часть урбанистического пейзажа (*Несется музыка с вокзала, / Пуччини буйная волна*), концерта, музицирования всегда «слишком шумна» по сравнению с музыкой космической, «пейзажной», эпитеты которой «глухая», «смутная», «дальняя», «невнятная для слуха», слышная только поэту. Музыка земная, пение птиц и свирели иногда «прозревают» свое отдаленное родство с божественными звуками: *…И внемлет арфе Серафима / В священном ужасе петух.* Такое отношение к светской, театральной музыке можно встретить только у Гумилёва, особенно чуткого к слову древних песнопений.[15] *В красном фраке с галунами, / Надушённый, встал маэстро, / Он рассыпал перед нами / Звуки легкие оркестра.*[16] Между тем в поздней лирике, подчеркивая свою близость к «эстетической программе» Анненского, среди ее «символов» («нищета догоревшей зари», «в октябре – хризантемы в цвету») Иванов называет и «все банальности ‘Песен без слов’».

В петербургский период салонная музыка галантных празднеств («несется лепет мандолин», «вздыхают робкие свирели») органично присутствует в оживающих пейзажах старинных гравюр с их искусственным морем и «причудливыми кораблями». Это музыка прошлого и дорогих воспоминаний, входящих в поэтический космос Иванова. В эмигрантских циклах она разовьется в ту «мелодию утраченных пейзажей» (Арьев), которая наряду с экзистенциальными темами страдания, одиночества, переживания исторических катаклизмов и «распада атома» человеческой души станет ведущей в его поэзии. *…И опять, в романтическом Летнем саду, / В голубой белизне петербургского мая, / По пустынным аллеям неслышно пройду, / Драгоценные плечи твои обнимая.*

«Пейзажная лирика» Иванова, одна из самых живописных в поэзии Серебряного века, содержит в себе музыку как онтологическое начало. Она «звучит» даже в отсутствие «прямой» музыкальной образности, поскольку именно мелодией обусловлено все разнообразие земных явлений и превращений. В ней поют не только «нагие» ветви-струны, но и сама звездная ночь, водные струи, «голубая яблоня над кружевом моста», огни вечернего Петербурга, краски-звуки. Как иллюстрация к древнекитайскому пониманию музыки в качестве творящей субстанции, рождающей стихии и способной влиять на природные циклы и судьбы людей,

---

[15] В статье «Анатомия стихотворения» Гумилёв провозглашает образцом отношения поэта к слову ту тщательность, с которой «взвешивали каждое свое слово» древние распевщики – творцы культовых песнопений (*Гумилев Н.* Избранное. М., 1990. С. 193).

[16] Из стихотворения Гумилёва «Маэстро» (Гумилев Н. Указ. соч.).

воспринимается лирическая зарисовка Иванова, позволяющая говорить о некоей «восточности» его восприятия. *Мелодия становится цветком, / Он распускается и осыпается, / Он делается ветром и песком, / Летящим на огонь весенним мотыльком, / Ветвями ивы в воду опускается…*

Музыкальная тема пейзажей-воспоминаний имеет в эмигрантский период четкую направленность – это тема России, которая в экзистенциальном плане тесно связана с переживанием состояния «поэта в изгнании», отчаяние которого возвышается до уровня трагедийного начала, порождающего тему смерти, которую подчеркивали и современники, и сегодняшние авторы. *…Россия тишина. Россия прах. / А, может быть, Россия – только страх. / Веревка, пуля, Ледяная тьма / И музыка, сводящая с ума.*

Можно, конечно, найти истоки трагедийности чистой лирики в объяснении ее изначального родства с трагическим катарсисом у В. Соловьёва, Гумилёва, Анненского, делающего вывод о том, что «современная поэзия – дитя смерти и отчаяния».[17] Сам Иванов в одной из своих статей, определяя «главный тон» стихов Блока, отмечал: «Мы знаем, что все значительное в лирической поэзии пронизано лучами некоей грусти, грусти-тревоги или грусти-покоя – все равно. "Веселеньких" великих лирических произведений не бывало».[18] И все же источник трагического мироощущения Иванова, «тупика», в который он, по выражению С. Аверинцева, «загнал собственную живую душу»,[19] – острое переживание трагедии истории и эмиграции. «Гармония сфер» здесь неотличима от далекого звона бубенцов «широкого разбега» русской тройки, сияния снега, образа навсегда любимого Петербурга и пророчески «черной музыки Блока». Античное начало (дань «страдающему аполлонизму» Анненского) «прорывается» в белой, как снег, лире – символе далекой России. *И Россия, как белая лира / Над засыпанной снегом судьбой.*

История, как известно, «проходит через сердце поэта». Для Иванова «*Бедные люди» – пример тавтологии…* И все же трагедия не может быть тупиком, поскольку несет в себе катарсис. Блок говорил о «чувстве неблагополучия» как музыкальном чувстве.[20] Красота мира – в «сиянии вечного страданья», онтологический смысл которого был Иванову хорошо известен. Отмечая характерное для Анненского осознание трагичности

---

[17] *Анненский И. Ф.* Указ. соч. С. 431.
[18] *Иванов Г.* «Стихи о России» Александра Блока // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 543.
[19] *Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных гражданин…»: Вяч. Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001. С. 14.
[20] *Блок А. С.* Указ. соч. С. 259.

аполлонического начала, В. Н. Топоров подчеркивает, что именно такое осознание «вводит в аполлоновский текст и контекст тему сочувствия, жалости-сострадания ко всем, кто страдает, и понимание того, что бывают ситуации, когда у гармонии и страдания могут быть общие корни».[21] И хотя бессмертная музыка мира Иванова «торжественно-бесчеловечна», он знал, что после его ухода и в ней что-то изменится: *И снова музыка летит, звеня. / Но нет. Не так, как прежде, – без меня.*

***Г. М. Тарнапольская***

**Музыкальное бытие и «меональные» символы**

Музыка, как и философия, становится универсальным средством взаимопонимания между людьми различных культуры и эпох, и в этом плане особый символический смысл приобретает творчество А. Ф. Лосева, в котором органично переплелись философия античного неоплатонизма, восточно-православная традиция энергетизма и современные философские идеи. В этом можно убедиться, обратившись к философии музыки Лосева, который в соответствии с феноменологическим подходом очищает понимание музыки от всех случайных эмпирических и психологических аспектов, но при этом раскрывает становление музыкального бытия в соответствии с античной неоплатонической диалектикой сущности и меона.

Музыка двойственна: с одной стороны, она выражает гармонию и определенность бытия, с другой стороны – его становление, которое не укладывается ни в какую идеальную определенность. Соотношение этих двух аспектов бытия, а именно определенности и становления, является качественным выражением ощущения собственного существования, лежащего в основе фундаментального настроения, которое определяет отношение к жизни в целом. Соответственно музыка может выражать это соотношение, и в иной форме, тем самым сообщая человеку качественно иное ощущение собственного существования.

Таким образом, музыка транслирует связанный с фундаментальным настроением опыт отношения к жизни. Однако, поскольку этот опыт включает в себя не только идеальную гармоничную структуру, но и алогичное становление жизни, он не может быть адекватным образом переведен на язык рационального мышления. Именно это всегда затрудняло философскую рефлексию

[21] *Топоров В. Н.* Из истории петербургского аполлонизма; его золотые дни и его крушение. М., 2004. С. 63.

музыки и приводило к взаимоисключающим пониманиям ее как феномена культуры. Примером тому может служить философское осмысление восприятия музыки в античной культуре. Сама противоречивость этого осмысления открывает тайну отношения к жизни античного эллина.

Античный человек стремился во всем видеть определенность и гармонию, но стакивался с иррациональностью жизни. Иными словами, он воспринимал жизнь в двух измерениях – в рационально осмысляемом воплощении в виде гармонии телесных форм и в иррациональном непостижимом становлении. Эта двойственность зафиксирована в стоическом отношении к жизни, которое, с одной стороны, понимается как выражение мирового разума – логоса, а с другой стороны, как выражение слепой иррациональной судьбы.

Для античного человека важно было, что все в мире, в жизни полиса и в его личной сфере подчинено гармонии разума. В разумно упорядоченном космосе не должно оставаться места для чего-либо неопределенного и неоформленного. Несмотря на это, он не мог игнорировать неопределенную потенциальную сторону жизни, представляющую собой еще не проявленные возможности, которые могут спонтанно реализоваться, разрушая привычно упорядоченный строй жизни. Если эту потенциальность удается не замечать, то она полностью выпадает из сферы восприятия. Однако если она сама заявляет о себе, нарушая установившееся разумное равновесие актуального бытия, то воспринимается как сила хаоса. В связи с этим жизнь античного человека определялась противоречием между стремлением к разумной упорядоченности и столкновением с непонятной для разума скрытой жизненной силой.

Эта двойственность присуща и самому переживанию непосредственно настоящего момента. С одной стороны, античный грек, мысля себя частью мировой гармонии, обнаруживает в непосредственно проживаемом настоящем моменте выражение разумного начала, являющегося онтологической основой космоса. С другой стороны, этот же настоящий момент раскрывается в становлении. Поскольку становление подразумевает еще незавершенность, оно не может быть дано в идеальной определенности, представляя собой непостижимую, иррациональную сторону жизни. Первый аспект выражен в пифагорейском учении о числах, платоновском учении о мире эйдосов и в стоическом учении о мировом разуме – логосе. Однако у тех же стоиков представление о всеобщей разумной упорядоченности сочеталось с представлением о капризной и непостижимой судьбе. Двойственность восприятия жизни аналогична двойственности осмысления музыки. С одной стороны, музыка подчинена строгой числовой гармонии, с другой стороны,

она несет в себе нечто иррациональное, что выходит за какую-либо определенность и, вовлекая в нее человека, заставляет его волноваться, восхищаться или переживать непонятно из-за чего.

Пифагорейское понимание музыки вычленяет в ней идеальную определенность в форме числовых соотношений подобно тому, как античный грек усматривал идеальную определенность в любом содержании жизни. Однако, как полагал Ф. Ницше, музыка, пронизывающая дионисийские оргиастические культы, породила древнегреческую трагедию, в которой жизнь отражалась в своей неупорядоченной разумом необузданной стихии. Становление музыки не сковано пластическими образами, потому что изначально лишено их. Именно поэтому музыка обнажает жизнь в той ее глубинной стороне, которую скрывала соразмерность пластических образов. Поэтому «дионисический музыкант – без всяких образов, сам во всей своей полноте – изначальная скорбь и изначальный отзвук ее».[22]

Из сказанного следует, что тайна музыки состоит в том, что ее гармонически упорядоченная форма является основой для выражения иррационального алогического становления. Однако философская задача не должна сводиться только к констатации двойственности музыки. Необходимо категориально выразить ее онтологическую структуру таким образом, чтобы перейти от понимания музыки в античном восприятии к пониманию музыкального бытия вообще и через это получить ключ к пониманию других культур, в которых музыка обретает иное значение. Для этого следует обратиться к онтологии музыкального бытия, которое Лосев раскрыл в категориях неоплатонической диалектики сущности и меона. Это открывает возможность истолковать музыку через понятие «меон эйдоса».

Лосев истолковывает меон как иное по отношению к сущности, т. е. к эйдосу. Если эйдос – это устойчивая интеллигибельная определенность, то меон, напротив, неразличимое, неопределимое, сплошное и непрерывное, алогическое становление: «Эйдос есть абсолютная устойчивость. Чтобы быть подлинно "иным", меональное начало должно быть вечно подвижным, оно должно вечно и непрерывно переходить от одного к другому. Должна быть уничтожена всякая статичность и оформленность, всякая смысловая устойчивость. Однако нельзя сказать и того, что это – бессмыслица, ибо "бессмыслица" есть некое уже устойчивое осмысленное понятие, а музыка и меон – как раз вне устойчивого и вне осмысления. Нельзя также и сказать, что меон есть

[22] *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1990. С. 73.

подвижность, ибо подвижность есть опять-таки некое вполне определенное и осмысленное понятие, т.е. некий попросту эйдос, а значит, не "иное". Нельзя, конечно, меон назвать и меоном, если под этим понимать некоторую самостоятельную установку разума; понятие меона есть само по себе, как и всякое понятие в основе, не что иное, как опять-таки эйдос, а не "иное". "Иное", инобытие, в подлинном диалектическом смысле есть именно иное идеи и все свои феноменологические отличия получает только от идеи, или эйдоса».[23]

Аналогом противоположности меона эйдосу в мифологическом мышлении является противоположность всеобщей гармонии и определенности мироздания, т.е. космоса, изначальному неопределенному недифференцированному состоянию – хаосу. Сила меональной потенциальности – это сила хаоса, грозящая разрушить упорядоченность эмпирического мира оформленных вещей. Хаос пассивен, однако он способен проникать во все части космоса, постепенно растворяя их в себе. Подобно этому и меон нельзя понимать как нечто абсолютно внешнее эйдосу. Меональность пронизывает все онтологические уровни бытия, что позволяет Лосеву говорить о меоне, содержащемся внутри эйдоса: «Ясно, что одно, отличаясь от иного, есть иное этого последнего, иное иного, т.е. само содержит в себе, в самом себе, в недрах самого себя, а не только вне себя это алогическое становление. Другими словами, в эйдосе есть логически расчлененное единораздельное множество и есть алогически текучее, но тоже эйдетическое, нерасчленимое и сплошно-текучее становление его как эйдоса. Есть, иначе говоря, алогическое становление как эйдос; есть текучесть и сплошная непрерывность становящегося смысля в недрах самого смысла, а не вне его. Можно назвать эту стихию эйдоса гилетической стихией, и вот эта гилетически-меональная стихия эйдоса и есть музыка; гилетический эйдос и есть специфика музыкального эйдоса. Обычно думают, что есть неподвижный эйдос и текучие факты. Однако это – очень плохая феноменология. Существует текучий эйдос, не перестающий, однако, оставаться эйдосом».[24]

Отталкиваясь от античного опыта музыки и опираясь на категории античной неплатонической диалектики, Лосев дает принципиально новое эвристичное философское осмысление музыки. С одной стороны, музыка имеет определенную числовую структуру, с другой стороны, она выражает нечто неопределенное, нефиксируемое в смысловых или числовых структурах. Слушая

---

[23] *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 490–491.

[24] Там же. С. 487–488.

музыку, человек волнуется, грустит или радуется, но нет определенности, по подводу чего именно он испытывает эти переживания. Это грусть или радость без объекта грусти или радости. Воплощая числовую структуру, музыка выражает иное по отношению к любой смысловой определенности – меональное. Если в математике выявляются эйдетические структуры, то в музыке, как полагает Лосев, выражаются меональная подвижность и инаковость эйдетического бытия.

Благодаря меону, как иному эйдоса, возникает различие между эйдосами. Это означает, что эйдосы, будучи иным меона, включают в себя меональный момент, вносящий в них эйдетическое различие. Если определенность эйдоса выражает числовой ритм, то меональный аспект эйдоса выражает музыка. Нотной записи доступна только музыкальная последовательность звуков, но не глубинное содержание музыки, вызывающее разнообразие неопределенных переживаний. Это глубинное содержание музыки Лосев называет «эйдосом алогичности как таковой, в ее абсолютной чистоте».[25]

Внутренняя тождественность трагичности и музыкальности состоит в размывании внешне логической, симметричной, закономерной и стройной реальности и приближении ее тем самым к состоянию меональности. Эйдос, воплощенный в меоне, порождает определенную вещь, однако меон остается неопределенным фоном этого воплощения, который может в силу своей неопределенности размывать строй разумно упорядоченных вещей. Этот процесс невозможно передать логически, но возможно выразить в музыке. Образы, выражающие меональный размыв эйдоса, по необходимости становятся символичными, поскольку должны совмещать в себе несовместимые содержания. На основании этого Лосев делает вывод, что музыка есть символ: «Именно музыка есть понимание и выражение, символ, выразительное символическое конструирование числа в сознании».[26] Музыкальная форма выражает нечто иное по отношению к любой оформленности, и, собственно, этот момент выражения Лосев называет символом. Несмотря на это, данный тезис все же можно поставить под сомнение. Выражаемая в музыкальной форме ее инаковость имманентна самой музыкальной форме, тогда как символическая форма должна раскрывать онтологическую связь с чем-то, что по отношению к ней изначально запредельно. В феноменологическом смысле определенная музыкальная форма и имманентное ей алогичное становление

[25] Там же. С. 493.
[26] Там же. С. 498.

представляют единый самоочевидный феномен. В этом случае музыка должна быть осмыслена как феноменологическая очевидность, а не как символ. Однако возможность истолкования музыки как символа все же существует.

Введенное Лосевым понятие «меон эйдоса» позволяет раскрыть музыкальное бытие в целом. Тем не менее этого недостаточно, так как необходимо обосновать музыкальное бытие в двух его противоположных аспектах: как в аспекте идеальной гармонической структуры, так и в аспекте алогического становления. Это возможно, если показать, что меональность музыки также двойственна.

Меон – это условие возможности инобытия, но сама эта возможность может быть разной. Следует различать меон как условие воплощения эйдоса в телесной определенности, которое имеет законченное пластическое выражение в вещи, оформленной в соответствии с идеальной определенностью, и как условие воплощения эйдоса в становлении, которое не имеет законченной формы, так как еще не перешло в завершенное состояние. Поскольку здесь мы имеем дело с принципиально различными условиями возможности инобытия, постольку рациональность возможного воплощения в фактической определенности не может быть распространена на условие возможности становления, которое в силу этого остается алогичным. Поэтому рациональность музыкальной гармонии, описанная в математической форме соотношения тонов, никак не распространяется на алогичность становления музыкального бытия, сохраняющего свой иррациональный характер.

Из этого вытекает необходимость категориального разделения двух видов потенциальности – потенциальность воплощения и потенциальность становления. Лосев не вводит это различие, однако логика его работы, посвященной философии музыки, позволяет это проделать. В результате проведенного различения в понятии «меон эйдоса» будем выделять меон, понимаемый как условие возможности воплощения, и меон, понимаемый как условие возможности становления. Благодаря этому становится объяснимым, как музыкальное бытие, воплощающееся в законченных гармоничных структурах, выражает никак не схватываемое этими структурами становление. На основе этого категориального различения становится возможным также обосновать, каким образом переживание античным эллином непосредственно настоящего момента может, с одной стороны, выражать гармонию мирового разума, а с другой стороны, служить проявлением слепой и непредсказуемой судьбы.

Это же выделение двух видов меона позволяет понять аспект алогического становления музыкального бытия как трансцендентный по отношению к музыкальной гармонической структуре. В этом случае утверждение Лосева о музыке как символе становится оправданным. Таким образом, в основе музыки можно выделить структуру символа, выражающего в идеальной гармонии алогичное становление. Аналогичную структуру можно выделить в античном опыте восприятия времени, в котором соотносимая с мировым разумом идеальная гармония жизни становится символом становления, воплощающего силу слепой и непредсказуемой судьбы. Непостижимость судьбы для античного эллина выражается в особых символах, в которых неопределенное и бессмысленное передается через идеально оформленное и пластически выраженное. Такого рода символы алогического становления будем называть «меональными символами», частным случаем которых является музыка.

Меональный символ выражает неопределенность и алогичность становления. Однако само по себе выражение становления возможно лишь в том случае, если оно эйдетически осмыслено. Поэтому выделяемый в меональном символе сам по себе меональный аспект, т.е. меон как условие возможности становления, не предполагает еще ни цели, ни смысла становления. Текучая неопределенная подвижность вне целевой направленности и осмысленности представляет собой не становление, а трансформацию. Поэтому меональный символ, выражающий неопределенность в определенной форме, преобразует трансформацию в становление. Из этого следует, что неопределенная и бессмысленная трансформация всегда сопутствует меональному символу как его задний план, скрытый за внешним выражением меонального символа.

Специфика меональных символов заключается в том, что в процессе их восприятия они утрачивают свою смысловую ясность. При схватывании смысла его первичная определенность размывается, и чем больше мы пытаемся понять такой символ, тем более бессмысленным он представляется. В нем утрачивается необходимый характер смысловых отношений, что приводит к выявлению новых потенций принципиально иного осмысления, никак не вытекающего со смысловой необходимостью из данного понимания символа. В меональном символе связь образа со своим содержанием осуществляется не смысловым способом, поскольку природа меона не смысловая. Так как меональное содержание не схватывается умом, то оно может лишь переживаться, однако это переживание не может достичь определенности. Ощутить и пережить чистую меональность можно лишь как эмоциональность,

поскольку движение эмоций так же неуловимо и изменчиво, как меональная трансформация. Поэтому характер онтологической связи меонального символа со своим символизируемым содержанием становится не смысловым, а эмоциональным.

Поскольку в восприятии меонального символа эйдетическая оформленность размывается, то алогично текучая меональность превращает любую наглядность в буквальном смысле в нечто невообразимое. Так, по мере погружения в музыкальное переживание все сопутствующие ему образы отходят на второй план и растворяются, оставляя лишенные какой-либо предметности эмоции. Нечто подобное происходит и при погружении в состояние сна. Рациональное мышление уступает место эмоционально-образному, смысловые структуры утрачивают свой необходимый характер и сновидческие образы начинают спонтанно трансформироваться. Н. Н. Карпицкий писал: «Не ограниченное предзаданными эмпирическими данными органов ощущения любое эмоциональное переживание трансформируется в сновидении в чувственный образ сообразно фантазии человека».[27] Карпицкий считает, что это связано с тем, что «в качестве сущности сновидческого образа выступает не эйдос, а эмоциональное переживание».[28] Сновидческий образ раскрывается как алогичное развертывание внутренне присущих вещи потенций, неупорядоченное перетекание одного образа в другой, превращение вещи во что-то совсем иное, никак не связанное с ее исходным смыслом. Меональный размыв сновидческих образов происходит вне всякой смысловой необходимости, поэтому вещь в сновидении может трансформироваться во все, что угодно, или просто исчезнуть. Хотя текучесть сновидческого образа – это трансформация, а не направленное движение, сновидческие трансформации все же могут подчиняться собственной логике, но эта логика не смысловая, а эмоциональная. Сновидческий образ трансформируется в зависимости от эмоционального состояния сновидящего. Музыка также выражает эмоциональные, ни к чему конкретному не привязанные переживания, так как музыкальные средства позволяют это сделать.

Выразительность музыкального символа зависит от характера соотношения алогичного становления и ритмически-числовой выраженности. Эта соотнесенность может сообщать эмоциональное содержание музыкального восприятия слушателю вне ее рационального осмысления. В структуре этой соотнесенности способно выражаться не только музыкальное становление, но и

---

[27] *Карпицкий Н. Н.* Феноменология восприятия и опыт искусства // Человек.RU: гуманитарный альманах. Новосибирск, 2008. № 4. С. 177.
[28] Там же.

становление жизни, определенной экзистенциальным фундаментальным настроением. Это позволяет вчувствоваться во внутреннюю жизнь другого человека даже в том случае, если он принадлежит к принципиально иной культуре. Благодаря этому музыка становится способом трансляции культурного опыта на уровне, предшествующем его рациональному осмыслению.

***И. В. Шугайло***

## Музыка и визуальный ряд: взаимопроекция и взаимодополнения

Процесс восприятия, как известно, имеет выявленные учеными законы, но в значительной степени носит и индивидуальный характер, особенно по отношению к художникам. Так, например, явление синопсии, или цветного слуха, может наблюдаться время от времени как у обычных людей, так и у людей особо одаренных. Цветной слух, как известно, был у композиторов Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера, Э. Денисова, писателей В. Набокова, М. Горького, поэтов А. Блока, К. Бальмонта и др. С точки зрения физиологии синопсия, или синестезия, – результат распространения возбуждения от специфического органа восприятия на смежный в коре головного мозга. Так, общая повышенная чувствительность – предпосылка цветного видения. Поэтому стимуляция обоняния может приводить к обострению видения, стимуляция слуха способствует улучшению цветового восприятия и т. д. Интуитивно люди искусства используют это, что приводит порой к необычным находкам в творчестве.

В процессе наблюдения над фотосессиями и рисованием, которые часто сопровождались музыкой, в мастерских художников у автора этой статьи зародилось убеждение в том, что есть в визуальных искусствах некоторая нехватка, которая требует «дополнения» именно музыкой. Другое впечатление – музыка оставляет некий «след» и на холсте, и на бумаге (графика здесь более чувствительна), и на фотобумаге. Этот след проявляется в очевидной динамике линий и мазков, процессуальной смене цветовых пятен, чередовании зон «законченности», или «порядка», и зон «хаоса». Можно здесь провести ассоциацию с «цветной» аурой. Так, английский композитор Сирилл Скотт в своей теоретической работе «Философия модернизма» (1917 г.) говорит о том, что аурой может обладать не только человек, но и продукты его труда. Вальтер Беньямин указывал на то, что при тиражировании исчезает «аура» художественного произведения, понимаемая им как особая энергия воздействия, «оставленная» непосредственно рукой мастера. Мастер колокольного звона К. К. Сараджев, описанный А. Цветаевой, видел звуки колокола в цвете, геометрических формах, ассоциировал с числом все предметы Земли и Космоса. Напрашивается некая аналогия: «звук – цвет – аура». «Перетекание» звукового восприятия в зрительное уподобляется «переводу» одного вида энергии в другой. Сочинение такого произведения, как «Прометей» А. Скрябиным с партией света (Luce), можно толковать

как попытку создания мистерии (в программе симфонии значится «сюжет» музыкального произведения: низвержение Духа в Материю с последующим его возрождением).

Надо сказать, что все художники, за процессом творчества которых мною велось наблюдение, были одновременно талантливыми поэтами. Возможно, поэтому музыка им была необходима как ритм, особое время проживания. Тональности, связанные с аффектами, окрашивали настроение. Да и темп задавал иную скорость движения как модели, так и, собственно, руки художника или темп щелчков фотоаппарата. Музыка, звучащая в качестве фона, чаще всего была инструментального плана. Если и присутствовал голос, то, как правило, он был вплетен в полифонию других голосов, являлся одним из тембров-красок (например, импровизации Ирины Пономаревой, вокальная музыка Арнольда Шенберга, Сергея Курехина, отчасти джаз). Вокал не был наделен значимым текстом, являясь более образом, краской, нежели смыслом. Видимо, некоторое содержание, которое могло быть внесено вокальной партией, могло бы помешать «выстраиванию» собственно живописного содержания.

Попробуем отрефлексировать особенности музыкального дополнения в интуитивно схваченные области: в ритм, в тональность, в темп. Ритм в музыке определяется в сочетании с метром, что по определению означает чередование сильных и слабых долей. Собственно ритм – чередование различных длительностей в рамках метра (выше определенного). Таким образом, ритм есть некоторая вариация, проявляющаяся как вариация с «сильными» и «слабыми» долями, более мелкими и более длительными звучаниями. Ритм имеет некий ограниченный набор ритмоформул, повторение которых придает целостность музыкальному целому и отчасти создает стиль. Ритм, безусловно, связан с особенностями «ауры» композитора или художника, которая в момент творчества связана с темпом и интенсивностью творческого процесса. Это «знаки» пульса и биения сердца художника наряду со «знаками» внутреннего темпа восприятия происходящего в «содержании» создаваемого произведения. В рамках григорианского хорала были ограничения: после короткой ноты на сильной доле не могла следовать более длинная нота, для каждого содержания существовал свой ритм, выражающий суть сакрального текста. В джазе, наоборот, постоянно присутствует синкопа (после короткой ноты следует длинная), что создает элемент игры, импровизации, нервозности и т.д. Например, в кинематографе ритм задается монтажом и сменой кадров-движений (термин Ж. Делеза). В живописном произведении ритм, скорее, связан со сменой цветовых пятен и линий, задающих

движение. Так, в экспрессионистических картинах движение передается как через линии, так и через разноцветные мазки, часто контрастно сосуществующие рядом.

Можно выявить определенные взаимопроекции между тембром (как высотой звучания) и темпом. Если в рамках музыкальной композиции более низкие звучания идут в более медленном темпе, то более высокие звуки, выполняя украшающую роль, звучат более подвижно. Соответственно, тело фотомодели, принимая положение «вертикали – горизонтали», также вынуждено соответствовать «закрепленному» за топографией «содержанием». Так, вертикаль более ассоциируется с мужским, сильным, рациональным началом, сферой духа, горизонталь – с женским, земным, сферой души. В живописном ассоциативном ряду также возникает ощущение цветового спектра, распределенного, как правило, от «теплой» гаммы к «холодной», или наоборот. Этот же спектр реже может быть выявлен в бинарных отношениях, типа взаимодополняющих тонов: синий – желтый, зелено-синий – красный, оранжевый – фиолетовый и т. д. Подобное дополнение-проекция имеет аналог с последовательностью чередования баса и мелодии в гомофонной музыке: звук мелодии образует с аккордом, ее поддерживающим, единую гармонию.

Ритм становится «наглядным» в штрихах, скорее, обрывистых и разнонаправленных, которые присутствуют в изображении или в смене фактуры. Так, например, аллюзию или стилизацию в музыке можно уподобить «коллажу» в живописи. Ритмический рисунок, бесконечно повторяемый с незначительными вариациями в медитативной музыке, можно сравнить с насыщенностью «сюжетного» ряда, например у П. Филонова. Причем та же внутренняя насыщенность ритма создает парадоксальное ощущение статики, медитации. В целом колорит изображенного имеет следующую тенденцию: чем быстрее и разнообразнее ритм музыки, а следовательно, визуальных движений, тем более разнообразна цветовая гамма. Если ритм музыки скованный, служащий созданию торжественного настроения, то в общем колорите визуального изображения будут преобладать от двух до нескольких цветовых оттенков. Так, классическую «черно-белую» фотографию можно представить увиденной сквозь призму музыки венской классической школы с ее единым метром и «правильным» чередованием в этих рамках более дробных длительностей. Например, музыка С. Курехина, с его интуитивно найденной додекафонией, стимулирует к созданию импрессионистических и даже чаще экспрессионистических опусов с разбросом штрихов, линий, красок, незаконченностью форм. Музыка импрессионистов располагает к такой же разнообразной гамме цветовых оттенков.

Фильм Оливера Стоуна «Doors» о легендарной группе Джима Моррисона с его мистически пьянящей и будоражащей музыкой практически целиком выдержан в охристо-красных тонах. Так, ритм оказывается связанным с динамикой смены цветов и стилем изображения.

Тональность, как было выявлено, у музыкантов с цветным слухом имела стабильные ассоциации с определенным цветом. Причем вариативность ассоциаций здесь высокая. Определенные тональности и лады для музыкального и просто чувствительного уха вызывают определенные ассоциации с торжественным, мужественным, героическим, пасторальным, мрачным, грустным настроением. Соответственно, для разных настроений будут подходить свои краски, темпы, сила «мазков» (типа: уверенно, четко, размыто, прозрачно). Модуляции тональностей создают ассоциации с определенной динамикой смен и развития образов. Слушая романтическую музыку, художник всегда услышит противопоставление «желанного» и «реального» миров, динамику развития, основанную на борьбе с «демоническими силами», увидит образы, закрепленные музыкальными «риторическими фигурами» типа креста, нисхождения в Аид, музыкальные анаграммы композиторов, темы определенных героев, которые могут порождать визуальные ассоциации. И хотя после Э. Ганслика (трактат «О музыкально-прекрасном», 1854) слышать в музыке «журчание ручейка» или «стуки судьбы» считается дурным тоном, музыкальная чувствительность остается тесно связанной с визуальной.

Образ музыки как «ожившей и зазвучавшей арабески», предложенный Гансликом, станет особенно актуальным для серийной музыки XX в. Предельное музыкальное выразительное средство – тишина часто обозначается паузами, а приближение к ней – знаком «диминуэндо» (затихая) или «pp» (пианиссимо). Все музыкальное «действие» свертывается, стремясь к предельной выразительности, словно выражая внутренний мир «героя». Аналогом в живописи и фотографии выступает крупный план или «выбеленное» пространство, в живописи – минимализм, отсутствие предметов, действия, в кинематографе – безлюдность и т. д. Наоборот, предельная напряженность звучания, доведение до экстаза, наложение тем, добавление инструментов вплоть до включения всех (tutti) в визуальном ряду может сопровождаться коллажами, верчениями изображений, наложением различных ракурсов съемки и наложением одной половины лица одного героя на половину другого (например, в видеороликах группы «ABBA»).

На крупном плане, где герои предельно обнажены и выразительны, жизнь «телесная» идентична жизни душевной.

Каждый актер «получает» тему-знак и полифонически вступает в диалог с другим героем. Отношения «близости – отдаления» между героями меняют и «точку зрения» (крупный план – дальний план), подобно соотношению темы с фоном и фактурой в музыке. Рассмотрение темы в различных красках-тональностях, с различных позиций ее внутренней структуры наглядно раскрывается совершенно новым музыкальным «гештальтом» культуры XX в. – додекафонией с ее серийным принципом организации. Тотальная власть 12-тоновой организации, распространяющаяся на всю структуру не только одного произведения, но и, по существу, всех додекафонных произведений, означает не только исчезновение тем, смыслов, формы, но и тотальное свертывание всего музыкального языка в «единственную» тему! Тема-серия должна быть построена так, чтобы ни по горизонтали, ни по вертикали у слушателя (так же, как и у зрителя музыкального текста) не возникли ассоциации с темой в ее «классическом» оформлении. Развитие серии также не предполагает создания никаких «устоев». По ассоциациям с живописью здесь наиболее близка техника импрессионизма, увиденная вблизи, – есть набор отдельных самодостаточных разноцветных точек, создающих ощущение космического пространства, своего рода «пульсирующей Вселенной».

По существу, концептуально этот музыкальный переворот в организации музыки аналогичен «точке», поставленной в живописи начала XX в. «Черным квадратом» Казимира Малевича. Музыка в своем эволюционном развитии освободилась от лада (мажора-минора), от единой тональности, выступающей в качестве своеобразного «начала» и «конца» законченного музыкального произведения, от лейттем, закрепленных за образом-ассоциацией. К этому прибавились «эмансипация» единого ритма (связанная с освоением внеевропейской музыки), отход от классического использования музыкальных инструментов, освобождение «тембра» и отказ от «тотальной власти дирижера», организующего звучание музыки как хронотопа (в едином времени и пространстве). Эти процессы могут быть иллюстрированы метафорой тишины – по выражению Ф. Бузони, «самого выразительного знака искусства XX века». Сама серия – практически создание витража, который при всем многообразии красок не имеет цвета и при всей процессуальности не осуществляет движения. Серийное произведение – это и произведение, и его разрушение. Это и музыка, и уже не музыка.

Метафора тишины дает нам возможность познать что-то принципиально новое о себе и о мире. И если благодаря любой звучащей информации мы приговорены к смыслу, то фотография и

живопись, как и пауза в музыке, дают нам передышку, отсылая к «объективно» запечатленному фрагменту реальности, свободному от власти смысла-логоса. Возможность поименования актуализирует пока еще не рожденное новое «Я» Нарцисса, новый язык. *Молчание, или тишина*, – знак новой музыки с ее расширенным пониманием музыкального звука. Звук в своей предельной выразительности – это тишина, включающая «запредельное» звучание. «О чем невозможно говорить, о том следует молчать», – утверждал философ Людвиг Витгенштейн. Молчание помечает особую зону – невыразимого ни на одном известном коммуникатору языке. Как, например, можно передать предельное состояние восторга, настроение «душа поет», ошеломление, предельную запутанность чувств, боль? Порой пауза после звучания или отсутствие изображения скажут больше там, где обычный язык уже не работает или лжет. Из полной тишины едва обозначенного образа тут же зарождается другой – из одной музыкальной темы рождается другая, из одного визуального образа проглядывает иной. «Гала смотрит на Средиземное море, которое на расстоянии двадцати метров превращается в портрет Авраама Линкольна» (1976 г.). Здесь Сальвадор Дали, безусловно, «заимствует» технику музыкального опуса. Даниил Орлов пишет книгу «Альтист Данилов», где вводится понятие «*тишизм*» в музыке. И здесь уже музыка заимствует знак «тишины» у визуального искусства. Искусство XX в. часто представляет «*новое платье короля*»: оно «сшито» из той материи, которая ранее не была известна. Поэтому одни раскрывают в нем еще не понятные большинству смыслы, а другие и обнаженность принимают за очень дорогой наряд. Примеры «бурлящей пустоты» бесконечны, и нет пределов воображению. Но молчание – не только потенция, но и тот предел, который обозначается смертью одного качества и переходом его в иное.

Фотография поднимает вопрос о границах реальности, той реальности, которую она пытается максимально точно «схватить» в отличие от других видов искусства. Она работает с той реальностью, которая выходит за пределы объективной действительности, но и лежит в основе последней. Фотография запечатлевает ту первичную саму себя раскрывающую реальность, которую открыли Августин, Кант, Декарт. Она – лишь часть «объективного мира», сфера «душевной жизни человека», «эпифеномен», который входит в состав объективной действительности. Вспоминая метафизическое истолкование акта творчества Г. Башляром, воображение – это способность созидать образы, превосходящие реальность. Отсюда метафора – это своеобразное удвоение и усиление мира через замену-наложение, сжатие, подмену образов. Объектив фотоаппарата как раз реально

совершает эти процессы: он фиксирует образы, которые являются своеобразной визуальной концепцией автора.

Область невыразимого в фотографии и живописи можно домысливать как «объекты», выходящие за пределы «природного мира». «Объективная действительность, кроме своей чувственно или наглядно данной области, может включать в себя и область невидимого – такие объекты, как, например, Бог, ангелы, бестелесные духи или души и т. п.».[1] Эти сущности часто появлялись в зеркалах или водяных вазах, в ощущениях или галлюцинациях людей, принося «новости» из будущего. Феномен фотограммы, которая «фотографируется» даже без объектива, – что она фиксирует? Свет? «Нет, – отвечает фотограф, – это мое особое видение мира!» Так что же это за реальность, которую фиксирует фотохудожник? Где ее границы – внутри или снаружи? Каковы взаимоотношения фотографа с его камерой? «Это продолжение моей руки», – отвечает фотограф.[2] Но продолжение материальное – это слишком простое объяснение. Ручка, компьютер – тоже продолжение, инструмент, но они не объясняют сути художественного творчества. Фотограф Александр Китаев говорит о некой отстраненности от мира и сосредоточенности на внутренних мыслеобразах: человек, занимающийся фотографией как творчеством, гораздо больше времени проводит в наблюдениях и размышлениях, чем в процессе съемки.[3] Часто встречаешься с ощущениями, что фотографические образы отпечатываются в памяти, несмотря на отсутствие печатного продукта.

Фотография в своей эстетике имеет некоторые аналогии с психическими процессами мышления. Она более стремится не к изображению готового, завершенного мира, а к запечатлению его становления. Передержка и недодержка пленки при проявлении дают иногда возможность наглядно показать процесс «перехода» от внутреннего к внешнему, от негатива к позитиву и т.п. Сам акт проявки фотографии метафизичен: это как бы переход из одной противоположности в другую, акт инициации. «Добро и зло имеют свой смысл только в мире видимостей, в существовании непосвященных и непросвещенных. В сфере трансцендентного добро и зло, напротив, так же иллюзорны и относительны, как и все прочие пары противоположностей: горячее – холодное, приятное – неприятное, длинное – короткое, видимое – невидимое и т. д.».[4] Для усугубления желаемой трансформации и создания нереальных

[1] См.: *Франк С.* Реальность и человек. Метафизика человеческого бытия. М., 2007. С. 17.
[2] Подобная позиция близка, например, А. Китаеву.
[3] *Китаев А.* Субъектив. Фотограф о фотографии. СПб., 2006. С. 173.
[4] Там же. С. 150–151.

образов или абстракций фотохудожник или художник может использовать дополнительные возможности, в частности музыку. Дополнение ею дает возможность перехода из одной модальности выразительности в другую, стимулирует включение многих органов чувств. И подобно тому, как без музыки движение тела и мимика человека, скорее всего, могут быть восприняты как странные конвульсии и кривляния (что можно увидеть на изображении телевизора без звука), так в танце эти движения, организованные и «подчиненные» законам музыки, представляют собой одно из красивейших проявлений человеческой телесности.

***Н. А. Петрусёва***

**От «осязания» к «постижению» постсериальной музыки**

Неопределенность, т. е. проблема пределов понимания воспринимающего субъекта, расширяется в искусстве XX в. до масштабов «универсальности беспорядка», до антагонизма между двумя главными движениями музыкального авангарда – *постсериальным* модернизмом и *экспериментальным* постмодернизмом.

*Постсериализм* – современный дискурс об исследовании музыки и композиции, который Пьер Булез начал излагать в конце 60-х годов XX в. В контексте этого дискурса IRCAM (Институт исследований музыки и акустики), организатором и руководителем которого Булез был с 1976 по 1992 г., играет ведущую роль. При этом понятие «постсериализм» резервируется в основном для тех, кто в научно-теоретическом русле продолжил общий (интегральный) сериализм, к которому все более и более присоединялось существенное технологическое измерение. *Музыкальный постмодернизм,* вовлеченный в преодоление исторического разделения между высокой и популярной музыкальной культурой, стал рассматриваться как новый *культурный плюрализм*, в котором эти различия становятся устаревшими. В этой перспективе постмодернизм реагирует против «враждебности» серийного модернизма и его непризнания массовой культуры. Другого представления держится то направление постмодерна, который отрицание массовой культуры заменяет более ранними «языками» искусства – реализмом и репрезентацией (в визуальном искусстве), рассказом (в литературе и фильме), тональностью (в музыке); он также пересматривает более ранние формы: неоклассицизм, неоромантизм и т. д. В обоих случаях, однако, постмодернизм определен *отрицанием отрицания* модернизма, воспроизводя,

таким образом, механизм модернизма и раскрывая существенное родство с ним.

В творчестве композиторов XX – начала XXI в. многообразно представлены самые новейшие техники: от индетерминизма Джона Кейджа до ограниченной алеаторики Пьера Булеза, от математических методов стохастической композиции Яниса Ксенакиса до компьютерного моделирования звука в спектральных композициях Жоржа Гризе, Тристана Мюрая, Мишеля Левинаса и др. Однако для того чтобы отобразить подлинность звукового объекта как такового, художнику приходится привнести в него нечто бо́льшее, чем он обладает. Это «бо́льшее» – хаос, взрыв, религиозное истовство, художественно-артистическое неистовство и ярость – важно не только в искусстве, но и в науке. «…Я все сильнее и сильнее понимал, что все, что не несет в себе печать беспорядка и субъекта, является ничтожным и искажающим, и это касается также кибернетики, систематизма, информатизма в их рационализирующем функционализме, их машинах, их программе, их информации…».[1] Пьер Булез говорит о том же, когда предостерегает против автоматизма, «голого» вычисления и «бухгалтерии», против иллюзии и «фетишизма числа» как «более ядовитой и утонченной формы интоксикации»:[2] «Композиция стремится к совершенной, гладкой и не подлежащей критике объективности. Но какими средствами? Схематизация просто-напросто занимает место изобретения, воображение – в роли служанки – ограничивается тем, что порождает некий сложный механизм… пока исчерпанность возможных комбинаций не просигнализирует об окончании произведения. Это – фетишизм числа, приводящий попросту к краху».[3]

В «страсти к комментированию» (Дальхауз), которая охватила композиторов 50–60-х годов XX в., и в то же время в страхе перед самоинтерпретацией, который господствовал во второй половине века, *исторический комментарий* и *анализ* дополняют друг друга, как в музыкально-теоретических текстах Мессиана, Булеза, Штокхаузена, Лахенмана, Гризе. Так, Хельмут Лахенман (род. в 1935 г.)[4] исходит из того, что эмансипация акустически

---

[1] См.: *Морен Э.* Метод. Природа природы / Пер. с фр. М., 2005. С. 441–442.

[2] Термин «интоксикация» Ж. Бодрийяр вводит для обозначения процесса исчезновения субъекта в новейшем искусстве, что приводит к вытеснению подражания, репрезентации и эстетики виртуальной реальностью.

[3] См.: *Boulez P.* Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Bärenreiter Metzler, 2000. P. 289.

[4] Хельмут Лахенман впервые появляется на Дармштадтских летних курсах новой музыки в 1957 г., сначала как слушатель лекций Адорно, Булеза, Штокхаузена, Ноно, Пуссера, Мадерны и др., затем как участник. В 1963 и

представленного звука из его сравнительно подчиненной функции в старой музыке принадлежит достижениям музыкального развития в наше время. Вместо старого, тонального понимания звука, связанного с консонантными и диссонансными звуками, сегодня непосредственно *эмпирико-акустический опыт звука* находится в ключевом пункте музыкального переживания.

Для дефиниции *акустически* представленных звуков совершенно необходимыми являются высота, тембр, громкость и продолжительность (так называемые исходные, основные параметры структурированного звука в сериализме), особенно для тембра как суммы и результата по-разному высоких и по-разному громких естественных или искусственных частичных тонов. Столь же важным, как и эти четыре параметра, является для Лахенмана различение между звуком как *состоянием*, с одной стороны, и звуком как *процессом* – с другой.

*Тембровый звук – звук колебания – звук текстуры* и *звук каденции* образуют, по Лахенману, «семью».[5] Они воплощают статические или статистические опыты звука, «собственное время» (термин Штокхаузена) которых независимо от времени, в течение которого они длятся реально. В той мере, как они развиваются в различных направлениях от примитивного неподвижного тембрового звука до богатого неожиданностью внутреннего процесса звука текстуры, время создает себя изнутри вовне, охватывая все бóльшее и бóльшее пространство. Таким образом, происходит постепенное приближение к кругу «знаний» звука, внутреннее время которого будет настолько богато, что оно обеспечивает не только звуковое, но теперь также и формальное значение.

Согласно негативной диалектике Адорно, момент произведения музыкального искусства**,** благодаря которому оно «выходит за границы действительности», заключается не в достигнутой гармонии «сомнительного единства» формы и содержания, идивида и общества, но в тех признаках, в которых проявляется несоответствие, разлад, в «неизбежном крушении страстного стремления к тождеству и идентичности».[6] Ту же мысль Лахенман выразил в афоризме, ставшем известным: «Красота – это отказ от привычки», или: «Красотой мы называем то чувство, которое выражает счастье, и которое в искусстве («послании» людей) все еще сохранило веру в человека».

---

1964 гг. Лахенман посещал Кельнские курсы новой музыки, проводимые К. Штокхаузеном.

[5] *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995. Wiesbaden, Leipzig, Paris. Breitkopf & Härtel, 2004. P. 20.

[6] *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / Пер. с нем. М., 1994. С. 122–123.

В контексте радикального отречения от общепринятого эстетического миража Лахенман определяет слух как «*процесс осязания*, результат которого делает возможными действующие в произведении строительные принципы и, исходя из этого, лежащие в основе экспрессивные и эстетические виды («эстетические виды», по Ингардену. – *Н.П.*); причем круг замыкается посредством того, что таким образом зафиксированный или как бы то ни было прочувствованный вид реагирует вновь на отдельный нащупанный прослушанный момент и таким образом передает ему экспрессивную интенсивность».[7]

Этот слуховой процесс «ощупывания» Лахенман детализирует в восьмой главе своей книги «Музыка как экзистенциальный опыт: Комментарии к произведениям» (*Werkkommentare*). Рассмотрим комментарий Лахенмана к своей композиции «Allegro sostenuto. Музыка для кларнета / бас кларнета, виолончели и фортепиано» (1987/88), написанный им в 1989 году.

«…В ранее возникшем *Отзвуке для фортепиано с оркестром* музыкальный материал (Allegro sostenuto) определяется из взаимодействия между опытом "резонанса" (Tenuto-варианты между звуком Secco и естественным или искусственным текучим вибрато), с одной стороны, и "движением", – с другой. Оба аспекта звучащего встречаются в представлении структуры как многократно двойственного "арпеджио", т. е. как постепенно совершающийся процесс выстраивания, демонтажа, реконструкции, который в такой же степени передается как периодом времени, так и фигуративным жестом, проекцией больших поверхностей. Форма и выражение возникают из взаимодействия шести постепенно упорядоченных зон…».[8]

То, почему и в какой форме композитор комментирует самого себя, является предметом, а не предпосылкой интерпретации. В качестве одного из путей интерпретации соотнесем вышеприведенный вербальный комментарий Лахенмана с философско-методологическим пониманием дискурса Рикера.

Поль Рикер в своей книге «Конфликт интерпретаций» размышляет о языке как о *единстве* того, что Соссюр разъединил, – о единстве языка и речи. Рассматривая конфликт лингвистического структурализма и философской герменевтики, он актуализирует феномен дискурса в его различных формах. Основные моменты его понимания дискурса сводятся к следующему.[9]

---

[7] *Lachenmann H.* Op. cit. P. 163.
[8] Ibid. P. 399.
[9] *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 129–137.

1. Для дискурса способом существования является акт, его неотложность, которая как таковая имеет природу *события*. 2. Дискурс представляет собой продолжение *выбора*, посредством которого выбираются одни значения и отвергаются другие. 3. Этот выбор производит *новые комбинации* («изобретения», в терминологии Булеза): высказывание еще не выказанных фраз, понимание таких фраз. 4. Только в дискурсе язык реализует свою *способность к соотнесению*. Говорить, значит, говорить что-то о чем-то. 5. Последняя черта дискурса включает в себя *способ обозначения субъекта дискурса*. Кто-то с кем-то говорит – в этом состоит акт коммуникации. Данным свойством акт говорения противостоит анонимности системы.

Комментарий Лахенмана, рассмотренный сквозь призму этих пяти пунктов, проясняет процесс осязания / постижения новой музыки.

I. «*События*» в «Allegro sostenuto» Лахенмана представлены новыми типами звука. Их четыре:

а) *резонирующие звуки* с внутренним колебанием, внешний контур которого остается неподвижным, причем движение происходит внутри (процесс затухания колебаний характерен для «звуков каденции»): это либо отрывистый звук Secco, либо звук, продленный через естественное или искусственное текучее вибрато у струнного и духового инструмента (в самом простом случае из продления трели или тремоло) или через педализацию в партии фортепиано:

б) *резонирующие звуки* с внешним колебанием, как-то периодически вращающееся движение, которое невозможно воспринять как одновременное, а только лишь «слышащими ощупываниями» всего движения постепенно;

в) *текстурные смеси* (Mixturen), которые содержат непредсказуемое качество и одновременно структурную несущественность детали по сравнению со статистически общими качествами. Лахенман графически изображает постепенно растущую текстуру[10] как *группу* для трех оркестров К. Штокхаузена:

г) *структурный звук*, качество которого и соответственно характер возникают не только из суммы и связи, но и из характерного соединения и многократного отношения – в противоположность звуку текстуры – от точно расположенных локальных элементов. Первые серийные композиторы реализовали это понятие структуры ради самих себя: в *Структурах для двух*

[10] *Lachenmann H.* Op. cit. P. 16.

*фортепиано* Булеза, *Incontri* Ноно, *Контрапунктах* Штокхаузена форма и звук одновременны.

II. *Выбор*. Принятие Лахенманом структуралистской позиции в качестве рабочей гипотезы (на что указывает, к примеру, наличие системы оппозиций «методологического структурализма») определяет *выбор* фундаментальных парных эстетических категорий: музыкальный материал и структура; форма (как чередование шести зон или секций) и выражение (экспрессия); звуковое пространство и время (и т. д.). Выбор традиционного на первый взгляд ансамбля инструментов (кларнет / бас-кларнет, виолончель и фортепиано) предполагает трансформацию звука путем влияния одного инструмента на другой, расширение его «территориальных возможностей» (термин Лахенмана). В примечании к партитуре «Allegro sostenuto» Лахенман подробно поясняет новые способы игры для каждого инструмента.

III. *«Новые комбинации»*, которые описаны у Лахенмана как взаимопроникновение «внутренней жизни отзвука и движения», «шести постепенно упорядоченных зон», как процесс реконструкции в таких пограничных феноменах, как паузы, «звуко-мертвые» пространства, перфорированный звук инструментов.

IV. *«Соотнесение с реальностью»*, по Рикеру («жест», по Булезу). Звук, безусловно, воспринимается слухом так же непосредственно, как цвет – зрением. Но через звук звучащая вещь не присутствует в слушании: звук всего лишь отсылает нас к ней. Поэтому «процесс строительства, демонтажа, реконструкции» передается как периодом времени (внутренними координатами), так и «фигуративными жестами, проекцией больших поверхностей». Концепция жестуальности Булеза отчасти расшифровывает тот процесс композиторской работы, который Рикер называет «соотнесением с реальностью», Лахенман – «отражением человека».

В своей классификации жестов музыкальной композиции Булез учитывает несинхронность *знания* произведения (интуитивного и глубокого) и *передачи* (овладение средствами, инструментальное исполнительство). В тексте «Композиция и ее жесты» Булез различает семь видов жестов.[11] 1. Возникновение идеи. (Где лежат ее истоки? Каков ее окончательный вид, благодаря которому мы

[11] *Boulez P.* Op. cit. P. 89–121. Продолжая анализ смысловых элементов «среды», Жан Бодрийяр приступает к изучению «функциональных» («профилированных», «динамичных» и т. д.) форм и сразу же выясняет, что их «стилизация» та же самая, как и в связанных с ними человеческих жестах. Автор различает критерий жестуальности мира вещей (богатая вещь или бедная, традиционная или нет) и формы (традиционная жестуальность усилия и функциональная жестуальность контроля) (*Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 2001).

узнаем ее? Какой из сети влияний она подчинена?) 2. Выведение исходной идеи: в зависимости от исторического периода и личного предрасположения «феномен выведения» расширился или сократился. Из этого следует пристрастие к строго организованной (большой или к малой) форме со свободными связями; развитие выведения из исходной идеи совершается в рамках «глобального формообразования практически всегда на уровне локального формообразования». 3. Необходимость и свобода выведения (где находится «фактическое поле операции»?). 4. Музыка и выражение. (Как, к примеру, композитор поддерживает непрерывный выразительный экспрессивный импульс?) 5. Применение техники к развитию новых жестов. (В какой мере процесс погружения в технику может оказывать влияние, освобождать и вести к открытию экспрессивных жестов, к которым мы не были подготовлены?) 6. Совпадение по времени внешних векторов (поэтическая субстанция, театральная концепция, обстоятельства слуха). 7) Взаимоотношение между композитором и интерпретатором. Так, инструментальная виртуозность является компонентом, который должен либо учитываться, либо от него надо отказаться – так же как технология, он может изменять жест композитора.

V. Наконец, способ обозначения субъекта дискурса в акте коммуникации. Он осуществляется разными путями. Так, центрация звука (например, 12-тоновые центрированные мелодии «Зодиака» Штокхаузена), система скрытой симметрии, акцентуаций, дифференциация темповой шкалы в «Посланиэскизе» (*Messagesquisse*) для семи виолончелистов» Булеза формуют *нерегулярность* пульсирующего временного континуума: субъект здесь как бы обходит, засекает свою территорию. Напротив, аморфное, *не пульсирующее* время – в нем, по словам Ж. Делёза, «невозможно жить» – отвоевывает свои «складки» у пульсирующего времени. Акт высвобождения не пульсирующего времени, движение детерриториализации связан: 1) либо с отсутствием развития формы – в коллаже, ритурнели, фольклорной теме (к примеру, детская песенка в «Воццеке» Берга); 2) либо с «добыванием» неопределенных элементов, которые имеют отношения ускорения и замедления (дифференциация темповой шкалы, замедляющей прохождение хроматического поля техника пермутации Веберна, Булеза, позднего Стравинского); 3) либо с моментом отсутствия субъекта (к примеру, записи птичьего пения Мессианом, когда в произведение включается «становление-животным» или «становление-подсолнухом» в картине Ван Гога,

«дрейфующим кораблем» в *Dérive* Булеза,[12] «становление-инструментом» экстратерриториальных возможностей через внутреннюю жизнь отзвука и движения у Лахенмана.

Иногда исследователи значительно упрощают проблему, полагая, что аморфное, не пульсирующее время связано с отсутствием пульсации, например в ферматах и мелизмах Булеза.[13] Именно «аморфные» интервалы в музыке Булеза – интервалы, не направленные качеством, не связанные с интерваликой ни серийного ряда, ни темы как целым – образуют так называемый «атематизм» в переходах одночастной тематической Флейтовой сонатины (1946) или в двухчастной Первой фортепианной сонате Булеза; направленность (на форму) этих интервалов осуществляется не через их отношение с рядом (серией, темой), а через ритм, ритмическую ячейку с ее воспринимаемой нерегулярной пульсацией. Другими словами, аморфное не пульсирующее время одного параметра (звуковысотного) взаимодействует с нерегулярной пульсацией другого параметра (ритмического), и наоборот.

В своей теории «конкретной инструментальной музыки» Лахенман расширяет область инструментальной музыки путем синтеза электронной и инструментальной музыки, следуя по пути, указанному Штокхаузеном.[14] В том же направлении движутся французские композиторы спектральной музыки. Жорж Гризе осваивает новое тембровое измерение путем *инструментального синтеза*, когда данный в компьютерных сонограммах или спектрограммах *спектр* того или иного звука проецируется композитором на тот или иной инструментальный состав. Музыкальные инструменты, как «сложные звуковые источники, осуществляющие микросинтез»,[15] интересуют его (как и Лахенмана) с точки зрения специфических качеств их звучания, а не привычно связываемых с ними образов или ассоциаций.

*Новая звуковая онтология*, создаваемая композиторами современной новой музыки для раскрытия музыкально-

---

[12] *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 211–245.

[13] Ср.: «Аморфное (гладкое) время проявляет себя в виде отсутствия какой-либо пульсации… По предложению Цареградской, булезовское гладкое время – это ферматы и мелизмы» (См.: *Ценова В.* Музыкальное время. Ритм // Теория современной композиции. М., 2005. С. 93, 119).

[14] *Lachenmann H.* Op. cit. P. 225–228. Речь идет о манифестах К. Штокхаузена: «Четыре критерия электронной музыки», «Хартия молодежи» и др.

[15] *Grisey G.* Structuration des tembres dans la musigue instrumentale // Le tembre Métapfore pour la composition / Texte rèuniset présentes par J.-B. Barrière. Paris: I.R.C.A.M., 1991. P. 355.

прекрасного, предполагает способность удерживать в методологическом плане не только объективное, но и субъективное, внутреннее и внешнее, западный и восточный типы музыкального мышления, реальные и потенциальные отношения, диалектику типов звуковых структур и экспрессивных «жестов», пульсирующего и не пульсирующего времени, вербального дискурса и внутренних звуковых процессов.

Таким образом, критерием музыкальности является «способность правильно вербально понимать «ненотированное».[16] Именно к этой способности человека и направлены *Комментарии* Лахенмана: «На протяжении всей истории нашего существования музыка остается культурным опытом, медиумом для пристанища ищущих, скорее, правды, чем возмездия».[17]

[16] *Dahlhaus C., Eggebrecht H. H.* As ist musik? Darmstadt, 1985. P. 202–203.
[17] *Lachenmann H.* Op. cit. P. 115.

***С. М. Филиппов***

## Слово – музыка: герменевтические трансформации

Идея *трансформации* означает превращение разрозненных элементов в некоторую целостную форму, а именно: в процессе трансформации элементы теряют некоторые свойства и приобретают новые (Э. Морен). Герменевтические трансформации в понимании музыки предполагают процесс деформации первоначальных элементов, формирование и метаморфозы константных составляющих, в данном случае «слово – звук», «поэзия – музыка».

Первоначальный *синкретизм* искусства обусловил единство слова и звука, поэзии и музыки. Слово принадлежит к озвученному языку, сущность которого – речь. Понятия интонации, модуляции (речевого) темпа и ритма в одинаковой степени характерны и для поэтической речи, и для музыкального произведения. Тональность лирической речи, как и в музыке, может быть выражена в певучем, элегическом или гимническом тоне.

Идея первоначального синкретизма искусства периодически появляется в истории музыки. Ренессансная формула «ut musica poesis», удостоверяющая начальное единство слова и звука, встречается у Орацио Векки (1605): «Музыка является поэзией в той же степени, что и поэзия – музыкой». Рихард Вагнер пытался представить себе произведение искусства, в котором должны соединиться все отдельные искусства. Синкретизм у него оборачивается «тотальным произведением», «Gesamtkunstwerk», воссоединяющим и синтезирующим все виды искусства. Не менее значительными представляются поиски «этого древнего союза» поэзии и музыки у композиторов Новой музыки (Штокхаузен, Лахенман, Берио и др.). «Какой демон, – писал Булез, – вовлекает композиторов в литературу? Какая власть заставляет их самих стать писателями? Или это просто страстное желание после утерянного рая, этого древнего союза, который они вновь тщетно стремятся обрести?»[1] Заключительным пунктом его композиторской работы стало признание внутренней совместимости двух великих сил человеческой души: поэма, вокруг которой музыка

[1] *Dahlhaus C., Eggebrecht H. H.* Was ist Musik? Darmstadt, 1985; *Kretzschmar H.* Anregungen zur Forderung musikalischer Hermeneutik // Gesammelte Aufsätze. Bd. 2. Leipzig, 1911. P. 186.

кристаллизуется, подобна «окаменелости, одновременно узнаваемой и неузнаваемой – ее сердцевине и отсутствию».[2]

*Трансформация первая*: от слова к звуку. В средневековой теории музыки и вплоть до раннего Нового времени сравниваются слова, буквы, слоги, запятые, двоеточия, периоды со звуками и звуковыми группами, членениями и периодами музыки. Семантические аналогии между музыкой и языком образуют костяк учения о мелодии. Так, Маттезон, основатель современного музыкального синтаксиса, в своем трактате «Совершенный капельмейстер» (1739) расчленял менуэт на запятые, двоеточия, периоды, обосновывая, таким образом, языковой характер музыки на уровне синтаксиса. Ситуация, когда музыка становится комментарием лишь символического значения слова, представлена григорианским хоралом и практикой светского пения.

Атанасиус Кирхер (1601–1680) первый среди философов-музыкантов дал наглядное (музыкальное и изобразительное) изображение основных человеческих аффектов, которые выражаются через музыку: первый аффект – любовь, второй – печаль и жалоба, третий – радость и ликование, четвертый – ярость и отвращение, пятый – сострадание и слезы, шестой – страх и боязнь, седьмой – отвага и смелость, восьмой – восхищение. К ним сводятся все прочие аффекты. Продолжая декартовскую традицию, Кирхер понимал аффекты как «страсти души», которые являются рефлектированными и ясно выраженными реакциями на окружающий мир.

Барочная традиция выражать аффекты посредством слова нашла свое полное и последнее выражение в лице отца музыкальной герменевтики Германа Кречмара (1848–1924). Ссылаясь на античную теорию аффектов, которая, как пишет Винченцо Галилей, основывалась на том, что музыка должна возбуждать у слушателей «точно такие же чувства, какие испытывал автор», Кречмар пишет: «Главная ценность музыки лежит в ее языковой возможности (Sprachvermogen)… Эта языковая возможность звуков иная, нежели у слов. Она менее самостоятельна и менее отчетлива. Однако в остальном звуковой язык не уступает речи. Она продолжается там, где слова уже недостаточно; любые мельчайшие и высочайшие порывы души, которые поэт с трудом может выразить в длинном описании, композитор фиксирует мгновенно, во всей полноте и особенности».[3]

В целом его представления относятся к той парадигме мысли, где музыка считалась звукопоэтическим искусством, Ton-

[2] Ibid. P. 197.

[3] *Kretzschmar H.* Op. cit. P. 172.

Dichtkunst, маргинальной провинцией филологии, или «особо богатой провинцией поэзии». Реставрация барочного учения об аффектах в позднем XIX в. была вызвана стремлением противопоставить бурно разрастающейся «эстетике чувства» научно регулируемый способ интерпретации музыки.

*Трансформация вторая*: вектор – от музыки к слову. Решающей метаморфозой формулы «музыка есть язык» стало то, что музыка вообще стала пониматься как самостоятельный, независимый от текста язык. Комплексная двусмысленность формулы подчеркивается поисками специфики музыкального языка. С одной стороны, «эстетика чувства» (Gefühlsästhetik) утверждала: «Музыка – это язык ощущений и чувства», с другой – музыка понималась как аналог к речи и выражения мысли. У Коха, А. Б. Маркса, М. Гауптманна трансформации привели к «музыкальной композиции», которая стала выражать уже не ощущения и чувства, а «музыкальные мысли»: «Как, однако, речь состоит не в сложносоставном слове, а в одной за другой последовательностях, которые являются в мысли единым, то так же и музыкальное выражение, возникающее в последовательности и созвучии тонов, является единым в содержании высказанных музыкальных мыслей». *Музыкальные мысли* при этом становятся «значением» музыки.

Решающим событием в кристаллизации рассеянных элементов в понимании музыки оказался памфлет Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1854). В нем Ганслик утверждает новую форму эстетической автономии: «чистую, абсолютную инструментальную музыку», «единственным и исключительным содержанием» которой являются звукодвижущиеся формы. «Музыкально-прекрасное» заключается в «чисто музыкальном», оно не определено внешнемузыкальными «добавками» (текстом, программой, аффектами или экспрессивными моментами), но зависит только от самого звукового факта, например от функции мотива в целостной музыкальной форме. Форма в музыке для Ганслика является духом, и дух манифестируется как форма. «Формы, которые образуются из звуков, являются формообразующим движением духа изнутри наружу» (Ганслик). Расколов мир музыкантов на два лагеря, сочинение Ганслика было, по сути, следствием эстетики Артура Шопенгауэра, полагавшего, что «чистая, абсолютная инструментальная музыка» выговаривает «внутреннюю суть» мира, в то время как тексты и сценические действия представляют собой, наоборот, лишь ее внешние «явления», – мысль, которую вполне последовательно осуществил Вагнер в своей «Музыкальной драме». У Вагнера музыка становится «законченным произведением поэта». Поэзия мыслит в музыке свое окончательное выражение, поскольку

есть «искусство внутренней жизни субъекта, чистое выражение души» (Гегель).

Необходимым условием, изменившим трансформационный вектор от Слова к Музыке как таковой, было обращение композиторов к чисто инструментальной музыке, лишенной каких-либо служебно-утилитарных функций и обращенной к слову. Автономия музыки обосновывается музыкально-теоретическим учением о «музыкальной логике» (термин введен Форкелем во «Всеобщей истории музыки», 1788). Суть его в следующем. Музыка, как в себе покоящееся и повинующееся единственно своим собственным формообразующим законам образование, уже не ищет своего оправдания и обоснования во внемузыкальном (религиозно-литургическом либо в философско-поэтическом), но исключительно в тех функциях, которые сама в себе содержит. Развитие формы предполагает действие основополагающих принципов мотивно-тематической работы и тонально-гармонических функциональных отношений. На основе их выстраивается «логика» музыкальной композиции, которая и обосновывает эстетическую автономию «чистой, абсолютной инструментальной музыки». Музыкальная логика, как непрерывная взаимосвязь элементов языка, мотивирует соответствующее «чистое», свободное от всего внемузыкального восприятие. В своих трансформационных метаморфозах «музыкальная логика» кристаллизуется в эстетическую максиму: «Звуковая структура – смысл и содержание музыки» (Т. Чередниченко); «Музыка означает самоё себя» (П. Фалтин).

Агон между лиризмом и музыкальностью, поэзией и музыкой, порожденный Вагнером, закончился в конце XIX столетия в эстетике искусства полным торжеством музыки и музыкальности. Поэзия, а шире – литература – в эпоху Бодлера уже не выступает «всеобщим языком» и не является высшей инстанцией в иерархии искусства. Музыка у Вагнера достигает такой мощи, что возникает намерение «вытеснить, а то и завершить поэзию».[4] Бодлер в конце жизни сталкивается с тем, что «музыка бесконечно превосходит возможности письма», что «могущество музыки бесконечно», и более того, что «тайно преследуемая поэзией цель была, по сути, своего рода музыкой». «Эстетический шок», испытанный Бодлером, возникает от того, что Бодлер наконец-то находит язык, который может передавать все; он называет его «высшим языком», который, претворяя идеи в чувства, представляет собой некий всеобщий органон самому сокровенному в интуиции художника.

Складывается новая парадигма: музыка, ее восприятие и понимание вовсе не требуют обращения к Слову; процесс

[4] См.: *Лаку-Лабарт Ф.* Musica ficta. СПб., 1999. С. 30.

эстетического восприятия самодостаточен, восприятие уже есть само по себе толкование, а понимание – это «адекватное» слуховое «охватывание» логики функционирования музыкальных элементов. Следовательно, для понимания музыки конститутивен не слой литературно-поэтической мифосимволики, а музыкально-теоретический анализ и слуховое дифференцированное восприятие структур (параметров) и музыкальной логики упорядочивания элементов произведения, единственно позволяющих «обострить» слуховое восприятие и открывающих доступ в «музыкально-прекрасное».

*Трансформация третья*: в ходе феноменологической дескрипции «переживающего сознания» Гуссерлем была открыта парадигма «категориального созерцания» любых форм интенциональных актов. «Пропозициональная установка» (propositional attitude) означает, что предмет дан в созерцании в форме «категорий». Отсюда вытекает необходимость понимать звуковой феномен в аспекте Слова (понятия). Наиболее однозначно эта тенденция проявилась у Карла Дальхауза. Он пишет: «Категориальное формование, через которое конституируется музыка, проявляется всегда словесно: через определенный язык… Сознание, пребывающее в языке, образует конститутив музыки, а это значит: мир, в котором мы живем, словесно оформлен».[5]

Признание универсальности герменевтического измерения текстов указывает на изоморфность языка и понимания. По Гадамеру, «язык – это универсальная среда, в которой осуществляется само понимание. Способом этого осуществления является истолкование».[6] Гадамер, вслед за Шлейермахером, отождествляет понимание и истолкование. Г. Г. Шпет находит противоречие в учении Шлейермахера о понимании. С одной стороны, имеется «искусство герменевтики», которое осуществимо лишь посредством слов, т. е. через интерпретацию; с другой стороны – непосредственное, инстинктивное, «симпатическое» (не интеллектуальное) понимание, которое присутствует в акте «вчувствования» и не требует интерпретации. Герменевтическая работа в таком случае становится излишней. Зачем интерпретировать то, что понято? При таком подходе трансформация парадигматической модели «слово – звук» перемещается в область чувствования и чувственного понимания. Что представляет собой процесс чувствования?

Главным моментом в чувствовании является *аффекция* чувствующего чувственным. Звук аффицирует чувствующего, и он

---

[5] *Eggebrecht H. H.* Musik hören – Musik verstehen // Das Musikalische Kunstwerk. Geschichte. Ästhetik. Theorie. Laaber, 1988. S. 203.

[6] *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 447.

претерпевает воздействие звука. В тот же самый момент чувствующий обладает определенным жизненным тонусом, его устойчивое состояние (*от греч.* – хексис) может быть смещено в сторону большей или меньшей расположенности для чувственного воздействия. Нередко именно состояние чувствующего определяет его восприятие; оно может быть сильным или слабым, интенсивным или слабо реагирующим. Существенным моментом для протекания процесса чувствования является также *сила воздействия* звукового события, которая совсем не обязательно связана с моментом интенсивности.

В процессе эстетического переживания естественная установка «реализующего» сознания меняется, она становится эстетической. В результате смены установки происходит сужение «поле сознания» и исчезновение субъектно-объектной дихотомии. «Слушая музыку, мы вдруг ощущаем, что мир есть не что иное, как мы сами, или, лучше сказать, мы сами содержим в себе жизнь мира… Музыкальное переживание становится как бы становящейся предметностью, самим бытием во всей жизненности его проявлений. Стоит только реально, не в абстракции представить себе музыку в виде одного сплошного субъективного чувства, как мы увидим полную неоправданность такого разделения субъекта и объекта».[7] На время субъект становится объектом, а объект – субъектом, «существом-ощущением» (Делез). «Произведение искусства – это существо-ощущение, и только; оно существует само в себе».[8] «Ощутимое становление» и «превращение» в становящуюся предметность не нуждается в каких-либо категориях, идет процесс «вчувствования» и всеохватывающей синестезии, того чувства *меня*, которое предназначено для схватывания внутренней реальности. В ощутимом становлении человек не является носителем категорий, он живет непосредственно и понимает он непосредственно.

Для того чтобы начался процесс конституирования эстетического предмета, необходимо нечто такое, что мгновенно привлекло и сконцентрировало наше внимание, и на время реальный мир перестал бы для нас существовать. Это «нечто» – некое поразившее нас качество, некий выразительный элемент, который приковывает наше внимание и одновременно вызывает в нас состояние эмоционального возбуждения. «Мгновенно сгущается аффективная туча и на мгновение переливается своими оттенками. Ощущение взламывает инертное несуществование. Оно его тревожит, можно было бы сказать: оно его осуществляет… Звук,

[7] *Лосев А. Ф.* Форма – Стиль – Выражение. М., 1995. С. 456.
[8] *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? СПб., 1998. С. 210.

запах, цвет извлекают из нейтрального континуума, из вакуума, биение чувства». Жан-Франсуа Лиотар говорит о предельном эстетическом чувстве: «Спазм возвышенного испытывается – как удовольствие вкуса – по случаю некоего ощущения».[9]

Теория эстетической идентификации Эггебрехта говорит о том, что музыка «дефинирует свой смысл через себя саму: через свою форму, свое структурирование, игру своих элементов, которая как игра полна смысла и которая, когда мы ее слушаем, тянет и втягивает наш смысл в эту игру, – так что мы по ту сторону всех понятий и всего понятийного познания учимся понимать игру и становимся соучастником этой игры».[10] Слово не может «передать» в буквальном смысле то, что мы слышим, поскольку предмет состоит из некоторого сенсуального материала, субстрата и чисто мыслимого содержания, – он трансцендентен.

Каким образом наличествует язык и слово, как того требует парадигма «категориального созерцания» в акте непосредственного понимания?

Качества, или выразительные элементы произведения искусства – визуального, слухового, пластического, даны в системе категорий. Так, если специфицировать идеи феноменологии искусства в области музыки, то, когда мы слышим, например, ритмические фигуры в форме четырехдольного размера, они могут свидетельствовать о музыкальном жанре, стиле, той или иной системе музыкального языка (функционально-гармонической или додекафонной), означать траурный, победный или торжественный марш. Следовательно, все то, что мы слышим, в тот же самый момент оформлено, как мы выше описали, в категориях: звук, фигура, ритм, марш, жанр, стиль и проч. То, что мы слышим, имеет в одно и то же время модусы слушания и обозначения. Мы можем их только слышать, но они имманентно включают в себя категории. Так, в связи с музыкой говорят о звуковой картине; то, что звучит, является, по утверждению Сартра, аналогом, который «заполняет сознание вместо другого объекта» либо «направляет сознание на определенные объекты, которые остаются отсутствующими».[11] Слова в этом случае «артикулируют знание, благодаря им оно выходит из своей первоначальной неотчетливости и может тогда отыскать в аналоге множество дифференцированных качеств. В слове будет представлена самая суть аналога…».[12] Сартр говорит об

---

[9] *Лиотар Ж.-Ф.* ANIMA MINIMA // Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб., 2004. С. 91–94.

[10] *Eggebrecht H. H.* Op. cit. S. 110.

[11] *Сартр Ж.-П.* Воображаемое: Феноменологическая психология воображения. СПб., 2002. С. 163.

[12] Там же. С. 167.

аналоге как функции образной интенции, выступающей в случае Седьмой симфонии Бетховена в качестве непосредственно воспринятого исполнения симфонии. Аналог отсылает нас к симфонии как таковой, которая пребывает вне сферы реальности, вне существования. «Я слушаю ее вовсе вне реальности, а в воображении».[13] В сартровой дескрипции аналога симфонии, однако, не обнаруживается какого-либо чувственно слышимого звучания. Ни аналог, ни ментальный образ, по Сартру, не имеет природы. Чем в таком случае являются сами звучащие звуки?

Звуковая картина конституирована звуковыми элементами, которые «играют» между собой, т. е. функционируют. Звучание в возвещающем предъявлении – вот что дано сознанию. И даже не дано, а само сознание находится в модусе слушания вести. Само возвещающее предъявление имеет символическую направленность, которая предполагает наличие образа-символа во всей его глубине и неопределенности. Фаза актуального восприятия проникнута поиском смысла и значения «материала, обеспеченного чувством» (Лангер). От *символической потребности* человек не может освободиться, находясь в модусе чувствования. Человек является *чувствующим интеллектом* (Х. Субири).

В акте непосредственного восприятия, эстетического переживания и эстетической идентификации понятийное понимание, как правило, отсутствует. Здесь может функционировать образное и символическое сознание в форме литературно-поэтических ассоциаций и различных форм образного оформления. Этого в принципе достаточно для ощущения полного понимания. В интерпретации Асафьева произведений Рахманинова (в исполнении самого Рахманинова) слово, концепт, образ выступают и способствуют осознанному пониманию, которое углубляет непосредственное понимание: «От нежнейших лирических воспеваний прекрасных мгновений жизни (знаменитые рахманиновские "моменты статики" долго длящегося созерцания, когда кажется, что музыка – словно остановившийся поток или чуть колышущаяся озерная гладь) до бурного рокота страстных волнующих "гамм" гнева, негодования, восстановительного подъема праздничного ликования "звонов радости" и "сумеречных перезвонов" – то вздымает, то отпускает, баюкая, эмоции слушателей композитора-пианиста».[14] Другой пример – концептуальная интерпретация содержания музыки Бетховена, данная Эггебрехтом в понятийной триаде: «воля, страдание,

[13] Там же. С 315.

[14] *Асафьев Б.* Рахманинов // Асафьев Б. Избранные труды: В 2 т. Т. 2. М., 1954. С. 306.

преодоление», в тех константах, которые дефинируют сущность объекта рецепции как то, что оно есть.

Итак, в процессе эстетической идентификации происходит «превращение» и слияние с несловесным событием категориально данного интенционального эстетического предмета. Если при непосредственном понимании мы симпатизируем ему, «симпатически» (не интеллектуально) понимаем его (Шпет), то при символизации мы попадаем в ирреальный, трансцендентально переживаемый мир. Слово-символ пытается представить невыразимое, т. е. непонятийное. Оно открывается непосредственно в акте эстетической идентификации, чувствования как такового, поэтому понимание – за пределами толкования. Категории, понятия, концепты (и в еще большей мере символ, образ, фигура, жест, имя и троп) – придают восприятию, переживанию и пониманию символическое измерение, осуществляя тем самым прорыв к «существу-ощущению», к самому «Субъекту – Вещи».

## ЭМПИРЕИ

***И. В. Горина***

### Платон и Гераклит: о природе мусического воспитания

Музы, молю – из толпы многогрешного рода людского
Вечно влеките к священному свету скиталицу-душу.

*Из античного гимна*

В диалоге «Государство» Платон представил идеальную модель социального мироустройства, которое организуют философы, дословно – «любящие мудрость». В его трактовке, следуя истинному, изначально существующему закону вечного и неуничтожимого Космоса, философ – это человек размышления, которому не надо заботиться о своих доходах и личном существовании. Он живет для *целого* в себе, для поиска истины, существующей за гранью материального мира, в сфере бессмертных идей. Общественная значимость философа заключается в познании человеческой природы, в служении людям с целью преодоления *«пещерного»* сознания теней.[1] Как мыслитель, философ преодолевает теневую завесу мнений обыденного рассудка, выходя к вечному свету категорий всеобщих начал и понятий. Благодаря внутренней самонастроенности на изначальное благо, он точно оценивает происходящее в социуме, что позволяет ему видеть целое в объеме, понимать судьбу всех вещей в целокупности, их перспективу развития во взаимодействии. В этом качестве философ выступает как дирижер, управляющий симфоническим оркестром сущего, и потому является элитой общества. Ему ведомы пути восхождения к благу, проявлением которого в идеальном государстве являются справедливость и красота.[2]

Справедливость – *должное* развитие Космоса – живого целого организма, который в своей высшей целесообразности – *красоте* – благ и милосерден. Красота, или сфера прекрасного, – идеал (умозрительный образ идеи), не исключающий противоречий добра и зла, лжи и правды, бедности и богатства, но уравновешивающий их. Красота у Платона сопрягается с понятием меры, некой «золотой середины», а в контексте социального мироустройства – *тимократией.*[3] Тимократия, в дословном и прямолинейном переводе с древнегреческого языка означает *«власть честолюбивых»*, однако в смысловом определении это не просто

[1] *Платон.* Государство // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 295–296.
[2] Там же. Кн. 5. Кн. 6. С. 256–268.
[3] Там же. С. 329.

функция внешнего правления, но качественная характеристика самого человека как носителя власти. Ученик Сократа считал, что у души есть три части: желающая, разумная и духовная (тимос). *Тимос* – часть души, похожая на врожденное чувство справедливости. Поведение человека в жизни составляет комбинацию двух первых частей (желания и рассудка). Сопряжение желания и рассудка в самооценке происходящего исходит из третьей духовной составляющей, *из тимоса*.[4]

По логике Платона, соблюсти тимократию как идеальную модель социально-справедливого равновесия желаемого и разумного могут только философы. Функция их правления – не организация хозяйственно-политической жизни на определенном отрезке времени и пространства социальной истории, а воспитание *во все и на все времена* идеального гражданина – *воина-стража*, образование которого включало гимнасическое воспитание, т. е. систему физических упражнений, закалявших тело, и мусическое, целью которого было возделывание души, *стремление к мудрости, познанию понимания бытия*.[5] Подобная дидактическая система Платона опиралась на традиционную модель *musike*, означающем общее образование, духовную культуру, искусство муз, развитое в древнегреческом полисе.

Отличительной чертой платоновского стража является не воинская обязанность служения – защиты своей родины и сословная принадлежность аристократии, олигархии или демосу, а, прежде всего, *ярость* (яркость) *духа* и *возвышенность душевных устремлений*, выражающаяся в понимании ответственности и готовности к самопожертвованию за существование полисного универсума, тождественного изначальному Космосу. Обязанность стража – фактическое соблюдение, охрана законов государства, а также служение идее общественного блага. Как будущий философ, страж должен быть духовно развитой личностью, прошедшей серьезную школу мусического воспитания.[6]

Особую роль в духовном воспитании элиты Платон отводил гармонии слова и ритма. В данном пункте своего учения он близок к пифагорейцам и орфикам. Философ рассуждает так:

– только дар слова с образованностью будет всю жизнь спасительным для добродетели человека, у которого она имеется;

– ладная речь, благозвучие, благообразие и ладный ритм – это следствие простодушия, но не того недомыслия, которое мы, выражаясь мягко, называем простодушием, но подлинно безупречного нравственно духовного склада;

---

[4] См.: *Жвирблинская Г. М.* Желание как признание как желание самосовершенствования (из опыта философской генеологии) // Альманах «Мировоззрение». Сосновый Бор, 2009. С. 8.

[5] *Платон*. Указ. соч. Кн. 8. С. 333.

[6] Там же. Кн. 2. С. 137–139.

– уродство, неритмичность, дисгармония - близкие родственники злоречия и злонравия, а их противоположности, наоборот, - близкое подражание рассудительности и нравственности.[7]

Культура речи делает ее носителей благообразными, восходящими к богам. Живая речь – это лучший камертон социального благополучия общества и его стабильности. Качественное состояние языка выражает в теории Платона внутреннюю меру зла, накопленного в политических структурах государства и внутреннего мира человека. Превышение его допустимой нормы влечет за собой падение и духовную деградацию общества, чреватую разрушением государственного устройства. Внутренний мусический лад (порядок) речи создает красоту звучания и гармонию социума.[8] Помимо речи, в государстве Платона важную социальную значимость приобретает область прекрасного – сфера искусства. Она является источником связи и передачи накопленного опыта от одного поколения стражей к другому. Недопустимость господства уродливых форм, безнравственности, пошлости и разнузданности в общественных видах искусства (поэзии, архитектуре, скульптуре, пении и танцах, театре) была для Платона самоочевидной. В этой ситуации элита выполняла функцию интеллектуальной цензуры, производящей отбор произведений искусства и формирующей художественный стиль и эстетический вкус простого народа.[9] Чувство прекрасного у Платона неразрывно связано с целесообразностью справедливости, которые становятся органической чертой политической доблести стражей. Идея блага, которая у Платона проявляется в феноменальном мире через идеи справедливости и красоты, соотносится с понятием этических отношений между людьми. Благо есть закон всеобщего целого и потому государственное право, вступающее в противоречие с данным принципом, обречено на смерть и уничтожение. Распад связи между частями целого заключен в безнравственном, дисгармоничном поведении людей – граждан, составляющих современное философу государство.

Известно, что свою модель государства ученик Сократа пытался вывести не из посюстороннего порядка вещей, а из умозрительного царства сияющих идей. В итоге получилась застывшая сфера идеального состояния общества. Сфера государства философов

---

[7] Там же. Кн. 9. С. 333.

[8] Нельзя забывать, что Платон жил в эпоху дидактической философии софистов и Сократа, вслед за ними полагая, что философия играет важнейшую воспитательную функцию в становлении общественного вкуса и познании человеком самого себя.

[9] *Платон.* Указ. соч. Кн. 2. С. 166-169.

подобна Солнцу.[10] Но растворение вещного теневого мира в сияющей идеальности порождает иерархию предельной упорядоченности. Абсолютный свет в музыкальном отношении не имеет диссонансов, звучит вибрацией одной ноты и не приложим к реалиям социального мироустройства.[11] Но, все же, следуя мысли Платона, могут ли философы удерживать стерильный мир воплощенного на земле Блага? Могут, при условии его существования как самозамкнутой системы. Но в этом случае неизбежен духовный тоталитаризм философов и возникает угроза перехода от служения закону целого к насилию над частным состоянием сущего. Однако Платон выходит из данной ловушки смысла через введение понятия судьбы и фатального жребия, предопределённого свыше.

Фатальность у Платона связана со спецификой представления античных философов о природе Космоса. Космос – живой организм сферической формы с железной логикой внутреннего циркулярного времени бытия, за пределы и сроки существования которого не могут выпасть ни люди, ни вещи[12]. Космос исполнен многотональным ритмом вечных идей. Идеи, подобно вибрирующим струнам, протыкают насквозь вещную материю, заставляя ее звучать согласно поющему универсуму и принимать

---

[10] В эпоху Возрождения Томмазо Кампанелла в своей утопии «Город солнца» (XVI в.) воскресил идею Платона о свете духовного Блага, отраженного в духовных и нравственных качествах граждан. Ослепительный свет сияющего (яростного) духа, как и у Платона, не оставлял места тени (Утопический социализм: Хрестоматия. М., 1982. С. 83–87).

[11] Сам Платон испытал разочарование от реализации проекта государства философов на территории южной Италии, в городе Сиракузы (366 г. до н. э.), куда был приглашен тираном Дионисием Младшим для философских наставлений в управлении государством. Неизвестно, хотел ли он повторить опыт философской школы Пифагора, которая активно влияла на управление городом Кретоном на юге Италии (см. подробнее: Досократики. Минск: Харвест, 1999. С. 150; *Шюре Э.* Великие Посвященные. Калуга, 1914. С. 298–299).

[12] В этом суждении кроется разгадка и неподвижного бытия Парменида, и апорий Зенона, для которого циркулярное движение было тождественно точке покоя. Более того, в перспективе философских идей нельзя не увидеть схожесть феноменологического метода Гуссерля с учением элеатов. Эйдос (образ) живого у философа XX столетия формируется на выхваченности сущего из всеобщего потока бытия. По сути, интенциональность сознания, ориентированная на захват вещи, движется по кругу, подобно Ахиллу, не способному догнать черепаху, но своим бегом устанавливающему предел движения и образ ее бытия как процесса своего эйдетического познания ее же сущности. В итоге мы получаем модель периферийной мысли субъекта (очерчивающей круг) и центрального объекта, находящихся в окружности неподвижного покоя целокупного бытия (подробнее см.: Досократики. С. 490–493; *Канке В. А.* Философия. Исторический и систематический курс. М.: Логос, 2006. С. 128–129).

различные формы его органической жизни. Так рождается гармония не только чисел Пифагора как вечных величин, но и музыка органических сфер. Причем каждая сфера – это сущее макро- и микромира, которое имеет периферийность телесной оболочки, пронизанную центральным светом идеи вечного Блага. В итоге закономерно, что каждая органическая форма в античной традиции несет в себе дуальность телесного и идеального, при ритмических сопряжениях внутренней статики и внешней динамики универсальной первоформы органического шара – упругой, устойчивой и долговечной в бытии.

Однако в древнегреческой традиции существовала другая, более древняя, трактовка мусической природы мира и человека. Еще задолго до рождения Платона Гераклит Эфесский, размышляя о природе Космоса, вывел важнейший закон его существования, отраженный в принципе «лука и лиры». Лук – орудие смерти, использовался для охоты на быстробегущих животных и в культуре символизировал достижение цели за счет наличной смерти объекта страстного влечения или желания. В истории культуры известно, что именно лук является прообразом музыкальной лиры. На перевернутую дугу лука кладется жесткая планка тетивы и стационарно натягиваются мягкие стрелы – струны. Так из орудия смерти, за счет смены натяжения и упругости материала, появляется музыкальный инструмент, стрелы которого находятся не в горизонтальном, а вертикальном полете невидимых звуков, поражающих не тело, но душу и сердце. В итоге Гераклит провозглашает *musike* динамического равновесия противоположностей мира, восходящих к единому Логосу – священному огню Вселенной. Особенностью мусического принципа Гераклита является то, что он основан не на примате вечных идей над вещной материей, а на становящемся бытии телесно-духовной дуальности всего сущего.

Любая вещь, проявленная в бытии Космоса, изначально существует в музыкальных созвучиях «лука и лиры». Диссонансная, ритмично оргиастическая музыка лука, отражённая в дионисийских шествиях грубым звучанием ударных и духовых инструментов – литавр, бубнов, трещоток, дудок, символизировала первостихию Хаоса неукрощенного Эроса. Хаос и Эрос в своем космогоническом посыле не могут создать органику формы, но образуют энергийный поток бытия, в котором «все течет и все меняется», плодится, умирает и возрождается вновь. Музыка Лука основана на принципе агонического состязания, выраженном у Гераклита в знаменитой формуле «Полемос (вражда) – отец всему».[13]

[13] Подробнее см.: Фрагменты ранних греческих философов. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Подг. изд. А. В. Лебедева.

Понятие «полемос» можно объяснить как постоянную жертвенную агонию страдающего бога Диониса, умирающего и рождающегося в каждый момент своего бытия.

Смерть Диониса есть переход стихийной, бесконечно движущейся материи в предельно существующую статику сознания органической формы, таким образом, лук Вакха преобразуется в лиру Аполлона. И подобный переход из дионисийского состояния в аполлоническое, от бессознательного к сознательному, происходит ежемоментно и одновременно в потоке вечно становящегося бытия.[14] Аполлоническая музыка, освобожденная от эроса хаотической стихии, образует органическую форму материи, обладающую сознанием. Но это сознание – сознание собственной смертности все того же горемыки Диониса, которое звучит в музыке бытия сущего.[15] В этой музыке заключен рок (универсальный принцип Ананке – богини слепого возмездия) существования любой органической формы, следствием которого, казалось бы, должен стать мировоззренческий тупик Гераклита. Но, как мастер «лука и лиры», он находит следующий диалектический ход. Его мусическая модель, в отличие от модели Платона, не носит статический, идеальный характер самозакнутого циклического времени бытия. «Лук и лира» – открытая, вневременная модель, поэтому и смерть не является неизбежным фатумом. Смерть у Гераклита – это часть органического закона существования всех вещей и не носит абсолютного характера в его модели Космоса. Мысль Гераклита выявляет единое начало Космоса, это – Логос – высшая мудрость, недоступная смертным, преобразующая сознание смерти в принцип красоты. Как закрытая модель «лук и лира» ведут к гибели органической формы, а как открытый принцип бытия они влекут к выходу за пределы вещного мира к красоте бессмертного Логоса, незримого духовного огня Вселенной, преобразующего хаос стихий в космический порядок.[16]

---

М.: Наука, 1989. С. 177; *Кессиди Ф.* Гераклит. СПб.: Алетейя, 2004. С. 89–106.

[14] О. Мандельштам в своем стихотворении «Silenctium» образно показал гераклитовский переход дионисийской первостихии ненарушаемой связи «музыки и слова» в аполлоническую форму Афродиты (*Мандельштам О.* Избранное. М., 1991. С. 43).

[15] Подобную музыку бытия хорошо чувствовал Ф. Ницше. Для него дионисийско-аполлоническое начало боли, страдания и осознания смерти явилось исходным посылом для анализа рождения искусства трагедии из духа музыки с выходом к идее религии Сверхчеловека, который открывает мир высшей красоты, влекущий к гибели и страданию европейского человека, не способного властвовать над самим собой. Думается, что Ницше разгадал и прояснил тот трагический по накалу план бытия, который открыл Гераклит в своем принципе «лука и лиры» (подробнее см.: *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2007. 208 с.).

[16] См.: *Кессиди Ф.* Указ. соч. С. 89.

Космический порядок – красота (*от греч.* каллос) восходит к глаголу «звать», вечному зову Логоса – мудрости в каждом из нас.[17]

Логос проявляется в характере речи. Речь, исполненную высшего смысла, Гераклит не считал нужным делать публичной и потому она несет отпечаток темных смыслов «заумного языка Вселенной», который русский религиозный философ П. А. Флоренский выразил так: «Наше чувство – темное первоощущение мира – весь океан подсознательного и сверхсознательного, колышущийся за тонкою корою разума, – он-то разве не должен выразиться в языке… Язык этот нельзя сочинить. Нельзя дать какие бы то ни было правила его созидания – кроме одного: отрешиться от всех правил и прислушиваться к внутреннему прибою своей души… Не говорить, а петь… что поется, что рвется из переполненной груди… заново открываемыми звуками, – всякий раз творя все новое».[18] Как следствие подобной речи модель мусического воспитания у философа из Эфеса носит характер индивидуально-логосного творческого прорыва из потока борьбы противоположностей в царство красоты вечно новых *поющих и поэтических* смыслов. Он небезосновательно полагал, что именно занятия философией – высшая доблесть для каждого отдельного человека, осознающего свою смертность и преодолевающего ее в поиске истинного слова-Логоса.[19]

Необходимо заметить, что античная философия досократического периода была одним из видов поэтического искусства, которому покровительствовали Музы. Именно они, по мнению древних греков, помогали человеку постичь гармонию Космоса как единого целого, преодолевая онтологическую борьбу становящегося бытия Гераклита. Музы, в переводе с греческого – «мыслящие», дочери Зевса, верховного демиурга, хранителя законов неба и земли и Мнемозины, богини памяти, покровительницы поэзии, искусств и наук. Их девять,[20] и они олицетворяют все то, что позволяет человеку вспомнить о важном и подлинном, о Вечном.

В приложении к принципу гераклитовых «лука и лиры» можно утверждать, что Музы своим мыслящим (логосным) пением, позволяют Аполлону преодолевать дионисийскую стихийность

---

[17] См.: *Буткевич О.* Красота. Природа, сущность, формы. Л., 1983. С. 423.

[18] *Флоренский П.* Христианство и культура. М.: ФОЛИО, 2001. С. 159.

[19] *Платон.* Апология Сократа // Платон. Избранные диалоги. М., 2002. С. 819.

[20] Число девять в европейской нумерологической традиции, восходящей к пифагорейской школе, олицетворяет полную октаву музыкального звучания и исполненность всех потенций бытия в Космосе. Девять – последнее число в ряду натуральных чисел (как постоянных величин), за которым следует десятка (10) – качественный переход от единичного к множественному состоянию мира уже не числовых, а цифровых комбинаторных значений.

сознания. Но при этом древние греки считали Муз кормилицами и спутницами Диониса, в празднествах которого они участвовали. Из этого следует двойственная дионисийско-аполлоническая природа «мыслящих» дев, которые оказывались связаны со священной силой мистического энтузиазма, внутреннего огня и экстатического дологосного вдохновения страдающего бога. Образы Муз в античном искусстве – это фигуры строгих, задумчивых и целомудренных дев, вечно молодых и прекрасных. Не их выбирают и призывают смертные певцы, поэты, художники и музыканты, а они нисходят с Олимпа до самых достойных, тех, кто ставит стремление к истине выше земных материальных благ. Им они дают дар не собственно желаемого, а должного, социально значимого, предназначенного для служения людям и прославления богов, творчества Прекрасного, что делает смертных равными богам.

В прямой перспективе истории наиболее близким античному *musike* стало искусство европейской музыки, не теряющее своей логосности и идеальности. Новоевропейская традиция музыки пронизана психологизмом – жизнью гераклитовской души. В области философии искусство музыки, как производное от Муз (*мыслящих*), потенциально присуще и доступно каждому человеку. Оно не противоречит известной формуле Парменида о тождественности мысли бытию. Более того, музыка тождественна самому бытию, потерянному его носителем (человеком) в бесконечности и неопределенности фаустовской Вселенной. Музыка, как поэзис ритма, выводит бытие из забвения (по М. Хайдеггеру), возвращая к изначальной органике формы, заставляя человека припомнить (Мнемозина – богиня памяти, мать «мыслящих Дев») о том, что оно - бытие - есть, а небытия же нет. Таким образом, на современном этапе развития философии, дрейфующей между наукой и искусством, музыка задает целостность ментального космоса каждого индивидуума. Однако, как умозрительно-идеальные структуры человеческого сознания, философия и музыка лишены телесности и должны восполниться телесно-духовной природой самого человека. И в этом случае человек неизбежно становится философом судьбы, носителем звучащего *solo* – неповторимого стиля своего бытия.[21]

[21] Стиль – бронзовая палочка для письма в древней Греции. Стиль определяет личный почерк, индивидуальность и уникальность существования человека в бытии.

***И. Б. Хмырова-Пруель***

## Мысли о высоком значении музыки

> Поистине ни одно искусство не подвергается столь бесконечному злоупотреблению, как дивная, святая музыка, нежное существо, которое так легко осквернить!
>
> *Э. Т. А. Гофман*

В повседневном ходе музыкальной жизни мы привыкли к тому, что музыкальные произведения получают в каждом новом исполнении несколько иное звучание, и что постоянно звучат образцы композиторского творчества XVIII–XX столетий. Намного реже –XVI и XVII вв., в то время как все остальное многовековое развитие этого искусства оказывается преданным забвению. Конечно, музыкознание исследует музыку всех времен, а такие его отрасли, как история и теория исполнительства, изучают различные исполнительские стили, их связь с общим стилевым развитием музыки и т. д. Тем самым два отмеченных выше явления – неравномерность отбора музыкальных произведений и их многовариативность в практике музыкальной жизни входят в поле зрения научной мысли. Но они не всегда привлекают достаточно внимания специалистов-эстетиков, культурологов. Между тем эти повседневные явления дают благодарный материал для постановки на музыкальном материале коренных эстетических проблем.

Почему литература и архитектура античности, а также средневековья сохраняют жизненную силу до сих пор, а музыка этих эпох оказывается недолговечной? Возникает вопрос о неравномерном развитии искусств, а факт этой неравномерности открывает возможность выяснения некоторых существенных особенностей музыки. Вместе с тем оказывается, что вокруг данных вопросов происходит странная, на мой взгляд, борьба, связанная, очевидно, с антагонизмом двух основных направлений художественной культуры современности – вечной, но развивающейся классикой и прогрессивным началом.

Почему музыка требует исполнителя, а в некоторых других искусствах, например в живописи и скульптуре, невозможна фигура исполнителя, стоящая рядом с фигурой автора и сотворчески продолжающая его деятельность? Возникает вопрос о творческой активности исполнителя, но также и слушателя. В свою очередь, это неминуемо затрагивает и такую проблему, как музыкально-эстетическое восприятие и отношение общества в целом. Отмеченное различие музыки от живописи и скульптуры дает толчок к выяснению особых качеств и свойств музыкального

искусства. Ведь «какое все же удивительное, чудесное искусство музыка, и как мало человек сумел проникнуть в ее глубокие тайны!»;[1] возможно, именно эти слова, сказанные героем Э. Т. А. Гофмана Иоганнесом Крейслером, наиболее точно способны выразить отношение к музыкальному миру.

Итак, два охарактеризованных выше явления музыкальной практики открывают, как мне кажется, возможность двух взаимодополняющих подходов к пониманию важных качеств и свойств музыки. При всем различии этих явлений и подходов они ведут к тому же предмету исследования, прежде всего к уяснению некоторых существенных особенностей музыкального искусства.

Надо сказать, что цель искусства вообще – доставлять человеку приятное развлечение и «отвращать его от более серьезных или, вернее, единственно подобающих ему занятий, то есть от таких, которые обеспечивают ему хлеб и почет в государстве, чтобы он потом с удвоенным вниманием и старательностью мог вернуться к настоящей цели своего существования… И надо сказать, что ни одно искусство не пригодно для этой цели в большей степени, чем музыка».[2]

Музыка, художественное искусство необыкновенно долговечны, они остаются не только в истории культуры, но прежде всего в памяти человеческого сознания. Более того, музыка способна воспроизводиться в новом времени и в новом звучании. Однако возникает вопрос – почему долговечны музыкальные произведения при неравномерности развития искусств? Эти вопросы неоднократно рассматривались историками искусства, музыкантами, критиками, философами. Шопенгауэр восхищается искусством музыки, он пишет, что «музыка стоит совершенно особняком от всех других искусств. Мы не видим в ней подражания, воспроизведения какой-либо идеи существ мира; и тем не менее она – такое великое и прекрасное искусство, так могуче действует на душу человека и в ней так полно и глубоко им поднимается в качестве всеобщего языка, который своею внятностью превосходит даже язык наглядного мира…».[3]

Однако условия долговечности художественных произведений, действительные для всего искусства, полностью сохраняют свое значение и в музыкальной области. Образцы художественного бессмертия, которые считаются высшей степенью долговечности, – есть классика прошлого и настоящего. В таких классических произведениях содержание непреходящего значения получает соответствующее воплощение в форме, что определяет их вечную эстетическую ценность.

---

[1] *Гофман Э. Т. А.* Избр. произв.: В 3 т. Т. 3. М., 1962. С. 18.
[2] Там же. С. 22.
[3] *Шопенгауэр А.* О сущности музыки. Пг.; М., 1922. С. 3.

В числе первых примеров можно назвать Девятую симфонию Бетховена и Седьмую симфонию Шостаковича. Это героическое утверждение высоких идеалов, ведущее к братскому единению миллионов, достигших Свободы и Радости. Сам Бетховен вносит некоторую коррекцию в образ «Песни радости», он прочитывает Шиллера так: «О, друзья, не эти звуки! Но давайте настроим более приятные и радостные»[4] – такова, в самой краткой формулировке, идея Девятой симфонии. Хотя Тютчев строфу Шиллера передает, несомненно, лучше:

Радость первенца творенья,
Дщерь великого Отца,
Мы как жертву прославленья
Предаем тебе сердца!
Вс е, что делит прихоть света,
Твой алтарь сближает вновь.[5]

Седьмая симфония Шостаковича, середина XX в. – два полярных образа – свет гуманности и тьма человеконенавистнического фашизма – даны с огромной силой обобщения, в беспримерно огромных масштабах. Масштабность художественного обобщения такова, что образное противопоставление, данное в Седьмой симфонии, концентрировано воспроизводит и нечто более широкое – своего рода картину многовековой борьбы человечества, устремленного к прекрасному будущему, с преграждающим дорогу, полным мрачного неистовства злом. XX в. принес множество музыкальных образов, которые по силе своей талантливости способны раскрыть значимость музыки вообще (например, произведения Хачатуряна, Прокофьева, Шнитке, Свиридова, Пендерецкого и многих других).

Искусство позволяет человеку почувствовать «свое высшее назначение и из пошлой суеты повседневной жизни ведет его в храм Изиды, где природа говорит с ним священными, никогда не слыханными, но тем не менее понятными звуками. О музыке эти безумцы высказывают удивительнейшее мнение. Они называют ее самым романтическим из всех искусств, так как она имеет своим предметом только бесконечное; таинственным, выражаемым в звуках праязыком природы, наполняющим душу человека бесконечным томлением».[6]

Не только величественные эпопеи, но и лирические образы приобретают непреходящее значение, если они воплощают важные стороны такого духовного богатства, без которых немыслим всесторонне развитый человек, вступающий в период исторического развития человечества. «Высшая культура связана с

[4] Цит. по: *Вольфинг.* Модернизм и музыка. М., 1910. С. 60.
[5] Там же.
[6] *Гофман Э. Т. А.* Указ. соч. С. 23.

*монументальностью* творчества; лик такой культуры обращен к жизни, а не к смерти; ее созидатели, не удручаясь обезволивающею мыслью о земном конце (но и не прячась от нее), бодрою поступью идут все дальше, предоставляя сынам культуры убывающей, жизневраждебной или только устремляться бессильными судорожными короткими порывами, или бесповоротно скатываться по наклонной плоскости. Только творчество, отмеченное чертою монументальности, способно воздвигнуть "памятники нерукотворные", преодолевающие время, сцепляющие духовными мостами отдаленнейшие эпохи».[7] Например, Чайковский и его произведения, которые бесконечно вызывают неоднозначные вопросы и ответы. Шестая симфония, что это? Если вспомнить некоторые письма Чайковского, то здесь можно найти многое, что заставляет звучать музыку именно так, а не иначе – неопределимый страх смерти, которым был охвачен композитор. В Шестой симфонии многим исследователям хотелось видеть отражение религиозных исканий, а в финале этой патетической симфонии (Adagio lamentoso) – картину окончательного крушения на этом пути. Можно считать патетическую симфонию венцом творчества Чайковского. Кажется, в ней он высказался до конца, тем более, что он сам считал ее любимым своим детищем. И не даром она явилась его лебединою песнью. Эта симфония есть «рассказ о душе, не имеющей себе подобного», но все же «Чайковский – Протей, умевший с пушкинской грацией носить всевозможные маски (в том числе маски чистого симфониста и блестящего "оптимистичного" музыкального декоратора) и казаться при этом искренним, естественным, как бы со своим лицом».[8]

Разумеется, лучшие образцы европейской музыки последних столетий удивительно долговечны. Произведения И. С. Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Глинки, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Скрябина, Рахманинова, не говоря уже о композиторах более близких хронологически, постоянно исполняются, всегда вызывая горячий отклик слушателей. Реже, но все же звучат произведения западноевропейских композиторов, по историческому времени более далеких от нас, например произведения Палестрины, Орландо Лассо, Монтеверди (XVI–XVII вв.). «Пеленой забвения» закрыто музыкально-профессиональное творчество многовекового периода, простирающегося в Западной Европе от рубежа I–II тысячелетий до XV–XVI вв. Что же породило эту «пелену забвения»? Почему литература, архитектура, скульптура античности и средневековья оказались более долговечными, чем музыка? Почему Данте и Петрарка, Леонардо да Винчи и Микеланджело создали

[7] *Вольфинг.* Указ. соч. С. 36.
[8] Там же. С. 42.

произведения непреходящего значения, а современные им композиторы не смогли подняться на такую же высоту?

В какой-то мере стоит сделать поправку на наше чрезмерно активное время, на бегущий без оглядки технический прогресс, который снижает наш интерес к музыке средневековья. Но музыка того времени – это удивительный по красоте мелодий и гармоний, своеобразных ритмов и строгих стилей музыкальный материал, который способен воплощаться в жизнь современного человека, и здесь этой Музыке есть место. Количество музыкальных произведений того периода, заслуживающих исполнения в концертах, безусловно, умножится в будущем. Сегодня постепенно появляется интерес к музыкальной культуре прошлого, эстетическое восприятие сильнее проникнется духом историзма, позволяющим даже в «осколке» какой-либо художественной эпохи почувствовать эту художественную эпоху в целом как своеобразное отражение человеческой жизни того времени.

И все же!.. При всех возможных и необходимых поправках и пересмотрах жизненная сила музыкальных произведений западноевропейского средневековья никогда не сравнится с жизненной силой музыкальных сочинений, которые созданы за последние столетия. Не изменится и соотношение жизненной силы средневековых музыкальных произведений, с одной стороны, и литературы средневековья — с другой. Неравномерное развитие различных видов искусства, сказавшееся в стремительном и мощном выходе музыки на авансцену художественной культуры последних столетий (по крайней мере, наряду с литературой), в заторможенности ее развития, ее достижений в Средние века, эта неравномерность останется как факт истории при всех тех поправках и пересмотрах, о которых говорилось выше.

Отмеченная неравномерность должна привлечь наше внимание отнюдь не в целях чисто исторического анализа, хотя в этом случае он необходим. Проблема неравномерности приобрела в начале XX в. особо актуальное значение. «В добром старом времени было немало черт, которые напрасно монополизировала современность. Но едва ли была эпоха, когда в такой мере, как ныне, переоценивали момент художественно-прогрессивный и консервативный, анархическое дерзновение в искании новых путей и ученическое благословение в следовании заветам прошлого. Раньше большинство всегда опиралось на традицию, и только крупные таланты (т. е. меньшинство) после окончательного усвоения традиции порывали с нею и то лишь в отдельных пунктах, понимая, что рост культуры немыслим без преемственности».[9] Эти слова были произнесены в начале XX в. критиком, философом, знатоком музыки Вольфингом (Эмилием Метнером), который был

[9] Там же. С. 34.

страстным защитником истинного искусства, но в то же время видел в музыке то новое, которое оказалось наиболее «живучим» в условиях сегодняшнего времени. Вольфинг с тактичностью и одновременно категорично относился к музыкальной культуре своего времени – блистательного Серебряного века русской культуры. «Первейший признак подлинности творческого продукта – это внутренняя целесообразность, автономность, все равно свободно, т. е. без ломки своей индивидуальности, принятая традиционная закономерность или созданная специально для себя самим автором».[10]

Несомненно, что со сменой эпох, исторического времени меняются и образы, которые способны изменять свой язык. И словесный язык, и язык музыки меняются со временем. Изменения, возникновение новых стилей в искусстве отнюдь не ведут к тому, чтобы утрачивалось эстетическое значение предшествовавших стилей. Лучшие образцы литературы, живописи, скульптуры, архитектуры XX в. не заслоняют собой образцы тех же видов искусства предшествовавших эпох – вплоть до седой древности. Обновление художественного творчества означает только то, что художник не может не быть представителем «своей» современности. Он непременно будет работать в современном стиле (точнее — в одном из стилей современного искусства). Механическое копирование стилей прошлого поставит его в положение эпигона, лишит его творчество жизненной силы.

Однако власть нового – модного не может иметь значение при оценке подлинных произведений искусства, так как «во внешней жизни мода противопоставляется обычаю; последний предполагает почву, которая породила его или же укоренила в том случае, если он занесен с чужбины; модное же как бы заранее обрекается на недолговечность. Обе тенденции и скоропреходящей моды, и стародавнего обычая, дополняя и уравновешивая одна другую, необходимы для ритма общественной жизни. Покоясь в духовной природе человека, эти тенденции проникают, конечно, и в область высшей культуры, и здесь с особенной остротою возникает вопрос о надлежаще-пропорциональном между ними отношении».[11]

Теория музыки, как и теория всякого другого искусства, строится прежде всего на основании музыкальной практики сильнейших, или, по-другому, талантливейших художников. Отсюда следуют два логических вывода: первое – не стоит отбрасывать как негодное то, что можно назвать как новое, то, что не связывается этой устоявшейся теорией; и второе – надлежит пополнять и изменять эту теорию сообразно с новыми данными практики.

---

[10] Там же. С. 64.
[11] Там же. С. 35.

Музыка по своей сути уникальна, ее надо рассматривать не столько как интонационное искусство, сколько как искусство интонационно-мелодическое. Интонация представляет собой своего рода «строительную клетку» мелодии, а также многоголосного изложения; отдельной интонации не дано возвыситься до того уровня образности, который достигается целостной мелодией. Поэтому всегда и говорили, что «музыка язык чувства и страсти, как слова – язык разума».[12]

В заключение надо сказать, что судьбу музыки нельзя отрывать от судеб других видов искусств. Как и они, музыка родилась из необходимости преображать действительность с помощью фантазии. Точка зрения, утверждающая, что в музыке отражается вся жизнь и что образы ее носят отпечаток всей действительности, с особой точностью была сформулирована великим русским музыковедом А. Н. Серовым. Музыка, писал он, – «непосредственный язык души… но душа, в сфере ее аффектов, волнуется более или менее всем, что совершается человеком в его микрокосмосе, то есть в нем самом в его "я" и в природе, во внешнем мире. И в музыке, значит, может отражаться вся жизнь человеческая в той степени, как она "волнует" душу… Следовательно, истинная сфера музыкального языка так же безгранична, как сфера других искусств, пока музыка остается отражением настроенности душевной…».[13]

Кто-то может возразить, что музыка все-таки не может воспроизводить явления окружающего мира – даже в рамках изобразительности – с предметной конкретностью, которая доступна литературе, живописи или театру. В этом отчасти ее слабость, но, можно сказать, и сила, не имея возможности воспроизводить какие-то частные факты, она обладает способностью более обобщенно отражать жизнь.

В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах ее края гранятся.
Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.
Когда последний друг отвел глаза,
Она была со мной в моей могиле
И пела словно первая гроза
Иль будто все цветы заговорили.
*А. А. Ахматова. Музыка*

[12] *Шопенгауэр А.* Указ. соч. С. 7.
[13] *Серов А. Н.* Избранные статьи: В 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 121.

***М. Г. Фидровская***

## Темпоральность творения и музыкальное чудо

Для рассмотрения природы и сущности музыкального чуда мы обратимся к категориям пространства и времени. Природа пространства и времени – это одна из фундаментальных загадок всего человеческого существования, и не случайно попытки исследовать и понять эссенцию этих двух основных измерений бытия мы обнаруживаем еще в наидревнейших метафизических поисках.

В современной физике до сих пор наибольший интерес вызывают вопросы о соотнесенности пространственно-временных сфер и происхождение обоих. Такой же степенью загадочности и интереса для исследователя обладают в эстетике и философии Творческое Вдохновение и Акт Создания.

Не менее загадочной является и природа музыки. Во-первых, музыка причастна к общей загадке художественного произведения в силу своей принадлежности к сфере искусства, поскольку сущность и секрет искусства по сей день представляются очень неоднозначными. Во-вторых, музыка стоит особенным образом среди всех других искусств благодаря своему уникальному определению в пространственно-временном аспекте и, соответственно, частично идеальной природе и неуловимости. Музыка является наименее определенной в смысловом и материальном плане, что позволяет сочетать в себе уникальным образом два качества. С одной стороны, музыка способна быть максимально эмоционально выверенной, вмещать в себе всю одухотворенность и вдохновленность автора, ее природа наиболее эмоциональна. С другой стороны, музыка остается бесконечно открытой для нового и дополнительного духовного и эмоционального наполнения музыканта и слушателя.

Сразу следует заметить, что в данной статье речь пойдет о музыкальном времени и пространстве в менее характерном для исследования аспекте. Важность очевидных пространственно-временных аспектов понимания музыки неоспорима и будет учтена, но лишь инструментально, поскольку основное внимание мы обратим на менее изученные феномены – творческое вдохновение и акт создания с точки зрения их пространственно-временных характеристик.

Удивительно и непонятно, откуда берется идея гения, откуда нисходит душа произведения и как из обыденных вещей создается предмет эстетического благоговения. В момент, когда композитора только посещает интуитивное вдохновение, можно говорить о частной трансформации пространства и времени вокруг и в самом авторе. Мы попытаемся понять, что же происходит внутри

сознания композитора, что же это за субстанция, называемая нами «подарком муз», нисходит на человека или же рождается в нем самом, подталкивает и сопровождает его в создании чего-то невероятного. Мы также будем искать ответ на вопрос, почему эта субстанция такая зыбкая и неуловимая, в чем заключается ее сущность, как она проявляется вовне. Для того чтобы проследить путь вдохновения поэтапно и с пониманием отношения самого автора к происходящему, узнать о его чувствах и мыслях, обратимся сначала к анализу поэтических произведений.

Музыка из всех искусств наиболее близка к трансцендентному, поскольку она в наименьшей мере оперирует понятиями и реальными объектами, такими как предметы или их названия. Вместо этого мы находим совершенно свободный, гармоничный, лишь отчасти материальный, лишь отчасти реальный поток. Музыка – это поток колебаний пространства, поток времени. Кроме того, это поток эмоций и духовности самого композитора и того, что он пытается выразить через свое произведение.

С этой точки зрения поэзия более бедна, поскольку даже самые возвышенные вещи и темы поэту приходится выражать с помощью слов, придуманных для описания сферы материального или воображаемого, особенности которого непередаваемы словом адекватным образом. Тем не менее поэзия является наиболее близким искусством к музыке через текучесть, рифмованность, ритмичность и упорядоченность поэтического слога. Поэзия уровня l'art pour l'art и symbolisme предполагает достижение передачи необходимого эмоционального и спиритуального эффекта за счет не только смысловых, но и музыкальных методов письма. В этом смысле поэзия перенимает у музыки средства выражения и, следовательно, во многом расширяет собственные возможности в передаче иррационального. Степень поэтической экспрессивности в этом смысле практически соответствует музыкальной, но, в отличие от композитора, поэт может более вразумительно описать, что с ним происходит во время вдохновения, поскольку, несмотря на все огрехи слова как инструмента, на сегодняшний день оно все же остается наиболее успешным средством коммуникации. Если музыка передает чистую эмоцию и в ее толковании возможны споры, то поэзия в состоянии буквально нарисовать нам тот путь, который проходит поэт в акте создания произведения. Более того, такое описание и является смыслом создания лирического стихотворения, поскольку сущность лирики состоит в описании уникальности человеческой эмоции, человеческого состояния изнутри, и акцент здесь ставится на неповторимости автора.

В качестве примеров были выбраны поэтические страницы Серебряного века (ранний символизм), а также произведения Ф. Тютчева. Этот выбор не случаен, поскольку на примере поэзии русского символизма оказывается возможным проанализировать

стадии творческого вдохновения. Что же касается творчества Тютчева, то его можно считать поэтом, существенно повлиявшим на появление и развитие русского символизма. Более того, два мотива творчества Тютчева представляют первостепенную важность для нашего анализа: во-первых, это мотив высоты и глубины, характерной для трансцендентного, а во-вторых, это вопрос о степени выразимости невыразимого с помощью слова. Тютчев раскрывает свой экзистенциальный опыт как опыт общения с вечностью. В то же время он со скорбью говорит о невыразимости пережитого откровения и вообще чувственного опыта с помощью слова. Стихотворение Тютчева Silentium это подтверждает. В этом произведении автор указывает, что слово обладает слишком небольшой достоверностью и, по сути, лишь создает иллюзию понимания, успокоения, что является еще более пагубным. И тем более слово мало предназначено для выражения возвышенных категорий. Все слова были изобретены для обозначения материальной и реальной сферы. Какими бы возвышенными слова ни были, они соответствуют только сфере материальной реальности, для прочего слова недостаточны.

Как было замечено, совершенно уникальное место в передаче лирического сиюминутного состояния занимают символисты. Поэты Серебряного века не раз прибегали к приему «смешения искусств», поэтому ранние символисты стремились не просто передать настроение, но нарисовать его процессуальность через фиксацию происходящего. Этот процесс нам очень важен. Поэт-лирик пропускает мир через себя, а символист-художник, наоборот, в стихотворении пытается пропустить себя через мир. То, что он чувствует именно здесь и сейчас, та самая непосредственная актуальность внутри самого поэта, – это и есть наиболее искреннее выражение собственного мироощущения, а значит, и вдохновения, и процесса, через который проходит душа поэта в момент творения. Более того, в подобной зарисовке происходит наиболее чистая передача чувства, не смешанная с ratio, т. е. осуществляется чистейший эстетический переход от чувства к душе и, соответственно, от души к выражению. Здесь «не путается под ногами» рассуждение поэта или погоня за концептуальностью, или попытка выразить размышления: здесь все мгновенно, мимолетно и почти неуловимо, как само Вдохновение.

Рассмотрим стихотворение Игоря Северянина «*Хабанера III*». Северянин не просто «рисует»: он пытается рисунком передать музыку, т. е., по Ницше, чистую трансцендентную природу.

***Хабанера III***

1. а) От грез Кларнета – в глазах рубины,
   б) Рубины страсти, фиалки нег.
   в) В хрустальных вазах коралл рябины,

г) И белопудрый, и сладкий снег.

2. а) Струятся взоры… Лукавят серьги…
   б) Кострят экстазы… Струят глаза…
   в) – Как он возможен, миражный берег…–
   г) В бокал шагнула синьора Za.

3. а) О, бездна тайны! О, тайна бездны!
   б) Забвенье глуби… Гамак волны…
   в) Как мы подземны! Как мы надзвездны!
   г) Как мы бездонны! Как мы полны!

4. а) Шуршат истомно муары влаги,
   б) Вино сверкает, как стих поэм…
   в) И закружились от чар малаги
   г) Головки женщин и хризантем…

1. В самом начале мы видим, как особое настроение только появляется, можно назвать это первой стадией вдохновения. Сначала автор чувствует его неуверенно, это только слабое предчувствие (а, б), но затем оно полностью охватывает автора, возникают терпкие, пьянящие, сладостные мотивы (б, в).

2. Далее, условно назовем это второй стадией вдохновения: подобно миражу, видению окружающее превращается в образы, обыденное – в мистическое, profanus в sacra. Действительность будто играет с автором, а автор играет с действительностью, мистическое опьянение делает его сильнее обычного человека.

3. Дальше наступает третья фаза: это состояние полностью поглощает автора, уже уводит его от действительности к более глубоким образам, к трансцендентному или же к собственному глубинному «Я», вызывая нестерпимый восторг пребывания во всем и везде, и пребывание всего в себе. Будто соединение с Абсолютом это состояние напоминает забвенье и уводит в забытье. Будто предчувствие вечности является автору загадочность (а).

4. И в конце, в изнеможеньи, это состояние отступает, происходит возврат к реальности. Форма закончена, и автор удовлетворен.

Традиционно эстетики и теоретики искусства, которые занимаются исследованием вдохновения, выделяют в нем четыре стадии:

– появление особого настроения;

– состояние забытья самого себя;

– медленное движение творческой идеи;

– легкость, с которой мысль находит для себя наиболее утонченную форму.

В принципе данные стадии достаточно схожи с теми, которые мы выделили выше. Их общая тенденция состоит в том, что постепенно человек переживает определенные фантазийные модификации реальности. Сначала реальность замечается (отсюда удивление, воспевание пейзажа), затем происходит ее модификация на уровне фантазии (появляются нереальные образы и неожиданные изменения) – модификации звука, слова, материи; ощущение искажается. Реальность будто бы играет, и автор с помощью фантазии тоже может с ней играть, преобразуя по своему желанию. Постепенно разочаровываясь в константности этой реальности, он отворачивается от нее, и реальность его отпускает. Именно в момент этого апогея и происходит соприкосновение с наивысшими сферами. Ницше в «Рождении трагедии…» замечает, что поэт выступает как Со-Автор, почти жрец, через которого говорят высшие сферы. Когда творец в ходе этих четырех стадий постепенно разрывает связь с внешним миром, он либо уходит в свой глубинный внутренний мир, либо вырывается за пределы и внутреннего, и внешнего мира.

О последнем опыте Ницше говорит как об опыте соприкосновения с Высшим Творцом. Вечную и бесконечную бездну рисует нам в качестве апогея такого опыта Тютчев. В его стихах часто для передачи наиболее сильных состояний используется образ бездны – порога между небытием и всебытием.

Третья стадия является творческой кульминацией, алогичным апофеозом всего процесса вдохновения. Автор практически полностью уходит от окружающей его реальности. Словно смерчем его втягивает в какой-то новый мир, которого он не понимает, – в бездну. Ее характерные эпитеты: загадочная, глубокая, бездонная, безграничная. Здесь уже у автора появляется выбор: можно, подойдя к ней, робко заглянуть за край и, что-то осознавая, предчувствуя, в ужасе отступить. Или же без оглядки с ней слиться, отдаться ей без раздумья, достигнув невиданного восторга и одухотворенности. Образы и метафоры на этой стадии становятся более «глубинными», на психологическом уровне можно говорить об обращении к архетипам или же о выходе Либидо на передний план, а на уровне искусства можно говорить о мистике, слиянии с Абсолютом, об интуиции. И после этого, на четвертой стадии, автор достигает Олимпа, но затем возвращается «вниз», чтобы вынести священный огонь людям.

В качестве философского аккомпанемента можно привести множество различных концепций, которые предполагают возможность и даже необходимость такой последовательности творческого вдохновения. Дело в том, что если проанализировать целостные космологические концепции в истории философии, то сходные идеи в представлениях о творении просматриваются практически в любом подобном учении. Здесь можно привести в

качестве примера перманентное вневременное «вращение сфер» в космологической модели Пифагора. В этой модели, с одной стороны, вращение и музыкальность существуют, но, с другой стороны, отсутствуют изменение и временность.

***В. И. Юдина***

## Звукомузыкальный образ места в его художественных параллелях

В современной культурологии утвердилось признание территориальности искусства, закрепленного в понятиях «культурный ландшафт», «география искусства», «гуманитарная география» и т. п. Географический детерминизм прошел длительный путь развития – от наполненного богами античного ландшафта, отразившего сакрализованно-геологическую картину мира, через парадигму естественности просветителей, выделявших природные предпосылки общественного устройства и культурного развития (Монтескье, Гердер), к концепции эстетической географии, рассматривающей ландшафт в качестве территории, обладающей физико-географической и культурной целостностью (А. Геттнер).

«Новая культурная география», позиционированная трудами английских и французских исследователей второй половины XX в. (А. Лефебр, Э. Соджи, Д. Харви и др.), свидетельствовала об усилении культурологической ориентации географических исследований, об изменении в них соотношения естественнонаучного и гуманитарного компонентов за счет активного взаимодействия с этнографией, историей, психологией, искусствоведением. На основе воспринятого от структурализма представления о семантике географического пространства складываются «герменевтика ландшафта», чтение пространства как текста, выявление его смыслового и образного наполнения, включая способность к мифологизации. Антропоцентризм природно-культурного ландшафта и его знаковость позволяют соотнести это понятие с понятиями «ноосфера» (Тейяр де Шарден, Вернадский), «пневмосфера» (Флоренский), «семиосфера» (Лотман).

Звуковой компонент – важная составляющая природно-культурного ландшафта. Еще в древних цивилизациях утвердилось представление о звуке как об универсальном средстве познания мира. Звук в сознании восточных народов издревле был связан с глубокими философскими представлениями, придающими ему характер силы, творящей мир, создающей и поддерживающей его гармонию.

Музыка, будучи результатом работы со звуковой материей, является важной сферой реализации звуковых возможностей

цивилизации. «Местоположение определенной цивилизации в условных границах какой-либо территории определяет характер функционирования и ее звуковой облик: первичные акустические нормы, зависящие от специфики ландшафта, климата, гравитационного напряжения и многого другого, влияют на фонемику и просодию языка»,[1] а следовательно, и на музыкальное мышление. Давно замечено, что разные ландшафтные зоны Земли порождают различные типы звукомузыкальной экспрессии. Возникают разнообразные «звукоэкологические ниши»:[2] лесной массив предлагает огромный спектр звуковых подражаний (что неоднократно использовано композиторами, например, лесные зарисовки «Китежа» и «Снегурочки» Римского-Корсакова); горы предрасполагают к многоголосию (песенная традиция народов Кавказа); степь и пустыня «обыгрывают» обертонику (темброво-инструментальное решение музыкальной картины «В Средней Азии» Бородина).

Ярким примером рождения особого образного единства на основе «слияния» природных и художественных форм служит фольклор. Подмечена прямая зависимость ритмов национальных танцев от природного рельефа: «В равнинной Польше возник полонез *(chodzony)* и пространственно развертывающаяся в своем хореографическом рисунке мазурка, в то время как жители гористых местностей отдали предпочтение круговому танцу, не требующему широкого разворота, концентрирующему энергию в пределах сакрально-магического круга *(хора).* Хоровод, но уже как медленный, растекающийся в пространстве женский танец, характерен для равнинной России».[3]

Помимо ритмики, мелодика народной песни, отдельные элементы ее звуковысотности также в значительной степени обусловлены природными факторами. Так, свойственные для исполнения в срединной России древних календарных песен «гукания» с характерными интервальными бросками вверх в концах фраз порождены традициями исполнения на открытом воздухе с возможно большим ареалом обращения к природным силам, в особой манере громкого пения форсированным «открытым звуком». При пении брянских веснянок непременно учитываются природно-ландшафтные особенности. «Гуканки поются обычно на улице, где-

---

[1] См.: *Васильченко Е. В.* Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях, Ближнего и Среднего Востока, Южной Азии, Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии: Учебное пособие. М., 2001. С. 40.

[2] Термин Дж. К. Михайлова, композитора, главы Московской школы музыкальной культурологии (центр «Музыкальные культуры мира» при Московской консерватории, 1990-е годы).

[3] См.: *Свирида И. И.* Ландшафт в культуре как пространство, образ и метафора // Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007. С. 16.

нибудь на краю деревни, и эхо, подхватив возглас "У!", раскатывает его по всей окрестности. Певцы прислушиваются некоторое время к эху, затем начинают следующую фразу».[4]

Вообще же природный фактор можно считать одной из основополагающих причин выделения региональных школ в русском музыкальном фольклоре. «Сильное эмоциональное воздействие на народных певцов оказывает окружающая природа. Песни жителей степей, по-видимому, должны отличаться от песен, звучащих в лесной полосе; народное искусство суровых северных районов не может быть абсолютно тождественным фольклору, бытовавшему в местностях с солнечным теплым климатом. Особенности окружающего певцов пространства, безусловно, влияют на характер пения: в горах голос звучит иначе, чем в степи, а в лесу не так, как в открытом поле… По-видимому, в различиях условий исполнения заключается одна из причин, почему южные песни звучат резко и открыто, а северные – более мягко и строго».[5]

Выявление звукомузыкальных универсалий (смыслов и значений музыки, природных форм звуковой коммуникации, социокультурных функций звукомузыкальной практики) в геокультурном аспекте раскрывает истоки не только национального менталитета, но и индивидуального сознания творцов, образного строя отдельных произведений искусства.

Ландшафт как часть творческой и личной биографии – тема высказываний многих писателей, поэтов, художников. И. Бродский так писал об этом: «Если стихотворение написано, даже уехав из этого места, продолжаешь в нем жить. Ты это место не то что одомашниваешь, ты продолжаешь в нем жить».[6]

Воссоздание звукомузыкального хронотопоса способно значительно углубить осмысление творчества художника. Известна та роль, которую в личной и творческой судьбе Л. Н. Толстого сыграло его родовое имение Ясная Поляна. Исследователи отмечают: «Вне музыки, характеризующей жизнь в усадьбе Толстого и близких ему по духу людей (родных и знакомых), неполно выявляется многоплановая специфика полувековых духовных исканий писателя, занимавшегося (на юношеском этапе) практически всеми видами современной ему профессиональной деятельности музыканта; вне выявления звуковых характеристик и аудиальных (слуховых) параметров хронотопического аспекта бытовых и праздничных (обыденных и ритуальных) форм духовной жизни личности – как жизни души – недостижимы ни комплексный

---

[4] См.: *Свитова К.* Народные песни Брянской области. М., 1966. С. 16.

[5] См.: *Щуров В. М.* Стилистические основы русской народной музыки. М., 1998. С. 85.

[6] Цит. по: *Свирида И. И.* Указ. соч. С. 13.

характер человековедческих изысканий, ни наиболее полноценное представление о внутренней картине мира писателя».[7]

Роль природно-культурного ландшафта в истории музыки, в особенности русской, – тема, думается, культурологически перспективная, способная внести свою лепту как в реконструкцию художественной атмосферы отечественной культуры на разных этапах ее развития, так и в изучение духовной жизни музыкантов в совокупности ее звуковых (собственно музыкальных) и вербальных (текстовых) проявлений. Так, в формировании творческого сознания С. В. Рахманинова огромную роль сыграл мощный потенциал российской глубинки, обусловивший поэтико-романтическое начало, характерные типы образности, в особенности столь специфичные для композитора образы колоколов, как символ Родины и весны – символ обновления. Основной массив творческих замыслов композитора был связан с тамбовским имением Ивановкой, где одни сочинения задумывались, другие записывались, третьи готовились к изданию или исполнению.

«Ивановка была любимой творческой лабораторией Рахманинова. Здесь, в уединении и тишине, он мог по-настоящему сосредоточиться и работать спокойно после напряженной артистической деятельности и жизни в столице. Ивановка обостряла его национальное самосознание и побуждала к признанию в любви ко всему, что было для него Родиной. Сильно и глубоко чувствующий, но скрытный и сдержанный в общении с людьми, он до конца откровенным был в музыке. Эти откровения и признания мы находим, прежде всего, в тех произведениях, которые рождались в Ивановке. А через нее прошло почти все, написанное Рахманиновым: 1-я и 2-я симфонии, симфонические пьесы "Цыганское каприччио", "Утес", "Остров мертвых", все четыре концерта для фортепиано с оркестром, оперы "Скупой рыцарь" и "Франческа да Римини", кантата "Весна"».[8] Даже вдали от Родины близкий с детских лет ландшафт претворялся в художественные образы, а «мера восторженности в восприятии русского простора при воспоминании о нем прямо пропорциональна длительности разлуки и расстоянию от этих просторов».[9]

Природный ландшафт, трансформируясь, входит в художественное сознание творца – музыканта, писателя, поэта, художника. Значимость этого процесса осознается еще более рельефно, если в его «расшифровке» задействованы художественные

---

[7] См.: *Филатова О. И.* Музыкальная хронотопография Ясной Поляны // Сельская Россия: прошлое и настоящее: Доклады и сообщения 8-й российской науч.-практ. конференции (Орел, ноябрь 2001). М., 2001. С. 78.

[8] См.: *Емельянова Н. Н.* Ивановка в жизни и творчестве Рахманинова. Воронеж, 1984. С. 131.

[9] См.: *Злотникова Т.* Антон Чехов, интеллигент из провинции // Мир русской провинции и провинциальной культуры. СПб., 1997. С. 44.

параллели между музыкой и другими видами искусства, а также, если речь идет непосредственно об определенном «малом» ландшафте.

Литературовед Н. М. Чернов писал: «В нашей обширной стране есть немало уголков, где сказочно красива природа, но орловцы уверены, что более красивые места, чем окрестности Спасского, отыскать трудно. Есть своя неповторимая прелесть в пейзажах среднерусской полосы. Это какая-то особая красота, соединяющая в себе красоту недалекой лесной стороны и раскинувшихся к югу от Мценска степных районов. Чутье художника помогло И. С. Тургеневу уловить эту особенность, и не случайно один из лучших очерков "Записок охотника" "Лес и степь" звучит как гимн природе родных мест».[10]

Мценская земля – земля благодатная для отечественной художественной культуры. Ей мы обязаны знаменитым произведениям – повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» и одноименной опере Д. Д. Шостаковича (один из вариантов редакции назывался «Катерина Измайлова»). Мценский край «вспоил на своих мелких водах» (Н. С. Лесков) таких корифеев отечественной литературы, как И. С. Тургенев и А. А. Фет. Недалеко от родового орловского имения Тургенева Спасское-Лутовиново находилось село Воин – родина композитора В. С. Калинникова. В семи километрах от Мценска в поместье Новоселки и деревне Казюлькино провел свои детские и юношеские годы А. А. Фет (Шеншин). В 60-е годы XIX в. сюда, а также в мценское имение Степановка часто приезжали И. Тургенев и Л. Толстой. На мценской земле Фет нашел свое последнее пристанище: он погребен в склепе церкви села Клейменово, что относилось к бывшей вотчине Шеншиных (находится в тридцати километрах от Мценска по направлению к Орлу).

Известно, что жизненные пути этих трех знаменитых уроженцев Мценской земли не пересекались, но в их творчестве удивительным образом сказываются некие общие черты или качества, определяемые общностью ландшафтного кода их родины.

И. С. Тургенев говорил: «Пишется хорошо, только живя в русской деревне, там и воздух-то как будто "полон мыслей". Мысли напрашиваются сами». Одна из причин того – сама среда среднерусской провинции, обладающая особыми качествами: своими представлениями о пространстве, времени, духовности, особыми потребностями в равновесии с окружающим культурным пространством, самобытными местными традициями.

Природу Мценского края воспел и А. А. Фет. Тенистому саду родных Новоселок он посвятил строки своего стихотворения:

*Приветствую тебя, мой добрый, старый сад,*

[10] *Чернов Н.* Литературные места Орловского края. Орел, 1961. С. 64–65.

*Цветущих лет цветущее наследство!*
*С улыбкой горькою я пью твой аромат,*
*Которым некогда мое дышало детство.*

Духовное единение с природой, ее эстетическое переживание – не в ранних ли орловских впечатлениях истоки этой фетовской поэтики?

Вдохновляла природа родного Воина и В. С. Калинникова. После многолетней разлуки, вернувшись сюда, он писал о старинном парке: «Гуляем по парку… и переживаем впечатления далекого детства. Я здесь родился и прожил почти до 15 лет: каждый кустик, каждая дорожка в парке или тропинка в лесу будят массу воспоминаний и навевают какое-то мирное настроение. Немножко грустно всегда становится от воспоминаний, но все же очень приятно, и я рад, что пришлось лето жить здесь».[11]

Называя Калинникова «Кольцовым русской музыки», Б. Асафьев словно подчеркивает общность их песенного, космически-природного взгляда на мир, единство масштабных и разносторонних природных образов и образов богатырских, удалых. Непосредственность и сердечность его лирики, напоенность его мелоса родной природой сближают музыку Калинникова с творчеством его современников – прозой А. П. Чехова и живописью И. И. Левитана. Это ставшее хрестоматийным сопоставление определяется общим для этих художников качеством опоэтизированно-одухотворенного восприятия природы, когда, говоря словами Чехова, «во всем, что видишь и слышишь, начинает чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные. И сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!»[12]

Не соприкасается ли с таким взглядом философия красоты Фета, которая к 80–90-м годам XIX в. претерпела эволюцию от красоты пантеистической, отражающей все зримые и незримые связи человека и природы, к красоте романтической, с оттенком тревожным, а порой и трагическим?

Все эти размышления о параллелях в творчестве земляков приводят к выводу о некоем внутреннем сходстве – не просто художественного языка, но особого способа художественного видения мира. Это сходство – особое лирическое качество,

---

[11] *Калинников В.* Письма. Документы. Материалы: В 2 т. Т. 2. М., 1959. С. 106.

[12] *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1986. С. 158.

вдохновленное с детства родным пейзажем, те «эфирные оттенки чувств» (о них применительно к поэзии Фета писал В. П. Боткин), уловимые не в определенных отчетливых чертах, а в той музыкальной перспективе, когда само произведение (стихотворение, роман, романс, симфония) «и содержание его давно уже забылись, но мелодия его таинственно слилась с общей жизнью души нашей, сплелась с нашим духовным организмом».[13]

Музыкальная перспектива – это и народно-интонационная в своей основе песенность Калинникова, и музыкальная одухотворенность прозы Тургенева и поэзии Фета. Как ни у какого другого прозаика, музыкальные характеристики персонажей Тургенева являются важной чертой, способствующей созданию полноценного внутреннего облика героев. В «Дворянском гнезде» Лаврецкий после объяснения с Лизой слышит игру старика Лемма: его впечатления, созвучные услышанной музыке, предстают перед нами более полными, глубокими. «Вдруг ему почудилось, что в воздухе над его головой разлились какие-то дивные, торжествующие звуки; он остановился: звуки загремели еще великолепней; певучим сильным потоком струились они, и в них, казалось, говорило и пело все его счастье… Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце: она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотою, она росла и таяла; она касалась всего, что есть на свете дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял похолоделый и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьем любви: они сами пылали любовью».[14]

Наделенный тонким и острым слухом, Тургенев часто в своих произведениях дает «звуковые зарисовки» – описания звуков музыки и звуков природы как звуков музыкальных. Звуковая партитура «Записок охотника» – это пейзаж, переливающийся не только красками, но и звуками, дополняющими изобразительный ряд.[15] Яркий «звуковой эпизод» – описание голосов природы в рассказе «Бежин луг»: «Где-то в отдалении раздался протяжный, звенящий, почти стенящий звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся наконец, как бы замирая. Прислушаешься – и как будто нет ничего, а звенит. Казалось, кто-то долго-долго прокричал под самым небосклоном,

---

[13] Цит. по: *Благой Д.* Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. А. Фета. М., 1975. С. 66.

[14] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 2. М.; Л., 1954. С. 250–251.

[15] Подробный анализ музыкальной стороны этого произведения Тургенева см.: *Платек Я.* Тропою Тургенева. Звуковой мир «Записок охотника» // Платек Я. Под сенью дружных муз. М., 1987.

кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким, острым хохотом, и слабый шипящий свист промчался по реке».

Вероятно, не случайно обращение Калинникова к стихотворению в прозе Тургенева в своем раннем оркестровом сочинении – симфонической поэме «Нимфы». Поэтическое начало, эмоциональная составляющая произведений земляка всегда привлекали композитора. В «Нимфах» они составили основу в воплощении творческого замысла. В письме к С. Н. Кругликову он замечал: «Во вступлении хочется передать то настроение от чисто русского пейзажа, которое так чудесно выражено Тургеневым в том стихотворении, которое я Вам как-то недавно показал».[16]

Калинников никогда не обращался в своем творчестве к поэзии Фета. Здесь можно говорить только о параллелях «музыкального настроя» двух художников. Сам Фет подчеркивал: «Поэзия и музыка не только родственны, но и неотделимы. Все вековечные поэтические произведения, от пророков до Гёте и Пушкина включительно, – в сущности, музыкальные произведения, песни. Все эти гении глубокого ясновидения подступали к истине со стороны красоты, со стороны гармонии… Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника сама попадает в соответствующий музыкальный строй. Нет музыкального настроения – нет и художественного произведения».[17]

«Напевный стиль» поэзии Фета (определение Б. М. Эйхенбаума) характеризуется разнообразием ритмов и звуков, когда рожденная словом музыкальная интонация обретает способность жить вне этого слова (см., например, цикл «Мелодии»). Не случайно П. И. Чайковский в своем письме к К. Р. (1888 г.) писал: «Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область, это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом».[18]

При отсутствии прямых творческих параллелей мотив «музыкального настроя» как основополагающего компонента и в поэзии, и в музыке сближает Фета и Калинникова. Вспомним тезис композитора: «Музыка и есть собственно язык настроений, то есть тех состояний нашей души, которые почти невыразимы словом и не поддаются определенному описанию».[19] Фет же «воплощает

---

[16] *Калинников В.* Указ. соч. Т. 2, С. 157–158. – Неизвестно, какое стихотворение Тургенева имелось в виду. В соответствии с образным содержанием таковым могло быть и стихотворение в прозе «Деревня» (1878).

[17] Цит. по: *Арнаутов М.* Психология литературного творчества. М., 1970. С. 441.

[18] Письмо П. И. Чайковского к К. Р. от 26 августа 1888 г. // М. П. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. Т. 3. М.; Лейпциг, 1902. С. 166–167.

[19] *Калинников В.* Указ. соч. Т. 2. С. 54.

зазвучавшую в нем внутреннюю музыку в формы другого искусства – только косвенно, отнюдь не основной своей сущностью, соприкасающегося с музыкой, управляемого своими особыми законами и как язык вообще, и как язык искусства – в поэтическую речь».[20] Называя некоторые свои стихотворения «мелодиями» и «романсами», Фет тем самым подчеркивает музыкальное начало своей поэзии, утверждает ее синтетический песенно-поэтический характер.

Сопоставляя природу и искусство, Гёте отмечал: «Искусство не пытается состязаться с природой по широте и глубине; оно удерживается на поверхности явлений, но оно обладает своей особой глубиной, своей особой силой; искусство запечатлевает наивысочайшие мгновения этих поверхностных явлений, познавая и призывая заключенные в них закономерности, запечатлевает совершенство, целесообразные пропорции, вершину прекрасного, достоинство смысла, высоту страсти.

Природа творит словно бы ради себя самой, художник творит как человек и ради человека… Таким образом, художник, благодарный природе, которая породила его самого, дарит ей взамен новую, вторую природу, но созданную чувствами и мыслями, совершенную по-человечески».[21]

В соединении природного и культурного начал возникает культурный ландшафт. Его звуковая среда становится своеобразной порождающей силой, наполненной импульсами для новых образов, которые могут получить различное художественное воплощение – словесно-поэтическое, изобразительное, собственно звукомузыкальное, параллель которых способна раскрыть ландшафтную лексику и природно-культурные мифологемы.

[20] Цит. по: *Благой Д.* Указ. соч. С. 73.

[21] *Гёте И.* Опыт о живописи Дидро // Гёте И. Собр. соч: В 10 т. Т. 10: Об искусстве и литературе. М., 1980. С. 124.

***С. В. Чащина***

## Звук-саунд-сонор как основа музыкальной архитектоники

Музыка есть организованный звук
*Эдгар Варез*

Звук как колебательный процесс является информационно емким параметром любого события. Многие животные, воспринимая ультра-, инфра- и просто звуковые волны, умеют извлекать из них очень большое количество необходимой им информации (достаточно вспомнить классический пример с летучей мышью, у которой слух практически заменяет зрение). Человек, как и любой другой живой организм, полуосознавал, полуощущал информационную насыщенность звука с незапамятных времен. Как и у животных, человеческое восприятие звука также отличается большой емкостью, синтетичностью и по-прежнему изобилует множеством неразгаданных загадок. При этом только человек смог создать в дополнение к окружающей нас природной звуковой среде не только вторую сигнальную систему – язык, но и особый звуковой код – музыкальное искусство.

Подобно тому, как каждый язык имеет свою фонетическую систему, и именно она, по мнению Э. Сепира, является «реальным и наисущественнейшим началом в жизни языка»,[1] позволяющим, даже, не зная языка, идентифицировать его, так и музыкальная культура разных стран и эпох «звучит» по-разному. Не обязательно разбираться в особенностях ладовой или ритмической организации, особенностях формообразования и других музыковедческих тонкостях, чтобы отличить японское пение от европейского, аутентичное исполнение средневековой музыки от современного рока. Само *звучание* становится здесь важнейшим кодом, позволяющим (до определенной степени) идентифицировать ту или иную музыкальную традицию.

Исторические исследования подтверждают, что категории «звук», «звучание» имели исторически первичное и теоретически приоритетное положение перед категорией «музыка».[2] Показателен

---

[1] *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 67. – Грамматическое развитие речи гораздо больше подвержено процессам конвергенции и универсализации, чем фонетическое.

[2] См. работы Дж. Михайлова и представителей его школы (в частности, статьи сборника: Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. М., 1990. С. 18–19, 44, 69). Необходимость пересмотра парадигмы «музыкальный звук» отмечали и другие исследователи (см.: *Южак К. И.* Лад: тип порядка, динамическая и эволюционирующая система // Традиции музыкальной науки. Л., 1989. С. 51–53; *Ходорковская Е.*

вывод А. Андреева по поводу соотношения «звук-тон» и «музыкальная эпоха»: «Музыка начинается там, где звук получает качества, невыводимые только из акустических показателей, активно-смысловые и тем самым – метафорические. Данные качества, превращающие звук в *музыкальный тон*, свои у каждой эпохи, они-то и составляют первичное содержание понятия "музыкальная эпоха", являются *определением* ее…»[3] Показательно, что XX в. обогатил музыкальную терминологию еще несколькими определениями звука как музыкально-смысловой единицы. Термин «саунд» (sound) активно используется в музыкальной культуре так называемого «третьего пласта»,[4] а термины «сонор» и «фонос» стали более характерны для пласта «серьезной» музыки.

Поражает разнообразие интерпретаций звука как с позиций фонологии, так и с философско-смысловых позиций. Новое и Новейшее время интерпретируют звук, главным образом как физическое, а не сакрально-ориентированное явление. Однако по сей день сохранилось представление о музыке как о «языке чувств» и – шире – о феномене, обладающем огромными возможностями воздействия на психику человека и на некоторые явления окружающего мира. Этот подход обращает наше внимание к интерпретации звука уже не как самодостаточного физического явления (закрытой в себе системы), но взятого в его взаимодействии с другими системами самого разного порядка, существующими в мире, с космосом в целом. Звук в этой интерпретации рассматривается как открытая система, как своеобразный способ «общения», взаимодействия с иными уровнями материи, реальности. В древних культурах с их актуализацией практического, магически-утилитарного начала по отношению к искусству данный подход, безусловно, доминировал, свидетельством чему являются многочисленные «гуделки», служившие именно для вызвучивания, перевода в слышимое состояние голоса определенного духа.

Парамузыкальная грань концепции музыкального звука (находящаяся за пределами собственно звучания) не умерла и в наши дни и, думается, не отомрет полностью никогда, поскольку является очень важной частью для формирования представлений о содержании музыки вообще. Но даже если брать только

---

Система сольмизации и звуковысотные аспекты доклассической модальной техники // Аспекты теоретического музыкознания. Л., 1989. С. 52–53; *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: Исследование. М., 1992. С. 189).

[3] *Андреев А.* К истории европейской музыкальной интонационности. М., 1996. С. 124.

[4] Здесь мы опираемся на терминологический аппарат, предложенный в исследовании В. Дж. Конен «Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века». М., 1994.

интрамузыкальную, собственно «техническую», высотно-тембровую грань концепции звука, то мы увидим, что и здесь разные культуры, разные нации, этносы в разные эпохи работали со звуком очень по-разному, и на сегодняшний день изучена только малая толика этого огромного звукового наследия человеческой культуры.

И физическая, и метафизическая грани музыкального звучания служили своеобразными кодами, способными во взаимодействии многое рассказать о картине мира, характеризующей ту или иную культуру. Подобная многомерность категории звука во многом обусловлена тем, что звук неразрывно связан с такими фундаментальными категориями бытия и философии, как *пространство* и *время*, равно необходимыми для осуществления звучания в реальности и имеющими к тому же бездонное количество культурных интерпретаций. Специфика пространственного и временного развертывания может воплощаться в музыке по-разному.

Колоритный пример пространственной и смысловой работы со звуком находим в отчете В. Богораз по следам этнографической экспедиции на Север: «Шаман пользуется бубном как резонатором, и при помощи его старается *отклонить волны звуков* вправо и влево. Через несколько времени уже *исчезает возможность ориентироваться* в темноте и кажется, будто *голос шамана перемещается* из угла в угол, снизу вверх и обратно. Тогда начинается чревовещание. Чукотское чревовещание, вероятно, благодаря условиям спального помещения, развилось до такого совершенства, что превосходит умение самых известных европейских вентрилоквистов. Звуки начинаются где-то далеко в вышине, постепенно приближаются, проносятся сквозь стены, как буря уходят в землю и замирают в ее глубине. *Являются самые разнообразные голоса, звериные, птичьи, мушьи.* Приходит, например, эхо и предлагает повторить любой звук, справляется даже с французскими и английскими фразами, совершенно чуждыми для шамана. Хлопнешь в ладони, а эхо чмокнет, но удивительно похоже и, разумеется, совсем другим голосом и не в том углу, где сидит шаман и все время поколачивает в бубен: "Вот, мол, я!" (курсив наш. – *С. Ч.*».[5]

Не менее важен уровень воплощения пространственно-временной организации на уровне развертывания темы и музыкального произведения в целом. *Артикуляция* и *структуризация*, баланс континуального и дискретного (как в организации звукового континуума, так и в организации музыкального развертывания на более масштабных уровнях) могут

[5] *Богораз В.* К психологии шаманства у народов Северно-Восточной Азии. Отдельный оттиск из «Этнографического обозрения». Кн. 84–85. М., 1910. С. 25.

быть очень разными в различных музыкальных традициях, свидетельством чему наличие не одной универсальной, а нескольких типов звуковысотных шкал, метроритмических систем, не говоря уже многообразии тембровых систем. Феномен артикуляции отражает извечное стремление человека к упорядочиванию окружающей действительности. Способы структуризации и смыслонаполнения отражают представления о порядке, о взаимоотношениях между природным и собственно человеческим – культурным началами и т. д. Таким образом, организация музыкально-звуковой материи является воплощением и универсальных возможностей, и особенностей человеческого мышления, и специфических особенностей менталитета различных культур.

XX в. стал очередным веком трансформации (а в «серьезной музыке» во многом и смены) того музыкально-звукового кода, что складывался в европейской культуре, начиная со средневековья, и достиг своей наивысшей реализации в культуре Нового времени. Чтобы понять, что изменилось, нужно отчетливо представлять себе – а что было?

В профессиональной музыке XII–XIX вв. звук так или иначе трактуется как неразложимый музыкальный *атом***.** Показательно в этом отношении определение звука из отечественного Музыкального энциклопедического словаря: «Звук музыкальный – наименьший структурный элемент музыкального произведения»,[6] что, по сути, является калькой с демокритовского определения атома, данного еще в IV в. до н. э. Звук музыкальный (часто называемый тоном, хотя термин «тон» прошел длительную эволюцию и значение его не раз менялось) мыслится традиционно как *гомогенный* временной отрезок, в течение которого слышится звук *определенной высоты***.** Атомарное понимание звука определило представления и о высоте (обязательно стабильной), и о длительности (понимаемой как длина временного отрезка), и даже о тембре (в ортодоксальном музыкознании тембр мыслится в первую очередь как некая суммарная характеристика *инструмента*, а не собственно единичного звучания, которое, как известно, непрерывно меняется на протяжении длеия звука). Наглядным воплощением атомарной концепции звука является не только фактически вся музыкальная практика, развивавшаяся в рамках позднего средневековья, ренессанса, барокко и классицизма, но и сам способ обозначения звука на письме – в виде своего рода «точки»: первоначально квадрата, ромба со специальными штилями (в мензуралистике), а позднее – полого или заштрихованного овала, дополняемого специальной системой штилей. Связь с нотацией не

[6] *Рагс Ю. Н.* Звук // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990.

случайна: атомарная концепция звука неразрывно связана с формированием и расцветом именно письменной музыкальной культуры в XII–XIX вв. Выдающийся лингвист Ф. де Соссюр, рассуждая об эволюции языка, справедливо заметил, что в языке «графический образ, в конце концов, заслоняет собою звук».[7] Можно сказать, что в музыкальной культуре в связи с развитием традиционной нотации со звуком произошло нечто подобное.

И для записи, и для анализа большинства современных произведений (практически всех слоев: профессионально-композиторской музыки, фольклора, музыки «третьего пласта» и т. д.), а также для записи и анализа музыки различных этномузыкальных традиций имеющийся терминологический аппарат (основанный на условности и приблизительности привычных характеристик звука – высоты, длительности, тембра) оказывается недостаточеным. Гораздо более плодотворным становится привлечение достижений физической акустики, позволяющее анализировать звук с выделением амплитуды, спектрального состава звукового колебания, а также изменения этих параметров во времени.

При этом выясняется, что в звучании может культивироваться либо стационарный, «средний», участок тона (как правило, тона стабильной высоты) *без учета изменения звука* во время атаки и затухания, как это в целом характерно для европейской традиции последнего тысячелетия (ср. со словами Г. Гельмгольца: «Когда мы будем… говорить об оттенке музыкального звука, мы уклонимся от… особенностей, как звук начинается и кончается, а будем только обращать внимание на особенности равномерно продолжающегося звука»),[8] либо, наоборот, все внимание придается *микропроцессам* внутри звука, реализуемым в непрерывном, трудно расчленимом изменении тембровых, а нередко и звуковысотных его характеристик, как, например, в музыке, уходящей своими корнями в архаику, или же в современных конкретных,[9] электронных композициях.[10] Последнюю трактовку звука (его

---

[7] *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию / под ред. А. А. Холодовича. Пер. с фр., М., 1977. С. 64.

[8] *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физическая основа для теории музыки / Пер. с 3-го нем. изд. СПб., 1875. С. 103.

[9] Конкретная музыка – специфическое направление, окончательно сформившееся во второй половине XX в. Ее звуковым материалом могут служить самые разные «конкретные» звуки: шум листвы, воды, движущегося автотранспорта, различные формы скрежета, нетрадиционное звукоизвлечение на традиционных инструментах и т. д. Родоначальником «конкретной музыки» принято считать П. Шеффера.

[10] Очень показательные наблюдения встречаются при анализе башкирского народного музицирования, в частности его характернейшей особенности – протяженных звуков. «По характеру звучания "протяженные" звуки можно условно разделить на "статические" – для них характерен чистый тембр,

физической природы) логично обозначить как процессуальную (звук как процесс).

Если возможность влиять на микропроцессуальную сторону звука была в распоряжении музыкантов почти всегда, то возможность ее контролировать и изучать пришла совсем недавно. Развитие звукосинтеза и моделирование звуков различной структуры помогли существенно обогатить наши представления о звуке и его внутренней структуре, а также выработать специфические, ранее недоступные способы моделирования звука.

Например, в основе приема «фейзер» (*от phase* – фаза) лежит смешивание исходного звукового сигнала с его копиями, сдвинутыми по фазе. Последовательность фаз играет важное значение в нашем восприятии звука. Слуховой аппарат человека использует фазу для определения направления на источник звука, в результате фазовые преобразования стереозвука при его электронном синтезировании позволяют получить эффект вращающегося звука, хора и ему подобные (именно этими способами преобразования звука пользовался ненецкий шаман). С подобными приемами звукосинтеза сейчас знаком практически каждый человек: привычный эффект «объемности» звука (Surround) достигается именно при помощи сдвига фазы на 90–180 градусов.

При временных сдвигах за пределами периода (примерно 3..30 мс) возникает эффект, близкий к хоровому (размножение источника звука). На этом основан прием «фленжер» (*от flange* – кайма, гребень). Название происходит от способа реализации этого эффекта в аналоговых устройствах – при помощи так называемых гребенчатых фильтров или линий задержки. На слух это ощущается как «дробление», «размазывание» звука, возникновение биений – разностных частот, характерных для игры в унисон или хорового пения, отчего фленжеры с определенными параметрам применяются для получения хорового эффекта (chorus). Меняя параметры фленжера, можно в значительной степени изменять первоначальный тембр звука.

При еще больших временных сдвигах возникают эффекты многократного отражения: реверберации (20..50 мс) и эха (более 50 мс). Реверберация (*reverberation* – повторение, отражение) получается путем добавления к исходному сигналу затухающей серии его сдвинутых во времени копий. Это имитирует затухание звука в помещении, когда за счет многократных отражений от стен, потолка и прочих поверхностей звук приобретает полноту и

---

неизменность краски на протяжении всего звучания, и "динамические" – претерпевающие изменения на разных уровнях внутри звуковой организации» (*Зелинский Р.* О формообразовании «протяженных» звуков в башкирской инструментальной музыке // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 29. М., 1976. С. 233).

гулкость, а после прекращения звучания источника затухает не сразу, а постепенно. При этом время между последовательными отзвуками (примерно 15..50 мс) ассоциируется с величиной помещения, а их интенсивность – с его гулкостью. По сути, ревербератор представляет собой частный случай фленжера без модуляции и с увеличенной задержкой между отзвуками основного сигнала, однако особенности слухового восприятия качественно различают эти два вида обработки.

Эхо (*echo*) – это реверберация с еще более увеличенным временем задержки – выше примерно на 50 мс. При этом слух перестает субъективно воспринимать отражения как призвуки основного сигнала, а начинает воспринимать их как повторения. Эхо на звукосинтезирующих аппаратах обычно реализуется так же, как и естественное – с затуханием повторяющихся копий.

Фактически современная физическая акустика лишь объяснила те феномены, с которыми человек в русле музыкальной практики сталкивался с незапамятных времен. Думается, что использование данных приемов звукового синтеза потому и оказалось востребованным современным музыкальным искусством, что человеческое ухо, «воспитанное» многими столетиями и тысячелетиями развития культуры, оказалось подготовленным к подобному слышанию. И современная музыкальная культура, будь это авангард в самых разнообразных модификациях, различные направления джаза или рока, электроакустическая музыка проявляют к этому новому миру звучаний колоссальный интерес.

Поворот в профессионально-композиторской музыке к новой концепции звука – звуку-процессу – особенно интенсифицировался на рубеже XIX–XX вв., и у истоков этого поворота стояли, прежде всего, Дебюсси и Веберн. Еще в 1928 г. К. Вестфаль отметил, что «музыка Дебюсси открыла чистый звук, звук с элементарно-акустическим воздействием, независимым от художественного соединения звуков на функциональной основе».[11] Вспоминаются и ремарки Веберна, также проявлявшего пристальное внимание к микроструктуре звука и заставившего исполнителей исследовать грань между паузой и фазой атаки: kaum hoerbar (едва слышно) или wie ein Hauch (как бы выдыхая) и т. п.

На рубеже XIX–XX вв. были «посеяны» многие важнейшие смысловые «зерна», которые дали богатые всходы, особенно во второй половине XX и начале XXI в. Наиболее востребованными оказались, с одной стороны, серийная техника, находящая свое дальнейшее развитие в сериальности, абсолютизирующая понимание *звука-атома*, с другой – сонористические искания и поиски в области электронной музыки, в русле которых идет активная разработка концепции *звука-процесса*. При этом

[11] *Westphal K.* Die moderne Musik. Berlin, 1928. S. 49.

показательна последовательность, с которой виднейшие представители музыкального авангарда второй половины XX в. обращаются к творчеству своих предшественников. Если во время Второй мировой войны и сразу после нее приоритетными были открытия нововенцев, то уже в 1951 г. Булез пишет статью «Шенберг мертв»[12] (опубликована в феврале 1952 г.), ознаменовавшую разрыв с додекафонным письмом и выход к тотальному сериализму, а затем и к технике «эквилибризма», предполагающей динамическое равновесие стабильных и мобильных элементов формы,[13] и к алеаторике. Парадокс музыкального структурализма состоит в том, что на уровне теоретической рефлексии идет абсолютизация математической логики в музыке, явная рационализация музыкальных построений. В результате, как отмечает Цареградская, «не остается ни одного средства музыкальной выразительности, которое не подверглось бы структурированию: звуковысотность, динамика, артикуляция, ритмика – все заковано в заранее заданную "решетку" отношений».[14] Но приводит этот путь к проникновению в микроструктуру звука, к разработке методов организации звуковой материи на микроуровнях и в результате – к пониманию концепции звука как процесса.

У Штокхаузена переориентация от звука-атома на звук-процесс выражена еще ярче.[15] В своей статье «От Веберна к Дебюсси»[16] Штокхаузен уже на уровне деклараций собственных творческих исканий настаивает на большей перспективности тех тенденций, которые были заложены в музыке Дебюсси, нежели в музыке не менее гениального его собрата по искусству – А. Веберна.

Последовательно шедшее на протяжении XX в. оформление концепции звука-процесса, осмысливаемого как сложнейший, пронизанный множеством микропроцессуальных изменений мир, обладающий бесконечными возможностями, привело к изменениям

---

[12] *Boulez P.* Schönberg est mort // Boulez P. Relevés d'apprenti: Textes, réunis et présentés par T. Chévenin. Paris, 1966. P. 265–272.

[13] См.: *Цареградская Т. В.* 1) Утопии музыкального структурализма 1950-х годов // Искусствознание Запада об искусстве XX века: Сб. ст. М., 1988. С. 116–137; 2) Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов: Автореф. канд. дис. Вильнюс, 1988.

[14] *Цареградская Т. В.* Утопии музыкального структурализма 1950-х годов. С. 125.

[15] См.: *Чаплыгина М. А.* Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: Лекция по курсам «Музыкально-теоретические системы», «Современная гармония». М., 1990.

[16] *Stockhausen K.* Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statische Form // Texte zur elektronischen und instrumentalen Muzik. 1952–1962. Band 1. Zur Theorie der Komponierens. Köln: Verlag M. Du Mont Schauberh, 1963. S. 65–75. – Порядок расположения фамилий в названии говорит сам за себя.

не только собственно акустической составляющей музыкального произведения, но и к изменениям в области тематизма (ср. со словами Ц. Когоутека: «Развитие темы здесь заменено *развитием звука*»[17]), формообразования, понимания музыкального произведения как такового. В данную линию укладывается и формирование фактурно-тембрового тематизма, характерное для сонористических опусов, и произведения самых разнообразных комозиторов, включая Дж. Шелси, С. Губайдулину, опусы практически всех композиторов, работающих в области электронной музыки. В области трансформации трактовки музыкальнго произведения как такового показательна так называемая интуитивная музыка К. Штокхаузена, многие опусы Дж. Кейджа и т. д. В качестве иллюстрации приведем описание К. Штокхаузеном своего произведения «Kontakten». Композитор определяет своеобразную «программу» данного сочинения как «перекрывание внахлест между сферой частот (звуков и их красок, т.е. тембра) и сферой ритма (отдельно слышимыми пульсирующими ударами через заданные временные интервалы). Это перекрывание имеет место в зоне от 30 до 6 периодов в сек.».[18] Моделирование данных «контактов» между двумя граничащими сферами Штокхаузен смог осуществить средствами электроники с помощью специальных фильтров. И подобный язык авторского описания произведения, и сам замысел явственно свидетельствуют об отказе от атомарной концепции звука и активизации процессуального начала на всех уровнях – начиная от собственно звука и заканчивая формой в целом.

При всей своей очевидности категория «звука музыкального» потому так сопротивляется однозначным определениям, что сама по себе является гетерогенным явлением, множественным по основаниям и не сводимым к общей структуре. Звук музыкальный – это и понятие музыкальной теории (и в целом музыкального мышления), и акустическое явление, имеющее сложнейшую микроструктуру и бесконечное количество вариаций воплощения, и феномен психологического переживания. На всех этих уровнях «звук музыкальный» явственно демонстрирует очень широкое поле вероятностных свойств, что и предопределяет потенциальную бесконечность феномена музыкальной культуры. В основе же любого музыкального образа, как опять-таки имеющего чрезвычайно сложную структуру восприятия и преломления того, что человек слышит – так или иначе будет лежать работа с

---

[17] *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 250.

[18] *Stockhausen K.* The Concept of Unity in Electronic Music // Perspectives on contemporary music Theory/ Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. New York, 1972. P. 219–224. Ср.: *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 190.

категорией музыкального звука, являющегося фундаментом для формирования более высоких уровней образности.

***М. С. Уваров***

## Ницше и постмодернизм: инверсии эстетического

Любая тема, связанная с мировоззрением Фридриха Ницше (в частности, тема эстетического), выводит нас на проблемы морали. Эта моральная доминанта размышлений Ницше не носит априорного характера. Скорее, можно говорить об удивительной калокагатийной наполненности ницшевской философии: почти всегда, когда речь идет об искусстве, художественном творчестве, эстетике, в дело вступают моральные категории. И наоборот, размышления из сферы морального неизбежно приводят к размышлениям о «духе музыки», искусстве в целом, эстетическом. Вместе с тем в интерпретациях того места, которое принадлежит эстетическому у Ницше, необходимо учитывать тот факт, что идеи немецкого философа находятся в своеобразном зазоре между классической позицией нигилизма и постмодернизмом.

Современная философия человека в XX в., впрочем, как и философия морали (в ее ресентиментном изводе), развертывается по тому сценарию, которой Ницше предугадал. Если принять тезис о том, что протестантская (а вовсе не христианская в целом) цивилизация ненавистна Ницше как ушедшая от Бога, то цивилизационный мираж современности предстает как столкновение «варварского» (языческого) протестантского Запада и не менее варварского («языческого») мусульманского Востока. Россия же, с ее безбрежностью и хождениям по культурно-историческим маргиналиям и с ее личной «утратой Бога», с большим трудом увязывает свою судьбу с предчувствием глобальной катастрофы. Мир, а вместе с ним и Россия, переходит в ситуацию новоязыческого, новоархаического бытия, сам того не замечая. И этим самым незаметно демифологизирует постмодернистский архетип эстетического.[1] Виртуальная война, развернувшаяся на самых разных этажах, – уже не война цивилизаций и даже не постмодернистический коллаж, но война эпохи нового варварства.

Впрочем, Россия интересует Ницше в последнюю очередь. И даже увлечение Ф. М. Достоевским не выразилось в озабоченность судьбой «непротестантской» России. Но если воззрения Ницше в общехристианском горизонте чаще всего воспринимают как идеи

[1] Интересна, хотя и спорна точка зрения, согласно которой отечественное искусство первой половины XX в. самостоятельно, независимо от Запада (т. е. и от Ницше тоже), сформулировало постмодернистскую проблематику эстетического (см.: «Постмодерн не ушел»: Беседа с В. М. Дианово̆й // Хора. 2009. № 1(7). С. 159–162; *Дианова В. М.* Российский постмодернизм // Культурные ценности и практики культуры: структура духовного мира современной России. СПб., 2003).

нигилистические, своеобразно апофатические, то такая оценка не вполне соответствует действительности. Неверно и то, что постмодернизм лишь возобновляет ницшевское нигилистическое вопрошание, являясь видоизменением уж состоявшейся парадигмы. Функция постмодерна состоит в другом.

Постмодернизм – наиболее удачливый и «усидчивый» интерпретатор эпохи духовного коллапса. Он описывает и фиксирует то, что реально связано с фазой нарастающей шизофреничности цивилизационного бытия. Он, в отличие от проповедника-Ницше, – усердный исповедник на кушетке, для которого предметом исповеди является то состояние «скромного обаяния буржуазии» (мы бы сказали – «по-русски» – «скорбного бесчувствия»), которое переживает сегодня мир. Проповедь всегда неулыбчива и остра на слово, и эту функцию философия Ницше выполнила с блеском. Пророк суров, но последователен. Таков Ницше. Постмодернизм – ни в антропологическом, ни в социально-политическом смысле – не претендует на пророческий дар. Он, скорее, бытописатель. У Ницше «все сбылось». У постмодерна «все описано». Но в обоих случаях морально-эстетическая проблематика выходит на первый план всегда, когда речь заходит об интерпретации действительности.

Если обратиться к концепции двух видов культуры и двух начал бытия, разрабатывавшейся Ф. Шлегелем, Ф. В. Й. Шеллингом и окончательно оформленной Ницше («Происхождение трагедии из духа музыки», 1872 г.), то можно сказать по традиции, что ритм сменяющих друг друга культурных эпох определяется, прежде всего, чередованием аполлоновского («светлого», рационального, упорядоченного) и дионисийского («темного», иррационального, хаотического) начал. В постмодернизме оказывается четко выраженным преобладание аполлоновского начала, хотя в силу специфики постмодернизма Аполлон, перефразируя Ницше, подчас говорит на языке Диониса. По Хайдеггеру, «если Ницше снова и снова и пишет о себе, в его случае это полная противоположность обычному тщеславному самоотражению – это всегда новая подготовка к очередной жертве, требуемой его задачей, – необходимость, которую он постоянно ощущал еще с молодых лет… *Всякое обозрение Ницше своей прошлой, а также настоящей жизни — всегда только новое прозрение своей задачи.* Лишь она для него по-настоящему реальна, и лишь в ее перспективе строятся все его отношения к себе самому, к близким по духу и чуждым – тем, кого он хочет завоевать».[2]

---

[2] *Хайдеггер М.* Метафизическая концепция Ницше и ее роль в европейском мышлении: вечное возвращение равного (Лекции 1923–1944 годов) // Электронный ресурс. Режим доступа свободный: http://www.nationalism.org/vvv/library/heidegger.htm

И здесь можно задать следующий вопрос: почему и сегодня мы так тщательно пытаемся вычленить сущность моральных суждений у Ницше, в то время как загадка имморализма и нигилизма не только давно поставлена, но и почти разгадана эпохой XX в.? Неужели дело здесь только в магии ницшевского слова, в неразгаданности тайны его жизни и смерти, невостребованности «диагноза Ницше», данного им европейской цивилизации?

Конечно же, нет. Отношение к философствованию ницшевского типа в нашем сознании часто складывается как отношение к философствованию вторичному, эссеистскому, художественному, т. е. не системному, а, следовательно, «постмодернистичному». Отсюда и критика Ницше как несистематического философа, да еще и имморалиста. При этом мы выпускаем из рассмотрения, по крайней мере, три обстоятельства, которые позволяют рассматривать ницшевскую философию как новый тип системности.

Во-первых, это глубокое пересечение эстетических, моральных и религиозных суждений. Пересечение, которое, несомненно, дает новый взгляд на человека.

Во-вторых, это то, что Ницше действительно составил своим творчеством почти идеальный прогноз той ситуации, которую реально пережил XX в.

В-третьих, философия Ницше пронизана эстетико-музыкальными мотивами, его философия «звучит» в музыкальном пространстве. И если понимать под музыкальным творчеством ту онтологическую сферу человеческого духа, сопредельной которой могут быть только философия и метафизика, то звучащая мысль Ницше предстает в ином свете. Недооценка того, что Ницше – идеальное воплощение редчайшего типа философа-музыканта, именно в этом горизонте «прописывающего» свой дискурс морали, приводит к тому, что не актуализируются важнейшие элементы его творческого почерка, так далекого от классической системности и так близкого тому типу размышлений, которые присущи философии XX в.

Существует удивительное тематическое пространство, дарованное нам еще древнегреческой культурой, в котором парадоксально пересекаются, казалось бы, вещи несопоставимые. Этимологическая и содержательная связь, существующая между понятиями «logos» и «mythos», позволяет понять, каким образом идея logos'a (слова) и mythos'a (в исходном своем значении тоже – слова) входят в классический период европейской культуры фактически в нераздельном виде. «Мысль», «слово», «речь», «говорение», «голос», «чтение», «эпос» – все эти важнейшие понятия возникали в слитном и нераздельном пока единстве logos'a и mythos'a. Мифология вплеталась в культуру, врывалась в нее, делая

своим подспорьем рациональную и радикальную по своей сути идею логоса.

Идея мелоса выражала в античности, так почитаемой Ницше, высшую степень синтеза *музыкального материала* и *слова.* Эта традиция и впоследствии не была утеряна. Так, уже в XIX–XX вв. термин «мелос» употребляется для обозначения мелодической энергии, силы мелодического тока (Р. Вагнер, В. Данкерт). Н. Гартман в своих исследованиях по фундаментальной онтологии музыки понимает мелос как характеристику «чистого музыкального бытия». Б. В. Асафьев считает, что мелос объединяет все, что касается становления музыки, – ее текучесть и протяженность, а мелодия – лишь «частный случай» проявления мелоса.

Таким образом, можно предположить, что идея мелоса содержит в себе, по крайней мере, два взаимосвязанных смысла. Во-первых, это неразрывное единство слова и «мелодической энергии» – единство, опрокинутое в первичный мифологический хаос. Во-вторых, сущность мелоса проявляется как инобытие «чистой музыки», отделенной от статичного и тривиального содержания. Вспомним также, что слово «musike» у греков происходило от слова «музы», т. е. первоначально оно означало не просто вид искусства, но любое занятие, которому покровительствовали Музы – дочери Зевса. Отсюда «musikos» – это всякий образованный человек, а не только хороший музыкант. Во всех известных нам смыслах мелос **–** это то, что предшествует мелодии, т. е. тому «простейшему» музыкальному компоненту, который у большинства людей связан с понятием «музыка», а в большинстве других случаев мелос **–** это то, из чего рождается музыкальная выразительность, даруемая *синтезом слова и музыки.*

Как писал еще Шеллинг, музыка есть та форма искусства, в которой реальное единство в чистом виде, как таковое, становится потенцией, символом. Она есть форма, в которой реальное единство становится символом самого себя, необходимым образом, в свою очередь, заключает в себя все единства. Впрочем, вспомним и мысль М. Хайдеггера (и Ницше), считавшего, что философия и поэзия, хотя и стоят на противоположных вершинах, но говорят одно. Можно сказать, дополняя это высказывание, что классическая структура европейского сознания требует и третьей вершины, занять которую было суждено музыке. В этом «вершинном» братстве еще раз – уже в огромном временном удалении от античности – осуществилось единство философского логоса, мифопоэтического слова и мелоса, принадлежащего не только музыке.

Культурфилософская антиномия, возникающая в европейской культуре из диалога Р. Вагнера и Ф. Ницше, ведет к появлению феномена «новой музыки», рождающейся из духа трагедии и порождающей дух трагедий XX в. Эстетика века заряжена

мощными музыкальными интенциями, причем крупнейшие творцы XX в. во многом разделяют «культ музыки», из которого рождаются их собственные творческие озарения.

Здесь необходимо маленькое отступление. Что есть систематичность в применении к области эстетического и искусства? Например, можно вспомнить, что русская музыка XIX–XX вв. – это одно из самых уникальных событий в музыкальной культуре того периода. Каким же образом эта музыкальность, музыка как таковая, предстает в исследованиях тех или иных авторов? И одновременно: как она рождается в творчестве композиторов? В данном случае есть ключевые имена в русской традиции, в частности И. И. Лапшин, А. Ф. Лосев, Ю. Н. Холопов, А. В. Михайлов и др. Есть великая композиторская традиция. Что объединяет эти исследования и что, собственно, мы видим, когда отечественный мыслитель, не чуждый философии, пишет о музыке, в частности о русской музыке? Мы видим принципиальную обращенность русского философа к идее единения, взаимодополнительности и сопричастности друг другу идей «мелоса» и «логоса». В западной традиции, например в немецком романтизме, это единение происходит на основании конкретного вида творчества. Знаменитые композиторы-романтики, которые брали за основу романтическую поэзию, создавали свои шедевры. Причем эти романсы – о смерти, о любви, но какой-то особой философской темы мы здесь, как правило, не обнаружим. Получается примерно так: о смерти человек говорит всеми возможными способами, например, как это происходит в цикле у Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» на стихи В. Мюллера, а исповеди, интимного слова нет. Много слез и экзальтации, очередной страдающий молодой Вертер – и ничего «метафизического» не происходит.

Скорее всего, подлинного разрешения проблемы морали у Ницше не происходит потому, что мы пытаемся исследовать имманентные проблемы ницшевского вопрошания, подходя к ним с тех же позиций, с каких на протяжении веков подходили (и подходят до сих пор) к моральной проблематике ее «классики», не замечающие за континуумом складно выстроенных этических категорий подлинный дух того, что делает язык (и философию) «домом человеческого бытия» (М. Хайдеггер), в частности, через катарсис и все сопутствующие ему степени переживания искусства.

Моральное пространство ницшевской философии необходимо просчитывать не только в имманентном ключе, но и с позиций тех знаковых параметров, которые суждения Ницше оказывали на культуру. Иначе говоря, «мораль по Ницше» можно рассмотреть как некоторую организованную семиотическую систему, диктующую в качестве *означающего* свои знаки культуре, бытию, человеку,

знанию и, наконец, стереотипам индивидуальной и общественной морали. Подобный подход к феноменам культуры, дарующим свои семиотические коды культуре, ее онтологическому инварианту, развит в структурализме, для которого проявленность бытийных знаков того или иного элемента культуры (а к таким элементам, несомненно, относится и мораль) является главным пространством исследования. Идея «семиотики» моральных суждений, вскользь упомянутая Ницше в «Генеалогии морали», приобретает при таком подходе вполне понятную расшифровку, поскольку идея семиотики как генеалогии морали не является у Ницше иерархической категориальной конструкцией «гегелевского» типа. Скорее, речь может идти о новом этапе поиска формулы категорического императива, но поиска, происходящего на совершенно ином фоне исторического бытия философии и культуры.

Вместе с тем мораль у Ницше выполняет и функцию *означаемого*. Те же основные факторы (религия, музыка, идея культурной смерти) означивают пространство морали. Особенно важным оказывается здесь все та же сфера музыкального: невозможно понять загадку ницшевских размышлений, если мы хотя бы на минуту забудем о музыкально-поэтической природе его творчества.

Исходя из вышесказанного, тайну морали по Ницше скрывают в себе три поля означивания культурного пространства. Такими полями я считаю, во-первых, пространство эстетико-музыкального в творчестве Ницше и его последователей-интерпретаторов, во-вторых, инверсии ницшевской формулы идеи «Бог мертв» в культуре XX в., в-третьих, пространство нигилизма в призме постмодернистских аллюзий.

Используя аналогию с великой новозаветной темой Достоевского и отечественных исследователей его поэмы о Великом инквизиторе (искушение Христа в пустыне), эти три сферы ницшевского философского опыта можно обозначить в качестве *чуда, тайны* и *авторитета*. Где под *чудом* имеется в виду ницшевский музыкальный анализ; под *тайной* – загадка слов «Бог мертв»; под *авторитетом* – проблема власти и нигилизма. Подчеркну, что в моем рассмотрении проблема чуда музыкального вопрошания является главной. Семиотическое пространство ницшевского морального анализа в наибольшей степени раскрывается в музыкальном вопрошании Ницше.

В «Генеалогии морали» Ницше высказывает следующую не вполне очевидную мысль. «Музыка, – пишет он, – это независимое искусство, стоящее особняком от всех прочих искусств, не предлагающее, подобно последним, слепки с феноменального (в кантовском понимании) мира, а говорящее языком самого бытия "непосредственно из бездны". Музыкант в этом смысле – оракул, жрец "в себе" вещей, собственного бытия, некий проводник

потустороннего… Музыка нуждается в цели…»[3] А в работе «О музыке и слове» Ницше замечает: «…сама воля есть предмет музыки, но не ее источник; именно воля, как она понимается в наибольшей своей всеобщности, как самая первоначальная форма явления, посредством которой только и понимается всякое становление».[4]

Искусство музыкально-философского вопрошания, конечно же, не было абсолютным изобретением Ницше. Как верно подмечает Б. Хазанов, говоря, например, о той же проблеме в отношении А. Шопенгауэра, «в самой природе музыки есть нечто напоминающее философию Шопенгауэра, рациональнейшего из иррационалистов. Вечно живой миф музыки облечен в строгую и экономную форму – пример высокоупорядоченной знаковой системы, где по строгим правилам закодировано нечто зыбкое, многозначное, не поддающееся логическому анализу, не сводимое ни к какому дискурсу. О чем он, этот миф? Ему посвящены вдохновенные страницы. Музыка стоит особняком среди всех искусств. Музыка ничему не подражает, ничего не изображает. Если другие искусства – поэзия, живопись, ваяние, зодчество – созерцают личины мировой воли, ее маскарадный наряд, если, прозревая за эфемерными масками воли вечные объекты, очищая их от всего суетного, художник – поэт или живописец – лишь воспроизводит их. Если словесное или изобразительное искусство возвышается над жизнью, но остается в мире представления, если ему удается лишь слегка приподнять покрывало Майи, – то музыка сбрасывает покрывало. Музыка – это образ глубочайшей сущности мира… Если музыка в самом деле говорит нам о сущности мира и нашего существа, то она оправдывает эту сущность. Недоступное глазу зрелище, о котором невозможно поведать никакими словами. То, о чем не можешь сказать, о том надлежит молчать, – изрек один мудрец, мало похожий на Шопенгауэра, но и не такой уж далекий от него: Витгенштейн. А музыка может».[5]

Философия как стихия нетрактатная, только лишь «звучащая», «мелодическая», воспроизводит и более общую динамику культурных смыслов. Хотя сегодня, как и прежде, в сознании большинства философов то, что исчезает в звуке и не ложится на лист бумаги, не обладает качеством хотя бы относительной нетленности, подозрение по поводу аутентичности записанного и только так, на бумаге, существующего текста все же остается. «Мысль не просто изреченная, но записанная, есть истина» – в противоположность знаменитому «мысль изреченная есть ложь» из

---

[3] *Ницше Ф.* Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2 М., 1990. С. 477.
[4] *Ницше Ф.* Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1912. С. 189.
[5] *Хазанов Б.* Черное солнце философии: Шопенгауэр // Вопросы философии. 2002. № 3. С. 178.

тютчевского «Silentium» – один из возможных эпиграфов и одна из возможных эпитафий к культуре постсовременности. Это формула, сформировавшая «доверчивого» читателя, который так и только так – через написанный и прочитанный текст – воспринимает истину.

Весьма знаменателен проходящий почти через все основные работы Ницше призыв: «У*читесь танцевать*». Как правило, речь у него идет не о буквальном «танце».[6] Следует учить искусству танцевать *речь, книгу, мышление*, т. е. такие формы коммуникативного воздействия, которые, в отличие от традиционных типов языковой и философской коммуникации, непосредственно обращены к задаче «телесного» выражения мыслимого. Танец как коммуникативный канал лишен, по Ницше, утилитарной цели: он не направлен на внешний объект – объект, лежащий за границами самодостаточного движения танцующего. Танец в том высшем метафизическом значении, которое приписывает ему Ницше, конечно, адаптивен, но внутри им образуемого пространства и времени не существует ни «объектов», ни «субъектов». Танец не создает пространства, где бы нормативно целенаправленно происходила организованная коммуникация; танец – это особое пространство, где движение подчиняется внутренним биоритмам танцующих. Неверно представлять танец в качестве некоторого структурного целого; он, скорее, «антиструктура», где возрождается, восстанавливается первоначальное единство хаоса и порядка, хаоса и гармонии, симметрии и асимметрии. Модель танца – дионисийское представление («инсценирование») тела. Через свои движения танцующий проникает в глубинные слои бытия и обретает бесчисленные маски-позы, присваивает различные «я». Между тем весь опыт танцующего – это отрицание любой жесткой «Я-конструкции».

В XX в. одной из существенных философских интенций является суждение о «зеркальном» отражении человеческого бытия в нетрадиционных, часто внерефлексивных формах индивидуального опыта. Древняя мудрость «Человек есть мера всему» изначально фиксирует амбивалентную природу такого отражения: бытие смотрится в человека, не находя в нем окончательного ответа, но существует «иное бытие» (инобытие), в которое смотрится сам человек и также не находит ответа.

Данная многоплановая интенция стала прообразом целого спектра культурно-философских идей, столь характерных для современных способов понимания и интерпретации. Начиная с экзистенциальной диалектики и философии жизни, идея «зеркала», разделяющего мир человека и мир иного, оформляется при помощи

[6] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 6–58.

нетрадиционных моделей. Можно утверждать, что порожденные европейской культурой конца XIX–XX в. интенции «иного» философствования поставили между «Я» и «Другим» новые лакановские зеркала. Зеркала эти особого рода: человек в них *смотрится,* а бытие, иное с противоположной стороны, *видит* человека, никогда не раскрываясь перед ним полностью. Дискурсивные практики феноменологического и постструктуралистского плана, мучительные поиски новых «онтологических миров» в постпозитивизме, постмодернистический синтез «без синтеза», шизоаналитический слом «классического письма» сами по себе напоминают порой осколки подобного зеркала. Видимая (и вполне реконструируемая) цельность зеркальной границы-поверхности оказывается подчас потенциально деконструктивной. Смещаются основные классические пространственно-временные параметры мира, и образ кэрролловской «страны чудес» оказывается наиболее адекватной моделью дискурсивных практик такого рода.

«Звучащая» философия Ницше (или М. Мамардашвили) вызывает не только восторг, но и недоумение, подчас даже сочувствие, и это происходит во многом оттого, что непонятно, как можно оценить свою собственную сопричастность к их творчеству. Понять, в каком уголке сознания укладывается вот этот, сейчас, здесь-и-теперь звучащий текст. В конечном итоге остается не проясненным и вопрос о том, кто творец и в чем, собственно, творчество здесь заключается. И многие ли *слышали*?

В итоге сам факт записанной (или только произнесенной) философической мысли ничего не решает. С этим утверждением трудно согласиться культуре, воспитанной в текстоцентрическом стиле, с ее культом печатного станка, библиотек и книжных магазинов. Поэтому появление «нового Сократа» может обернуться если не взаимной трагедией, то замешательством. Главным же будет вопрос о том, в чем же мелос этого нового Сократа, позволившего себе вплести в онтологическое пространство культуры мелодию своего звучащего слова.

Ситуация ницшевской философии находится в том же пространстве. Слушать Ницше как *музыканта* – не музыковеда даже, и не моралиста – совсем непривычно. Несмотря на то, что Ницше (наряду, скажем, с Т. Адорно) представляет собой почти уникальный случай в истории философии, когда великий философ является еще и профессиональным композитором. Музыка Ницше – уже не метафорическая, а вполне реальная, написанная в основном для голоса и фортепиано, находится где-то за пределами нашего восприятия, хотя мы знаем и о «танцующей звезде гармонии», и о вагнеровских штудиях Ницше, и об общем настрое мышления философа-музыканта.

Недооценка музыкально-эстетической основы творчества Ницше, как нам представляется, заложена в «сломе письма», который происходит в европейской философии и культуре на рубеже XIX и XX вв., но отражается на нас и сегодня. Ситуация эта может быть выражена краткой формулой «*Казус Ницше*». Здесь использована реминисценция, которую вводит К. А. Свасьян в своем переводе известной работы Ф. Ницше о Рихарде Вагнере – «Казус Вагнер» (Der Fall Wagner),[7] только *в применении к самому Ницше*. Казус (другие возможные переводы – случай, падение, диагноз) Ницше свидетельствует не об известных вариациях на тему фальсификации ницшевских текстов и не о культурфилософском противостоянии «Ницше versus Вагнер». Речь идет о том позитивном *со-бытии* Ницше, выступающем в качестве катализатора и провозвестия «смены вех» европейской философии и истории, таком событии, которое неизбежно включает в себя пространство эстетического.

[7] *Ницше Ф.* Указ. соч. Т. 2. С. 789–792.

***С. Г. Коленько***

## «Абсолютное искусство» певцов-кастратов

> Некоторые вещи кажутся нам прекрасными только потому, что они деформированы, и они нравятся нам, возбуждая одновременно отвращение.
>
> *Целио Кальканьини*

Для эпохи барокко было характерно, как известно, откровенное предпочтение всего искусственного. Естественное отвергалось как грубое, необработанное, «сырое», не прошедшее через преобразующий акт художника-творца. Похвальной оценки «искусственно» заслуживало высокое мастерство, проявлялось ли оно в музыке, в живописи или в литературе. Эстетика барокко требовала от художника не только подражать природе, но и *исправлять* её, стремиться *превзойти* её. Известный итальянский скульптор Винченцо Данти говорил, что художник должен «стремиться всегда сделать вещи, какими они *должны* быть, а не каковы они есть».

Барочная идея «абсолютного искусства» нашла многостороннее воплощение в опере. Это касалось и выбираемых сюжетов, далеких от реальной жизни, и все более и более усложняющейся музыки опер, наполненной украшающими, орнаментальными элементами, и пышного декоративного оформления оперных спектаклей, и самих исполнителей. Письма, документы, воспоминания современников той эпохи свидетельствуют о том, что исполнителями ранней оперы были, в подавляющем большинстве, певцы-кастраты. Опера XVII–XVIII вв., и прежде всего итальянская опера, бывшая, как известно, эталоном оперного искусства, была немыслима без певцов-кастратов. В свете требования «быть искусственным» явление кастратов в культуре того времени представляется не только закономерным, но и знаковым.

Искусственным можно, без сомнения, назвать сам голос певца-кастрата. Здесь налицо сознательное, целенаправленное вмешательство человека в природу, ее рукотворное преобразование. Чтобы понять сущность явления, необходимо остановиться на его физиологической стороне. Следствием операции кастрации над мальчиком в возрасте от 7 до 12 лет было то, что его растущий организм не вырабатывал так называемого «мужского» гормона – тестостерона. В результате голосовые связки

певца-кастрата не подвергались возрастным изменениям, он сохранял детский по тембру голос – дискант/сопрано или альт.

Голосовой аппарат кастрата отличался от обычного, прежде всего формой и положением гортани. После мутации гортань у мальчиков и даже в какой-то степени у девочек опускается. Это отражается на тембре голоса. У кастратов опущения гортани не происходит. Вследствие этого связки у них не удаляются от резонирующей полости, что и придает их голосам необычную чистоту и звонкость и способствует гармоничности звучания. Костная структура такой гортани больше похожа на женскую как по размеру, так и по отсутствию создаваемой адамовым яблоком кривизны. Тембр тоже женский. Одновременно гортань кастрата сохраняет положение, форму и пластичность детской гортани. П. Барбье метко назвал такую гортань «гибридной глоткой», к которой «добавлялась присущая только кастратам замечательная сила голосовых связок, развивавшаяся благодаря усердным – от четырех до шести часов ежедневно! – многолетним упражнениям. И, наконец, кастрация приводила к значительному развитию грудной клетки, приобретавшей несколько округленные очертания и превращавшейся в мощный резонатор, что придавало голосу многих кастратов силу, какой не было у фальцетистов.» [1]

Некоторые певцы, например Фаринелли, могли выдерживать при пении очень длительные интервалы между вдохом и выдохом (иногда целую минуту). Однако этот «неисчерпаемый запас воздуха» обеспечивался не столько огромным объемом легких, сколько упорной работой над техникой дыхания.

Голос кастрата, таким образом, был производным одновременно от трех типов голосов: «…голос кастрата отличался от обычного мужского голоса нежностью, гибкостью и высотой, а от обычного женского – звонкостью, мягкостью и силой, и при этом, благодаря развитой мускулатуре, технике и экспрессии, превосходил детский голос. В этом смысле кастрат – сразу мужчина, женщина и ребенок – являл собой воплощенное и отфильтрованное бесполостью триединство».[2] Как видим, черты искусственного вмешательства носил на себе весь голосовой инструмент певца, включая гортань и грудную клетку.

Существовало еще одно преимущество кастратов, связанное с их физиологической уникальностью. Оно заключалось в том, что кастрат продолжал петь *в той же позиции*, в которой пел в раннем детстве. Ему не приходилось переучиваться «с нуля» владеть новым голосовым аппаратом, который формируется у всякого повзрослевшего юноши. Это особое качество голоса значительно помогало им овладеть мастерством так называемого

[1] *Барбье П.* История кастратов. СПб., 2006. С. 26.
[2] Там же. С. 27.

двухрегистрового пения и сыграло существенную роль в развитии искусства *бельканто.*

Энрико Панцакки, историк музыки второй половины XIX столетия, которому удалось в самом конце XIX в. услышать одного из последних кастратов в Ватиканской капелле, указывает на это особое качество, выражавшееся в плавных, незаметных переходах из одного регистра в другой. Свое восхищение он передает со свойственной итальянцам пылкостью, но его слова объясняют, хотя бы частично, почему кастраты достигли таких высот славы: «Что за пение! Представьте себе голос, в котором сочетаются сладость флейты и живая мягкость человеческого горла, - голос, который льется и льется, светло и непринужденно, подобно голосу жаворонка, порхающего в небе и опьяненного собственным полетом; и когда кажется, что этот голос уже достиг самой невероятной высоты, все начинается заново, и он опять льется, так же легко и свободно, без малейшего признака усилий, без тени искусственности и надрыва; одним словом, голос, от одного звука которого чувство превращается в звук, и на крыльях этого звука душа воспаряет в бесконечность. Что я могу добавить? Я слышал камерное пение Фреццолини и Барби, я слышал Патти в театре; я восхищался Мазини, Вогелем и Котоньи; но в глубине моего восхищения все еще оставалась неудовлетворенность; я всегда ощущал расхождение между намерениями артиста, какими бы возвышенными они не были, и его возможностями… А сейчас все мое естество получило чудесное удовлетворение. *Совершенно незаметные переходы от одного регистра голоса к другому, совершенно ровный тембр всех звуков*; это был спокойный, пленительный, торжественный и звучный музыкальный язык, который потряс меня и заставил испытать ранее неизведанные чувства…»[3]

Именно кастратам было суждено сыграть решающую роль в установлении *двухрегистровой* манеры пения – одной из важнейших предпосылок бельканто. Задолго до возникновения сольного пения и оперы как жанра, существовали вполне ясные представления о наличии у человеческого голоса разных регистров: voce di petto - грудного, voce di testa – головного и falcetto – фальцета. Каждый из этих регистров предполагал особые способы звукоизвлечения. «Voce di petto - полный голос, который возникает при напоре из груди и является самым звучным и выразительным. Voce di testa возникает скорее в горле, чем в груди, и способен к большей подвижности, falcetto – искусственный голос, который полностью формируется в горле и имеет наибольшую подвижность,

[3] *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998. С. 43.

но не имеет опоры», - так характеризует голосовые регистры знаменитый вокальный педагог и теоретик вокального искусства XVIII в. П.Ф.Този в трактате «Рассуждения о старинных и современных певцах»[4].

Если хоровая церковная музыка ориентировалась преимущественно на *естественный* регистр, и предпочтительной была *однорегистровая* манера пения (именно таким образом обеспечивалось тембровое единство хоровых партий), то *опера ставила перед вокальным искусством совершенно иные задачи*. Вокальная мелодия становилась все более и более развитой, она обогащалась трелями, сложными пассажами. Кроме мощи, полетности, от голоса требовался большой диапазон. Широкие скачки заставляли использовать фальцет. Но при этом важно было соблюдать одно условие: нужна была ровность регистров, сходство фальцетного регистра с натуральным. Возникала необходимость раздвинуть диапазон голоса вверх при сохранении его тембрального единства.

К преимуществу, обусловленному уникальной, искусственно созданной, физиологией (взрослый кастрат пел в той же вокальной позиции, что и ребенок), необходимо было добавить определенные усилия, чтобы *естественную* однорегистровую манеру пения превратить в *искусственную* двухрегистровую.

Методика воспитания такой манеры пения была доступна далеко не всем, а только наиболее опытным и талантливым педагогам. П.Ф. Този, который также был певцом-кастратом, в своем трактате пишет: «Усердный мастер знает, что сопрано без фальцета вынужденно петь в суженном диапазоне, теряя некоторое количество нот; следует стремиться помочь ученику в этом и не оставлять попыток соединять натуральный и фальцетный голос так, чтобы их нельзя было распознать. Ведь если они не будут объединены совершенно, регистры станут различаться, и голос, соответственно, утратит свою красоту».[5]

Този настаивал на том, что певец должен уметь комбинировать верхние и нижние регистры, и считал, что лишь в этом проявляется подлинная виртуозность: он добивался, чтобы в нижнем регистре был слышен головной резонанс, а в верхнем – грудной, и чтобы регистры плавно переходили один в другой. Този заставлял учеников неустанно работать именно над переходом одного регистра в другой. Непревзойденным мастером в этом искусстве был Фаринелли (хотя он был учеником Н. Порпоры): он умел двигаться верх и вниз по трем октавам без малейшего изменения в голосе – с одинаковой силой и одинаковым колоритом.

---

[4] *Tosi P.F.* Observations on the Florid Songs or Sentiments on the Ansient and Modern Singers/ Paris, 1874. P. 22.

[5] Там же. С. 23.

*Двухрегистровость* была присуща мужским и женским голосам, но у кастратов переход к фальцету был легче в сравнении с другими. Поэтому кастраты как бы задавали некий уровень, на который могли ориентироваться другие певцы. Успех кастратов не обеспечивался, как видим, только физиологическими свойствами их голосового аппарата. Дальнейшее их развитие зависело от «воспитания» их голоса.

В развитии совершенного искусства пения основная заслуга принадлежит учителям – Пистокки, Бернакки, Порпоре, Джицци, Този и другим. Николо Порпора воспитал таких знаменитых певцов-кастратов как Фаринелли, Кафарелли, Порпорино, Салимбени. Имя Джицци прославили его выдающиеся ученики Джузеппе, Филиппо Седоти, Квадрини, Джоакино Конти (Джицциелло). «Список учившихся под их руководством представляет собой собрание самых знаменитых имен; никто не мог сравниться с ними в упорстве и добросовестности, в отличном знании способностей и пределов возможностей голосового аппарата человека»[6].

Учебный процесс в неаполитанских и других консерваториях, где обучались будущие знаменитости, можно сравнить с искусственной селекцией растений: подобно культурным растениям, их питомцы, в отличие от дикорастущих, были отобраны и отделены от прочих, не обладающих особыми данными, были оперированы (как растения – привиты), помещены в специальные «оранжереи» - консерватории, где оберегалось их здоровье, а следовательно, их уникальный инструмент – голос, где этот голос совершенствовался с помощью многочисленных упражнений (как растение подвергается обрезке, формированию, прищипыванию и т.д.), где обладатель этого голоса усваивал необходимые для его дальнейшего успеха знания (как усваивает растение необходимые для его дальнейшего плодоношения подкормки и удобрения).

Отметим, что упражнений для голоса было немного. Особое внимание уделялось теории певческого искусства и всем его разновидностям, а также его практическому использованию. Уроки словесности включали в себя изучение значений слов и того, как следует петь их, чтобы не затемнить, а, наоборот, прояснить их смысл.

Замечателен тот способ, к которому прибегали ученики римских школ в овладению искусством вокала: они ходили из Рима на гору Монте Марио слушать эхо собственных голосов. Такая «звукозапись» давала им возможность услышать и исправить ошибки в пении.

---

[6] *Хэриот Э.* Кастраты в опере. М. 2001. С.43.

Обучение вокалу в консерваториях было тесным образом связано с постановкой дыхания: в течение шести - десяти лет юные кастраты ежедневно и очень напряженно занимались развитием дыхания: благодаря специальным упражнениям они отвыкали от детского брюшного дыхания и в совершенстве усваивали глубокое диафрагмальное дыхание. Именно оно давало звуку устойчивость и гибкость, гарантировало вокальную технику, способную преодолеть любые трудности. «Работа по постанове дыхания формировала основу той удивительной орнаментальной барочной техники, которую кастрат должен был освоить, чтобы совершенстве владеть всеми этими passaggi, повторяющимися трелями, messa di vose, ускоряющимися martellato, gorgheggi, мордентами и аподжатурами – короче, всеми тонкостями почти акробатического вокализирования.»[7]

В эпоху кастратов большую роль в вокальной музыке играла *импровизация* и вокальная *виртуозность*. «От певца, помимо гибкости и красоты голоса, требовались вкус и знания, которые он мог проявить, украшая свои партии. Было очень важно, чтобы фиоритуры соответствовали исполняемой арии; например, нельзя было включать блестящие и яркие рулады в патетические ламентации, или превращать радостные гимны в погребальные песнопения, добавляя в них всхлипывающие апподжиатуры. Учитывая, что в то время было принято дублировать вокальную партию мелодией солирующего инструмента, на которую певец накладывал свои «украшения», неопытный исполнитель мог легко уйти в диссонирующую тональность, что приводило к чудовищным результатам»[8].

В трактате Този «Заметки о цветистом пении» излагаются принципы и приемы обучения так называемому орнаментальному вокалу. В нем подробно анализируется структура трелей, апподжиатур, пассажей и прочих вокальных «украшений», а также речитативов; указывается необходимость отчетливой артикуляции и вообще правильного выговора. Этот трактат представлял собой богатейший источник информации об обучении певцов того времени.

Эффективным методом овладения искусством орнаментального пения было подражание птичьему пению. Начиная с XVI до конца XVIII в. опытные вокальные педагоги настоятельно рекомендовали своим ученикам прислушиваться к пению птиц, так как оно, в сущности, включало все элементы виртуозности. Умение воспроизводить птичьи трели означало совершенное владение вокальным искусством. Существовали арии, написанные на «птичью» тему. Одна из них – «Влюбленный соловей»

[7] *Барбье П.* История кастратов. СПб., 2006. С. 69.
[8] *Хэриот Э.* Кастраты в опере. М., 2001. С. 33.

Джироламо Джакомелли, - была любимой в репертуаре Филиппо Балатри, именно в ней он мог показать свое мастерство в наилучшем виде.

Наибольший простор для демонстрации мастерства орнаментального пения певцы-кастраты находили в трехчастной арии (форма da capo), где за темой А следовала тема В, затем повторялась с вариациями тема А. Эта форма была очень удобна для импровизаций. Здесь можно было продемонстрировать virtuosita spiccata – искусство разделения нот в трелях, gruppetti, volees и passaggi – различные «вокальный фейерверки», l`agilita martellata – чередование повышений и понижений, messa di vose – любимый эффектный прием, состоявший в том, что звук, начинаясь с pianissimo, постепенно наращивался до предела и затем ослабевал, постепенно затихая. В messa di vose первенство принадлежало Фаринелли, он мог держать ноту в пять раз дольше других исполнителей. Ферри был признанным мастером passaggi, которые он продлевал трелью и затем, не переводя дыхание, переходил к следующему. Маркези прославился своими трелями. Излюбленным номером кастратов были так называемые «весы». Он заключался в соревновании голоса с духовым инструментом и показывал, что голос певца обладает не меньшей, чем, например, у трубы, силой. Этот прием включал также всевозможные импровизации.

Одно такое состязание, состоявшееся в 1722 г., описывает Берни: «После того, как каждый усилил по одной ноте, тем показывая мощь своих легких и ища одолеть другого силой и блеском, им пришлось вместе исполнить крещендо и трель в терциях, и это длилось так долго, что оба казались изнеможенными. Наконец трубач, у коего кончилось дыхание, умолк, будучи уверен, что конкурент устал не меньше, а значит, в сей битве победителя не будет, - и тут-то Фаринелли с улыбкой, из коей явствовало, что долгое состязание ему просто в забаву, вдруг не переводя дыхания и с новою мощью не только усилил и украсил трелью все ту же ноту, но и еще добавил к ней весьма скорые и весьма сложные разделения, коим лишь рукоплескания положили предел».[9]

Такие примеры показывают, что виртуозное владение барочной орнаментальной техникой было возможно только в сочетании с идеальной дыхательной техникой. Този наставлял учеников: «Вся красота passagio в точности и раздельности нот, в постепенном стихании звука, в его равномерности и плавности. Для такого пения непременно надобны сильные легкие вкупе с умением владеть дыханием и с проворством в извлечении звука, ибо лишь

[9] *Burney Ch.* The Present State of Music in France and Italy. (1770). Sandron, 1921. P. 254.

тогда каждая нота может звучать отдельно, даже и при самом быстром пении».[10]

Благодаря кастратам значительно расширился в течение XVII в. диапазон вокальных партий. Композиторы, видя возможности кастратов, требовали от них еще больших результатов, добавляя в произведениях новые верхние и нижние ноты. Диапазон наиболее выдающихся певцов был более двух октав, у некоторых доходил почти до трех (например, у Фаринелли).

Идее «абсолютного искусства» был подчинен весь процесс обучения и воспитания кастрата (в том числе самовоспитания), он представлял собою творческий акт «преображения природы»: это был процесс обработки, отшлифовки грубого естества, выделки из него качественно нового объекта. Сам голос певца в совокупности со всеми его приобретенными навыками, - двехрегистровой манерой пения, виртуозной вокальной техникой, с чутким музыкальным вкусом и глубокими знаниями его обладателя, - был уже произведением искусства.

Вся жизнь кастрата была необыкновенной, «искусственной» в том смысле, в каком может рассматриваться, например, жизнь спортсмена или балерины: она была ежедневным тренингом, ежедневным совершенствованием своего голоса. Самая публичность их жизни была далека от «естества» обычных людей. Отсутствие семейных уз, связанное с их искусственно созданной природой, (если не рассматривать негативных социальных последствий), давало им важное для художника преимущество – свободу.

Таким образом, эти «искусственные существа», оказались наиболее востребованными в эпоху становления оперы, подняли вокальное искусство на недосягаемую высоту, и послужили тому, что итальянская опера стала эталоном оперного искусства и, в сущности, остается им до сих пор.

[10] *Tosi P.F.* Observations on the Florid Songs or Sentiments on the Ansient and Modern Singers. Paris, 1874. P. 43.

## ОСОБЕННОЕ

***И. А. Ходырев***

### Странность музыкального произведения

Само слово «музыка» как будто должно подталкивать нас к восприятию единства некоторого феномена, которое при анализе оказывается далеко не очевидным. Единое в музыке, конечно, присутствует, например, как единство закона функционирования звуковых колебаний, но на символическом уровне феномен музыки отнюдь не монолитен. Есть и другая трактовка, которая предполагает существование пары модусов: модуса тотализующего, связанного с системой и подчинением, и модуса децентрирующего, отвечающего за творчество. Этот взгляд можно назвать более точным и продуктивным в отношении символической реальности. В этом контексте не может не возникнуть фигура Ницше с его известным разделением витальных начал на дионисийское и аполлоническое. Впрочем, коль скоро мы говорим о музыке, то лучше обратиться к идеям Делеза, которые созвучны Ницше, но, в отличие от последнего, Делез не отождествляет музыку лишь с одним из начал, тем самым производя анализ феномена музыки более последовательно.

В своей знаменитой лекции «Что такое акт творения» Делез осуществляет разделение, правда не только музыки, а, скорее, всего «производящего», куда относится и философия, и наука, и искусство, на «communication» – коммуникацию и «résistance» – сопротивление. Коммуникация для Делеза суть система обмена пустыми формами, информацией, которая существует на функциональном уровне «обмена паролями», или, употребляя выражение А. К. Секацкого, «обмена обманом». Иначе говоря, коммуникация – начало аполлоническое, красивое в своей абстрактности, пустое как мыльный пузырь, но тяжелое в своей возможности создавать прескриптивные системы. Сопротивление, в противоположность коммуникации, понимается Делезом как предельно содержательный момент бытия, актуализуемый словосочетанием «сопротивление смерти». Смерть понимается Делезом не биологически, а символически: коммуникация, структурность, системность, рациональность – это и есть формы смерти и неподвижности, проросшие из мира вечного покоя в наш мир – мир вечного движения. Но эти ростки, будучи пустыми монолитными формами, подобными серой растительности из мультфильма «Yellow Submarine», явлены нам, как и все остальное, что существует, – готовыми к движению и порождению смысла. И именно в этом заключается главный обман коммуникации. Будучи внешне готовой произвести нечто новое, на деле она постоянно

воспроизводит свою старую форму, подобно хайдеггеровским толкам, уводя сопряженное символическое пространство в дурную бесконечность неподвижности. И сопротивление для Делеза в таком контексте выступает не как категория оценочная или этическая, а, скорее, как элемент новой гносеологии, задачей которой становится изучение возможностей нашего познания и действия в отношении неизменно присутствующих в мире символических эквивалентов смерти.

Если принимать интерпретацию ницшеанских идей Делезом, то музыка будет принадлежать как дионисийскому, так и аполлоническому началам, в первом случае – в своем подлинном качестве, во втором – в качестве «информации». Но здесь возникают две проблемы: с одной стороны, степень редукции, примененная Ницше для создания оппозиции дионисийского и аполлонического, в сегодняшних условиях вполне может быть избыточной, а с другой – ощущается несимметричность ценностной нагрузки полюсов, что имитирует ситуацию падающих весов, а значит, не может устроить последовательного аналитика. Формально интеллектуальная ситуация, в которой находился Ницше, может быть описана в терминах наследования. Действительно, разработка антропологической проблематики в работах Ницше напоминает усилия классиков философии по выстраиванию субъект-объектной парадигмы в познании. Ницше фактически заимствует каркас их рассуждений, наполняя его новым «антропоцентрическим» содержанием. Каркас же сам по себе включает два неизменных момента: во-первых, двойственность субстанций и, во-вторых, подчиненность одной субстанции по отношению к другой. Этот момент заметил еще Деррида, который выстраивал свою пост-хайдеггеровскую концепцию критики европейской метафизики именно на основании утверждения о том, что европейское мышление слишком обременено формальными особенностями собственного дискурса, не только сужающего мышление европейского человека, но и лишающего его «бытие» всего континуума возможностей. Впрочем, Деррида по результатам своего анализа предпочитает отказаться от любого рода субстанциальности, что, на наш взгляд, не является закономерным ходом мысли. Гораздо точнее будет утверждение о том, что субстанциальность музыкального пространства может быть установлена, но число субстанций должно быть пересмотрено. Чтобы найти и интерпретировать это новое число, необходимо пройти определенный путь, подобный тому, который избирает Аристотель, последовательно рассматривая аргументы в пользу того или иного количества начал.

Отвлечемся на время от вопроса о числе субстанций и предложим механизм верификации, который смог бы удовлетворить нашему поиску. В качестве такового мы предлагаем

выбрать метафору, отсылающую нас к природному феномену айсберга. Это не случайно, ведь наше рассмотрение должно начинаться в текстах прошлого и последовательно приближаться к тому, что можно назвать современностью, и выбранная метафора вполне подходит для этого, что мы и попытаемся показать. На уровне ассоциации свяжем тексты классиков рациональной философии с верхушкой айсберга, величественной, законченной и обозримой. Именно так высоты рациональности и представлялись современникам, подобно первому взгляду путешественника на айсберг, восторгу величием, красотой и законченностью надводной части. Однако при этом очарованный путник зачастую забывал о существовании части подводной, уходящей в темные пучины холодных вод, страшной и необъятной, но именно благодаря которой айсберг и имеет возможность существовать. Этот момент был подмечен Ницше, которого, в контексте нашей метафоры, можно назвать «капитаном Кусто» философии, открывшим такие глубины бытия, о которых не задумывался «наивный» рационалист. И в этом плане айсберг как феномен, существующий в двух модусах, на метафорическом уровне адекватно описывает историко-философскую ситуацию времен Ницше. Попробуем мысленно поиграть с этой метафорой. Пусть большой кусок льда оказывается полностью под водой, тогда мы имеем дело с абсолютизацией модуса, который был эксплицирован Ницше, – модуса дионисийского; и вторая ситуация: лед целиком в воздухе как приближение к мыслимой ситуации полного успеха рационального проекта в философии. Выбранная метафора подсказывает нам, что обе ситуации являются нереалистичными: ясно, что погруженный лед всплывет на поверхность, т. е. условно можно сказать, что безумное начало рано или поздно даст рациональные всходы, а висящий в воздухе лед упадет, отдав свою часть водной стихии, тем самым подтверждая идею о том, что любая чистая форма рациональности легко может породить безумие. Этот пример еще раз подтверждает адекватность выбранной метафоры для нашего рассмотрения.

Вернемся к вопросу о числе субстанций и последовательно рассмотрим возможные ответы на него.

Первая возможность, назовем ее условно «дерридеанской», заключается в следующем утверждении: количество начал или модусов музыки равно нолю и бесконечности одновременно. Интерпретировать эту возможность можно так: музыка одновременно является и ничем, поскольку нет такой субстанции, которую можно поставить ей в однозначное соответствие, но при этом является и всем из-за того, что только вся полнота реальности ее и определяет. Разумеется, в такой интерпретации есть здравое зерно, поскольку реальность как таковая полностью не может быть ухвачена человеком, но, с другой стороны, видна и очевидная

ущербность такого взгляда, которую вполне можно зафиксировать, используя выбранную ранее метафору. В ситуации айсберга, если принять «дерридеанский» ответ о его субстанциальности, мы оказываемся перед фактом невозможности его созерцания. Когда перед нами предстает лишь фрагментарный набор восприятий, и нет никакой почвы для их объединения, то тогда этот фрагментарный набор не будет никак преобразован, оставшись «ничем». Разумеется, тогда нельзя назвать это ответом на поставленный нами вопрос, поскольку пропадает сам айсберг как объект, подлежащий осмыслению.

Второй ответ, который мы обозначим условно термином «научный», предполагает наличие единой субстанции, лежащей в основании любых смежных феноменов. В контексте проблемы субстанциальности музыки этот ответ влечет признание некоторой одной стороны музыкального произведения в качестве основополагающей. Например, в настоящее время музыкантами часто становятся выпускники или студенты технических специальностей. Их разговор о музыке обычно идет на полутехническом сленге частот, эффектов, звучания и т. д. Может показаться, что музыка для них действительно состоит только из этой полифонии специального жаргона и что сам процесс символического круговорота и головокружения, который является неотъемлемой частью феномена музыки, впрочем, как и любого феномена человеческой реальности, остается за рамками *их* музыки. Но лишь только приходится окунуться в стихию творчества «технарей» – понимаешь, что все на месте и «человеческому» уделено внимания не меньше, чем всему остальному. Такой парадокс, по-видимому, свойственен любой науке: на своем языке она никогда не проговаривает самого главного, редуцируя его до нескольких сухих фраз где-нибудь в предисловии учебных пособий, но без того, что стоит за этими сухими фразами, никакая наука была бы невозможна, оставаясь лишь кучей беспорядочно разбросанных по страницам символов.

Обращаясь вновь к метафоре айсберга, можно сказать, что научный ответ подобен признанию тождественности реального айсберга, плавающего в океане, и куска льда, находящегося в космосе. И в том, и в другом случае объект, вроде бы, сохраняется, но осмысление «космического айсберга» предполагает полную элиминацию символической сенсорики субъекта, которая может быть сформулирована фразой: «Существенное стало неважным». Научный ответ является привлекательным в техническом отношении, но неудачным в аналитическом, поскольку, приобретая удобные механизмы игры с формой, мы лишаемся возможностей оперирования смыслом, что не может быть приемлемо, коль скоро темой нашего разговора выступает феномен, принадлежащий символической реальности.

Пропустим третий, «делезовско-ницшеанский» ответ, в котором музыка рассматривается в контексте двух субстанций. Мы уже упоминали о нем и вернемся к нему чуть позже.

Четвертым ответом, также претендующим на значимость, является предположение о триадической природе музыки. Здесь можно пойти двумя путями. Первый путь предлагает религиозная традиция христианства, в которой символ веры троичен. Второй путь – путь немецких классиков философии, для которых диалектические триады являются залогом осмысления любого понятия. Оба этих варианта не могут устроить вдумчивого аналитика. Пример триадичности в религии основан на веровании в догмат и не является результатом продумывания, а значит, и в качестве результата анализа некоторого феномена он выбран быть не может. Если же мы взглянем на немецкую философскую традицию, то окажется, что за триадами диалектики по-своему просвечивает все та же бинарная схема новоевропейской гносеологии. И в этом плане добавление третьего члена к уже имеющимся оппозициям не меняет ситуацию – синтез никогда не заменяет собой оппозиционность, а лишь откладывает ее на время. Диалектика – это красивое смешение научного и бинарного подходов, но в нашем случае оно будет лишним. Исходя из сказанного, нам придется отказаться от рассмотрения субстанциальности музыки в «трех измерениях».

Пятым и последним ответом будет утверждение о четырех субстанциях, существенных для феномена музыки. Множество из четырех элементов может быть образовано попарной комбинацией элементов двух множеств, каждое из которых состоит из двух элементов. Одно множество для такой комбинации нам уже известно – оно состоит из дионисийского и аполлонического начал. Но, как мы упомянули ранее, его недостаточно. Обратимся вновь к метафоре айсберга. Как было показано выше, оппозиция верхней и нижней частей может быть соотнесена с оппозицией аполлонического и дионисийского. Но тогда остается вопрос о том, *что* вообще делает эту оппозицию возможной. Ницше и Делез не отвечают на него, лишь постулируя наличие указанных модусов. Мы же, выводя проблему в плоскость метафор, можем легко заметить, что дуальность порождается не самим айсбергом, а теми средами, в которые он погружен, – водой и воздухом. Действительно, в самих словах «подводный» и «надводный» присутствует ссылка на среду, которая и определяет тот или иной модус айсберга. Но сами эти среды ничего нового не добавят к нашему рассмотрению, если мы не сделаем еще одно допущение. Когда мы говорили об айсберге, то предполагали наличие наблюдателя, но имплицитно списывали феномен его присутствия на счет очевидности. Тем не менее именно в контексте разговора о средах становится важен вопрос о том, кто, а точнее – откуда,

наблюдает: айсберг находится в двух средах, что создает предпосылки рассмотрения обоих его модусов, но и наблюдатель может находиться как в одной среде, так и в другой. А раз так и учитывая то, что объектом наблюдения может становиться любая часть айсберга и в какой бы среде не находился наблюдатель, то мы получаем четыре варианта взаимодействия наблюдателя и объекта наблюдения: наблюдатель, находящийся в воздушной среде, может созерцать как подводную, так и надводную части, но то же самое может делать и наблюдатель, находящийся под водой. Таким образом, айсберг дан нам в четырех модусах по количеству возможных вариантов его восприятия. И каждый из этих модусов вполне может считаться субстанциальным, поскольку ни один из них не тождественен другому и не может быть редуцирован к другому. Так, например, взгляд через поверхность воды на подводную часть айсберга не сводим в силу искажающих свойств водной поверхности к взгляду на нее напрямую. То же самое можно сказать о любой другой паре рассмотренных модусов.

Теперь наша задача сводится к пониманию того, что же является «водой» и «воздухом», применительно к феномену музыки.

Из метафоры ясно, что среды оказываются своеобразным «контекстом», в котором исходная оппозиция дионисийского и аполлонического только и может существовать, но каким должен быть ее эквивалент в символическом мире? Ответ на этот вопрос является дискуссионным, и однозначного решения предложить нельзя в силу особенностей интерпретации любого рода метафор. Тем не менее один из наиболее острых вариантов такой интерпретации я попытаюсь продемонстрировать. Вспомним небольшую работу Ж. Деррида «Шпоры: стили Ницше», в которой он приходит к выводу о том, что «вопросы об искусстве, стиле, истине нельзя… отделить от вопроса о женщине». Этой фразой Деррида стремился установить значимость взаимовлияния того, что относится к одному и к другому полу. Но раз мы говорим о взаимовлиянии, то необходимо выбрать нечто, что может изменяться и передаваться. Пол как таковой не является прямым объектом трансляции, поскольку он имеет биологические априорные для человека корни. Скорее, в качестве транслируемого и изменяемого объекта может выступать проекция пола на символическую плоскость.

В марте 2009 г. в СПбГУ проходила конференция «Мужское и мужественное в культуре», само название которой указывает на принципиальное разделение того, что относится к полу как таковому, и того, что относится к проекции пола. Это крайне важно, поскольку, сделав подобное разделение, мы сможем не столько эксплицировать банальную истину «Есть мужчины, есть женщины», а скорее, попытаться описать взаимодействие, взаимовлияние и взаимопроникновение отражений этих

биологических форм в культуре, что, разумеется, не поддается описанию простым указанием на оппозицию. В этом плане разделение мужского и мужественного подобно выделению в сущем формы и содержания, и не менее важно сделать то же самое с женским и женственным. Фразу Деррида, после такого комментария, можно несколько перефразировать, сделав акцент на взаимодействии двух начал: «Вопросы об искусстве, стиле и истине нельзя отделить от вопроса о женственном и мужественном». Именно эта пара проекций биологической реальности на реальность символическую может претендовать на то, что мы ранее обозначили средами: вода соответствует мужественному, а воздух – женственному. Таким образом, в соответствии с предыдущими рассуждениями мы получаем искомые четыре нередуцируемые субстанции музыки: женственно аполлоническую, женственно дионисийскую, мужественно аполлоническую, мужественно дионисийскую. Несмотря на один уровень рассмотрения, внутри себя эти оппозиции имеют определенную иерархию: взгляд из одной среды в другую всегда связан с постоянными искажениями зрения, а значит, он оказывается менее точен и соответственно сложно говорить о подлинности полученной с его помощью картины. Попробуем перевести это рассуждение из плоскости метафоры в плоскость полученных нами выше понятий.

Проблема пола на сегодняшний день является крайне популярным направлением исследования. Считается, что именно гендерные исследования и их интеллектуальная предтеча, феминизм, сыграли важнейшую антропологическую роль, создав предпосылки для выделения мужского и женского из гомогенного понятия «человеческое». Следствием этого процесса явились, с одной стороны, понимание того неестественного перекоса, который, как утверждается, существовал на протяжении многих лет в отношениях между полами, и, с другой – стремление к балансировке этих отношений. Но вопрос в том, что понимается под этим «перекосом». Проведем неочевидную, но показательную историческую параллель.

Началом проникновения абстракции в культурное пространство можно назвать эпоху середины XIX в. Именно тогда зарождается движение импрессионизма в живописи, литературе, скульптуре, музыке, равно как и в философии, если воспринимать неклассическую философию с точки зрения классики. Что произошло с этими областями культуры? Можно сказать, что форма, которая ранее находилась во вполне естественной пропорции с содержанием, с какого-то момента освобождается от его влияния. По Гегелю, все должно было получиться иначе: после классического искусства должно идти романтическое, в котором содержание «разрывает» форму, будучи не в состоянии в нее вместиться, но история показывает, что победителем в этой

диалектике стала скорее форма, в то время как содержание было конвертировано в эквивалент формы. Форма становится настолько абстрактной, что теперь в нее может уместиться *любое* содержание. Поэтому если говорить о современной ситуации в культуре в целом и о музыке в частности, то непредвзятому аналитику приходится констатировать перекос в сторону свободы формы в сравнении, например, с гармонией формы и содержания в искусстве до XIX в.

Другая ситуация, на которой мы бы хотели остановиться, – это развитие женского движения, начало которого принято отсчитывать с эпохи Великой Французской революции, когда в 1792 г. английская писательница М. Уолстонкрафт написала текст «В защиту прав женщин». В дальнейшем, в XIX в., развитие феминистского движения приобрело широкий размах и вылилось в так называемые «волны» феминизма в конце XIX и XX в. Этот процесс проходил параллельно с победой формы в искусстве, и, по-видимому, здесь можно усмотреть корреляцию. В качестве интеллектуальной основы женского движения выдвигались требования об уравнивании «прав и свобод» мужчин и женщин. Но ведь «права и свободы», с одной стороны, произведены в определенных условиях в известной культуре, и, кроме того, эти понятия созданы ничем иным, как началом мужественным. В этом плане Ницше оказывается частично прав в своем понимании феминизма, о котором Деррида пишет: «Феминизм (у Ницше – *И. Х.*) есть действие, при помощи которого женщина желает уподобиться мужчине, догматическому философу, домогаясь истины, науки, объективности, то есть вместе с вирильной иллюзией в полном ее объеме». Но прав Ницше лишь частично, и неправ он не в том, что эксплицировал существенные атрибуты женственного, а в том, что неправильно воспринял объект феминистского фантазма. Феминизм пытается уподобиться не догматичному вирильному философу, а наоборот – юному, живому, строящему и творящему. Задушевная идея эмансипации не в том, чтобы дать женщинам возможность оказываться под влиянием той или иной догматики, а в том, чтобы получить право на акт творения, на сам модус творца, который в начале времен был «присвоен» мужским началом. Но вот вопрос – является ли акт творения независимым природным феноменом? И в этом плане может ли он, подобно физическим законам, быть отделен от своих носителей и субстантивирован? Феминистки считают, что может, но правы ли они?

Не вдаваясь в сложные дебаты, можно, пожалуй, сослаться на историю признания женщин: получая право на творчество и активность, женственность оставалась пассивна. Итог эмансипации – это не равноправие женщин и мужчин в тех областях, которые Делез назвал «творящими», а Деррида сказал бы о них как о приносящих «истинное будущее» – в науке, искусстве или философии – там преобладают по-прежнему мужчины; а

равноправие и даже преобладание в делах управления, экономики или коммуникации. Это подтверждает не новую идею Ницше, озвученную им в работе «Человеческое, слишком человеческое» о том, что женственное суть начало рассудочное, структурирующее, упорядочивающее, но не творящее, в противоположность мужественному, которое творит, но не терпит сотворенного. Если смазывать это антропологическое различие погоней за мифическими «правами и свободами», как это делает феминизм, то женственное лишается своей истинной силы в попытке достигнуть принципиально недостижимого для него модуса. Это влечет за собой не только проблемы искажения баланса формы и содержания в искусстве, о котором сказано выше, или других схожих феноменах, которые сегодня принято загонять под общую рубрику «Проблемы современности», но и, что наиболее важно, происходит забвение женственного как такового, являющееся следствием заполонения антропологической реальности ценностями и целями мужественности. Именно сейчас, когда столь популярны разговоры об успехах феминизма (*правда, на фронтах чужих целей*), вопрос о забвении женщинами своего исконного символического модуса и подчинении модусу чуждому стоит как нельзя более остро.

Описанное выше – это не оценочные, а аналитические суждения. Если же впадать в оценки, то понятно, что как «сверхупорядочивание», так и «сверхреволюционность» оказываются в равной степени ущербными по отдельности, поскольку их продуктивное существование может быть обусловлено только взаимным балансом. И именно сегодня можно констатировать нарушение этого баланса.

Современная ситуация феминизма напоминает то, что мы обозначили взглядом из одной среды в другую. Взгляд этот искажен, и потому он оказывается крайне опасен, особенно если полагаться на него серьезно. Взгляд сквозь среды нарушает своеобразный баланс подлинности, смещая множество символических грузиков с их естественных осей. К музыке это относится сегодня самым прямым образом. Гармония классического музыкального пространства, заключавшаяся в строгой разделеннности комбинаций аполлонических и дионисийских практик между женственным и мужественным, сегодня нарушается, когда к чистоте исходной пары прибавляется взгляд «через поверхность», который и создает то ощущение странности, заявленной в заглавии данной статьи – странности неестественности.

*Е. М. Шаймарданова*

## Взаимосвязь экономических и музыкальных аспектов культуры Нового времени

Культурный рынок в современном его состоянии, включающий следующие элементы: заказчик, художник и так называемые посредники, продолжает формироваться и в Новое время. В эпоху Возрождения появляется художник как индивидуальность особого рода. Из-за того, что конкуренция была еще слаба и плоха, каждый композитор эпохи Возрождения, поддерживаемый либо церковью (Палестрина), либо знатными покровителями (Клаудио Монтеверди, Орландо Лассо, Жоскен Депре), работал и сочинял произведения «в свое удовольствие». В эпоху барокко потенциальными заказчиками становятся привилегированные особы – лица королевской крови, что непосредственно стало определять функции музыки, а также ее стилевое и жанровое содержание.

Так, благодаря тому, что Людовик XIV питал неимоверный интерес и любовь к музыке, придворный композитор Жан Батист Люлли обладал чрезвычайно высоким авторитетом. Он имел в своем распоряжении Королевскую Академию музыки – оперный театр, где работали лучшие певцы и музыканты Франции.

Король относился к искусству с той же добротой и щедростью, какие проявляла к служителям муз Католическая Церковь в далеком средневековье. Так же как в стародавние времена художники знали своего заказчика, отличавшегося постоянством вкусов, и так же как художники средневековья от всего сердца воспевали Бога, так и теперь они были искренни в своей любви к королевскому престолу – оплоту порядка в государстве и символу державности. Тем более, что Людовик XIV, обладая талантом примерять противоречивые интересы в политике, был уважителен к тем, кто приумножал его славу. Искренний поклонник всех изящных искусств – музыки, театра, живописи – он всемерно способствовал их расцвету: весь многочисленный «цех» артистов – от маэстро Люлли до последнего скрипача в его оркестре, от директора фабрики королевских гобеленов месье Лебрена до последнего красильщика или ткача – все грелись в лучах Короля-Солнца – самого просвещенного монарха на французском троне за всю Новую историю.

Искусство, призванное славить короля, должно было потрясать и восхищать, приводить в трепет, подражать пышным великолепием, поэтому наиболее почитаемым был парадный стиль, границы которого простирались весьма широко – от грандиозного величия до импозантной декоративности. «Придворное» искусство как разновидность «искусства на заказ» всегда щедро оплачивалось.

Творец эпохи Нового времени еще сильно зависим от заказчика. «Тип свободного художника» складывается значительно позже, при иной структуре общества. Пока же служебные обязанности накладывают отпечаток на всю деятельность музыкантов.

М. С. Друскин выделяет иерархию такой деятельности:[1]

1) «городской трубач»;

2) органист городской церкви (церкви были и при дворе, но органист включался там в иную среду – не общался с прихожанами);

3) кантор (обязательно при какой-либо городской церкви);

4) «директор музыки» или «директор хора» городских церквей (директором мог быть только кантор);

5) «каммермузикус» (участник придворной капеллы) и – как более высокой чин придворного музыканта – концертмейстер;

6) капельмейстер (только при дворе).

Например, «городские трубачи» (пережиток средневековых ремесленных цехов) служили в городах при магистратах. Их обязанностью было извещать городских жителей о начале торжеств, предупреждать о пожаре или о нападении вражеских войск. «Трубачи» находились в ведении магистрата, а надзирал за ними «музыкальный директор» города, тогда как органисты и канторы находились в двойном подчинении: и магистрата, и духовных властей – консистории. Со временем данная гильдия музыкантов исчерпала себя (жалование было низкое, а обязанности трудоемкие). Канторы в немецких землях XVI–XVII вв. – это в первую очередь учителя, преподававшие не только пение, но и другие школьные дисциплины. Но, несмотря на это, они бедствовали. Оклад был невелик, поэтому они вынуждены были жить на приработки – побочные доходы.[2]

Получается, что городские музыканты призваны были обслуживать своим искусством церковь. При обучении в городских школах главное внимание уделялось музыке. Хороший музыкант котировался зачастую как меновая стоимость на политическом рынке. Несомненно, что именно соображениями подобного рода руководствовался ландграф Гессен-Касельский, когда, желая поддержать хорошие отношения с Иоганном Георгом Саксонским, после его настойчивых просьб отпустил к нему молодого Шютца.

Бедствия Тридцатилетней войны определили различия в духовном облике этих покровителей. Те князья, которые любили искусство и заботились о нем, приносили тягчайшие жертвы, делали все, что было в их силах, дабы богослужение менее всего ощутило ограничения, налагаемые временем. Таков был князь из Лигница. Напротив, Иоганн Георг Саксонский, всюду с гордостью

[1] См.: *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 78–80.

[2] Там же. С. 85–86.

возивший с собой свою капеллу, в первую очередь экономил на музыкантах.

Таким образом, «город» и «двор», как олицетворение бюргерства и феодальной аристократии, – два взаимосвязанные, хоть и противоборствующие социальные силы. Во Франции, классической стране абсолютизма, противоречия между этими двумя силами все более обострялись в XVIII в. и привели к революционному взрыву. В Германии такие противоречия были приглушены, а «город» по-прежнему был скован «двором».

Конечно, в период Нового времени еще не зародились некие «посредники», способствующие продвижению, большему распространению, «рекламированию» товара (будь то картина или музыкальное сочинение). В дальнейшем, с появлением импрессарио, станет существовать «культурный рынок». А пока речь идет о так называемой «конкурентоспособности автора», включающей: репутацию автора; «активность» – постоянное присутствие в поле зрения социально значимых людей; востребованность.

Но не только знание и умение, интеллект и ремесло, духовные и душевные порывы обеспечивали искания в области приватного музыкального общения, но и постоянная совместная артистическая деятельность, которая, в свою очередь, влияла на репутацию, «имидж» художника. Упоминания о ней многочисленны. Вспомним Генделя, ставшего гостем маркиза Русполи, сады которого на Эсквилине (одном из семи холмов, на которых построен Рим) служили местом собраний Аркадской академии. Так Гендель был введен в круг наиболее значительных писателей, художников и артистов Италии. Аркадия, объединившая в духовном братстве принцев и артистов, насчитывала среди своих «пастухов» четырех пап (Климент XI, Иннокентий XIII, Климент XII, Бенедикт XIII) и ведущих и известных тому времени музыкантов: Алессандро Скарлатти, Арканджело Корелли, Берардо Пасквини, Бенедетто Марчелло… Избранное общество аристократов духа постоянно собиралось на вечерах кардинала Оттобони – щедрого мецената и музыкального дилетанта, автора опер и оперных либретто.

Следует сказать, что с XVII в. существенно изменяется статус музыки: она становится самостоятельным видом искусства. Причем музыка теперь не просто отражает окружающий мир, но и пытается осмыслить его. И сам этот факт становится для барокко осознанным моментом. Барокко поощряет, возводит в правило то, что кажется невозможным и нелепым классической эстетике: «темноту», «изощренность», «странность». Всевозможные преувеличения, причуды экстравагантности были узаконены поэтикой барокко. «Эстетика чудесного» основывалась на «внезапности», обмане ожидания. «Причудливая гармония», «гармоническое инвенторство» барокко – явления не случайные.

«Странности», «неожиданности», «причуды» составили самостоятельную систему – систему барочной «свободы». Система обладала своей поэтикой, сводом правил и предписаний, на основе которых возникали художественные произведения. Ощущение быстротечности, реально-иллюзорной переменчивости определяет и освоение этой «причудливой реальности» искусством. Оппозиции «аскетичное–обмирщенное», «дух–плоть», «натурализм–фантазии» обнаруживаются в мировосприятии и в музыке.

Напряженность восприятия времени барочной мыслью зафиксирована в теме бренности и соответствующих ей эмблемах. Мотив бренности остро переживался барочной культурой. Такие эмблемы, как человек-мыльный пузырь (homo bulla), цветок, обреченный увянуть, череп, догорающая свеча, встречаются в поэзии, живописи, литературе. Быстротечное время – предмет комментариев музыкальной практики.[3]

Чрезвычайно значим принцип движения в музыке барокко. Он прямо связан с процессом обмирщения, интересом к празднеству, игре, с идеей «украшения мира», повлиявшими на развитие концертирующего стиля, сонаты, сюиты, оперы, балета, выразившимися в расцвете мелизматики и разнообразных танцевальных формах. Музыкальное барокко, выработавшее разностороннюю концепцию динамизма, обостряет интерес к моторике, акцентности, энергии ритма, сохраняя принципиальную множественность «спорящих» ритмических систем. Движение – ключевая тема барокко. Человек – путник, мир – дорога, странствие. Одно из центральных понятий в барочных поэтиках – «остроумие», «остроумный замысел». Теория «остроумия» формулирует цели искусства: удивлять, возбуждать интерес, поражать аудиторию. Те же задачи преследует «эстетика чудесного».

Социальные заказы со стороны «двора» определили жанровое своеобразие эпохи. Одной из главных барочных музыкальных форм стала опера, появившаяся еще в период позднего Ренессанса.

Жанр оратории достиг пика своего развития в работах Баха и Генделя; оперы и оратории часто использовали схожие музыкальные формы, например имевшую широкое распространение арию da capo.

Такие формы духовной музыки, как месса и мотет, стали менее популярны, но форме кантаты уделили внимание множество протестантских композиторов, в том числе Иоганн Себастьян Бах. Развились такие виртуозные формы сочинения, как токкаты и фуги.

---

[3] См.: *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.

Инструментальные сонаты и сюиты были написаны как для отдельных инструментов, так и для камерных оркестров. Появился жанр концерта в обеих своих формах: для одного инструмента с оркестром и как кончерто гроссо. Пышности и великолепия многим королевским дворам добавили и произведения в форме французской увертюры с их контрастными быстрыми и медленными частями.

Произведения для клавишных довольно часто писались композиторами для собственного развлечения или в качестве обучающего материала.

Интересно также заметить, что технологии производства инструментов также были подвержены влиянию «потребности» потенциальных заказчиков. Например, скрипка, значительно распространенная в эпоху барокко, заметно отличалась своими формами от современной скрипки. Разнообразные виды виол (виола да гамба, виола да браччо, виола д'амур), барочная лютня, количество струн в которой могло доходить до двадцати четырех, ломбардская мандолина, барочная гитара, обладали тем же свойством.

На наш взгляд, влияние экономических аспектов на музыку культуры барокко неоспоримо. Во-первых, это выражается в том, что социальный заказ определял жанровое своеобразие. Во-вторых, технологии производства музыкальных инструментов обусловливались социально-экономически.

Таким образом, новые жанры и новые художественные формы возникали благодаря заказчикам. И это можно считать важной характеристикой развития музыкального творчества в эпоху Нового времени.

***И. И. Зайлалов***

## Горловое пение как имитация музыкальных образов (на примере национальной культуры башкирского и тувинского этносов)

Многие века выстраивалась самобытная и во многом схожая культура народов республик Тыва и Башкортостан. Они имеют богатейшую историю, удивительную и разнообразную, и яркое культурное наследие, истоки которого уходят в давность, исчисляемую тысячелетиями. Первым письменным упоминаниям о башкирах мы обязаны арабским путешественникам Салляму ат-Тарджемани (IX в.) и Ахмеду ибн-Фадлану (X в.).[1] Возникновение тюркских каганатов, где мы узнаем о предках тувинцев, подробно описано китайскими чиновниками правления династии Тан (V–VIII вв.).[2]

А что же было раньше? Предысторию и преемственность фольклорного развития двух регионов невозможно представить без учета археологической ретроспективы. Именно археология создает представление о масштабности времени и пространства истории. Но и археологи не могут ответить, почему в тех или иных точках земного шара возникают совершенно идентичные феномены культуры отдельных народов, разделенных многими тысячами километров. И тут нам на помощь приходят источники фольклора интересующих нас этносов, добытые поколениями ученых-собирателей и публикаторов. Не подлежит сомнению, что в массе печатных и архивных источников весьма высок удельный вес прямых изустных фиксаций. В то же время приходится констатировать, что собирание велось неравномерно и многое до нас дошло в неточном переводе. Бедны материалы по искусству исполнительства, единичны сохранившиеся звукозаписи.

Огромное преимущество современной башкирской и тувинской фольклорной ситуации состоит в том, что исполнительское музыкально-поэтическое творчество еще обладает здесь активным потенциалом бытования. Это дает возможность для собирания материала живых традиций, пополнения знаний об их составе и искусстве, условиях и контексте бытования, о современных носителях и интерпретаторах векового наследия. В музыковедческом плане древний пласт фольклора содержит интереснейшее соотношение «допесенного» и песенного начал, демонстрирует начальные пути развития и эволюцию

---

[1] Археология СССР. Степи Евразии в эпоху средневековья. М.: Наука, 1981. С. 82.

[2] См.: *Гумилёв Л. Н.* Древние тюрки. М., 1993.

интонирования, ладообразования и т.д., позволяет выявить особенности ранних систем интонационной культуры этноса.

Горловое пение обоих народов представляет собой тесные и специфичные связи с древним общественным бытом, этническими традициями, ранними формами религии, материальной культурой и искусством. В свете данных, имеющихся явственно, выступают этногенетические связи и процессы.

По роду занятий и тувинцев, и башкир можно исторически разделить на две основные группы: охотников горно-лесной части (Урал и Алтай) и степных скотоводов.

В основе шаманизма тувинцев и тенгрианства башкир лежит вера в возможность общения с духами Земли и Неба. И это общение ярко выражается через горловое пение: у тувинцев хоректээр, популярное сейчас во всем мире, у башкир узляу (эзлэу), сольное двухголосное гортанное пение, в котором на фоне низкого выдержанного органного пункта возникает высокий свистящий звук фиоритурного характера. Верхний голос представляет собой комбинацию обертоновых звуков, производных от нижнего тона. Одним из приемов исполнения является пение одного лица сразу двумя голосами. Способы исполнения горлового пения являются основой интонационного слуха обоих народов в период зарождения этносов, кочевавших по Центральной Азии. Они связаны с подражанием животным и явлениям природы. Владение этими звукоподражаниями является ключом к искусству горлового пения, которое сопровождается игрой на музыкальных инструментах. Горловое пение для этих народов – это один из пластов культуры. В нем особый способ видения жизни, ее поэтическое осмысление и преобразование в духе выношенных и бережно сохраняемых с древних времен идеалов красоты, добра и гармонии, в нем история народа во всей ее самобытности, здесь сокровищница эстетического опыта звероловов-охотников, рыболовов и скотоводов, концентрированное воплощение богатств исполнительского мастерства этноса. Это мир, наполненный музыкой, редчайшими мелодиями, звуковыми образами вселенной и природы, искусно имитируемыми голосами птиц, зверей.

Официально школ горлового пения нет ни у башкир, ни у тувинцев. Сохранению этого древнего музыкального исполнения мы обязаны отдельным музыкантам-сказителям, исполняющим этническую музыку, таким как Болот Байрышев, ансамбль «Тыва», с башкирской стороны: И. Дильмухаметов, С. Юлмухаметов, М. Салматов, А. Аиткулов, Р. Гайзуллин и др. Упоминание о горловом пении мы встречаем в трудах известных исследователей: П. Островских, Е. К. Яковлева, Г. Е. Грумм-Гржимайло, А. В. Анохина, С. В. Гиппиус, С. И. Вайнштейна, А. Н. Аксенова, Л. Н. Лебединского, Х. С. Ихтисамова.

В 1993 г. Правительством Республики Тыва был создан Международный Научный Центр (МНЦ) «Хоомей» во главе с музыковедом-фольклористом З. К. Кыргыз. Там изучаются пять стилей горлового пения: хоомей, сыгыт, каргыраа, борбаннадыр, эзенгилээр.

Горловое пение – это мелодическая культура сольной традиции с тяготением к виртуозности и импровизации. У обоих народов отсутствовало многоголосное пение (сторы, хоры и ансамбли), что связано с характером их хозяйственной деятельности. Охотничьи приемы и подражания горлом всевозможным крикам птиц и животных, а также имитация явлениям природы (ветер, журчание воды, глухие раскаты грома, окрики погонщиков скота) явились зачатками многоголосия. Так возникло остинатное двухголосие, когда певец-исполнитель добивается двухголосия с помощью тянущегося в нижнем регистре остинатного звука и одновременно особого тембра мелодии, звучащей в верхнем регистре, иногда помогая себе музыкальными инструментами, такими как курай, кубыз – у башкир, топшура, удзядя – у тувинцев.[3] Тувинцы добились сверхсовершенства в этом виде исполнительства – трехголосия. Этот феномен заинтересовал американского исследователя, лауреата Нобелевской премии, ученого-физика Ричарда Фейнмана, но он изучал чисто физиологический (механический) процесс извлечения звуков по пяти стилям, указанным выше.

В процессе подготовки данной статьи, я связался с директором МНЦ в г. Кызыле Зоей Кыргыз, чтобы узнать ее мнение по поводу проведения параллелей между тувинским «хоомеем» и башкирским «узляу». Ответ был таков: «Тувинское горловое пение хоомей и башкирское горловое пение – две разные формы. Нельзя на основе тувинского горлового пения извлекать башкирское пение. Этим Вы путаете фольклор разных народов. У нас учились и калмыки, и казахи. Научившись подражать тувинскому хоомею, они по телевидению стали объявлять, что хоомей есть и у калмыков, и у казахов».

Но я не ставил задачу проводить идентификацию двух форм горлового пения. Свою задачу я видел в том, чтобы постараться выявить закономерности, которые привели к возникновению этих феноменов у двух народов, находящихся далеко друг от друга территориально.

В свете приведенных данных становится ясно, что исходные, элементарные показатели горлового пения как музыкальной «предметности» – динамические, тембровые, звуковысотные выступают как предпосылка естественного развертывания перцептивного процесса двух народов.

---

[3] См.: Очерки по истории Башкирской АССР. Уфа: 1956.

Музыкальная интонация, осуществляемая горловым пением, есть подбор звуковых средств, в какой-то мере имитирующий выразительные проявления человеческих чувств и отношений. Ни один народ не будет отрицать, что любая форма его культуры (религия, искусство, государственные институты) несет только гуманистические начала. Так и о музыкальной интонации горлового пения можно сказать словами Дюба, который писал в начале XVIII в., что «подобно живописцу, своеобразно воссоздающему формы и краски природы, музыкант подражает звукам, интонации, вздохам, модуляции голоса, словом, всем звукам, с помощью которых в самой природе выражаются чувства и страсти».[4]

Известно, что в различных движениях, восклицаниях, музыкальных формах может выражаться одна и та же эмоция (радость, горе, раздумье и т.д.), также можно найти и общие тенденции. Поэтому появляется возможность на примере горлового пения двух народов вычленить это общее и своеобразное «музыкальное моделирование» существенных параметров звуковых выражений эмоций человека. Однако музыкальная интонация горлового пения не только вычленяет, но и переосмысливает широко распространенные певческие проявления человека на остальной территории Земли.

Академик Б. Асафьев отмечал: «Каждый интервал закреплялся в музыке в результате преодоления бытовой практики как носитель некоего эмоционально-смыслового тонуса, как оформившаяся интонация, как вокальная или инструментальная экспрессия, как запечатленный в данном постоянном звукоотношении резонанс ощущений».[5] Можно предположить, что горловое пение для этих двух народов представляет собой «дисциплинирующий» многовариантный состав интервалики, тембра бытовых интонаций, как бы унифицируя их в музыкальный тембр. Благодаря этому горловое пение оказывается заключенным не в естественное (как принято думать) частно-житейское этих народов, а «очищенное», обобщенное чувственное содержание. Иными словами, горловое пение является одним из интонационных способов музыкальной организации, унифицируя средства эмоционального выражения, преобразуя их в своеобразную социальную «языковую форму». Оно дает исполнителю возможность передавать человеческие чувства, отношения, а через них, в свою очередь, – идентичность своего народа. Таким образом, горловое пение является не только внешним атрибутом музыкальной интонации, но и естественным компонентом культуры, где чувственная реальность музыкально

[4] *Гроссе Э.* Происхождение искусства. СПб., 1899. С. 260.
[5] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. Кн. 2. Л., 1971. С. 33.

воссоздаваемой эмоции усиливается тем, что в качестве средства музыкального интонирования выступает человеческий голос.

***А. А. Лыгалов***

## О социализации теории музыки, или Другой взгляд на тональную и модальную системы

Словесному описанию музыки много лет. И мы даже не знаем, сколько именно. Но нам известно другое: отображение в слове происходящих в музыке явлений уже давно неотрывно связано с другими искусствами. И на первом месте будет само слово, ведь именно пение стало одним из первых составляющих музыкального искусства.

Первое, над чем размышляет среднестатистический критик и что он претворяет затем в жизнь в своей статье, – это то, что написано на его родном языке – литературном. Следовательно, анализ романсов, опер и прочих форм музыкальной жизни, в которых фигурирует слово, представляется нам более простым и естественным по сравнению с попытками переводческой интерпретации музыкальной мысли, которая сама по себе является достаточно отдаленной от каких-либо конкретных понятий и индивидуальной при восприятии. Поэтому очень часто на передний план выходит именно литературная составляющая того или иного произведения, а сама музыкальная часть порой подгоняется под уже сделанные на основе первого выводы. С другой стороны, именно эти особенности позволяют литераторам рассматривать музыкальное искусство с точки зрения своего литературного поля. Музыкальной критикой занимались, например, Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне, Р. Роллан и В. Одоевский.

Вместе с тем существуют попытки определить социальные функции музыкального искусства. Теория музыки в данном случае неотрывно связана с философскими науками. Зачастую попытки связать эти две области знаний приводят к образованию недостоверных параллелей, так как они чрезвычайно удалены друг от друга.

Наконец, постепенно в истории перед нами возникают явления специализированного изучения музыки. Данные исследования можно представить как своеобразный «профессионализм для профессионалов». По сути, они доступны только людям, находящимся внутри поля профессионалов музыкального искусства. В последние десятилетия данная тенденция все более и более прогрессирует: например, мы видим труды Ю. Н. Холопова.[1]

[1] *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. СПб., 2003; Гармонический анализ: В 3 ч. Ч. 1–2. М., 2001.

Уровень автономии чрезвычайно велик: изучать его работы в полной мере берутся лишь теоретики, для большинства исполнителей эти труды являются достаточно сложными и оторванными от их непосредственной практики. Некоторые современные исследователи (например, П. Бурдье в труде «Поле науки»,[2] отечественный культуролог А. Я. Флиер в своих последних работах) говорят о все более и более сужающейся профессиональной культуре человека и все более и более расширяющейся системе массовой культуры. Интересен процесс обучения в учреждениях начального уровня. В них часто (особенно в России) даются не только навыки владения тем или иным музыкальным инструментом и ансамблевой игры, но и теоретические основы элементов тональной системы (которые, впрочем, не являются безусловно необходимыми для музыкального творчества), а также обзор артефактов определенного временного периода. С одной стороны, это приводит к появлению сравнительно гетерономного поля, с другой стороны, по сравнению с узкоспециализированной теорией это можно рассмотреть как часть массовой культуры (особенно на примере ДМШ в СССР).

***Инструменты профессионального поля науки.*** Профессиональная культура существует в узких полях. На уровне средств массовой культуры ситуация более сложная, так как она включает в себя еще большее множество полей.

Можно предположить, что развитие профессиональной культуры необходимо не только для обеспечения функциональной целостности профессионального мира, но и для решения внешних задач, таких как предоставление данных для общественных наук, что позволяет, в свою очередь, изучить то или иное автономное поле в рамках всеобщего познания мира.

Науке требуются инструменты, позволяющие проводить параллели между изучаемыми областями. Действительно, глубокая и автономная теория музыки может выполнять огромное количество функций внутри части музыкально-продуцирующего поля, но вне его рамок, а также при попытках соприкосновения с другими областями знания она беспомощна.

Некоторые современные общественные науки постепенно приобретают все больший и все более разноплановый инструментарий для работы в самых различных условиях. Действительно, музыкальное поле изучают историки, сопоставляя факты музыкальной истории и общие исторические явления, социологи рассматривают музыкальный мир с точки зрения тех или иных социологических теорий, антропологи изучают музыку в

---

[2] *Бурдье П.* Поле науки // Sociologie et Sociétés. 1975. 7(1). P. 91–118; Социоанализ Пьера Бурдье: Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук. М.; СПб., 2001.

рамках социокультурных концепций и т. д. Но они вынуждены работать практически без обратной связи: все явления анализируются лишь с позиций истории, социологии и антропологии соответственно.

В последние десятилетия на примере трудов Е. В. Назайкинского,[3] Б. М. Теплова[4] и В. В. Медушевского[5] можно наблюдать попытки музыкальных теоретиков выйти за рамки узкой специализации. Но практически все они сталкиваются с одной и той же проблемой: морфология теории музыки сама по себе должна быть серьезно переработана для того, чтобы представить на выходе тот материал, который мог бы быть прочитан специалистами других областей.

И тут пути разделяются: одни (например, Асафьев, Скребков, Альшванг) пытаются создать теории, ориентируясь на те или иные науки-потребители выходной информации (этот способ не нов, изменяются лишь запросы), другие же занимаются экспериментами по модернизации внутреннего теоретического пространства музыкального поля. В частности, предпринимаются попытки обозрения различных слоев музыкального искусства, в частности простейших свойств (А. С. Соколов[6]), отнюдь не простого и неоднозначного понятия композиции (Е. В. Назайкинский), интонационных свойств, синтаксиса и других средств, позволяющих проводить параллели с лингвистикой.

***Сопоставление.*** На мой взгляд, эти методы дополняют друг друга. Стоит отметить, что практически не было таких специалистов, которые попытались бы собрать воедино существующие и разрабатываемые морфологии, выбрать критерии и произвести корреляционный анализ. Для составления полной картины необходима двунаправленная корреляция полученных систем, так как именно в этом случае из разнообразия существующих теорий (в этой работе к данному слою будет применен термин «модели») могут быть выбраны действительно сопоставимые материалы.

При этом изначально методика исследования может быть следующей:

- Отбор моделей внутри поля теории музыки, которые могут быть использованы для дальнейшей корреляции с тем или иным общественным учением.
- Развитие моделей внутри области применения.

---

[3] *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.

[4] *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей, М., 2003.

[5] См.: *Медушевский В. В.* Психология процессов художественного творчества. Л., 1980; О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

[6] *Соколов А. С.* О роли звукового материала в системе музыкальных средств. Автореф. докт. дис. М., 1980.

- Использование модели в тесно прилегающих областях, выявление критериев, проведение сопоставления.

По сути, в данной методике есть перекрестные узлы, которые могут быть использованы для проведения дополнительных исследований сопоставительного характера. В частности, это может позволить сделать предполагаемое развитие какой-либо теории в прилегающих областях знания (например, может быть проведено сопоставление музыкальной модели с историко-теоретическими данными других искусств).

В дальнейшем также возможно применение следующей схемы:

- Сбор морфологий в теории музыки и другой области (областях).
- Выявление критериев для сопоставлений.
- Корреляционный анализ.

Далее будет представлен материал для последующего исследования по первой схеме.

***Пример построения параллели. Тональные функции и модальные позиции – средства, пронизывающие историю музыки***

***Основные понятия.*** Для начала предлагается использование сопоставления двух музыкальных систем:

*Тональная система* – система, в которой основным средством является язык тональных функций. Следует упомянуть, что словосочетание «тональная система» или просто «тональность» используется в самых разнообразных значениях. Основные элементы тональной системы были описаны Ж. Ф. Рамо в трактатах о гармонии начиная с 1722 г.[7]

Впервые определение тональности было дано Ф. Л.-Ж. Кастиль-Блазом в 1821 г. (тональность – свойство музыкального лада, которое выражается в использовании его существенных ступеней), в XIX в. им обозначались все соотношения звуков, ладов и т. д. Соласно же И. В. Способину, тональность есть «высотное положение лада».[8] Позднее, во второй половине XX в., появляется еще большее разнообразие трактовок тональности.[9]

Понятие же тональных функций было введено в книге Х. Римана «Упрощенная гармония или учение о тональных функциях

[7] См. в частности: Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels (1722); Nouveau système de musique théorique (1726); Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique (1737); Démonstration du principe de l'harmonie (1750); Code de musique pratique (1760).

[8] *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М., 1969.

[9] *Riemann H.* Musikalische Logik. Leipzig, 1873.

аккордов»,[10] где оно стало одним из главных элементов описываемой тональной системы.

*Модальная система* – система, в которой основным средством является язык модальных функций. Что касается самого термина «модальная функция», то существует достаточно много более или менее специализированных областей, в которых этот термин имеет определенное значение. Отчасти поэтому, отчасти по специфике модальной системы исследователи вводят другие термины: например, В. П. Середа говорит о «модальных позициях».

***Модели.*** Перейдем к более широкому описанию свойств функций по моделям.

*Модель 1 (предложена Ю. Н. Холоповым)*

«Модальность – звукорядная основа непременна, господство центра соблюдается в разной мере.

Тональность – господство центра непременно, звукорядная основа соблюдается в разной мере».[11]

*Модель 2 (предложена И. В. Способиным)*

Исходя из уже приведенного определения, что «тональность есть "высотное положение лада"», можно вывести более широкую мысль: по сути, в этом определении уже существует сумма тональных и модальных свойств, хотя прямого упоминания о модальности здесь нет. Но само определение может претендовать на роль модели.

*Модель 3 (предложена В. П. Середой)*[12]

Тональные функции являются средством управления движением, а если более точно – музыкальным временем.

Модальные же позиции, по данной модели, не влияют на течение музыкального времени, они существуют как своеобразный аналог светотени и колорита в музыке, а также определяют индивидуальный профиль или рельеф конкретной модальной основы.

В некоторой степени для данной модели близко определение Э. Ловински: «Модальность представляет, по сути, стабильный, а тональность – динамический взгляд на мир».

***Связь моделей с общественными науками. Отбор для корреляции.*** Можно увидеть, что первая модель является теорией для применения в узком кругу профессионалов. В высокой степени углубляясь в исследование тональной системы, автор не связывает ее с развитием модальной, что позволяет соединять данные явления в единое целое лишь после долгого и кропотливого изучения деталей теории.

---

[10] *Риман Х.* Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. М., 1901.

[11] *Холопов Ю. Н.* Указ. соч. С. 23.

[12] *Середа В. П.* 1) О тональных функциях, модальных позициях и педагогических традициях. М., 2008; 2) О ладе в музыке и «разладе» в теории (готовится к публикации).

Вторая модель при заложенной в ней идее ладотональности (которая при ее развитии может привести нас к идее взаимодополняющих функций тональной и модальной систем) представляет собой односторонний взгляд на приведенные музыкальные системы.

Третья же модель, напротив, достаточно проста: сопоставление систем позволяет проводить систематизированное изучение различных областей как музыкальной культуры, так и музыкальных явлений в тех или иных полях (или, иначе, субкультурах в широком значении этого слова).

***Примеры решения практических вопросов в близлежащих областях с помощью выбранной модели.*** Теперь мы можем попробовать провести сопоставление модальных и тональных свойств с параметрами общественных наук.

*Поздний романтизм, экспрессионизм и импрессионизм – создание новых систем или возращение старых?*

Данный вопрос чрезвычайно интересен и сложен. Ведь перед нами не просто те или иные изменения искусства, скорее, речь может идти об изменении социокультурных систем.

Для получения пригодных для использования в общественных науках выходных данных при анализе средствами теории музыки, на мой взгляд, уместно использовать сравнение использования тональных и модальных свойств на протяжении веков. Возьмем интервал с XVI в. по настоящее время.

На смену модальной системе, которая ранее занимала наиболее весомое положение в творчестве композиторов, в эпоху классицизма приходит система тональная. Как это часто бывает, начинают формироваться новые каноны, которые, впрочем, в чистом виде существуют не слишком долго.

Не заставившая себя долго ждать эпоха романтизма принесла на эту почву много новых средств. Чаще всего их рассматривают с точки зрения усложнения тональной системы. Между тем перед нами достаточно сложная картина. На наш взгляд, в рамках тональной системы появляются модальные краски, поначалу они вполне вписываются в тональную логику, но затем выходят за ее рамки. Еще позднее, после окончания эпохи романтизма, тональные свойства отходят на задний план, и мы лишь угадываем их, скажем, в модальных картинах импрессионистов. Несколько иначе обстоит дело в экспрессионизме: постепенно серийная система вытесняет остальные. При этом нельзя сказать, что данная система является чем-то абсолютно новым: до этого были определенные стремления к созданию последовательностей, расширенных по звуковысотным параметрам. Одним из примеров может служить фуга си минор из первого тома ХТК Баха.

Можно проводить параллели употребления канонов тональной системы в музыке с канонами в литературе. Так, и те и другие были

сначала дополнены новыми улучшениями, потом – расширены, а затем и вовсе отошли на задний план.

Также можно сравнить модальность с обратной перспективой – эти средства направлены на человека, тогда как прямая перспектива и тональная система уводят его вперед в созданную виртуальную реальность. Прослеживаются одновременное использование модальной системы и обратной перспективы в эпоху расцвета католической Европы, появление тональной системы и прямой перспективы, прежде всего, в светском искусстве, расцвет использования данных средств (при этом музыка несколько отстает от живописи) в XVIII–XIX вв. и расщепление направлений в XX в.: появление импрессионизма, в котором господствует модальность и имеет место уменьшение функций перспективы.

Что же касается стремления к построению протосерийных конструкций в XVIII в., то, скорее всего, мы сталкиваемся с усложнившимися системами барочного периода, через устоявшиеся средства которого в высоком и отточенном мастерстве того или иного художника проглядывают достаточно современные и по сей день средства.

***Изменение массовой культуры в течение XX в. Что дают нам электронные средства?*** В данном случае проведение анализа с точки зрения соотношения тональных и модальных свойств достаточно рационально, так как позволяет добавить в поле общественных наук еще один слой данных, который может быть приобщен при сопоставлении стилей, субкультур в широком значении этого слова.

Так, если брать современную популярную музыку, то в ней, безусловно, преобладают тональные свойства. Популярная музыка почти всегда изобиловала повторами, отчетливыми и запоминающимися мотивами. Но в 70-е годы популярное искусство резко изменилось, что связано с появлением электронных средств. Теперь электроника обеспечивала безукоризненно ровно повторяющийся ритм. Вслед за этим появились более радикальные нововведения, и в каждом была доля той или иной частички культуры. Например, искусство погружения в медитативное состояние отразилось в транс-культуре, а искусство чтения и танца привело к зарождению рэпа. В последнем случае ставшие уже создателями альбомов рэперы решили не ограничиваться простым повторением бита, они пошли дальше: в основе трека лежали постоянно повторяющиеся фрагменты с четкими и разнообразными мотивами. При этом данное разнообразие не было чересчур пестрым, и материал очень успешно оставался в памяти слушателя.

Тональные свойства в рэпе выражаются в том, что в основе повторяющихся элементов присутствуют обороты с движением тональных функций. Практически постоянно мы слышим

чередование тоники с другими функциями. Но тональные свойства за счет повторности уже теряют свой изначальный вид. За счет использования семплирования достигается определенное психологическое воздействие из-за крайнего сходства повторяемого материала. Можно предположить, что это абсолютная инновация XX в., но напрашивается отдаленная параллель с музыкой гор, в которой присутствует эхо. Что же касается модальной системы, то она, безусловно, присутствует в отдельных вертикальных построениях при наложении дополнительных эффектов, но ее отдельно взятая роль обычно минимальна, хотя и увеличена в связи с модификацией тональных свойств за счет повторности.

***Актуальная словесность и актуальная музыка: возрождение старых форм или новый метод синтеза?*** Под «актуальным» в данном случае имеется в виду такое состояние артефакта, когда он открыт для изменений в текущей культурной жизни. Несомненно, любая эпоха меняет взгляды на одни и те же произведения искусства, более того, зачастую к образу того или иного творца добавляются вновь открытые произведения. Тем не менее в момент авторской жизни произведения та или иная реакция общества на него может повлечь за собой появление других произведений – как процесс это, по сути, является современной музыкальной жизнью.

Тут можно привести простой пример. Ставшие популярными произведения массового искусства зачастую интерпретируются и приобретают новые формы. Создаются ремиксы популярных треков. При этом обычно резко изменяются соотношения свойств в произведении. Господствующие модальные свойства могут смениться тональными свойствами, которые, в свою очередь, могут оказаться модифицированными четкой ритмической организацией и (или) скрыты средствами повторности.

Также современное искусство тяготеет к образованию параллелей между различными философскими концепциями и элементами искусства.

Проведение параллелей между развитием той или иной системы и другими областями знания позволяет прийти к достаточно интересным и неоднозначным выводам в несколько ином по масштабу поле, приблизить теорию музыки к более широкому пространству социальных наук. А это в свою очередь является шагом к построению единого гуманитарного пространства для лучшего изучения как общества, так и музыкального мира.

***Т. А. Адмакина***

## К вопросу о генезисе музыкальной деятельности

Существует предположение о том, что музыкальная деятельность как неречевой способ передачи информации сформировалась задолго до появления человека современного вида. Изучение субъекта как носителя музыкальных способностей и исполнителя музыкальной деятельности требует активного привлечения философских, антропологических и психологических знаний.

В большинстве случаев рассмотрение музыкальной деятельности начинается с обсуждения идей древних философов. Последние судили о музыке как образовательном и воспитательном средстве (Платон, Аристотель, Конфуций).[1] В средневековье музыка являлась атрибутом божественной сущности, что проявлялось в ее гармоничности, единстве и симметрии (Августин Блаженный, Боэций, Эриугена). Попытки типологизировать и структурировать имеющиеся данные о музыкальном искусстве и восприятии намечаются в эпоху Возрождения (Ж. Депре, Ф. Салинас, Д. Царлино).[2] Соединение математического и психофизиологического подходов к анализу музыки намечено Р. Декартом, логическое обоснование музыкальной структуры было предпринято И. Кеплером, Г. В. Лейбницем. Аффективная составляющая музыки стала объектом рассмотрения в эпоху Просвещения (Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро).[3]

С выходом монографии Г. Гельмгольца формируется естественнонаучный подход, который обусловил направленность исследований на психофизиологические механизмы музыкального восприятия.[4] Далее предпринимаются попытки изучить и структурировать в систему отдельные музыкальные способности (К. Штупмф, К. Сишор, Г. Ревеш, Дж. Крис, Г. Кениг).[5] Эрнст Курт в 1931 г. создал целостное представление о характере музыкального восприятия, подчеркивая неразрывность объекта и субъекта в этом процессе.[6] Последнее время отмечается расширение семантического пространства основных категорий музыкальной психологии, что приводит к активному включению

---

[1] См.: *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 5–24.

[2] См.: *Иванченко Г. В.* Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М., 2001.

[3] См.: *Бычков В. В.* Эстетика: Краткий курс. М., 2003.

[4] *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875.

[5] См.: *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. М., 2003.

[6] См.: *Стахи Т. А.* Музыкальная психология: Учебное пособие. Тамбов: Першина, 2004.

общепсихологических, нейропсихологических, музыковедческих концепций и знаний.[7]

Таким образом, сформировавшаяся в начале XIX в. естественнонаучная парадигма определила устойчивый интерес к фундаментальным научным проблемам и, в частности, к вопросам генезиса музыкальной деятельности.

**Принципы системного подхода.** В исследовании онтологических свойств музыкальной деятельности мы опираемся на системный подход.[8] Предметом теории генезиса любой системы являются четыре фундаментальные категории.[9] Во-первых, *системообразующий фактор (СОФ)*, связанный с определением причины возникновения системы; во-вторых, *системоформирующий фактор (СФФ),* отвечающий на вопрос, из какого объектного свойства возникла изучаемая система (подсистема). В-третьих, это м*еханизмы* развития системы (например, эволюционная теория Ч. Дарвина). В-четвертых, *принципы* развития системы – такие закономерности изменений, которые позволяют экстраполировать направления изменений системы.[10]

Музыкальная деятельность практически не рассматривалась с позиций теории генезиса. Единственное систематическое описание концепций генезиса музыки, рассматривающих исключительно вопросы СОФ и СФФ, представлено в труде А. Л. Готсдинера «Музыкальная психология».[11] Механизмы и принципы онтогенетического развития музыкальных способностей описаны в литературе по возрастной психологии.[12] В целом происхождение и развитие музыкального искусства до сих пор представляют собой проблемное поле ввиду многообразия разноплановых теорий и отсутствия общего представления об ее онтологических характеристиках в палеолите.

В данной работе мы ограничимся рассмотрением первых двух фундаментальных категорий из теории генезиса применительно к музыкальному искусству. С целью реализации системного анализа музыкальной деятельности, прежде всего, следует обратиться к

---

[7] См.: *Голубева Э. А.* Способности. Личность. Индивидуальность. Дубна, 2005.

[8] См.: *Барабанщиков В. А.* Системная организация и развитие психики // Психологический журнал. 2003. Т. 24. № 1. С. 29–46.

[9] См.: *Беломестнова Н. В.* Системный подход в психологии // Вестн. Оренбург. ун-та. 2005. № 10. С. 43–54.

[10] См.: *Беломестнова Н. В.* Системообразующий фактор генезиса психики // Материалы Международной научно-практической конференции «Ананьевские чтения - 2008», 21–23 октября 2008 г., Санкт-Петербург. СПб., 2008. С. 174–175.

[11] *Готсдинер А. Л.* Музыкальная психология. М., 1993.

[12] См.: *Тарасова К .В.* Онтогенез музыкальных способностей. М.: Педагогика, 1988.

двум вопросам: 1) взаимосвязи музыки и речи, 2) взаимосвязи музыки и когнитивных стилей.

***1. Взаимосвязь музыки и речи.*** Родство речевой и музыкальной деятельности на данном этапе психологического знания уже не вызывает сомнения.

*Археологические сведения* демонстрируют синкретизм словесного и музыкального искусства на ранних этапах антропогенеза.[13] Н. Веселовский в своей «Исторической поэтике» предположил, что первобытная поэзия первоначально представляла собой песню хора, сопровождаемую пляской и пантомимой.[14] В песне словесный элемент естественно объединялся с музыкальным. К. Бюхер в известной книге «Работа и ритм», опираясь на обширное собрание трудовых песен различных народов, выступил с гипотезой о том, что на низших ступенях развития работа, музыка и поэзия представляли собой нечто единое.

*Этнические данные* также свидетельствуют о взаимосвязи речи и музыки, что выражается в существующих до сих пор тональных («певческих») языках народов Вьетнама и Китая.[15]

*Нейропсихологические данные* подтверждают единство механизмов, участвующих в речевой и музыкальной деятельности. Долгое время предполагалось, что семантические характеристики речи локализуются в левом полушарии, а просодические (ритмико-интонационные) характеристики речи – в правом полушарии (как и музыкальные способности).

***2. Взаимосвязь музыки и когнитивных стилей.*** Когнитивный стиль – устойчивые индивидуальные особенности познавательных процессов, предопределяющие использование различных исследовательских стратегий. Говоря о межполушарной функциональной асимметрии головного мозга, Р. Сперри определила наличие двух таких стратегий.[16] Напомним, что «левополушарное мышление (синистральный когнитивный стиль) – это понятийное, рациональное, аналитическое, вербальное, логическое, символическое, знаковое мышление. Для него характерна дискретность, категориальность, номинативность. Оно так организует материал, что может извлечь только однозначный контекст, представляющий собой логическую структуру. Преобладает аналитический способ освоения действительности,

---

[13] *Грубер Р. И.* Всеобщая история музыки: В 6 ч. Ч. 1. М., 1960.

[14] Художественная культура первобытного общества // Первобытные истоки словесно-музыкального и актерско-танцевального творчества. СПб., 1994.

[15] *Кирнарская Д. К.* Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности // Вопросы психологии. 1989. № 2. С. 47–57.

[16] *Беломестнова Н. В.* Модусы мышления в естественно-системных детерминантах // Мир психологии. Научно-методический журнал. № 2 (58). Москва–Воронеж. 2009. С. 37–49.

сукцессивная стратегия. В деятельности доминируют активный компонент, целеполагание, целенаправленность, планирование, потребность и способность к экспериментальному познанию мира. Временной аспект характеризуется направленностью в будущее. Законы этого типа мышления описываются формальной логикой. Правополушарный тип мышления (декстральный когнитивный стиль) – образно-чувственный. Это целостное мышление, для которого характерны континуальность, симультанность. Это интуитивные, иррациональные, инсайтные способы познания. И если левополушарное было номинативно, то правополушарное диагностируется преобладанием в языке прилагательных, а в мышлении – оценочных категорий. В деятельности у людей с доминированием этого типа мышления преобладает пассивное отношение к действительности. Временной аспект характеризуется направленностью в прошлое. Законы этого мышления еще не изучены».[17]

Долгое время в нейропсихологии доминировала идея о преобладающем правополушарном когнитивном стиле у представителей музыкального искусства. Однако во второй половине XX в. высказываются мнения о левополушарном способе обработки информации при восприятии музыки профессиональными музыкантами. Д. К. Кирнарская показала, что с возрастанием музыкальности увеличивается согласованность между структурно-аналитическим и интуитивно-интонационным слухом, что косвенно может говорить о гармоничном модусе музыкального восприятия.[18] По результатам недавних исследований были выделены два типа восприятия: аналитический (левополушарный) тип восприятия, свойственный музыкантам, и образный (правополушарный) тип восприятия, характерный для детей и немузыкантов.[19]

В музыковедении принято различать две формы музыкальной организации: ритм (темпоральная организация) и лад (звуковысотная организация). Известно, что левое полушарие обеспечивает функцию сукцессивного (в частности, ритмического) способа переработки информации, а правое отвечает за

---

[17] *Беломестнова Н. В.* Когнитивный стиль в биологически детерминированных модусах мышления // Ананьевские чтения - 2003 (Материалы научно-практической конференции 28–30 октября 2003 г., Санкт-Петербург). СПб., 2003.

[18] *Кирнарская Д. К.* Музыкальное восприятие: проблемы адекватности: Автореф. докт. дис. М., 1997.

[19] *Толчинская Е. А.* Психология музыкального восприятия // Ананьевские чтения - 2005. Материалы научно-практической конференции 25–27 октября 2005 г. С-Петербург, 2008. С. 75–76.

интонационные характеристики мелодии.[20] Для внесения ясности в обозначенную проблему принципиальными являются следующие вопросы: 1) какая музыкальная способность является первичной и, соответственно, какое полушарие вносит значительный вклад в обеспечении музыкальной деятельности на ранних этапах ноогенеза? 2) какова взаимосвязь музыкальной и речевой деятельности у древнего человека?[21]

***Концепции генезиса музыкальной деятельности.*** Чарльз Дарвин рассматривал изучаемый феномен с биологических позиций, в связи с чем обратил внимание на формирование звукоизвлечения у животных. Дарвин заключил, что предки человека издавали музыкальные тона до того, как приобрели способность к членораздельной речи. По его мнению, музыкальность являлась средством ухаживания у ранних предков человека и сопровождалась сильными, низшими аффектами – любовью, соперничеством и торжеством победы.[22]

Таким образом, системообразующим фактором (СОФ) в данном случае является привлечение внимания к особям противоположного пола, ухаживание, а системоформирующим фактором СФФ – звукоизвлечение в аффективном состоянии. Если животное выражает свое переживание характерным звуком, то подражание этому звуку в музыкальном произведении способно вызвать схожее эмоциональное состояние у слушателя. Таким образом, вокализация оказывается первичной по отношению к речи, а значимость интонационно-аффективных состояний свидетельствует о декстральном способе обработки информации.

*Теории возникновения музыкального искусства в связи с коммуникативной деятельностью.* В качестве первичной формы музыкального искусства Герберт Спенсер выделял пение человека, в основе которого, по его мнению, лежит разряд избыточной энергии. Пение развивалось из интонаций и акцентов звуковой речи, приобретающей музыкальный характер при эмоциональном возбуждении (СФФ). А. Н. Сохор утверждал, что одним из побудителей к формированию музыкальной деятельности является потребность в эмоциональных контактах (СОФ). Эмоциональное (возбуждающее или успокаивающее) воздействие звуков стало использоваться в различных ситуациях, требующих одинакового

---

[20] *Адмакина Т. А.* Симультанность и сукцессивность музыкального образа // Материалы научного симпозиума, посвященного 90-летию со дня рождения Л. М. Веккера 21–22 октября 2008 г., Санкт-Петербург, СПб., 2008. С. 158–159.

[21] *Адмакина Т. А.* Источники музыкальной деятельности в ноогенезе // Материалы 3-й международной научно-практической конференции «Психология когнитивных процессов» 14–15 мая 2009 г. Смоленск, 2009. С. 131–135.

[22] *Дарвин Ч.* О выражении эмоций у человека и животных. СПб., 2001.

состояния присутствующих, в основном в обрядовой практике (СФФ). Таким образом, различные качественные особенности голоса, сопровождавшиеся возбуждением сильных чувств, также подчеркивают аффективно-интонационную составляющую первичных музыкальных образований.

А. Л. Готсдинер полагает, что музыка возникла из потребности в общении (СОФ). Такая мотивация привела субъектов к формированию у них нерасчлененных бессловесных средств общения (СФФ). Далее происходило расщепление единого языка на две составляющие: предметную, т. е. смыслообразующую и интонационно-звуковую. На их основе в итоге сформировались две системы – речевая и музыкальная.[23]

*Теории коллективного происхождения музыки.* Карл Штумпф предполагал, что музыка возникла из потребности в сигнализации, – СОФ. Первичной формой музыкального искусства, по его мнению, является пение, возникшее из громкого и высокого звука, – СФФ. Деятельность первобытного человека в основном носила коллективный характер, поэтому подача сигнала несколькими людьми породила интервалы.

Д. В. Бубрих в небольшой статье «Происхождение мышления и речи» рассматривает музыку как специфическую форму общения, возникшую из потребности согласовывать коллективную деятельность (СОФ).[24] По его мнению, начальная стадия возникновения речи существовала в виде выкриков, звуковых и ударных сигналов, ее основной функцией являлось отражение эмоционально-волевой реакции первобытных людей на внешние воздействия (СФФ). В. В. Бунак полагает, что речь человека была необходима для выработки единых действий в процессе охоты (СОФ).

Карл Бюхер в монографии «Работа и ритм» в качестве СОФ музыкальной деятельности выдвигает ритмическое урегулирование работы, достигаемое присоединением звукового аккомпанемента (в частности, голоса́, иногда инструменты). Основная цель – использование звукового призыва при необходимости напрячь в нужный момент все силы одного коллектива. Нуждаясь в ритмическом регуляторе, коллектив постоянно использует барабаны, а также ритмические движения тела (СФФ).[25]

Н. Я. Марр, Р. И. Грубер, Ж. Комбарье придерживались мнения о том, что музыка возникла из таинственных обрядов (СФФ), целью которых являлось воздействие на природу (СОФ). Рихард Валашек приоритет в возникновении музыкальной деятельности отдавал инструментам «трения», т. е. ритмико-ударным (СФФ). Исходя из его

---

[23] *Готсдинер А. Л.* Указ. соч.

[24] *Бубрих Д. В.* Происхождение мышления и речи // Научный бюллетень ЛГУ. 1946. № 7. С. 37–38.

[25] *Бюхер К.* Работа и ритм. М., 1923.

предположений, можно утверждать, что музыка в первобытном сообществе осуществляла социально значимую функцию, а именно – объединение людей (СОФ).

В концепциях коллективного происхождения музыки основным СОФ возникновения музыкальной деятельности служит функция сигнализации и организации (контроля) процессов жизнедеятельности. Как известно, данного рода операции обеспечиваются синистральной гемисферой. Подчеркивается первичность сукцессивных (ритмических) характеристик музыки, что также свидетельствует об активном участии левого полушария.

Таким образом, системный анализ генезиса музыкальной деятельности продемонстрировал следующие результаты. Во-первых, вышеперечисленные концепции не отвечают на вопрос о том, какая способность является системоформирующим фактором музыкальной деятельности – интонационная (обеспечиваемая декстральной гемисферой) или ритмическая (синистральная функция). Обнаруживаются различные представления по данному вопросу, что, возможно, удастся разрешить посредством онтогенетических экспериментальных исследований. Во-вторых, можно развеять долгое время существовавший миф об исключительной роли правого полушария в музыкальных процессах. И речевая, и музыкальная деятельности обеспечиваются обеими гемисферами. В имплицитной или эксплицитной форме в обозначенных теориях прослеживается генетическая идея либо первичности музыки, либо ее одновременности с формированием речи. В целом можно предположить, что оба вида деятельности формировались в единстве, выполняя биологическую функцию, а далее дифференцировались на две различные ветви.[26]

Формулирование проблемы в явном виде позволяет наметить естественнонаучную методологию исследования музыкальной деятельности.

[26] *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. V.– М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957.

***Л. К. Гаврюшина***

## Духовный стих в контексте русских певческих традиций

Текстовому и поэтическому многообразию русских духовных стихов соответствует многообразие мелодическое, и необходимо заметить, что духовные стихи (не только древнейшие) сохраняли близкую преемственность по отношению к богослужебному пению, которое в Русской церкви – вплоть до середины XVII в. – было унисонным. В основе многих из них лежал знаменный распев, что становится очевидным, например, при знакомстве с крюковыми стиховниками, которые использовались при их исполнении. Таким образом, об унисонном пении следует говорить вообще как об одной из основ традиционного народного пения на Руси.

Одноголосное пение – одна из древнейших и вместе с тем наиболее доступных человеку форм музыкального творчества, которое играло важнейшую роль в формировании музыкальной культуры всех народов. Исключительным было и его значение в истории богослужебной жизни христианской церкви в целом (вспомним хотя бы о грегорианском пении). Хранителями русских традиций знаменного пения, более трех веков назад утраченного в патриаршей церкви, по сей день остаются старообрядцы. Однако вполне уместен вопрос: так ли уж важно, одноголосие или многоголосие мы слышим в храме? Подтверждения исключительной духовной значимости традиций унисонного пения можно найти, в частности, в наиболее авторитетных для христиан (после Священного Писания) сочинениях – творениях святых отцов. «*В церкви бо ничтоже безчинно…, указывал св. Иоанн Златоуст, – но паче в церкви единому подобает гласу быти всегда, якоже единому сущу телу. И аще вси возглашают, аки от единых устен глас износится*».[1] Пение, которое является выражением совместной, соборной молитвы христиан, должно быть пением «едиными устами и единым сердцем», – как по внутреннему существу, так и по своим формам.

В своей статье о древнерусских певческих традициях иеромонах Феофан (Аркескин) справедливо замечает, что воспитанный на знаменном пении человек находит смешным «густое и плотное» партесное пение в церкви, которое напоминает оперные арии.[2] И действительно, если при ощущении несоответствия формы

---

[1] «Ничто в церкви не должно быть бесчинным…но единым глас должен быть, подобно единому телу… И если все возглашают, то как из одних уст глас исходить должен» (Св. *Иоанн Златоуст.* 36 беседа на Первое послание к Коринфянам).

[2] *Иером. Феофан* (Аркескин). Древнерусская традиция церковного пения и современная церковная традиция // Приходской альманах храма Св. Елисаветы в Санкт-Петербурге (см.: www.st-elizabet.narod.ru).

определенному содержанию неизбежно возникает смех, то несоответствие самому существу богослужения партесного пения с его «светским» характером, пения, пробуждающего эмоциональные, душевные переживания, вполне очевидно. Внимательное чтение (или слушание) текстов церковных песнопений позволяет сделать некоторые выводы об исконном значении пения в контексте православного богослужения. Определенную ясность вносят в понимание предмета и некоторые различия между старым и новым (старообрядческим и пореформенным) текстами литургии, например, в «херувимской» песни. Старый вариант: «*Иже херувимы тайно образующе и животворящей Троице трисвятую песнь приносяще*»; новый вариант: «*…трисвятую песнь припевающе*».

В первом случае само значение глагольной формы («приносяще») выявляет особую роль церковного пения как дара и жертвы Богу, совместно приносимых христианами, во втором («припевающе») об этом ничего не говорится. Подобная же мысль о пении как благодарности Богу содержится в задостойнике Канона Богоявлению: «*…достойно поем яко благодателю, дары носяще пение благодарением*». Церковное понимание богослужебного пения предполагает, что мир земной славит и благодарит Бога и Богоматерь в меру своих сил вместе со всем невидимым ангельским миром, причем ни тот, ни другой неспособны сделать это достойно, как подобает: «*Недоумеет всяк язык хвалити Тя достойно, низоумеет же ум премирный пети Тя, Богородице…*» (9 песнь Канона Богоявлению).[3] Человеческое пение, тем не менее, должно уподобляться пению ангельскому, при этом предстоянию перед Богом, богосозерцанию должны сопутствовать благоговейный страх и безмолвие «умной», то есть внутренней, сердечной молитвы. Упоминания о безмолвии как естественном состоянии молящегося соседствуют в песнопениях с упоминанием о пении как преодолении безмолвия, объясняемом человеческой потребностью выразить любовь к Богу: «*Подобаше убо нам, яко без беды страхом, удобь молчати. Любовию же Дево, песнь сложити… дело есть драго…*» (из Задостойника канона Рожеству Христову).[4]

Примеры такого рода можно было бы умножать и далее. Для нас важно лишь подчеркнуть, что все вышеперечисленное предполагает особый, аскетический образ «боголепного» церковного пения, который должен быть весьма далек по своим формам от музыкального творчества, развлекающего ум и отодвигающего на второй план восприятие богослужебных текстов. В данном случае имеется в виду пришедшее к нам с Запада партесное пение, в котором, по справедливому замечанию иеромонаха. Феофана,

[3] Оба примера из канона Богоявлению. См., напр.: Избранные каноны. М., 1987. С. 24–25.
[4] Там же. С. 17.

«*ясность и четкость подачи молящемуся священных текстов принесены в жертву трехмерной пространственной композиции – аккорду, сообщающему пению грубую, но столь приятную для наших плотских ушей телесность*».[5] Унисонное и, в частности, знаменное пение наилучшим образом воплощает в звуках трезвенный, аскетический настрой ума стоящего на молитве человека, который в этом случае не смущают (как это происходит при партесном пении) «переливы» эмоционально насыщенных мелодий.

Мелодические принципы народных духовных стихов, по всей видимости, имеют весьма глубокие связи с церковным знаменным пением. Об этом, в частности, писала фольклорист М. Б. Чернышева, одна из тех, кому посчастливилось в конце 70 – начале 80-х годов прошлого века осуществить последние записи древних духовных стихов на Урале, в Верхокамье, в общинах старообрядцев-беспоповцев. Исследовательница отмечала, что богослужебное пение старообрядцев в тех местах, с одной стороны, и исполняемые ими во внебогослужебное время архаические духовные стихи, с другой, объединяют, помимо одноголосия, «общие способы звуковысотной организации мелодического ряда».[6] При этом, с точки зрения исследовательницы, основным рычагом, преобразующим стилистику древнерусской погласицы в стилистику духовного стиха, являлась ритмика, которая сближала последнюю с народной песней.[7]

Как уже говорилось, в становлении духовного стиха как музыкального жанра немаловажным было значение системы осмогласия как таковой; народные исполнители во многих случаях сразу отмечают, «на какой глас» поется тот или иной стих. Роль осмогласия в стихах очевидна и с другой точки зрения. Так, архаичные русские духовные стихи как образцы фольклора нередко обнаруживают свою близость – в текстовом и мелодическом отношении – к древним, так называемым покаянным, стихам, распеваемым на один из восьми церковных гласов и сохранившимся во множестве рукописных сборников. Посвящая читателей в суть этого музыкально-поэтического явления, издатели сборника «Ранняя русская лирика» писали: «На протяжении двух столетий (XV–XVII в. – *Л.Г.*) покаянные стихи сформировались в особый тип песнопений, дополнявших певческие книги традиционного состава. Если литургические песнопения выступали как средство общения с высшим миром и его идеями, то покаянным стихам было свойственно осмысление тех же идей в

[5] *Иером. Феофан.* Указ. соч.
[6] *Чернышева М. Б.* Музыкальная культура русского населения Верхокамья // Русские письменные и устные традиции и духовная культура. М., МГУ, 1982, С. 144.
[7] Там же. С. 145.

земном воплощении».[8] Народные духовные стихи, в отличие от покаянных стихов не всегда связанные с крюковой записью мелодии и стоящие, условно говоря, на следующей ступени (по сравнению со стихами покаянными) по своей близости к литургическому пению, исполняли общие с ними задачи, хотя и в несколько иной форме.

Сравнительное изучение двух этих явлений традиционной культуры – задача музыковедов-медиевистов. Мы же здесь остановимся лишь на одном примере. Духовный стих «Век-от твой скончевается», в числе других записанный в конце 70-х – начале 80-х годов XX в. в Верхокамье, как нам представляется, весьма близок по содержанию и по мелодике к покаянному стиху «Век мой скончевается» восьмого гласа, встречающемуся в списках XVI в.:

*Век мой скончевается*
*И Страшныи Суд готовится*
*Житие мимо ходит*
*Ино веки мене ждете*
*Претя ми плачем неутешимым*
*И мукою безконечною*
*И пламенем неугасающим*
*Но владыко царю*
*Точию слово подаи же ми*
*И угаси его силу прещедрыи*
*Человеколюбче.*

*Век-от твой скончевается,*
*А смертный час приближается.*
*Горе, горе мне, горе грешному,*
*Идет смерть ко мне грешному.*
*Горе, горе мне, окаянному,*
*Несет смерть косу острую.*
*Горе, горе мне, горе грешному,*
*Несет смерть вся оружия.*
*Горе, горе мне, окаянному,*
*Хощет смерть умертвити мя,*
*Душу с телом разлучити…*

Духовный стих, идеями и содержанием в целом соответствующий «ровному» по своей стилистике стиху покаянному, отличается от него свойственной песне периодичностью, повторами, выпуклостью самого «движущегося» образа смерти, который создает своеобразную пульсацию в тексте. Выраженной ритмичностью характеризуется его мелодическое звучание, передающее неумолимый ход времени, приближение рокового часа.[9]

Духовные стихи бытовали и продолжают бытовать как в письменной, так и в устной традиции. Их поют по стиховнику (как указывалось выше, иногда это стиховник крюковой), по тексту тетрадки или просто по памяти. Как словесный, так и музыкальный образ духовного стиха соответствует его назначению – перенести в повседневную жизнь высокий духовный настрой, приобретаемый в

[8] Ранняя русская лирика: Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков. Л.,1988. С. 7.

[9] Нотную расшифровку записанного «крюками» покаянного стиха «Век мой скончевается» см.: Ранняя русская лирика… С. 163. Нотная запись стиха «Век - от твой скончевается» см.: «Кому повем печаль мою»: Духовные стихи Верхокамья. М., 2007. С. 102.

молитве, чтении Св. Писания и творений отцов Церкви, еще раз пережить и заново осмыслить, как относящееся к самому себе, услышанное во время богослужения. Поющий духовный стих человек назидает себя и делится опытом богообщения с единомысленными христианами, при этом музыкальные формы стиха могут в разной степени соответствовать, с одной стороны, аскетической книжной и с другой – устной традиции, зачастую близкой к светскому фольклору. При этом такая близость все же никогда не превращает стих в песню и не препятствует исполнению стихом его главной задачи.

Древние тонические стихи обнаруживают свою связь с затейливыми в своем звучании древними народными напевами. Таков, например, верхокамский стих «Уже полно тебе, человече, в мире жити».[10] Тексты же и мелодии даже достаточно поздних, силлабических стихов зачастую удивляют простотой и вместе с тем пронзительностью звучания, прежде всего, когда речь идет о неотвратимости смерти, последнем часе, о запоздалом покаянии. Духовный стих нередко звучит как безутешный плач человека, осознающего свою неготовность к встрече с Создателем:

*С другом я вчера сидел,*
*Ныне смертный зрю предел…*
*О, горе, горе мне великое!*[11]

Будучи выражением не столько крестьянской религиозной философии, сколько именно крестьянского благочестия, духовный стих посредством своей музыкально-поэтической формы доносил до слушателя народные образы Бога и святых, образ самого предстояния перед Богом. Немалую роль играл здесь припев – поэтическое и мелодическое обрамление стиха, в котором передавался его основной художественный мотив или особенность молитвенного настроения. Припев обострял покаянное настроение слушателя (как в приведенном выше стихе), то и дело возвращал его к молитвенному прошению:

*А ходила Дева по горам, горам,*
*А искала Дева своего Сына,*
*Аллилуйя, аллилуйя, Господи. Помилуй.*[12]

Знакомясь с различными местными народными традициями, мы можем встретить стихи с одинаковым или схожим книжно-

[10] См. текст и ноты в кн.: Русские устные и письменные традиции и духовная культура… С. 290, 303.
[11] Один из вариантов записан в Верхокамье. См.: «Кому повем печаль мою»... С. 251.
[12] Воронежская обл., с. Пчелиновка. (запись – в архиве автора).

текстовым содержанием, звучание которых в каждом случае является весьма своеобразным. Мелодические варианты стихов могут встречаться в пределах одного поселения, как это было отмечено, например, в пос. Тонкино Нижегородской области, в общине старообрядцев-беспоповцев. Духовный стих о расставании души с телом был записан здесь автором в двух мелодических и текстовых вариантах.

Один из примеров полимелодического стиха – чрезвычайно широко известный в свое время на Руси духовный стих «Кому повем печаль мою» («Плач Иосифа Прекрасного»). В качестве примера можем привести «долгий» верхокамский и «краткий» тонкинский распевы этого стиха.[13] Различие не только в том, что в последнем из них, достаточно распространенном, в единицу времени пропевается больший объем текста. Второй вариант явно значительно более поздний, причем обращает на себя внимание, что целостность текста стиха ни в коей мере не была затронута исторически обусловленной сменой «музыкального языка». Известно и такое явление как политекстовые варианты напевов духовных стихов. Примером могут служить стихи казаков-некрасовцев – «Окиян-море, камень лежит», посвященный Страстям Христовым, и составленный в честь святых Варлаама и Иоасафа духовный стих «Идут зимы, идут лета» – об уходе царевича Иоасафа в пустыню. Интересные примеры политекстовых стихов встретились нам на Буковине, в селе Мануйловка, где проживают русские старообрядцы, приемлющие священство. Духовный стих о расставании души с телом («Прилетали два голубя») поется здесь на тот же мотив, что и стих «Кому повем печаль мою». В расположенном в нескольких десятках километров от Мануйловки другом старообрядческом селе – в Климауцах – на этот же мотив поется другой стих – «Шел Христос дорогою», неизвестный жителям Мануйловки.

Многообразие мелодий, закрепленных за конкретными стихами, и складывающаяся таким образом эстетическая целостность отдельных произведений этого рода, очевидно, были свойственны лишь ранним стадиям развития этого жанра, древнейшим русским стихам, примером которых могут послужить уже упоминавшиеся стихи верхокамские. Лучшие образцы этой традиции, традиции одноголосного стиха являют нам уникальное единство аскетического церковного и народно-песенного начал. Не вытесняя их из певческой практики, на смену им со временем приходят стихи, распевавшиеся на один мотив. С одной стороны, здесь очевидна определяющая (по сравнению с ролью мелодии) роль

[13] Нотная запись «старого» духовного стиха «Кому повем печаль мою»… см.: «Кому повем печаль мою»… С. 167. Тонкинский вариант этого стиха: запись в архиве автора.

*текста,* роль *слова* в стихе как в поэтическом жанре, имеющем духовно-назидательные цели. С другой стороны, эта тенденция в развитии стихов свидетельствовала об определенном упрощении их восприятия, о постепенном оскудении некогда богатейшей народной традиции стиха как музыкально-поэтического явления.

Мы отмечали выше, что духовный стих дает нам образцы как унисонного, так и двухголосного пения. Так, записанный в Верхокамье одноголосный стих «Человек живет как трава растет» по содержанию (если не принимать во внимание некоторые особенности вариантов) полностью соответствует более позднему в мелодическом отношении, двухголосному, и, стало быть, более объемному по своему звучанию стиху «Человек живет как трава цветет», записанному в Кургане, также в беспоповской среде. Этот стих, тем не менее, уже весьма близок к лирической песне. Надо отметить, однако, что народное двухголосие в стихах довольно редко ярко выражено, иногда оно сводится лишь к возникающей время от времени «вторе». Это отнюдь не случайно и свидетельствует об особых принципах исполнения стихов в отличие от светских песен. Аскетические начала в пении духовных стихов были в особенности присущи старообрядческой среде и, как правило, заметны в тех местах, где сохранилась старинная народная традиция. Поздние же стихи зачастую звучат уже по-иному, в соответствии с новым типом стихосложения и связанными с ним музыкальными особенностями. При сравнении отмеченных выше стихов, верхокамского («Человек живет, как трава растет») с двухголосным курганским,[14] мы обнаружим, что возникающая в последнем лиричность и «задушевность» уже не вполне отвечали бы аскетическому настрою поющего. Если же обратимся к рифмованному стиху «Потоп страшен умножался», записанному в Тонкино, будем смущены его ярко выраженной, едва ли не плясовой ритмичностью.

Лирическая песня, разумеется, далеко не единственный жанр устного народного творчества, о тяготении к которому духовных стихов можно было бы говорить. Когда речь идет о стихах древнейшего пласта, таких как, например, посвященный князьям-мученикам Борису и Глебу духовный стих «Восточная держава славного Киева-града», эпический как по своей образности, так и по музыкальному строю (Верхокамье), вполне уместно сравнение с былиной.[15] Своего рода музыкально-поэтическое воплощение народной легенды встречаем в духовном стихе в честь св. Георгия (Егория Храброго), записанном на Белом море и переносящем

[14] Нотная запись стиха «Человек живет, как трава растет» см.: «Кому повем печаль мою»… С. 282. Курганский вариант – в архиве автора.
[15] См.: «Кому повем печаль мою»… С. 127

действие известного сюжета в древнюю Русь, на двор киевского князя Владимира.[16]

Одним из весьма популярных на Руси был духовный стих об Иосифе Прекрасном – уже упоминавшийся «Кому повем печаль мою». И это неудивительно, поскольку его образность предполагала сопереживание: тот, кто пел от лица праведника, мог разделить с ним его молитву Богу, пережить его страдания как свои и, став им сопричастным, утешиться в своих скорбях. Другое название этого стиха – «Плач Иосифа Прекрасного». Пение стихов, по-видимому, во многих случаях исполняло очистительные функции плача (и выше мы приводили тому примеры), позволяя человеку дать волю чувствам, возникающим при размышлении о величии Бога и мироздания, о грехе и покаянии, о неизбежности Суда. При этом оно становилось не только средством проповеди, но одновременно и приносило плоды этой проповеди в виде духовно-эстетического осмысления религиозных истин.

Весьма любопытен вопрос о народных «определениях», даваемых стихам. Если мы обратимся к приведенным выше начальным строкам стихов о скоротечности человеческой жизни («Человек живет, как трава растет»), то заметим, что эти строки восходят к текстам Псалтыри. Очевидно, и в народном сознании происхождение духовного стиха каким-то образом связывалось с псалмами Давида, откуда происходит нередко встречающееся наименование стихов «псальмами». Собирательница и исследовательница духовных стихов С.Е. Никитина отмечала, что иногда один и тот же стих, записанный в разных регионах, называется в одном из них стихом, а в другом псальмой. По ее наблюдениям, псальмы и стихи «могут существенно различаться по характеру музыкальных текстов и манере исполнения (например, стихи – одноголосные, псальмы чаще всего двухголосные)».[17] В Верхокамье исполнители четко разделяли старые, «духовные» и новые, «московские», рифмованные стихи.

В течение своей истории духовный стих вырастал на совершенно разных культурных почвах; этой почвой могли оказаться не самые лучшие образцы городской культуры, различного рода авторские стихи, но они (например, такие стихи как «Незаметно век проходит», «Чу, уныло занывает…», «Ты не пой, соловей» и другие) нередко были любимы народом не менее, чем стихи, происхождение которых уходит в далекую древность. В этом смысле судьба стиха схожа с судьбой русской песни. Любопытно (и в этом нам довелось убедиться во время полевой работы), что напев

[16] Фонограмма стиха «Егорий и змей» представлена в альбоме: Эпические стихи и притчи русского Севера (из собрания фонограммархива Пушкинского Дома). Записи ИРЛИ 1984–1986 гг.

[17] Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993. С. 47.

такого древнего стиха, если он не принадлежит местной традиции, может восприниматься как явление инородное, имеющее корни в чужой, неправославной среде.

Даже при формальном подходе к духовному стиху как явлению музыкальной культуры очевидно, что этот жанр интересен как многообразием напевов, отражающих различные устные и письменные традиции, так и разнообразием сочетания этих напевов с текстами. Стоило бы, однако, добавить, что корни его многогранности лежат весьма глубоко. В его истории и дошедших до нас текстах стихов отразились сложные переплетения христианского и языческого, церковного и светского, крестьянского и городского пластов народной культуры.

Архитектоника духовного стиха, оказавшегося на перекрестке путей светской и церковной эстетики, впитала в себя аскетические черты знаменного распева и эпическую широту былины, напевность и грусть народной песни и даже манерность городского романса. И вместе с тем – отразила «истовость» не всегда канонически «правильного» народного богословия. Можно предположить, что все это является одним из наиболее интересных свидетельств своеобразной универсальности русского традиционного пения и целостности его как явления русской культуры.

Научное издание

**Парадигма:** философско-культурологический альманах
Выпуск 15

Главный редактор *М.С. Уваров*
Компьютерная верстка *Н.Х. Орловой*
Печатается без издательского редактирования

---

Подписано в печать с авторского оригинал-макета 10.11.2010
Формат 60×84 1/16
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 10,23. Заказ №

Издательство СПбГУ
199004, С.-Петербург, В.О., 6-я линия, д. 11/21
тел. (812) 328-96-17; факс (812) 328-44-22
www.unipress.ru

---

Типография Издательства СПбГУ.
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41